

Міністерство культури України
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової
Тайшаньський університет
Інститут культурології НАМУ

МАТЕРІАЛИ
Міжнародної науково-творчої
конференції

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА
В КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ УКРАЇНИ
XXI СТОЛІТТЯ

Київ – Одеса
2015

УДК [7:377/378] (477) «20»
ББК 74.200.54 (4Укр)
М65

Рекомендовано до друку Вченою радою НАКККіМ
протокол № 4 від 26 травня 2015 р.

М65 **Мистецька освіта в культурному просторі України ХХІ століття:**
Зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Київ, Одеса, 28-30 квітня 2015 р. –
К. : НАКККіМ, 2015. – 367 с.

ISBN 978-966-452-193-9

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, Тайшаньським університетом 28-30 квітня 2015 р. До збірника увійшли тези доповідей, в яких розглянуто такі питання: актуальні проблеми мистецької освіти в Україні: минуле, сучасність та перспективи розвитку; інноваційні технології у практиці сучасної освіти і культури; українська культура як складова загальноєвропейського простору; діалог культур: традиції та сучасність; українська мистецька молодь у європейському філософсько-освітньому просторі.

Редакційна колегія:

Чернець В. Г. – ректор НАКККіМ, доктор філософії, професор, заслужений працівник освіти України, академік Академії наук вищої освіти України (*голова редколегії*); **Литвин С. Х.** – проректор з наукової роботи і міжнародних зв'язків НАКККіМ, доктор історичних наук, професор (*заст. голови редколегії*); **Кузнєцова І. В.** – вчений секретар НАКККіМ, кандидат філософських наук, доцент; **Лю Бінциян** – проректор Тайшаньського державного університету, доктор мистецтвознавства, професор; **Демещенко В. В.** – директор Інституту мистецтв НАКККіМ, кандидат історичних наук, доцент; **Шульгіна В. Д.** – завідувач кафедри теорії, історії культури і музикознавства НАКККіМ, доктор мистецтвознавства, професор; **Зосім О. Л.** – професор НАКККіМ, кандидат мистецтвознавства, доцент (*відповідальна за випуск*); **Афоніна О. С.** – професор НАКККіМ, кандидат мистецтвознавства, доцент; **Кравченко А. І.** – ст. викладач НАКККіМ, кандидат мистецтвознавства.

Автори статей відповідають за достовірність і вірогідність викладеного матеріалу, за належність поданого матеріалу їм особисто, за вірне цитування джерел та посилання на них. Думки авторів можуть не збігатись із позицією редколегії.

УДК [7:377/378] (477) «20»
ББК 74.200.54 (4Укр)

ISBN 978-966-452-193-9

© Національна академія керівних
кадрів культури і мистецтв, 2015
© Автори, 2015

ПЛЕНАРНЕ ЗАСІДАННЯ

Зінків Ірина Ярославівна

ПРО ОДИН АРХЕТИП УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Серед архетипів української музичної культури найменш дослідженими є ті, що мають індоєвропейське (вужче – індоіранське) походження, серед них – троїста музика, що зберегла взаємозв'язки з окремими жанрами української епіки. Перекази й легенди євразійських народів засвідчують божественне походження епосу та інструментальної гри. Остання в епічному переказі слугує тлом, доповненням до словесно-вокального первня, виконуючи функцію остинатного фактурного супроводу для багаторівневого просторового звучання епічного твору.

В. Н. Топоров реконструював слово «троїстий» у слов'янській лексиці, утворене від давньослов'янського «тризна» і пов'язане з поняттям потрійної жертви – воді, землі й небу [6, 13]. Її давні слов'яни приносили своїм божествам. Етнолог З. Кузеля показав, що обряд давньоруської тризни отримав продовження в гуцульському обряді *посижіння* [3, 215].

Ритуальна потрійна жертва корелюється з ідеєю Світового дерева, що символізувало тернарну вертикальну будову Всесвіту наших давніх пращурів. За аналогією до неї, поняття «троїстий» корелюється з координатою музичного простору – фактурою, її тричленністю. У троїстій музиці ідея тричленності реалізована через її фактурну специфіку – просторово-часовий чинник, виявлений через функціональний взаємозв'язок різних фактурних рівнів композиції, втілених за допомогою системи музичних засобів.

У дохристиянські часи функцію троїстості в ритуалі могли реалізувати ритуальні інструменти (засобами форми, морфології й декору), які з руйнуванням давніх ритуалів із часом потрапляли у фольклорно-професійне середовище і, втративши первісну семантику інтегрування світобудови, перетворювались на інструменти народно-епічної (фольклорної) традиції.

Джерела троїстої музики сягають індоіранського шару нашої культури, коли музика (голос, інструментальна гра) й танець були обов'язковими компонентами обрядової дії. Ознаки троїстості збереглися в окремих жанрах індійської музики (рага, тхумрі) [2, 245].

Походження традиції інструментальної ансамблевої гри в середньовічній Україні сягає корінням ритуальної давньоруської музики язичницької доби. У Середньовіччі ідея трифункційності інструментальної гри реалізується через звучання трьох різних видів інструментів – струнних, духових та ударних, де функцію низу виконують бубни, середини і верху – сопелі та струнні інструменти. У Середньовіччі ідея троїстості реалізувалася й як ідеологема. Зафіксована в текстах билин київського циклу, вона знайшла втілення й у тричастинній будові «Руської землі» [5, 40].

Поняття троїстості українські та російські органологи (М. Лисенко, Г. Хоткевич, А. Гуменюк, К. Вертков) тривалий час трактували як незмінну кількість учасників інструментального ансамблю, зазвичай трьох. У сучасній народно-інструментальній традиції ідея троїстості реалізується не так через просторову тричленність інструментальної фактури (ідею вже давно забуто), як через її трифункційність, а поняття «троїста музика» (дослівно – *потроєна музика*) означає передусім музику трифункційну (незалежно від кількості учасників інструментального ансамблю) [4, 97].

Перші писемні згадки про троїсту музику в Україні датуються кінцем XVII ст. – часом розквіту епічної традиції, жанру дум, що виконувались у супроводі епічних інструментів (кобзи, бандури) і здійснили значний вплив на формування троїстої музики. У становленні троїстої музики вагоме місце посіли жанри військової дружинної та козацької музики (професійної, усної традиції). З XVIII ст. спостерігаємо взаємопроникнення народно-традиційних і професійних ансамблевих форм. Українська троїста музика починає зазнавати щоразу більшого впливу європейського оркестру, на формування якого свого часу вплинули слов'янські, зокрема чеські народно-інструментальні ансамблі, з яких формувалися перші професійні оркестри Європи нового типу (зокрема мангеймський).

Феномен троїстості покладений також в основу поетики й формотворення українських дум [1, 73]. Цю саму ідею реалізує музичний інструмент кобзаря, що зберіг функційно-семантичний (троїстий) зв'язок із давніми дохристиянськими ритуалами й культами. Троїстість функцій традиційної бандури під час виконання думового епосу полягає у створенні звукового тла для рецитованого співу кобзаря, його підтримки, фактурного «низу», основи; втіленні функції «середини», мелодичної підтримки голосу під час рецитації уступу (тиради); реалізації функції верхнього фактурного шару в заплачках, інструментальних переграх.

Паралелі з українською троїстою музикою можна виявити у вокально-інструментальному жанрі *тхумрі*, який став знаком культурної традиції Північної Індії. Європейська музика професійної традиції, на протипагу музичним традиціям країн Сходу, «обрала» генеральною лінією розвитку принципи багатоголосся іншого типу, впродовж століть «шліфуючи» гармонічну вертикаль, що сформувалась на основі нижньої частини обертонового ряду, де відчуття мікротоновості не виникає. Сполучною ланкою між давніми ритуальними формами функціонування епічної традиції – троїстою (трифункційною) музикою, карпатським епосом (жанром співанок-хронік) та почасти думовою монодією, в основі якої також лежить ідея троїстості – слугує коломийковий архетип.

Використані джерела

1. Грица С. Українські думи в міжетнічному діалозі / Софія Грица // Родовід. – 1995. – № 11. – С. 68–81.
2. Карташова Т. О некоторых особенностях исполнительской практики в североиндийском вокальном жанре тхумри / Татьяна Карташова // Инструментальная музыка в межкультурном пространстве. Проблемы артикуляции. – СПб. : РИИИ им. Черкасова, 2008. – С. 245–248.
3. Кузеля З. Посижине і забави при мерци в українськiм похороннiм обрядi / Зенон Кузеля // Записки НТШ. – Т. СХХІ. – Львів : Накладом товариства з друкарні НТШ ім. Т. Шевченка, 1914. – С. 173–224.
4. Мацієвський І. «Троїста музика» (до питання про традиційні інструментальні ансамблі) / Ігор Мацієвський // Ігри й співголосся. Контонація : Музикологічні розвідки. – Тернопіль : Астон, 2002. – С. 95–111.
5. Толочко О. П. До передісторії «Руської землі» XI–XIII ст. / О. П. Толочко // Археологія. – 1991. – № 4. – С. 34–41.
6. Топоров В. Н. К семантике троичности (слав.* *trizna* и др.) / В. Н. Топоров // Этимология. – 1977. – М. : Наука, 1979. – С. 3–20.

Личковах Володимир Анатолійович

ЕСТЕТО- ТА АРТТЕРАПІЯ В СОЦІАЛЬНІЙ РОБОТІ В УМОВАХ ЕКЗИСТЕНЦІЙНОЇ КРИЗИ

Ще з часів Аристотеля відомо, що мистецтво впливає на людську «етику і психіку». Очищуючу дію художніх образів на етос і афекти людини великий філософ називав «катарсисом» – просвітленням душі, пов'язаним з естетичною насолодою. Єдність відображення-мімезису і творчості-поезису гармонізує чуттєві стани, врівноважує та водночас надихає людські життєві потенціали. Чи можливе запровадження мистецтва, естетичних чинників його творення і сприйняття в соціальній роботі, у впливах на світогляд, свідомість, поведінку окремих

груп людей, особливо т. зв. «незахищених», і тих, хто перебуває у «пограничних» ситуаціях, у т. ч. і хворих?

У Давній Греції мистецтво використовувалося як засіб естетотерапії – лікування хвороб за допомогою художніх впливів: звуком, кольором, словом, гармонією мистецького твору. Понівечений «мікрокосм» людини відбудовувався через естетичні вияви «макрокосму» в художньому образі, коли «музика небесних сфер» вибринювала не лише в акті творчості, а й у душі сприймача краси Космосу в мистецтві. Практика подібної терапії широко застосовувалася у піфагорійській школі, де Піфагор та його учні лікували психічні й навіть соматичні захворювання музичними ладотональними системами. Одні з них заспокоювали, приводили до релаксації (лідійський, міксолідійський лади), інші – збуджували, психічно зміцнювали, активізували (фрігійський, доричний лади). На жаль, ці програми музичної естетотерапії до нашого часу не дійшли, але сама ідея використовувати в лікуванні людей окремі види мистецтв чи, краще, їхній синтез стає все більш популярною і знаходить свою реалізацію у сучасній арт-терапії.

На сьогоднішній день теорія і практика естетотерапії набуває все більшого розповсюдження у сфері психотерапії і психоневрології (особливо у Франції, США, Росії). Шизофренія (в т. ч. і дитяча), різноманітні неврози, стресові і нав'язливі стани досить успішно лікуються з використанням методик власної творчості пацієнтів, коли в процесі образотворення відбувається сублімація витіснених стресових вражень, їхня трансформація у позитивну енергетику творчості. Художня об'єктивація пригнічених станів допомагає звільнитися від них, перевести з внутрішнього плану в зовнішній, споглядати свій біль як винесений назовні, а тому дистанціюватися, «відчужуватися» від нього. Так само естетично і медично ефективною є методика створення скульптурного портрета на очах у психічно хворого пацієнта: відбувається перенесення іншого, шизофренічного «я» на реальний пластичний образ. Хворий позбавляється від присутності «alter ego» всередині себе, а тим самим – від постійної напруженої боротьби між двома внутрішніми іпостасями власного «Я», розщепленого на дві ворогуючих між собою індивідуальності.

Методи арт-терапії починають поширюватись також в інших клінічних практиках. Звичайно, не як основний засіб, а як допоміжний, пов'язаний з психотерапією під час лікування і в реабілітаційний період. Лікарі вже добре знають, як впливають на стани і самопочуття пацієнтів освітлення, кольори, звуки, навіть дизайн інтер'єрів та

оточуючого середовища лікарні. Як важливо, наприклад, збагатити домінуючий білий (внутрішньо чистий) колір медичного закладу іншими кольоровими плямами чи акцентами, які перебувають з білим і поміж собою у гармонійних, спокійних і життєстверджуючих співвідношеннях. Як потрібно для релаксації до і після складної операції мати естетичні враження від катарсисної музики, живопису, поезії тощо. Доведено, що музичні звуки і ритми, живописні кольори і форми, поетичні алегорії та рими безпосередньо впливають на роботу головного мозку, серця, шлунку, гармонізують фізіологічні та психічні процеси організму. Видатний німецький естетик другої половини ХІХ ст. Фехнер звернувся до вивчення емоційного впливу на реципієнта саме найпростіших складових художнього образу-лінії, форми, кольору, звука, показуючи єдність фізіологічного, психологічного та естетичного в сприймаючій людині. Виникла так звана «естетика знизу», що досліджує природні та психоемоційні чинники естетичного сприйняття, його зв'язок з функціонуванням людського організму.

На щільні зв'язки мистецтва та його сприйняття з найглибшими сферами людської психіки (сферою позасвідомого) вказував і З.Фрейд – лікар і філософ. Розуміючи мистецтво як «сновидіння наяву», віденський психіатр зазначив його терапевтичну, рекреаційно-захисну і компенсаторну функції. Енергетика лібідонозних бажань тут переходить в «енергейю» творчості, в якій каналізуються різноманітні комплекси позасвідомого «Ід» – «Воно». Через образні знаки і символи маніфестуються скриті від повсякденної емпірії нереалізовані мрії й потреби, унаочнюється людське лібідо – життєстверджуюча сила організму та психіки. Художня творчість (мімезис + поезис) звільнює душу від нав'язливих комплексів, психічних струсів та фобій. «Фантазування» як митця, так і сприймача розкріпачує творчі сили людини, наставляє її на соціально активне творення культури, в якій трансформується людська вітальна натура.

Швейцарський психолог К. Юнг, послідовник Фрейда, виводив суть культури і мистецтва з відтворення архетипів – «першообразів» людського мислення, почування, світовідношення. Архетипи як певні «схеми», чи «моделі» сприйняття і поведження виявляють зміст колективного позасвідомого й відтак «програмують» соціальні форми пізнання, спілкування, художньої творчості. І навпаки. При сприйнятті творів мистецтва відбувається діалог реципієнта і митця, в якому досягається «консонанс» їхніх архетипів, коли вони стають збуджені й витягнуті з глибин психіки. Актуалізація культурних архетипів у свідомості сприймача прилучає його до загальнонародового досвіду

життя, заряджає енергетикою спільноти, потенціалом творення, в якому стверджуються родові цінності та сенси. У такий спосіб естетотерапія сприяють виживанню в умовах екзистенційної кризи.

Лю Бинцян

ВЕРИСТСКАЯ ПАРАДИГМА КИТАЙСКОГО КОМПОЗИТОРСКОГО И ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ТВОРЧЕСТВА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА

В книге автора данного очерка [1] содержатся характеристики европейского веристского искусства в многонациональной палитре его проявлений, в параллелях к китайской «литературе родных мест» и в музыкально-сценической проекции этого литературного феномена в оперу. В веристском свете обнаруживается путь оригинального драматического мюзикла Ма Кэ «Седая девушка» (1952), составившего значительный этап развития цзинцзюй в направлении соединения с европейским музыкально-сценическим искусством. Дальнейшим шагом оказался спектакль «Женский батальон Красной Армии», оперная версия которого развивала жанровую линию вышеупомянутого драматического мюзикла по принципу *цян-чюйпе*, то есть спектакля на мотивах *провинции*.

Веристская новеллистическая депсихологизация действий персонажей, определяемых традицией, ритуальной выстроенностью психики, моральными канонами необсуждаемых традиционных отношений, – все это образует выраженные *примитивистские составляющие* веристского метода. Веристские тенденции искусства Китая и музыки в том числе запрограммированы опорой на метод социалистического реализма, который сам по себе представляет разновидность веризма: внедрение в художественную структуру естественнонаучного знания («натурализма») образует специфику веризма-натурализма, тогда как в социалистическом реализме этой внедренной в художественное целое научной составляющей является теория коммунизма. И подобно тому как в Советском Союзе концепция социалистического реализма определилась задолго до рождения СССР (образцы соцреализма, до сего дня читаемые и почитаемые в этом качестве, это «Мать» М. Горького, 1903 и др.), мы находим в Китае этого рода произведения еще до установления КНР, что свидетельствует об органике обнаружения указанного метода творчества.

Маоистская версия социалистического реализма была выдвинута в период Культурной революции, когда были названы «восемь

образцовых спектаклей». И в их числе имеется действительно талантливое произведение в балетной и оперной версиях, выдержавшее испытание временем и удержавшееся в китайских театрах вплоть до сегодняшнего дня: балет «Женский батальон Красной Армии» (см. выше). Вся выразительность представления подчинена торжеству идеи Долженствования. И этим перебрасывается нить связи к «деревенскому рыцарству» веристов (см. «Сельская честь» Дж. Верга – П. Масканьи), к нерассуждающей детской честности героев и героинь Дж. Пуччини, ассоциируемого с музыкальным веризмом (см. [4]).

Итогом представленной характеристики спектаклей пекинской оперы является вывод – об органике для китайского музыкального театра элементов выразительности веризма-натурализма и европейского модерна в целом, а также о наличии в методе веризма позиций, общих с выразительными принципами революционного китайского театра. Как видим, интенсивное продвижение китайских музыкантов-профессионалов к европейской системе музыкального выражения на протяжении XX в. существенно стимулировано идеологическими установками марксистской трактовки искусства, в которых закономерны проявления веризма-натурализма.

Поворот европейского музыкального мира к контакту с китайским Дальним Востоком, помимо вышеотмеченного успеха в масскультурном претворении постановок куньюй в США и Западной Европе, определился оперой Тан Дуна «Первый император». Эта опера состоит из двух (!) действий, чрезвычайно насыщенных событиями, смысл которых сконцентрирован вокруг музыкально-артистического акта придворной жизни – создание гимна в честь Императора, олицетворяющего силу и целостность государства. Данная конфуцианская по своему существу идея, с одной стороны специфически китайская – исторически только в Китае однажды была организована Музыкальная палата, нечто типа «Министерства музыки» – ради социально-экономического спасения государства [3, 160].

С другой стороны, главными действующими лицами выступает артистующие герои – таковы и сам Император, озабоченный идеей музыкальной символизации государства и власти, его дочь, прекрасная Юэцзянь, умная и благородная, наконец, композитор Гао Цзянли. Такой уклон в сюжете находим во многих веристских операх, создающих эффект «сцены на сцене» (см. «Паяцы» Р. Леонкавалло, «Богема», «Тоска», «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччини), идущий от культа идеи лица-маски у символистов (см. работы Дж. Энсора, П. Сезана, имидж А. Вертинского и др.). Таким образом, вырисовывается заметный

неосимволистский срез выразительности оперы Тан Дуна, замечательно органично вписывающуюся в *неосимволизм* [2, 78–114] поставангардного искусства.

Веристские слагаемые оперы Тан Дуна обнаруживаются по линии соединения мистериальности и собственно оперного действия, но не в вагнеровской отвлеченности, но в сиюминутной достоверности происходящего, с использованием типовой формулы, показательной для данной культурной ауры. Подчеркивается *ритуализованность* действий героев, подчиняющихся зову чести – Государственного служения, Нравственной исповедальности, Самопожертвования в спасение избранника.

Вышеотмеченная соотнесенность с пассионной двухфазностью развития чрезвычайно показательна и для классики веристской оперы-новеллы, одно- либо двухактной, трехактной у Дж. Пуччини, но с обязательной двухфазностью – уготовления жертвы и свершение ее.

Симптоматично состояние исполнительского статуса музыкальной профессии, в которой китайцы в европейской музыкальной системе ранее всего обрели заслуги и мировое признание: фортепианное исполнительство. Лан Лан – любимец китайской филармонической публики, отвечающий художественным ожиданиям наиболее широкой аудитории европейски ориентированного искусства в Китае. И при этом – эстрадный имидж Лан Лана явно запечатлевает демонстративный национальный актерский комплекс, театрализованность жеста, мимики составляет существенное комплементарное составляющее его совокупного артистического реноме. В обобщение игры Лан Лана отмечаем – нарочитую «тривиальность» репертуарного выбора – при огромном диапазоне технологии игры, с сосредоточением на «простоте» выражения нежной восторженности (Моцарт!) и упоении предельным инструментализмом виртуозного выхода (Лист!). При этом имеет место специальная «сжатость» темпово-образных демонстраций – в духе двоичности ранней сонаты – инструментальная вокальность и инструментализм как чистота проявления моторики и др.

Из сказанного следует – выраженная «диалектность» исполнительской манеры – которая доступна лишь исполнителю масштаба дарования Лан Лана, – и которая заявляет ярко национальную идею выступления. Наблюдается нарочитое «опрощение» (до «детской двоичности» исполняемых структур) драматических коллизий индивидуализма – родово ценного, столь показательных для европейского искусства Нового времени, в пользу *славильности-*

восхищения и малым, и сверхвеликим. Имеет место ставка на типологизм выражения, на значимость образа (китайское моцартианство!), который определяет всю совокупную выразительность играемых произведений. Как видим, *типологизм, примитивистские штрихи, национально-диалектная окрашенность* подачи академического репертуара – позволяют узнать характерные выразительные приемы *веристского* искусства.

Использованные источники

1. Лю Бинцян. Музыкально-исторические типологии в искусстве Китая и Европы / Лю Бинцян. – Одесса : Астропринт, 2011. – 212 с.
2. Маркова Е. Неоевропоцентризм и неосимволизм начала XXI века / Е. Маркова // В. Холопова, Л. Канарис, Е. Маркова, С. Таранец. Неоевропоцентризм: музыкальная культура на рубеже столетий. – Кн. 1. – Одесса : Астропринт, 2006. – С. 76–128.
3. Музыкальная эстетика стран Востока. Ред. В. Шестаков. – М. : Музыка, 1967. – 414 с.
4. Нестьев И. Веризм / И. Нестьев // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. – Т. 1. – М. : Сов. энциклопедия, 1973. – С. 753–754.

Маркова Елена Николаевна

ПОНЯТИЙНАЯ ТРИАДА В ОПРЕДЕЛЕНИИ ПРЕДМЕТА КУЛЬТУРОЛОГИИ, СЕМИОТИКИ И ИСКУССТВОЗНАНИЯ

Культурологическая ориентированность современной философии и искусствознания составляет аксиому научного знания сегодняшнего дня, культурология явно претендует на тот методологический ориентир в исследовательских посылах, который в классический период Нового времени выполнялся усилиями «науки наук» философии. При этом культурологизация философии неотделима от лингвизированности, от семиотической обусловленности ее проблематики и понятийного аппарата. Возникает вопрос соотносимости научных дисциплин философии и культурологии, пересечений в их категориальном наполнении.

Осознание специфики названных сфер и разграничение аппарата исследования философии и культурологии, органично включающей философию в состав своей системы, предполагает соотнесение с абстракцией знания, логически-исторически предшествовавшего названным сферам и бывшего *порождающим* их качеством. Выделяем в данном случае *числовую символику*, рожденную мифотворческими операциями ума, образующими генезис и сквозную линию мыслительной деятельности человека.

Известны изначальные нумерологические установки, определившие концепцию числа и в целом исчисление как мистический акт, определенный априорными позициями ума в нерасторжимом единстве Разума и Веры (а по И. Канту, то есть в классической философии, – это разделенные «пропастью» качества). Нумерологически вырисовывается, прежде всего, единичность, двоичность, троичность, из которых первое символизирует единое, второе – рационально постигаемые антитезы, третье – преодоление антитетичности в высшем единстве.

Палеопсихология и мифология защищают базисность в культурном самовыражении *первичного монотеизма* как воплощения «стихий числа» *единичности* в мыслительных первооперациях. Концепт архаической дипластии составляет исток двоичных структур, в том числе это зодиакальные противоположности в концепции четырех Евангелий. Троичность пронизывает религиозно-мифологические значимости на уровне тримурти в индуизме и соответствующие аналогии в доклассических и классических (христианская Троица) теистических представлениях.

В музыкальном опыте вырисовываются планетарно-региональные предпочтения двоичности – троичности, из которых первое (двоичность) образует прерогативу мыслительных установок Востока, хотя выделяется значимость троичности (см. концепцию тримурти в индуизме, оказавшей влияние на буддизм Китая-Тибета). Троичность же определила главную сакральную идею Христианства, обусловившего культурную ауру европейского мира и особую значимость абстракции и фантазийности в европейском мышлении (об этом специально у А. Уотса [5]). Музыкальные и языковые конструкции удивительно удерживают это мыслительно-стереотипическое разделение Востока и Запада при всех первично объединяющих факторах (и эти последние стали достойным предметом осмысления в докторских диссертациях вьетнамца Фан Дин Тана в 1990-е и китайца Лю Бинцяна в 2010-е годы [6; 3]). «Фантазийность» европейцев замечательно иллюстрируется европейской языковой спецификой, определяющей *род* в неживых предметах, что категорически отсутствует в восточных языках. Однако в европейских языках только славянские и германские, кроме мужского и женского, имеют *средний род*, составляя принципиальное отличие от романской группы, обладающей двоичными членениями предметных обозначений мужское – женское.

Музыкальное мышление еще более категорично констатирует: отсутствие в национальной музыке неевропейских народов

трехдольности (по работам В. Конен, А. Соколова и иных авторов [1; 9]). Универсальность двухдольности ритмических образований разные авторы связывают к моторикой шага. Трехдольность же – достояние иных ритмо-моторных структур поэтико-силабического происхождения, имеющей место в поэтике самых разных народов, но только в Европе автономизировавшихся в метаритмическое качество. В европейской музыкальной риторике постренессансного этапа двух-четырёхдольность осознавалась в качестве более высокого стилевого показателя по отношению к трехдольности: протестантские гимны первоначально все выдержаны были в трехдольном движении.

Аргументом в пользу европейской интеллектуальной «фантазийности», обозначенной А. Уотсом, является общеизвестный музыкальный фактор: только европейская музыкальная система породила художественно самодостаточную музыку с присущей ей гармонической многоголосной фактурой, создающей иллюзию пространственности во временном искусстве. Наверное, из-за этой уникальной особенности в настоящее время наблюдается активное впитывание Дальним Востоком европейской музыкальной классики с симптоматичным внедрением в эту систему *гениальных* представителей Востока – корейца Исанга Юна и китайца Тан Дуна.

Мировая и европейская система знаний базируется на философском базисе, представляющем рационально-систематизированное знание сущностного. От Древности в этой научной сфере, занимавшей от Пифагора-Конфуция положение «науки наук», в категориальных основаниях обнаруживается понятийная *двоичность* сопряжений: дух – материя, бытие – сознание, движение – покоящееся и др., в которых концептуально обуславливалась равнообъемность либо принципиальное ее нарушение в смысловом наполнении одного из составляющих пары понятий. Обращает на себя внимание терминологическое совпадение одного из упомянутых парных сопряжений с богословскими универсалиями: Дух, Бытие, покоящееся, – что обусловлено мифологически-религиозным генезисом философии. Однако богословский контекст этого рода словоупотребления, стирающий жесткую разграниченность противоположений идеального – материального, субъекта – объекта и т. д. *подвижничеством*, тяготеет к *троичным* сочленениям: Дух – душа – тело, бытие – психея – красота духовная, движение – круговращательность – покоящееся.

Эстетика как философия искусства, направленная к литературе и изобразительной сфере, обнаруживает четкую ориентировку на парность категориальных соединений: прекрасное – безобразное,

возвышенное – низменное, трагическое – комическое. Эту рациональную двоичность не принимает музыкальная эстетика, наименование которой «спекулятивная теория музыки» определено наличием *только ей присущей сферы теории аффектов*, вырастающей из риторики, не рассматриваемых ни в музыковедении, ни в общей, ни в специальной эстетике, но выводы которой существенны для стилево-жанровой типологизации музыки.

Рационалистическая двоичность эстетических категорий содержит также троичность соотношений пар, в которых прекрасное сосредотачивает интенсивность проявления идеального, тогда как трагическое фиксирует обреченность идеального в бытийности. Эстетика как наука о чувственно явленной красоте своим истоком имеет «красоту духовную» (Михаил Пселл, X в. [2, 135–136]), идеальный абсолют которой в касаниях материальности выделяет овеществленную красоту, тем составляя параллель Психее, то есть душе как срединному между Духом и телом.

Использованные источники

1. Конен В. Пути американской музыки. Очерки по истории музыкальной культуры США. – М. : Сов. композитор, 1977. – 446 с.
2. Лихачева В. Искусство Византии IV–XV веков. – Л. : Искусство, 1986. – 310 с.
3. Лю Бинцян. Музыкально-исторические параллели развития искусства Китая и Европы. – Одесса : Астропринт, 2014. – 440 с.
4. Соколов А. Синкретизм и парадоксы современной культуры. // Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. – М., 1992. – С. 207–221.
5. Уотс А. Миф и ритуал в христианстве. – К. : «София»; М. : ИД «София», 2003. – 240 с.
6. Фан Динь Тан. Проблема «Восток – Запад» и Дальневосточная художественная культура. – К. : Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского, 1998. – 310 с.

Ржевська Майя Юрївна

КИЇВСЬКА ДИТЯЧА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ У КОНТЕКСТІ ОСВІТНЬОГО ПРОЦЕСУ СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ

Київська дитяча Академія мистецтв розпочала свою діяльність у 1994 р., коли мало хто був здатен уявити собі, що на тлі тодішніх економічних негараздів можна успішно розпочинати нові проекти. Однак, автора концепції навчального закладу, що була удостоєна першої премії на Всеукраїнському конкурсі оригінальних педагогічних проектів, – композитора, музично-громадського діяча, вченого й педагога Михайла Івановича Чембержі недаремно згодом назвуть «романтичним прагматиком». У підготовленому ним документі були

чітко прописані засади майбутньої діяльності Академії: запровадження принципу безперервної мистецької освіти; опора на новітні наукові розробки; створення умов комфортного навчання; поєднання різних мистецьких спеціальностей в одному навчальному закладі; рання професіоналізація; можливість коригування фахової орієнтації в процесі навчання; захист прав інтелектуальної власності дитини; зростання ролі особистості вчителя, високий рівень фахових вимог до професорсько-викладацького складу; комп'ютеризація мистецької освіти; вивчення іноземних мов при безумовному веденні навчального процесу українською; естетизація навчального простору та романтизація навчального процесу; запровадження засад педагогіки партнерства; демократичність, толерантність і шляхетність стосунків за умов дотримання суворої дисципліни.

У процесі реалізації проекту всі ці позиції піддавалися ретельному аналізу, осмислювалися й за необхідності коригувалися в окремих деталях, однак концепція як система ідей залишилася незмінною. М. І. Чембержі багаторазово оприлюднював її – в радіо- і телепередачах, в наукових статтях, методичних працях і, головне, в двох книжках – «Наближення до високих істин» (К., 2004), «Ранкові роздуми про вічне» (К., 2010).

За роки, що минули, Академія – справді живий організм – постійно зростала, змінювалася, вбудовувалася до освітньої системи і водночас впливала на неї (і не лише у власне мистецькому сегменті). Багато інновацій, що були впроваджені в Академії майже одразу ж після її заснування, поступово входили до загальної практики вітчизняної освіти: приміром, саме тут уперше стали ділити навчальний рік на семестри вже на шкільному рівні, викладати кілька іноземних мов, починаючи з першого року навчання. Однак, є багато такого, що лишається ознакою винятково Київської дитячої Академії мистецтв: ті, хто навчається тут, з шестирічного віку називаються не учнями, а юними студентами; в залах Академії майже щодня звучить органна музика, стіни всіх приміщень – залів, класів, холів, навіть кав'ярні – прикрашають картини як провідних українських майстрів, так і вихованців навчального закладу, а подвір'я – прекрасні скульптури. Зрештою, чи існує такий навчальний заклад, ректор якого впродовж багатьох років уранці привітно зустрічав і вітав би студентів на ганку?

Однак, цим унікальність Академії зовсім не обмежується. Скажемо головне: нині Київська дитяча Академія мистецтв – вищий мистецький навчальний заклад, що бере на себе відповідальність розпочати роботу з обдарованою дитиною (відповідно до її таланту – як з музикантом, чи

художником, чи актором, чи танцівником) у «ніжному віці» – з шести років – і довести їй, зрештою, до отримання диплома про вищу освіту. В одному навчальному закладі, впродовж багатьох років, даючи дитині можливість рано виявляти себе як справжнього професіонала, пильно відстежуючи її зростання й за необхідності обережно коригуючи індивідуальні навчальні стратегії.

В Академії панує діалог різних видів мистецтв, що дає яскраві й навіть несподівані результати (це коли, приміром, відома піаністка, лауреат міжнародних конкурсів і педагог дітей-лауреатів, раптом цілком професійно починає писати маслом пейзажі й натюрморти).

Для реалізації проекту потрібно було зібрати колектив однодумців, і такою виваженою «селекційною» роботою з притаманною йому проникливістю одразу став займатися ректор. Крім штатних викладачів, яким після набору першого курсу юних студентів довелося працювати з малечею, до співробітництва з Академією були залучені найавторитетніші митці (музиканти, режисери, актори, художники) та мистецтвознавці; вони ставали консультантами різних факультетів, виступали з лекціями і концертами.

На формування особливого мікроклімату були спрямовані зусилля щодо створення інтер'єрів і заповнення простору – на подвір'ї закладався Садок вишневий, Каштановий гай. Так само закладалися і засади доброзичливих і шляхетних стосунків усередині вишу, формувалися унікальні академічні «ритуали». Творчої наснаги М. І. Чембержі вистачило не лише на створення оригінальних музичних позивних, із яких нині тут завжди розпочинаються урочисті заходи, але й на винайдення логотипу Академії – графічного втілення самої ідеї навчального закладу.

Від початку існування Академії в її підвалини було закладено щире патріотичне почуття. Навчання тут ведеться винятково українською, що має виховати в юних студентів розуміння своєї приналежності «до джерел»; водночас опанування кількох іноземних мов стає запорукою успішної інтеграції до сучасного світу.

Юні студенти з перших курсів привчаються до думки, що мистецькі професії потребують постійної самовіддачі та повсякденної наполегливої праці. Вони активно задіяні в цілком «дорослих» митецьких проектах – концертах (в тому числі в якості солістів симфонічних оркестрів), виставах київських театрів, виставках. Ідея ранньої професіоналізації поєднується тут з ідеєю партнерських стосунків тих, хто навчає, і тих, хто навчається, діти мають можливість на рівних працювати зі знаними й досвідченими майстрами.

Становлення Академії не було простим: як будь-яке інноваційне явище, вона нерідко сприймалася як «порушник спокою», чинник руйнування усталеного укладу. У фінансуванні Академії – муніципальної установи – значна доля належить спонсорським і меценатським коштам; активно діє Попечительська рада Академії. Одним із найбільших надходжень став культурний грант уряду Японії (приблизно 600 тис. доларів).

Попри всі труднощі, ствердження Академії в мистецькому та освітньому середовищі України відбувалося успішно. Нині тут здійснено кілька випусків бакалаврів; цілий ряд студентів отримав дипломи спеціалістів. Своє захоплення цим незвичайним ВНЗ в книзі почесних гостей Академії (в ній, до речі, є тексти не лише українською й російською, але й англійською, французькою, німецькою, сербською, китайською, японською та багатьма іншими іноземними мовами) висловлювали провідні митці, діячі культури, відомі політики.

Успіх діяльності Академії безпосередньо пов'язаний із постаттю її засновника й незмінного ректора – народного артиста України, професора, члена двох вітчизняних академій – Національної академії педагогічних наук і Національної академії мистецтв – М. І. Чембержі, який порівнює свою роль із функціями диригента в оперній виставі, коли всі учасники процесу є видатними майстрами своєї справи. Не можна не захоплюватися здатністю М. І. Чембержі до критичної оцінки власної діяльності, що спонукає до постійного прискіпливого погляду на свою роботу, його мудрую самоіронією, що стає додатковим потужним стимулом постійного руху вперед.

Редя Валентина Яківна

ДО ВИВЧЕННЯ РОДОВОДУ СТРАВІНСЬКИХ: КИЇВ У ЖИТТІ ТА ТВОРЧОСТІ Ф. Г. СТРАВІНСЬКОГО

Київський період життя та творчості Ф. Г. Стравінського – за довідковими виданнями «видатного російського баса», батька Ігоря Стравінського, фактично не досліджений. Між тим, саме у Києві він починав університетську освіту, тут відбувся перший публічний виступ майбутнього артиста Імператорських театрів, розпочалася оперна кар'єра артиста (1873–1875) і його сімейне життя.

Молодому Стравінському, який у 1873 р. приїхав до Київського міського оперного театру кваліфікованим співаком з консерваторською освітою, музична атмосфера Києва була добре відомою – ще до вступу в Петербурзьку консерваторію він навчався на юридичному факультеті

Університету св. Володимира (1866–1868). Разом з іншими студентами неодноразово брав участь у спектаклях, що ставились на сцені Київського міського театру [2, 175]. Тоді ж відбулися перші контакти Ф. Стравінського з Київським відділенням ІРМТ (збереглася афіша 1868 р. із власноручним надписом Ф. Стравінського «Первый раз в жизни пред публикой, в качестве певца-солиста» [1]).

На час приїзду Ф. Стравінського до Києва Російський оперний театр функціонував тут лише декілька сезонів (з 1867 р.). Репертуар був орієнтований переважно на італійську та французьку опери. Розширення репертуарних горизонтів вимагало оновлення виконавського складу трупи, і антрепренер Фердинанд Бергер, який у пошуках молодих талантів поїхав до Петербургу, почув студента консерваторії Ф. Стравінського у «Севільському цирюльнику» Дж. Россіні і підписав з ним контракт на партію першого баса у Київському театрі (з 15 серпня 1873 р. до Великого посту 1874 р., далі контракт був підписаний з новим антрепренером Київського театру Йосипом Сетовим).

Паралельно з активним опануванням оперного репертуару Ф. Стравінський брав участь у різноманітних камерних концертах (у т.ч. благодійних, ювілейних та ін.), музично-літературних вечорах; з трупю Ф. Бергера побував на гастролях в Одесі, Катеринославі, Єлисаветграді.

Київський період творчої діяльності Ф. Стравінського виявився дуже плідним. За три роки співак дебютував у 17 ролях – умовно кажучи, вивчав по шість партій на рік (!) – для порівняння, за наступні 26 років роботи у Маріїнському театрі Ф. Стравінським було вивчено 43 нових партій (приблизно по дві на рік). В одному з листів улітку 1874 р. артист писав: «Охота разобрала учить партии (всякие роли)... я стал считать, сколько у меня готовых ролей, и вообрази себе, что оказалось, иггранных: Мефистофель, Руслан, Сильва, дон Базилио, Фарлаф, Милорд, Сен-Бри, Рудольф; готовых, но не иггранных – Спарафучилле и Мельник и, наконец, почти готов "Фрейшюц"... итого 11 ролей для одного года, Бергер даже похвалил» [2, 91].

За неповних три роки роботи у Київському театрі Ф. Стравінський виходив на сцену 187 разів (включаючи гастрольні поїздки до Одеси та Єлисаветграду). Найактивнішими та найбільш плідними були 1874 (75 ролей) та 1875 (52 ролі) роки. Роль Мефістофеля у «Фаусті» Ш. Гуно за неповних чотири роки артист зіграв 43 рази (понад 10 разів за сезон). Наступними за кількістю виконання стоять партії Сен-Брі («Гугеноти» Мейєрбера, 22 рази) та Каспар («Фрейшютц» Вебера, 19 разів).

Успіх Федора Стравінського на київській сцені не можна характеризувати як однозначний: прибічники італійської опери не одразу оцінили талант молодого артиста. Цілком можливо, перші виступи молодого співака дійсно не були досконалыми, адже він лише починав професійну діяльність. Показово у цьому плані, що згідно відгуку про дебют Ф. Стравінського на Петербурзькій сцені (18 квітня 1876 р., Мефістофель у «Фаусті» Ш. Гуно), до Маріїнського театру артист прийшов професіоналом вищого гатунку. Тож, для долі Ф. Г. Стравінського, формування його творчої особистості період роботи у Київському театрі відіграв дуже важливу, а в чомусь навіть визначальну роль.

У Києві Ф. Стравінський зустрів своє кохання. У травні 1874 р. його дружиною стала киянка Анна Холодовська (1854–1939) – освічена молода дівчина, талановита піаністка, молодша з чотирьох дочок у сім'ї. Батько Анни – Кирило Григорович (1806–1855) – спадковий українець, представник козацького роду, отримав дворянство за участь у російсько-турецькій війні. Мати – Марія Романівна (дів. Фурман, 1822–1880) мала багату спадщину від діда Федора Івановича Енгеля (1770–1837). Федір та Анна обвінчалися у домашній церкві, після чого вирушили до Одеси, де перебувала тоді на гастролях Київська опера. 1875 р. в Києві народився первісток Стравінських Роман (згодом на світ з'явилися Юрій, Ігор та Гурій). Спогади сучасників свідчать про те, що любов і взаємоповагу один до одного подружжя зуміло пронести через усе життя.

Архівні документи та свідоцтва тогочасної київської преси переконливо свідчать: саме у Києві майбутній артист Ф. Г. Стравінський ще у студентські роки «шукав себе» та своє покликання. Саме тут розпочалося його сімейне життя та активна творча діяльність, шлях до вершин професійної майстерності. Таким чином, Київ, без перебільшення, займає особливо важливе місце у житті та творчій біографії Федора Стравінського, успішний старт професійної кар'єри якого відбувся саме у київський період життя та творчості.

Використані джерела

1. Фонд № 269, Ф. И. Стравинский, ex 990, кп 91986/827. Л. 5 (Державний театральний музей ім. О. О. Бахрушина, Москва).
2. Ф. Стравинский: Статті, письма, воспоминания / Сост. и прим. Л. Кутателадзе, ред. А. Гозенпуд. – Л. : Музыка, 1972. – 207 с.

ДИТЯЧИЙ МУЗИЧНИЙ ФОЛЬКЛОР У ПРОСТОРІ ВЗАЄМОДІЇ НАЦІОНАЛЬНИХ КУЛЬТУР

Одне з визначальних місць у розумінні національної специфіки людського буття посідає вивчення національної культурної спадщини, яка, як етнокультурний феномен, зберігає системно пов'язані між собою доетнічні (архетипні), етнічні й національні ціннісні джерела. Цікавим тут видається виявлення можливостей інтерпретації семантичних і символічних констант, належних як різним світоглядним системам – архаїчній і християнській, християнській і радянській, модерній і постмодерній, – так і культурам різних народів. Виявлення, а головне – розуміння спільних рис світобудови усної народної творчості сприятиме формуванню всеєдності, яка, за висловом Ю. Сугрорової, яка можлива лише в просторі діалогу і «передбачає орієнтацію людини, групи, суспільства у своїх креативних діях на вселюдські цінності Добра, Істини, Справедливості і Краси» [1, 7]. Своєрідний діалог, оригінальне перегукування, характерологічна взаємодія культур через їх інтерпретацію простежується при порівнянні зразків дитячого, зокрема музичного, фольклору різноманітних національних культур. Отже, в сучасних умовах соціокультурної реальності актуалізується концептуалізація дитячого музичного фольклору, з точки зору його процесуального та діалогічного осягнення.

Дитячий фольклор (народні примовки-ігри-пестушки, колискові, казки, скоромовки, лічилки, пісеньки, утішки, забавлянки тощо), як суттєва частина загальнонаціональної народної творчості, бере початок з глибини віків, від народних обрядів і вірувань. Проте безпосередньо термін «дитячий фольклор» з'явився у фольклористиці доволі недавно – у 20-х роках ХХ ст. Певною мірою продовжуючи існувати і в наш час, дитячий фольклор, у різних своїх жанрах відбиває динаміку життя дитини від колиски до юності та загальне людське життя в усьому розмаїтті його форм. І хоча текстів цього специфічного виду усної народної творчості нині зібрано немало, не достатньо сформованою залишається безпосередньо теорія дитячого фольклору. Визначальним і доволі складним питанням втримується визначення жанрів, які саме необхідно вважати власне «дитячими».

Дослідник народної педагогіки Г. Виноградов одним з перших почав застосовувати термін «дитячий фольклор», віднісши до нього твори, складені самими дітьми, а також поезію забав, плекання (невеликі

ліричні твори, які примовляють дорослі, забавляючи малюків). Дещо пізніше до цього виду були віднесені колискові пісні (хоча деякі науковці і сьогодні відносять їх до сімейно-побутової лірики).

Відомо, що у минулому велику роль у вихованні дітей відігравала народна педагогіка, в якій на одному з перших місць було прищеплення любові до всього прекрасного. З раннього віку у сім'ях заохочували дітей до співу, музики, танців. Виховання і навчання базувалось на пісенному жанрі дитячого фольклору, на якому формувалися естетичні смаки дитини, проходило морально-етичне становлення та розвиток особистості.

Г. Сковорода, В. Сухомлинський, К. Ушинський відзначали, що виховання дитини повинно ґрунтуватися на культурно-історичних цінностях нації. Зокрема, Г. Сковорода одним із перших пропонував застосовувати народні традиції у вихованні, надаючи виняткового значення фольклору і пісенним музичним традиціям. В. Сухомлинський сформував концепцію виховання особистості на основі глибокого вивчення культурно-історичних традицій рідного краю. К. Ушинський, високо оцінюючи виховний потенціал народного фольклору, першим обґрунтував важливе положення педагогічної теорії – вимогу народності виховання, ввівши у науковий обіг термін «народна педагогіка». І нині актуальні його слова: «народ без народності – тіло без душі».

Спів і музика супроводжують дитину з перших кроків життя. Через перші добрі й лагідні слова, з посмішкою мами, через забавки, колискові, дитячі пісеньки тощо перволітки починають пізнавати оточуючий світ, знайомляться з родиною, культурою свого народу. Чуттєвий зв'язок між матір'ю і дитиною, що існує від дня народження немовляти, дістає відбиття у зворушливо щирих і безпосередніх утішках, колискових піснях. Розраховані на одного слухача, вони набувають рис найінтимнішого жанру. Саме тому дитячий музичний фольклор з культурної спадщини різних народів, хоч і написаний неоднаковими мовами, є навдивовижу інтернаціональним.

Практично в усіх народів (тут заради справедливості належить зауважити, що у грецькому та німецькому фольклорі немає такого жанру, як «забавки») є твори, присвячені сонечку, дощику; створено вірші й пісні про світ тварин (зайчик, лисичка, кицька, коза, півники, сорока-ворона); написано чимало утішок, колискових пісень, ігор і казок з піснями або музичним вставками, новорічних віршиків і пісень, лічилок, загадок, швидкомовок, чистомовок, забавок тощо.

Типовим прикладом може слугувати відома всім з дитинства гра-забава з пальчиками дитини. В українському фольклорі – це «Сорока-

ворона», в російському – «Хлопче-пальчику», у німецькому – «Гра на пальцях», у кримськотатарському – «Тік». Зауважимо, що значно частіше за «Пальчика-мальчика» в російському варіанті використовується та ж сама «Сорока-ворона, на шесточке сидела, деткам кашку варила».

Для дитини ніхто не пожалкує лагідних та теплих слів, на які так багаті народні приговори, вірші, пісеньки. У цьому проявляються характерні риси дитячої народної поезії та пісенної творчості, передається обережне ставлення як до немовляти, так і до нашого майбутнього в цілому.

Найбільшим здобутком за всю історію людства є колискова поезія. Вона цілісно з'єднана з практикою виховання, створює сприятливі умови для наступних виховних впливів. Колискова, як форма народної поетичної творчості, містить у собі великі можливості у формуванні фонематичного сприймання. Цьому сприяє особлива інтонаційна організація (співуче виділення голосом голосних звуків, повільний темп тощо), наявність повторюваних фонем, звукосполучення і звуковідтворення. Попри невеликий обсяг, колискові пісні таять невичерпне джерело виховних і освітніх можливостей. Звернені до дитини сповнені безмежної любові, тепла і ніжності слова матері, і нині створюють особливу емоційну атмосферу. Вслуховуючись у слова колискової, можна відчувати велику материнську любов, ніжність, опіку, побажання дитині здоров'я.

На жаль, колискові пісні системно не збиралися. Це привело до втрати численних зразків, які відрізнялися поетичними і педагогічними перевагами і тому, виховуючи у сьогодення наших малюків на цьому неоціненному музичному матеріалі, ми повертаємо нас до самих себе і маємо можливість зрозуміти інші національні культури.

Деякі жанри усної словесності, які побутували у середовищі дорослих, втративши своє утилітарне призначення і сакральне значення, перейшли у дещо зміненому і спрощеному вигляді у сферу дитячого фольклору.

Практично всі дослідники відзначають, що до дитячого фольклору відносяться і твори дітей, і твори, створені дорослими для дітей. Основним критерієм відбору є функціональний аспект: твори, які виконуються тільки лише в дитячому середовищі та ті, які не передбачають інших слухачів, крім дітей, виконуються дорослими тільки для дитини.

Дитячий фольклор має свою специфіку: відповідає віковим особливостям дітей у виборі тем, образів, ідей, характеризується об'єднанням словесного матеріалу з елементами гри, супровідними

рухами. У багатьох творах виразно й чітко проявляється яскраво виражене виховне значення.

Специфіка музичної діяльності дітей дошкільного віку, їх музичного мислення зумовлена інтонаційною сутністю, зокрема народного музичного мистецтва. Музична інтонація виконує функції моделі, за допомогою якої відтворюється інформація – художній образ – саме те, що потрібно запиту психології дошкільнят. Клітини дитячого мозку дуже чутливі і реагують на об'єкти сприйняття тоді, коли ці об'єкти – образи. Дитячий музичний фольклор впливає на емоційне сприйняття та зацікавленість дитини в новій інформації, зосередження дитячої уваги на конкретному наочному, словесному чи музичному образі. Спочатку звукова інформація викликає у малюка почуття здивування, а потім – задоволення, радості, бажання її запам'ятати. Чим простішим буде носій музичної інформації, тим він має більшу наповненість і універсальність. Більш прості елементи легше поєднуються в нові смислові комбінації, що приводить до формування у дітей знань, умінь, навичок.

Отже, дитячий фольклору, зокрема, музичний, дає дітям у спрощеній формі через колісанки, забавлянки, утішки, дитячі пісеньки, казки й гумор відомості про оточуюче середовище, суспільні цінності та культуру свого народу. У процесі природної музично-ігрової діяльності створюються умови для загальної пізнавальної активності, музичного виховання, гармонічного розвитку особистості.

З позиції взаємодії усної народної творчості дитинства та діалогу різних культур, шляхів виникнення її жанрів і способів трансляції, а також впливу на поетику дитячого віку, можна констатувати, що дитячий музичний фольклор є явищем неоднозначним, цікавим, творчо неоціненним і потребує подальшого дослідження.

Використані джерела

1. Сугрובה Ю. Ю. Культуротворчість у діалозі традицій і новацій сучасного полі етнічного суспільства України (кримський досвід): монографія / Юлія Сугрובה. – Сімферополь : Видавничий центр КДМУ, 2012. – 352 с.

Федотова Оксана Олегівна

КУЛЬТУРА ПІД НАГЛЯДОМ ЦЕНЗУРИ: ПРОГРЕС ЧИ ЗАНЕПАД?

Питання взаємовідносин у суспільстві культури та цензури є достатньо давнім, оскільки цензура як соціокультурний феномен існує з часів виникнення держави. Зазвичай, під цензурні заборони потрапляли

різні сфери культурного життя. Так, одним із перших об'єктів контролю стала рукописна книга. За епохи Середньовіччя чимало творів було спалено святою інквізицією в контексті боротьби з передовою науковою думкою та прогресом. З тих пір пройшло багато століть, проте проблема впливу цензури на культурний розвиток суспільства не втратила своєї актуальності.

1991 р. відбувся розпад величезної радянської імперії. Невдовзі Україна набула державної незалежності. Разом із старою тоталітарною системою пішла у небуття система комуністичної цензури, під пильним наглядом якої 73 роки знаходилися усі сфери духовного життя суспільства. Паралельно із нею був ліквідований також пресловутий Головліт, що впроваджував на практиці ідеологічні настанови правлячого режиму. Як згадував відомий дитячий український письменник В. Нестайко, за радянської доби працювалося «важкувато». Навіть у трилогії «Тореадори з Васюківки», що у 1979 р. Міжнародним комітетом з дитячої та юнацької літератури ЮНЕСКО була внесена до Особливого Почесного списку Г.-Х. Андерсена «як один з видатних творів сучасної дитячої літератури», уповноважені особи побачили «антирадянське» спрямування, розгорнувши нищівну критику твору [4].

Змінилися часи, пішли у минуле цензорські інститути, проте сам феномен цензури зберігся, як і раніше, впливаючи на стан культури. Чи потрібна цензура на сучасному етапі? Скажімо, народний артист України В. Писарев переконаний, що свобода творчості та вседозволеність у культурі призводять до негативних наслідків, оскільки під ним «багатьма розуміється можливість роздягнутися та продемонструвати своє тіло на публіці. Проте це не свобода, а дурість та опошлення» [7]. Отже, діяч виступає за суспільний контроль культури, який, на його думку, мають здійснювати високоморальні, духовні особистості, інтелектуали та носії національних традицій.

На противагу попередній думці, існує також точка зору щодо недоцільності цензурування культури у суспільстві. Зокрема, відомий журналіст Владислав Сікалов дотримується тієї точки зору, що цензуру не можна вважати корисною: «сама структура душі, якій потрібна цензура, залишилася в минулому» [9].

Утім, прояви цензури культурної сфери приходиться констатувати як на державному, так і місцевому рівнях. На державному рівні антикультурним спрямуванням відзначилася діяльність нещодавно ліквідованої Національної експертної комісії з питань захисту суспільної моралі, стараннями якої починаючи з 2004 р. обмежено цілий ряд кінофільмів, художніх творів тощо. За її сприяння

пропонувалося заборонити демонстрацію мультфільму «Північний парк»; прокат художніх фільмів «Хостел-2» та «Пиля-7»; використання комп'ютерних відеоігор Manhunt II, Mortal Kombat, God of War III. Одним із найгучніших рішень комісії стало визнання у 2009 р. роману відомого українського письменника О. Ульяненка «Жінка його мрії» порнографічним твором та ініціація щодо його заборони.

Приклади контролю культури можна спостерігати і на місцевому рівні. Так, протягом минулого року певного обмеження зазнали конкурси карикатур і шаржів, що провадяться за ініціативи херсонського митця, організатора Міжнародного фестивалю мистецтв «Гоголь-фентезі» В. Кругова. Діячам культури з багатьох країн було запропоновано взяти участь у конкурсах «Український вибір. Україна – Європейський союз» та «Диявольська бензоколонка» (став своєрідною формою протесту щодо анексії Криму та вторгнення російських військ на Донбас). Як результат – близько 30 художників-карикатуристів відгукнулися на означену пропозицію. Виставку кращих робіт переможців обох конкурсів передбачалося провести в Херсонській обласній універсальній бібліотеці імені О. Гончара. Однак незадовго до її відкриття експонувати картини у своєму приміщенні керівництво бібліотеки заборонило під приводом «нетолерантності» виставки, про що повідомив очільник інформаційного центру установи М. Кошелюк [1]. Така аргументація, звісно, сприймається як обмеження з політичних мотивів.

На сьогодні цензурний контроль у нашій країні набув форм напівзакону, оскільки, відповідно до статті 15 Конституції України, цензура як така у нашій країні заборонена. Однак, на практиці має місце застосування цензурних обмежень. Особисто ж переконані, що будь-які заборони у сфері культури лише створюють додаткову рекламу самому об'єкту заборони, ознайомитись з яким, зважаючи на сучасний рівень інформаційних технологій, не є проблемою. Інше питання: яку альтернативу може запропонувати держава замість обмежених мистецьких зразків? Чи існують у нас потужні культурологічні телеканали, які можна протиставити маскультурі? Так, на німецькому телебаченні функціонує змістовний культурологічний канал «Арт», який інформує глядача про найновіші роботи у галузях живопису, музики, кінематографу, проте навіть авангардні постмодерні культурні зразки, що межують з вульгарним мистецтвом, сприймаються тут цілком логічно, зважаючи на фаховість підходу у поданні матеріалу [9].

Інша, не менш важлива проблема – це рівень споживання населенням культурної продукції. Мовою ж статистики приходиться констатувати, що за період незалежності, у порівнянні з 1990 р., на

2012 р. кількість українців-театралів знизилася з 17,5 млн. до 6,5 млн.; поціновувачів класичної музики – з 15 млн. до 4,5 млн. На жаль, набагато менше у нас і читаючої публіки (тираж української книги зменшився відповідно з 170 млн. до 62 млн. примірників) [5]. Очевидно, по-своєму правий знаний український вчений і письменник-публіцист М. Стріха, який зауважує: «Раніше ЗМІ виконували певний культурний просвітницький проект – тобто, вважалось, що вони мають долучати до зразків високого мистецтва, до опери, до симфонічної музики, розповідати про музеї. Зараз відбулося спрощення й опошлення усього, що пов'язане з культурою» [5].

У цілому ж за результатами аналізу означеної теми можна зробити висновок, що цензурування культурної продукції навряд чи сприятиме виходу вітчизняної культури з кризового стану та подальшому її розвитку, повертаючи нас, швидше, до тоталітарних часів та, відповідно, практики обмежень духовного життя суспільства. Набагато серйознішою наразі є потреба популяризації здобутків класичної культури та літератури, а також забезпечення можливості широкій публіці доторкнутися до цікавих робіт, виконаних на високому художньому рівні, що досить часто стають надбанням лише творчої еліти.

Використані джерела

1. Антипенко І. Карикатура vs цензура: У херсонській бібліотеці виставку робіт міжнародного конкурсу заборонили через їх «нетолерантність» / І. Антипенко // День. – 2014. – 19 листопада.
2. Баран В. Культурне життя в Україні (60-ті – поч. 80-х рр.) / Володимир Баран // Армія України. – 1994. – № 76. – С. 24–37; № 80. – С. 42–45; № 81. – С. 18–24.
3. Борисенко М. В. До проблеми осмислення тоталітарної культури / М. В. Борисенко // Етнічна історія народів Європи. – К., 2001. – Вип. 10. – С. 30–33.
4. Всеволод Нестайко: від радянської цензури найбільше дісталось «Тореадорам» [Інтерв'ю В. Нестайка з Н. Майною] [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://glavred.info/kultura/vsevolod-nestayko-vid-radyanskoyi-cenzuri-naybilshe-distalosya-toreadoram.html>. – Назва з екрану.
5. Костюк Б. Чи існує в Україні культура споживання високої культури? / Б. Костюк [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.radiosvoboda.org/content/article/25108013.html>. – Назва з екрану.
6. Культура и цензура: Мифы и реальность, или История борьбы против правды (от составителей) // История советской политической цензуры. Документы и комментарии. – М. : РОССПЭН, 1997. – С. 3–12.
7. Народный артист Вадим Писарев: «Нашему искусству нужна цензура» [Интервью В. Писарева с А. Гончаренко] [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.aif.ua/culture/965746>. – Название с экрана.
8. Очеретянко В. І. Обмеження інтелектуальної свободи як один із засобів формування і функціонування тоталітарної системи в Україні (20 – 30-ті рр. ХХ ст.):

автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. іст. наук: спец. 07.00.01 «Історія України» / В. І. Очеретянко. – Х., 1999. – 19 с.

9. Сикалов В. Цензура в Україні: Вопрос культуры или цивилизации? / В. Сикалов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://gazeta.zn.ua/SOCIETY/tsenzura_v_ukraine_vopros_kultury_ili_tsivilizatsii.html. – Название с экрана.

10. Соснін О. В. Інформаційна політика України: [проблеми розбудови] / О. В. Соснін // Стратегічна панорама. – 2002. – № 3. – С. 29–34.

11. Якунов Є. Кобзон як теракт. Чи потрібна суспільна цензура? / Є. Якунов [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.ukrinform.ua/ukr/news/kobzon_yak_terakt_chi_potribna_suspilna_tsenzura_2008552. – Назва з екрана.

Чембержі Михайло Іванович

ВИЩА ОСВІТА БЕЗ СЕРЕДНЬОЇ?

Проблема підвищення якості вищої освіти набуває особливої актуальності з огляду на процеси оновлення суспільства, що розгортаються в сучасній Україні. У пошуках шляхів розв'язання наболілих питань нині формулюється бачення необхідних змін в освітній політиці. Їх ефективність напряду залежить від осмислення «слабких місць» вітчизняної системи у цій галузі. Одним із них, як видається, є міра відповідності рівня шкільної освіти завданням, що мають реалізовуватися у вищих навчальних закладах, у тому числі мистецьких. За численними спостереженнями, однією з головних труднощів для професійних мистецьких вишів у організації навчального процесу на перших курсах є необхідність подолання «різнобою» в рівні підготовленості новоспечених студентів, якості отриманих ними в середній школі знань, широти кругозору тощо, і на це витрачається дорогоцінний час. Таке «пригальмовування» може коштувати надто дорого в сучасному наднасиченому соціокультурному просторі, де конкуренція стала однією з головних рушійних сил. Водночас мистецька освіта України цілком здатна не лише вийти на світовий рівень, але й перевершити його. Головною передумовою для цього є тривала традиція вітчизняної школи класичного академічного мистецтва. Крім того, в Україні здійснюються спроби переосмислення усталених форм навчання.

Інноваційним вищим мистецьким навчальним закладом, де впродовж більш як двадцяти років реалізується нова концепція мистецької освіти, є Київська дитяча Академія мистецтв, що готує фахівців із різних мистецьких спеціальностей – музикантів, художників, акторів, танцівників. Проблема гармонізації середньої й вищої ланки освіти вирішується тут за рахунок об'єднання їх, у повному сенсі слова,

під одним дахом. Головні концептуальні засади діяльності Академії були неодноразово викладені (приміром, у монографії «Ранкові роздуми про вічне» [1]); тут акцентуємо увагу на деяких важливих у контексті заявленої проблематики моментах.

Одним із вихідних положень при формулюванні концепції Академії стало розуміння неможливості ефективної мистецької освіти без руху в напрямку до обраної професії. Такий рух наші майбутні юні студенти розпочинають у чотири з половиною роки, навчаючись на факультеті підготовки юних абітурієнтів і майстер-класів. Умови нашого навчального закладу дозволяють здійснювати необхідний аналіз можливостей дітей, їх здібностей і здатності до праці, творчого потенціалу та напрямків його реалізації. Діти при цьому не лише отримують ранню професійну орієнтацію, але й повсякчас знаходяться в середовищі вирування високого мистецтва, що притаманне Академії (це виявляється вже на рівні дизайну території, на якій розміщено будівлю ВНЗ). Вибір майбутньої професії відбувається за участі й всебічної підтримки видатних викладачів – як тих, хто з дня в день допомагає досягти тонкощі майстерності, так і педагогів-консультантів, які належать до мистецької еліти нашої країни. Існує також можливість коригування фахової орієнтації відповідно до можливостей кожної дитини.

Унаслідок тлумачення початкової й середньої ланок як складових безперервної професійної мистецької освіти для наших юних студентів фактично виключений момент випадковості у визначенні свого фахового вибору; їм забезпечена якісна підготовка до вищої ланки та комфортний перехід на новий освітній рівень.

Сприяє цьому також засвоєння вже на «шкільному» рівні трьох іноземних мов – у вищій школі ці знання й навички стають важливим інструментом отримання й засвоєння інформації з найрізноманітніших джерел. Якщо для вступу до вищих навчальних закладів на Заході необхідним є знання англійської, то володіння трьома мовами робить систему можливого вибору спектрально широкою.

І це далеко не єдиний блок отриманих уже в перші роки навчання в Академії знань, що можуть стати в пригоді студенту на завершальному етапі його професійної підготовки. До них відносимо також засвоєння можливостей сучасних інформаційних технологій. Крім того, елементи програм вищої школи з фахових дисциплін в умовах Академії можуть вводитися заздалегідь; при цьому, безперечно, враховуються індивідуальність та потенційні можливості кожної конкретної дитини.

Завдяки реалізації засад безперервної професійної мистецької освіти юні студенти Академії здобувають готовність до отримання справді якісної, потужної вищої освіти, а не просто до формального подальшого навчання в ВНЗ. Сприяти визріванню цієї готовності, фіксувати її – завдання професорсько-викладацького складу. Ми не делегуємо відповідальність і повноваження будь-якому іншому навчальному закладу: комплексний і самодостатній освітній процес організований в Академії таким чином, що юним студентам гарантується комфортне пересування усією освітньою вертикаллю навчання, гармонійний перехід від одного рівня до наступного, зняття характерних суперечностей між середньою та вищою школами.

Важливим є також ведення роботи в двох площинах – мистецькій і загальноосвітній, – а також повсякчасний контроль міри їх взаємної гармонізації. За таких обставин вища освіта стає для студентів удосконаленням, остаточним відшліфовуванням знань і навичок, що здобувалися впродовж довгих років ефективного навчання, свого роду стажуванням під керівництвом видатних педагогів. Саме тоді вища освіта стає такою у найповнішому, найточнішому сенсі слова. Ті, кому пощастило її отримати, стають конкурентоспроможними на сучасному ринку праці, мають можливість отримати цікаву й високооплачувану роботу.

Зауважимо, що досвід такого навчального закладу, як Київська дитяча Академія мистецтв, є унікальним; він цілком може бути предметом гордості України як європейської держави.

Однак, організація навчання в модусі безперервності таїть в собі значні труднощі. Послідовність реалізації освітньої концепції вимагає запровадження наскрізних навчальних планів (у випадку Академії – розрахованих на чотирнадцятилітнє навчання). Наразі така можливість не передбачена існуючою нормативно-правовою базою нашої держави, що, як видається, гальмує поширення досвіду Київської дитячої Академії мистецтв та унеможливорює створення подібних навчальних закладів. Потребують удосконалення також кадрова та фінансова складові функціонування такої вертикалі, зокрема в галузі атестації педагогічних кадрів. Існуючу систему категорій – від спеціаліста до вчителя вищої категорії, вчителя-методиста, старшого викладача – вважаємо за необхідне доповнити категоріями «доцент» і «професор», маючи на увазі, що це насамперед педагогічні (а не наукові) звання.

Використані джерела

1. Чембержі М. Ранкові роздуми про вічне : монографія / Михайло Чембержі. – К. : Автограф, 2010. – 128 с.

Шульгіна Валерія Дмитрівна

Яковлев Олександр Вікторович

СИНЕРГІЙНІ ПРОЦЕСИ У МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ

У сучасній науці синергетика стала визнаним міждисциплінарним напрямком досліджень, присвячених вивченню складних систем, компоненти яких взаємодіють між собою нелінійним чином. Подальшого розвитку потребують синергетичні напрацювання на двох рівнях: загальнометодологічному і конкретно-дослідницькому, зокрема культурологічному. В українській гуманітарній науці до методології синергетики звертаються вчені різних галузей: О. Вознюк (педагогіка), Н. Корнієнко (мистецтвознавство, театрознавство), А. Свідзінський (теорія культури), А. Стьопін (історія).

Синергетична концепція саморозвитку спирається на принцип саморуху і розвитку матерії, на уявлення реальних структур і систем та пов'язаних із ними процесів розвитку, розкриває зростання упорядкованості та ієрархічної складності систем самоорганізації на кожному етапі еволюції матерії.

Виходячи з цих позицій, актуальності набуває розроблення теоретичних та практичних підвалин дослідження проблем синергетики культурних ідентичностей та визначення певних культурологічних стратегій, спрямованих на розвиток нової цілісності культурного континуума соборної України.

Синергетична парадигма складає методологічну основу цілісного холістичного аналізу процесу діалектики культурних ідентичностей та інтеграції соціокультурного простору сучасної України. Синергетика може застосовуватися для пояснення людських когнітивних процесів, адже зорієнтована на розкриття універсальних механізмів самоорганізації та еволюції складних систем як природних, так і людських.

Завданням культурології є визначення синергійних шляхів соціокультурного розвитку України в умовах глобалізації світового простору. Отже, на противагу інтернаціоналізації культури у двох протилежних напрямках – глобалізації та регіоналізації – пропонуємо концепцію синергії культурних ідентичностей України.

Зазначені чинники зумовили розроблення в Національній академії керівних кадрів і мистецтв (НАКККиМ) актуальних науково-дослідних тем: «Міжнародні гуманітарні стратегії в сучасній Україні як системний культуротворчий феномен» (М. О. Тимошенко), «Синергетика регіональних ідентичностей у культурному континуумі України кінця ХХ – початку ХХІ століть» (докторант О. В. Яковлев), «Біенале в

контексті просторових і хронологічних координат сучасної України» (аспірант Н. Івановська), «Камерно-інструментальне мистецтво Одеси в культурному просторі України кінця ХХ – початку ХХІ століть» (аспірант А. Кравченко). Мається на увазі як концептуальне вирішення завдань міжнародних гуманітарних стратегій, так і висвітлення шляхів їх практичної реалізації, зокрема в контексті синергійного підходу в розвитку мистецької освіти.

За результатами проведеного дослідження, виявлено головні завдання вивчення культуротворчих можливостей сучасної мистецької освіти в її стратегічно-гуманітарній спрямованості: визначення знакового змісту гуманітарних стратегій, характеру, способів та форм міжкультурного діалогу; усвідомлення ролі людини – особистісного фактору як головного чинника гуманітаризації культури та її стратегічного скерування. Важливою рисою названої стратегії є її часова тривалість та просторова поширеність на відміну від епізодичної тактичної дії, адже стратегічна розрахована на усталеність та універсальну значущість. Охоплюючи сферу міжнародних взаємодій, вона набуває множинності вияву в формах комунікативних інституцій і стає важливим чинником глобалізації в її позитивному значенні.

Як приклад реалізації синергетичного підходу і включення культури України у світовий контекст наводимо участь НАКККіМ у діяльності міжнародної асоціації EVA. Міжнародне наукове товариство EVA – ElectronicImaging&theVisualArts («Електронне зображення і візуальні мистецтва») – організовано фірмою VASARIEnterprises (Велика Британія) в 1989 р. за дорученням та фінансової підтримки Комісії Європейського Товариства. Конференції EVA – це міжгалузєва та мультидисциплінарна сукупність локальних і глобальних заходів для фахівців із нових технологій у культурному середовищі суспільства. В організації, підтримці та роботі конференцій EVA беруть участь міжнародні організації світового та європейського рівнів, міністерства та відомства приймаючих країн, організації-виконавці європейських проектів.

У 2002 р. конференція EVAбула вперше проведена в Києві у Міжнародному науково-навчальному центрі інформаційних технологій та систем ЮНЕСКО, НАН і Міністерства освіти і науки України. На конференціях EVA в Берліні і Флоренції Україною (НАКККіМ) були представлені національні музичні раритети – рукописи XVII–XVIII ст. з фондів Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. Для апробації мультимедійної презентації були обрані партесні концерти Миколи Дилецького, найвидатнішої

постаті в слов'янському музичному світі другої половини XVII ст., ірмологіони, духовні концерти Артемія Веделя.

Міжрегіональний інтеграційний рівень, зазначений у моделі багатокомпонентної системи національної культури, характеризується виконанням проекту «Трансформація освіти і культура: традиції та сучасність», який охопив три регіони: Центр (Київщина), Південь (Одещина), Західна Україна (Львів, Мукачеве).

Розпочатий НАКККіМ у 2009 р. міжрегіональний проект «Мистецька освіта XXI століття: теорія і практика» залучив згодом Одеську національну музичну академію імені А. В. Нежданової, факультет культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка, Мукачівський державний університет, Університет музичний Фридерика Шопена у Варшаві. Проведення щорічних весняних конференцій, обмін освітньо-мистецьким досвідом із друкування матеріалів досліджень сприяли виробленню загальнонаціональної концепції мистецької освіти, що віддзеркалено у творчих розробках провідних учених, постійних учасників зазначених форумів: ідеї Т. Шевченка і сучасність (О. Г. Рощенко, О. М. Маркова), феноменологічна цілісність та гносеологічна єдність естетики, музики та освіти (А. І. Павко), пошуки раціонального в мистецькій освіті України XXI ст. (С. М. Волков), соціологічні та культурологічні ідеї універсалізму в слов'янських традиціях просвітництва (В. А. Личковах), методологія синергетики (О. В. Яковлев).

Компонента локального рівня в моделі культурного простору України представлена в дослідженнях: К. Антонової «Громадсько-мистецька діяльність М. В. Лисенка в культурному просторі Києва другої половини XIX – початку XX ст.» і К. Давидовського «Творча діяльність Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра у формуванні культурно-мистецького середовища Києва (1991–2010 рр.)», які виконуються в НАКККіМ і демонструють мистецтво Києва як базову локальну одиницю національної культури України.

На сучасному етапі синергетичний підхід у дослідженні культурного простору є «ключем» до різноаспектного осмислення буття нації, що охоплює всі матеріальні та духовні здобутки.

Використані джерела

1. Вознюк О. В. Розвиток вітчизняної педагогічної думки: синергетичний підхід / О. В. Вознюк. – Житомир : ЖДУ ім. І. Франка, 2009. – 184 с.
2. Корнієнко Н. Запрошення до хаосу. Театр (художня культура) і синергетика. Спроба нелінійності / Н. Корнієнко / Національний театр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса. – К., 2008. – 246 с.

3. Культурно-мистецька освіта як складова художнього простору ХХІ століття : зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Одеса, Київ, Варшава, 30 квітня 2014 р. – К. : НАКККіМ, 2014. – 256 с.
4. Самойленко О. І. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства: автореф. дис... на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознав.: 17.00.03 / О. І. Самойленко ; Нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського. – К., 2003. – 36 с.
5. Свідзінський А. В. Синергетична концепція культури / А. В. Свідзінський. – Луцьк : Вежа, 2008. – 696 с.
6. Стьопін А. О. Синергетичні виміри розвитку України: історія і сучасність / А. О. Стьопін. – Одеса : Астропринт, 2006. – 153 с.
7. Сугрובה Ю. Ю. Культуротворчість у діалозі традицій і новацій сучасного поліетнічного суспільства України (кримський досвід) / Юлія Сугрובה. – Сімферополь, 2012. – 351 с.
8. Тимошенко М. О. Міжнародні гуманітарні стратегії в сучасній Україні як системний культуротворчий феномен: автореф. дис. ... на здобуття наук. ступеня канд. культурології: 26.00.01: теорія та історія культури / М. О. Тимошенко ; Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. – К., 2012. – 17 с.
9. 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.
10. Трансформація освіти і культура: традиції та сучасність : зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Київ, 2-3 травня 2012 р. – К. : НАКККіМ, 2012. – 248 с.
11. Шевелєв В. Глобалізація / В. Шевелєв // Культурологія. Краткий тематический словарь. – Ростов-на-Дону : Феникс, 2001. – 192 с.
12. Шейко В., Александрова М. Культура та цивілізація в історико-культурній думці України в добу глобалізації / В. Шейко, М. Александрова. – К. : Інститут культурології АМУ, 2009. – 312 с.
13. Яковлев О. Культурологічні виміри синергетики регіональних ідентичностей в сучасній Україні / Олександр Яковлев // Аркадія. – 2012. – № 4 (35). – С. 41–43.
14. Shulgina V., Yakovlev O., Barkova O. Presentation of Ukrainian Old Printed Book and Music Manuscripts of the Orthodox Church in the Digital Space // Electronic Imaging&the Visual Arts. EVA 2004 Florence. – Bologna: Pitagora Editrice, 2004. – P. 8.

СЕКЦІЯ 1

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ: МИНУЛЕ, СУЧАСНІСТЬ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ

Буравльова Тетяна Іванівна

АПЛІКАТУРА ЯК ОДИН ІЗ ЗАСОБІВ РОЗКРИТТЯ ХУДОЖНЬОГО ЗМІСТУ МУЗИЧНОГО ТВОРУ

Розвиток аплікатурних навичок відбувається на основі стандартних формул, що охоплюють основні різновиди гам, арпеджіо, акордів. У навчально-інструктивній частині репертуару для початківців переважно зібрані етюди, п'єси, в яких усі аплікатурні рішення пропонуються автором та в разі необхідності редактором.

У методичній спадщині відомих педагогів-піаністів досить широко висвітлюються питання залежності виконавських завдань від образно-змістовного наповнення конкретних музичних творів.

Слід виділити найважливіші фактори, які необхідно враховувати під час підготовки учня до виконання музичного твору. Першочерговим для створення повноцінної інтерпретації можна вважати фактор створення внутрішнім слухом уявлення про звукове втілення художнього образу твору. Тому слід постійно збільшувати обсяг та різноманітність слухових вражень, збагачувати слуховий досвід учня. Слухаючи записи або концертні виконання, читаючи книжки відомих педагогів-виконавців, знайомлячись з різними редакціями під час вивчення музичного твору, учень одночасно з набуттям широкого музично-культурного світогляду повинен прагнути до максимального використання його у своїй виконавській практиці.

З цієї точки зору в першу чергу слід зосередити увагу учня на відповідності агогіки, артикуляції, ритму, динаміки та педалізації стилістичній та жанровій характеристиці кожного твору, навчити його аналізувати можливі варіанти аплікатурних рішень. Слід також враховувати психофізіологічні особливості учня у роботі над збагаченням його піаністичного арсеналу – «...принцип зручності аплікатури для даної руки у зв'язку з індивідуальними особливостями та намірами піаніста» [3, 161].

Неможливо регламентувати всі варіанти виконавських засобів, які використовуються для досягнення виразності інтерпретації музичного твору, однак можливо підвищити ефективність використання світового досвіду виконавства у галузі фортепіанного мистецтва.

В індивідуальній роботі за інструментом перед учнем постає проблема максимального наближення реальних звукових результатів уявленого художнього музичного твору за допомогою внутрішнього слуху. Саме тому ефективність у досягненні виконавської мети може дати раціональна аплікатура. Кожна мить доторкання до фортепіано через інтуїтивні та набуті в навчанні піаністичні навички, у тому числі вибір аплікатури, перетворюються у побудову власної виконавської концепції та народження художнього образу.

Виходячи з того, що виконавські завдання у кожному творі визначають логіку аплікатурних рішень, необхідно на протязі всього навчання ставити перед учнем питання вибору аплікатури. Заняття з учнями у цьому напрямку повинні проводитись одночасно на двох рівнях. До вищого рівня слід віднести систематичне опрацювання учнями варіантів аплікатури, викликаних необхідністю педалізації агогіки, ритму, артикуляції, динаміки та педалізації, з урахуванням жанрових та стильових особливостей конкретного музичного твору.

До другого рівня можна віднести вирішення проблеми врахування індивідуальних психофізіологічних можливостей учня: «...кожний палець володіє певними можливостями і аплікатурні комбінації не повинні йти в розріз з цими можливостями» [2, 71].

Важливо починати обговорення і вибір варіантів аплікатури на ранніх етапах навчання, прищеплюючи учням звичку одночасно проникненням у змістовність кожного твору, критично оцінювати аплікатуру і бажати її зміни у випадку необхідності відповідно до виконавських намірів.

Систематизація та вивчення варіантів аплікатури:

- вивчати авторську аплікатуру і аналізувати її з точки зору всіх можливих факторів, що впливає на її визначення (наміри композитора підкреслити важливі засоби виразності, його уявлення про необхідний стиль виконання і т.п.);

- виконувати завдання з пошуку власних аплікатурних формул у тих фрагментах, де відсутня авторська або редакторська аплікатура;

- вивчати можливості перерозподілу фактури між руками з відповідними змінами аплікатури;

- розвивати навички, свідомо контролювати використання аплікатури на різних етапах вивчення і вносити необхідні корективи.

Крім навичок вибору аплікатури в залежності від головного – змістовності твору, слід виховувати потребу знайти найбільш економну та ефективну аплікатуру.

Серед багатьох таких факторів можна назвати:

- врахування усіх психофізіологічних особливостей учня (розмірів, сили та пластичності рук; рухливості пальців; здібності до координації і незалежних рухів; можливості усвідомлення аплікатурних комбінацій);

- врахування наявності і обсягу акустичних ресурсів (сила, тембр і особливості роботи механіки фортепіано в різних регістрах), якість репетиційного механізму, різна «вага» клавіатури (більша в басовому і менша у високому регістрі).

Аплікатура сприяє зручності гри та виразності виконання. Це допоміжний засіб, який забезпечує реалізацію художніх намірів. Як писав відомий викладач-піаніст Г. Нейгауз, «найкращою є та аплікатура, яка дозволяє найбільш вірно передати музику і найбільш точно узгоджується з її сенсом» [3, 157].

Використані джерела

1. Коган Г. У врат мастерства. Работа пианиста / Г. Коган. – М. : Музыка, 1969. – 284 с.
2. Мильштейн Я. Советы Шопена пианистам / Я. Мильштейн. – М. : Музыка, 1967. – 119 с.
3. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры / Г. Нейгауз. – М. : Музыка, 1982. – 215 с.

Денисюк Жанна Захарівна

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УМОВАХ

ПОЛІКУЛЬТУРНОГО РОЗВИТКУ СУСПІЛЬСТВ

Розвиток сучасних суспільств значною мірою визначається наростаючими глобалізаційними факторами з переважаючою інформаційною складовою. Соціокультурний простір характеризується як мультикультурний або полікультурний, перетворюючи та формуючи, відповідно, й інші сфери, зокрема, освітню. Відтак особливої значущості набуває розвиток саме мистецької освіти, яка є формоутворюючою в питаннях започаткування державних культурних стратегій та політики розвитку культур.

Механізм, завдяки якому мультикультуралізм долає асиміляцію та фрагментарність, працює завдяки дотриманню двох правил: вільного,

нічим не обмеженого самовиявлення кожної з культур і відкритої взаємодії різних культур.

Україна є поліетнічною державою, де відсоток неукраїнців становить у ній понад чверть усього населення. Відтак питання мультикультурної, поліетнічної освіти, й, передусім, мистецької, є надзвичайно актуальним. Тому в нових соціокультурних умовах особливе значення відводиться гуманітарній складовій освіти загалом, одне із завдань якої в сучасному світі – формування у підростаючого покоління «культурологічного світовідчуття» як прояву толерантного ставлення до культурного різноманіття.

Належний рівень мистецької освіти в категоріях «полікультурності», «полікультурної освіти», «полікультурного середовища», «полікультурного виховання» покликаний сприяти гармонізації відносин між етнічними та соціокультурними групами, які можуть ускладнювати відносини між людьми, що мають різну культурну ідентичність. Їх поява зумовлена глобалізацією суспільства, з одного боку, та домінуванням принципів демократизації та гуманізації освіти – з іншого. Процес культурної глобалізації істотно загострює питання про те, на якій світоглядній, концептуальній та етичній основі повинен здійснюватися процес спеціалізованого навчання та виховання дітей та якою повинна бути сама наукова картина розуміння цього процесу [4, 28].

Головним методологічним принципом дослідження розвитку мистецької освіти повинен стати принцип історизму, згідно з яким вона вивчається у своєму закономірному історичному розвитку, в тісному зв'язку з конкретно-історичними умовами [2, 7].

У сучасному суспільстві полікультурна освіта стає об'єктивною вимогою. Перед системою освіти ставиться завдання розвитку культурної толерантності між представниками різних соціокультурних груп. Педагоги повинні вирішити завдання виховання у своїх учнів здатність реагувати на культурні відмінності раціонально, створювати бажання пізнавати різні культури та терпимо ставитися до тих, хто є представником іншої культури.

Найпоширенішими у світовій педагогіці підходами до розуміння сутності полікультурного освіти й виховання є:

- *аккультураційний*, де під полікультурною освітою розуміють поліетнічну освіту, пов'язану з нормалізацією стосунків між етнічно різними групами та індивідами;

- *діалоговий*, що базується на діалогічності відносин різних культур, на ідеях відкритості, толерантності, культурного плюралізму,

охоплює виховання культури міжнаціональних стосунків шляхом розкриття культурних досягнень інших народів та оволодіння ними;

- *соціально-психологічний* підхід розглядає полікультурне виховання як особливий спосіб формування певних соціально-настановчих та ціннісно-орієнтованих нахилів, комунікативних та емпатичних умінь, які дозволяють випускнику загальноосвітньої школи здійснювати інтенсивну міжкультурну взаємодію, розуміти інші культури, виявляти толерантність щодо їх носіїв [3, 7-8].

Художня спадщина, акумулюючи емоційно-естетичний досвід поколінь, втілює і передає ціннісне ставлення до світу крізь призму етнонаціональної специфіки, тому вона є ефективним засобом виховання естетичної культури, а також патріотичних почуттів, громадянської позиції особистості.

Мистецтво – це цілісна система формування світогляду народу, оскільки воно є засобом сприяння розвитку творчих основ та гуманістичної сутності в індивіді. Саме мистецтво є «проявом культури й водночас засобом спілкування у сфері культури. Художнє пізнання – це розуміння смисло-образів, які підносяться і над звичайними образами, і над поняттями в осягненні різних аспектів буття і спів-буття з іншими, це шлях до духовних вимірів у злагоді розуму, волі і почуттів» [1, 181].

Враховуючи сучасні соціокультурні реалії та культуротворчі процеси в Україні, мистецька освіта має враховувати та будуватися на засадах вітчизняних традицій та в загальному контексті європейської й світової інтеграції з орієнтацією на загальнолюдські демократичні цінності громадянського суспільства.

Використані джерела

1. Масол Л. Теоретико-методологічні засади загальної мистецької освіти та поліхудожнього виховання (культурно-антропологічний підхід) / Л. Масол // Психолого-педагогічні проблеми сільської школи. – К., 2009. – Вип. 30. – С. 180–188.

2. Ніколаї Г. Ю. Методологічні пошуки у сфері мистецької освіти / Г. Ю. Ніколаї // Актуальні питання мистецької освіти та виховання : зб. наук. праць. – Суми : СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2013. – Вип. 1. – С. 3–17.

3. Солодка А. К. Полікультурне виховання старшокласників у процесі вивчення гуманітарних предметів: автореф. дис... канд. пед. наук: 13.00.07 / А. К. Солодка ; Ін-т пробл. виховання АПН України. – К., 2005. – 20 с.

4. Цимбалюк Н. М. Інтеграція культурно-мистецької освіти у європейський культурний простір: основні показники та напрями розвитку / Н. М. Цимбалюк // Актуальні проблеми соціології, психології, педагогіки : зб. наук. праць. – К., 2013. – № 4(21). – С. 25–31.

УСЛОВИЯ АКТИВИЗАЦИИ ТВОРЧЕСКОГО САМОВЫРАЖЕНИЯ МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ В ПРОЦЕССЕ ЗНАКОМСТВА С ИСКУССТВОМ КРЫМА

Развитие гуманистических идей способствовало появлению личностно-ориентированной стратегии образования, в которой ребенок рассматривается как субъект развития и воспитания. Передача материальных и духовных ценностей молодому поколению не происходит прямо, они осваиваются духовными усилиями самой личности, в том числе в процессе творческой деятельности и ее творческого самовыражения.

Поиску взаимосвязи и путей к «самовыражению», «самореализации» посвящены работы зарубежных психологов и педагогов: Ф. Карягрена, К. Роджерса, З. Фрейда, Э. Фромма, Г. Олпорт. Проблемами творческого самовыражения занимались С. Брикунова, И. Надольский, А. Ребер, И. Шкуратова, Ю. Грибов, А.Бойко, Е. Кононко, К. Абульханова-Славская и др. Активно разрабатываются и методические проблемы художественного творчества в изобразительном искусстве – В. Кузин, Н. Сакулина, Т. Комарова, Н. Костерин, Г. Григорьева и др.

Термин «самовыражение» определяется как «действие со значением самовыражаться, раскрывать свое «Я», свою индивидуальность, выявлять (преимущественно в художественном творчестве, в художественном образе) свои мысли, настроения, убеждения» [1, 1098].

Определение сущности понятия самовыражение, его структуры, особенности художественной деятельности младших школьников позволило нам разработать следующие педагогические условия, применение которых в практику начальной школы предоставляет новые возможности для активизации творческого самовыражения и повышает качественный уровень самовыражения младших школьников в художественной деятельности:

- технология стимулирования творческого самовыражения младших школьников санаторных школ-интернатов художественными средствами через познание законов природы;

- знакомство с образцами художественного искусства своего региона в учебно-воспитательном процессе санаторных школ-интернатов;

- расширение возможностей творческого самовыражения учеников санаторных школ-интернатов в процессе использования разнообразных художественных техник, в частности нетрадиционных (И. Давыдова, Н. Суханова, Г. Акимова Н. Акчурина-Муфтиева, Т. Семенова, Е. Чен и др.).

Реализация вышеперечисленных условий происходила через внедрение курса «Художественные сказки крымской природы. Создаем своими руками».

Эффективными средствами активизации творческого самовыражения является крымская природа, изучение легенд и сказок Крыма, которые расширяют жизненный и художественный опыт детей, дают «пищу» для творческого самовыражения. Однако, современные сборники крымских легенд [2] рассчитаны на взрослую аудиторию и неадаптированные соответственно возрасту младших школьников.

Полученным впечатлениям в процессе восприятия художественного слова (легенды, поэзия, рассказы) и природы Крыма необходим выход, и в этом на помощь приходит художественная деятельность. Для свободного выражения этих впечатлений необходимы знания определений основных понятий изобразительного искусства. В создании художественного образа большое значение имеет знакомство и усвоение учениками понятий, общих для многих видов искусства, например, ритм, форма, композиция, гармония, симметрия и т.д. На наш взгляд, овладение такими понятиями можно осуществить в непосредственной связи с естественным окружением детей, которое является близким и доступным для их восприятия и понимания – с природой.

Изучая данный курс, в процессе занятий у детей воспитывается любовь к родному краю, потребность в его познании, обогащается опыт детей средствами и способами творческого самовыражения.

Во время работы над созданием художественного образа у учеников развиваются: интерес к познанию нового и любознательность к искусству; потребность выражать свои мысли и чувства, свое «Я» в художественных образах; знания основных художественных понятий (композиция, форма, цвет и др.); владение художественными техниками та умение их применять в процессе творческого самовыражения; желание экспериментировать с художественными материалами и инструментами; потребность в продуктивном обсуждении результатов своей творческой художественной деятельности среди других; переживание событий с позиций эстетических категорий (прекрасного, гармоничного, совершенного и т.д.); умение высказать и передать эмоции та чувства изобразительными средствами; способность

применять средства художественной выразительности с целью позитивного влияния на свое эмоциональное состояние или состояние других; вовлеченность в процесс сотворчества с детьми и взрослыми.

Данные материалы можно использовать и в урочной работе. Курс является пропедевтическим и интегрирует знания по истории, биологии родного края, краеведению, изобразительному искусству, трудовому обучению литературе, музыке, киноискусству, и позволяет внедрить технологии, описанные выше.

Використані джерела

1. Великий тлумачний словник сучасної української мови / Уклад. і гол. ред. В. Т. Бусел. – К. : Перун, 2005. – 1728 с.

2. Криштоф Е. Г. Легенды Крыма / Е. Г. Криштоф. – Симферополь : Дар, 2001. – 315 с.

Дьяченко Ирина Володимирівна

МЕЛОДИЧНА ІМПРОВІЗАЦІЯ НА УРОКАХ СОЛЬФЕДЖІО В ДМШ НА ОСНОВІ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ЛІЧИЛОК, СКОРОМОВОК І ЗАБАВЛЯНОК

У законах України «Про освіту», «Про позашкільну освіту», «Про культуру» визначено головні завдання виховання духовного світу підростаючого покоління: формування національної самосвідомості на засадах культурних традицій українського народу; збереження етнічної пам'яті, яка відтворює досвід поколінь на міфологічному, фольклорному та історичному рівнях тощо.

Одним із провідних навчально-виховних завдань предмета «Сольфеджіо» є «формування національного музичного мислення учнів на інтонаційній основі українського музичного фольклору та професійної композиторської творчості» [4, 7]. У непростих умовах сьогодення питання збереження національної самосвідомості, становлення навчально-виховної системи та розроблення нових технологій для реалізації сучасного змісту освіти є вкрай важливими.

Оскільки авторами нової Програми з сольфеджіо окреслено завдання початкової музичної освіти і не існує загальноприйнятих методик, які б відповідали всім програмним вимогам, винятково важливим є особистий творчий підхід викладача щодо впровадження тих чи інших форм і методів навчання.

Одним із найважливіших видів роботи на уроках сольфеджіо, зокрема на початковому етапі навчання, є імпровізація. У ній не тільки

відбивається накопичений музично-слуховий досвід, а й виявляються та розвиваються емоційні риси особистості дитини.

Принципово важливо тлумачити імпровізацію як безперервний творчий процес, де вкрай небажаними є будь-які зупинки та виправлення. Діти повинні це усвідомити й оволодіти відповідними навичками на доступному рівні. Застосування імпровізації дає змогу дітям відчувати емоційно-сміслову забарвленість тексту в залежності від певної висхідної чи низхідної інтонації, логіку розвитку фрази на підсвідомому рівні, сприяє творчій активності, набуттю навичок артистизму, психологічної розкритості, проявам вольових рис характеру.

Використання методу мелодичної імпровізації на основі лічилки, скоромовок і забавлянок є своєрідним випереджаючим і підготовчим етапом у практичному засвоєнні жанрів народної музики. Інтонації малої та великої терції, великої секунди, кварта, рух по звуках мажорного і мінорного тризвуку, висхідний та низхідний тетрахорди тощо є дуже поширеними в українському фольклорі.

Лічилки, скоромовки та забавлянки є гарним природньовідповідним матеріалом для застосування на уроках сольфеджіо з молодшими школярами – розвитку їх музичного слуху, пам'яті, дикції та артикуляції.

Першим завданням для викладача стає відбір фольклорного матеріалу для мелодичної імпровізації на уроці. На нашу думку, доцільно використовувати змістовно та образно насичені зразки, що мають деякі сюжетні риси.

Починати роботу над імпровізацією можна лише тоді, коли більшість дітей достатньо чисто інтонує, адже лише за умови точного відтворення висоти звуків можна розпізнати мелодію – творчість дитини. Вчителю доцільно показати приклад власної імпровізації за ручними знаками релятивної системи чи сходинкою. Проте, це слід робити у ненав'язливій формі, аби не спричинити наслідуювання дітьми.

Як показує практика, першою й неодмінною умовою вдалої імпровізації є тверде засвоєння тексту дітьми напам'ять. Адже саме тоді вони можуть дати волю власній творчій уяві, почувавши себе розкрито в колі своїх однолітків.

Обсяг тексту й особливості змісту віршованих рядків дають змогу зробити висновок: на скількох і яких саме ступенях краще імпровізувати. Перші завдання будуються на 2 звуках мажорного ладу: V – III ст., V – VI ст.

Для імпровізацій по звуках мажорного тризвуку I – III – V можна відбирати тексти типу питання – відповідь (тоніка – домінанта).

Питання повинно бути закінчене нестійко, щоб відповідь була більш природною.

Якою б не була відповідь дитини – вчитель повинен її похвалити. Можна повторити її твір з акомпанементом, запропонувати всьому класу заспівати хором. Імпровізації-діалоги можуть бути виконані двома учнями.

Інтонації $V - \downarrow I$ та $V - \uparrow I$ ст., на наш погляд, краще обирати для співу відповідей в імпровізаціях типу питання – відповідь через їхній ствердний характер.

У обдарованих групах ближче до кінця навчального року можна вводити імпровізацію на фортепіано:

1) на заданий текст викладач імпровізує початок мелодії, а учень повинен підхопити і продовжити її;

2) педагог лише дає текст, а двоє учнів по черзі імпровізують – один починає, а інший має підхопити.

3) на заданий текст імпровізує один учень.

На цьому етапі можна і варто поєднувати різні інтонації для засвоєння учнями. Дуже важливо стежити за відповідністю кількості зіграних звуків кількості складів тексту. Також імпровізація на інструменті має бути в нерозривній єдності зі співом.

Завдяки мелодичній імпровізації у дітей відбувається розвиток координації між слухом і голосом у поєднанні зі свідомим руховим відтворенням висоти звука ручними знаками ступенів або за сходинкою. Це своєрідна триєдність – «чую, співаю, показую», що також добре розвиває внутрішній слух дітей. У процесі імпровізації проявляється накопичений музично-слуховий досвід вихованців та емоційний бік їх особистості.

Застосування методу імпровізації створює атмосферу зацікавлення, активізує увагу та музичне мислення дітей, поживляє процес педагогічного спілкування на уроці сольфеджіо. Імпровізація в стилі народної пісні є одним із ефективних шляхів прилучення дітей до скарбниці українського фольклору, а також формування їх музичного мислення на основі інтонацій автентичного мелосу.

Використані джерела

1. Дзига. Українські дитячі й молодечі народні ігри та розваги / Уклад. : В. І. Семеренський, П. Г. Черемський. – Х.: Друк, 1999. – 528 с.

2. Котляревская-Крафт М., Москалькова И., Батхан Л. Сольфеджио: Учеб. пособ. для подготов. отдел. ДМШ. Разработка уроков (с приложением домашних заданий) / М. Котляревская-Крафт, И. Москалькова, Л. Батхан; под ред. Л. Масленковой. – Л. : Музыка, 1988. – 76 с.

3. Котляревская-Крафт М. Сольфеджио: Учеб. пособ. для 1 класса ДМШ / М. Котляревская-Крафт; под ред. Л. Масленковой. – Л. : Музыка, 1991. – 44 с.

4. Сольфеджіо: Програма для музичної школи, музичного відділення початкового спеціалізованого мистецького закладу (школи естетичного виховання) / Державний методичний центр навчальних закладів культури і мистецтв України. – К., 2012.

5. Чарівна сопілочка: навч.-метод. посіб. / І. О. Зеленецька. – Кам'янець-Подільський : ФОП Сисин О.В., 2009. – 184 с.

Єрошенко Олена Віталіївна

УКРАЇНСЬКІ КАЛЕНДАРНО-ОБРЯДОВІ ПІСНІ ЯК СКЛАДОВА ВОКАЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНОГО РЕПЕРТУАРУ СТУДЕНТІВ-АКТОРІВ

Українська народна пісня широковідома та визнана практично в усьому світові. Українські пісні вирізняє мелодійна краса, ритмічне розмаїття, природність інтонацій, багата жанрова різноманітність. Водночас їм властиві проста куплетна або строфічна форма, відповідність музичного і вербального метроритму, зручний голосовий діапазон, необтяжлива теситура, характерна розмаїтість, сприйнятливий музично-літературний текст. Завдяки цим чинникам вони є одним із дієвих засобів вокального виховання майбутніх акторів театру і кіно.

На початку вокального навчання більшості з студентів віднайти слушну координацію між співаючим голосом і слухом видається непростим завданням. У нагоді стають народні пісні, відомі з дитинства; вони досить правильно відтворюються голосом та знімають скутість і боязкість співу на повний голос. Серед них – обробки пісень календарно-обрядового циклу «Подоляночка», «Вербовая дощечка», «Вийди, вийди, Іванку», «Вийди, вийди, сонечко», «Іди, іди, дощику», «Як діждемо літа», «Прилетіла перепілонька», «Добрий вечір тобі». У веснянці «Подоляночка» (обр. Л. Ревуцького) невеликий діапазон (м. 6), багаторазова повторність мелодійних фраз, ритмічна зручність, помірний темп, відомий наспів створюють зручні передумови для розучування пісні з початківцями. Разом з тим формується точна атака звука, однорідне темброве звучання різних голосних, скеровується увага на утримування інтонаційної висоти, додержання плавного звуковедення, напрацьовується вміння зв'язного співу *legato*.

Схожими рисами характеризується гаївка «Вербовая дощечка» (обр. М. Дремлюги), діапазон якої складає лише ч. 5, мелодія спирається на тони тонічного мінорного тризвуку. Багаторазове повторення інтервалу ч. 5 (T–D) сприяє напрацюванню стійкої співацької позиції. Розвинений акомпанемент з елементами підголоскової поліфонії, хроматичними ходами розвиває музичний і гармонічний слух та

наводить виконавця на створення художньо відповідного образу пісні. Веснянці «Вийди, вийди, Іванку» (гармонізація О. Бубнова) властиві ознаки, подібні до попередніх: мінорний лад, діапазон м. 6, повторюваність коротких поспівок, відомий мотив.

Під час роботи над стрибками-інтервалами напрацьовується точне інтонування, жвавий темп розвиває співацьку артикуляцію і музичну ритмічність. Текст має виражену сюжетну дію, що створює умови для виявлення акторських здібностей студентки. Однією з тих пісень, які допомагають справитися із невпевненістю, почути музичне звучання свого голосу є знайома з дитинства веснянка-закличка «Вийди, вийди, сонечко» (обр. Л. Ревуцького). Її життєдайний характер, помірний діапазон (м. 7), короткі фрази-поспівки квартового об'єму дозволяють студенту з нерозвиненими музичними даними напрацьовувати координацію слуху та голосу під час співу. Більшим діапазоном (в. 9), швидким темпом, мажорним ладом характеризується веснянка-закличка «Іди, іди, дощику» (обр. Л. Ревуцького). Чотириразове повторення четвертними верхньої Dз подальшим ходом до нижньої Dвимагають концентрації уваги на досягненні інтонаційної чистоти, напрацьовують точну атаку звука, відчуття верхнього співацького резонатору й утриманого видиху. Текст у швидкому темпі вибудовує ясну вокальну дикцію.

Схожими художньо-образними рисами характеризується обжинкова пісня «Як діждемо літа» (обр. М. Дремлюги). Її діапазон м. 7, тональний план пов'язаний з т. зв. «автентичним» ладом, перехід від основної тональності в куплеті до домінантової в приспіві постійно потребує слухової уваги, розвиває ладово-гармонічний слух. Жвавий темп, відділяючі паузи між короткими нотами розвивають чітку вокальну артикуляцію, сприяють напрацюванню точної атаки звука, вимагають націлювання на формування «опертого» звучання. Веселий характер пісні зазвичай не викликає виконавських складнощів і допомагає вивільнитися від скутості. Іншим характером позначена лірична пісня-танок «Прилетіла перепілонька», пов'язана із Зеленими святами (Трійцею), (обр. Л. Ревуцького). Діапазон пісні м. 9. Інтонаційна, ритмічна вибагливість мелодії, динамічна барвистість (mp – f – p), тональне відхилення, подовжені ферматами фрази – ці ознаки вимагають гарного слуху, певних вокальних навичок. Водночас невеликий діапазон, повторюваність вокальної лінії, відсутність широких інтервалів створюють умови для розвитку кантিলени, стійкої співацької інтонації, динамічних відтінків у голосі. Вербальний текст спрямовує на розкриття глибокого ліричного образу пісні. Поряд з обробкою Л. Ревуцького

співають обробку Ф. Богданова, яка має розвинений, фактурно насичений акомпанемент прелюдійного типу. Вокальна мелодія (діапазон ч. 8) не має виражених фермат і динамічних контрастів.

Музична образність, створювана за допомогою звучання фортепіано у високому регістрі, сприяє знайденню відповідного виконавського настрою, допомагає націлювати голосове звучання на високу співацьку позицію, темпові контрасти додають завдань для напрацювання навичок швидкого пристосування роботи голосового апарату в різних темпах. Часто в педагогічній роботі зі студентами-акторами (хлопцями) використовується відома колядка «Добрий вечір тобі». Тональний план характерний для народної музики – паралельний мажоро-мінор. Мелодія (діапазон м. 7) у досить повільному темпі привчає слідкувати за правильним розподілом дихання, формує почуття співацької опори і навички кантиленного співу. Строфічна форма (заспів з приспівом) повторюється сім разів поспіль, що напрацьовує витривалість співацького дихання та націлює на пошуки акторського урізноманітнення виконання.

Таким чином, формування співацьких навичок у студентів-початківців на означеному пісенному матеріалі відбувається, по-перше, поступово й послідовно, «від простого до складного», що є загальнопедагогічним принципом; по-друге, в тісному поєднанні художнього і технічного розвитку, без обтяжливого недовір'я до власних можливостей, що пов'язано з властивими цим народним пісням характерними рисами: невеликим діапазоном, куплетною і строфічною формою, нескладним метроритмом, доступним музично-літературним текстом та художньо-образним наповненням.

Заблудська Галина Миколаївна

Мартиненко Надія Миколаївна

ТРАДИЦІЙНІ ТА НОВІТНІ СТИЛЬОВІ ПРИНЦИПИ В П'ЄСАХ ФОРТЕПІАННОГО ЦИКЛУ «НА КРИЛАХ ЛІТА» Н. МАРТИНЕНКО

Серед багатьох авторів, що зверталися до створення музики для дітей, є багато як великих імен, так і ймен не дуже відомих широкому загалу. Єдиною рисою, яка поєднує таких композиторів, є те, що вони звернулися, з одного боку, до благодатного матеріалу, який не має меж, як і увесь світ дитинства. З іншого боку, на кожному кроці автора завжди може непокоїти сумління: чи такий образ стане зрозумілим

маленькому виконавцю, чи схоче він працювати над утіленням цього образу в музиці, чи не стануть виконавські складності умовою для припинення роботи над музичним текстом.

Дуже важливим є те, що подібних складностей і сумлінь не побоявся автор збірки фортепіанних п'єс для дітей Надія Мартиненко. Ще навчаючись у музичному училищі по класу фортепіано, Надія розуміла всі можливості складності зростання учня як піаніста-виконавця, бо вона сама пройшла усі ці етапи. Тому створення музики саме для учнів-піаністів є цілком природнім. Закінчивши композиторський факультет Донецької державної музичної академії ім. С. Прокоф'єва, молодий композитор стала автором збірника «Різнобарвна заметіль» для учнів початкових класів музичної школи, який є лабораторією для творчих пошуків власних тем, цікавих знахідок, власної музичної мови. Збірник «На крилах літа» продовжує ці пошуки і стверджує автора вже не тільки як виконавця, але й як композитора. Мета створення такої збірки – збагатити навчальний репертуар учнів середніх класів музичної школи новими творами, які мають сучасну мову, сучасну образну сферу, потребують сучасного осмислення як казкового світу, так і світу реального, який оточує дитину в сім'ї, в школі, на відпочинку.

Збірник складається з 14-ти п'єс. Вони різні за образною сферою, формою, обсягом, але в усіх них є спільні риси, які характеризують музичний стиль, музичну мову автора. До збірки ввійшли такі п'єси: «Ляльковий сніданок», «Рожева фантазія», «Їжачок з годинником», «Іграшка», «Пограймо!», «Вечір у Ріо», «Комарик та метелик», «Сонячна гойдалка», «Замріяні далі», «Прозорий осінній мотив», «Кошеня на прогулянці», «Зоряний вітер», «Сон в яскраву ніч, «Рапсодія “На крилах літа”».

Основне методичне завдання, яке складає основу збірки – це навчити учня різним піаністичним прийомам, які могли б якнайкраще, яскраво, ефектно відтворити ті образи, думки, бажання, з яких складається перш за все внутрішній світ дитини.

Образною сферою збірника є образи казкових героїв, тонка лірика, танцювальні ритми. Автор поряд з традиційними казковими образами автор використовує і образи абстрактні, що стимулює творчу фантазію учнів-виконавців. Значною знахідкою автора є багатожанровість музичного матеріалу – це танець, пісня, джазові замальовки. Музична мова п'єс тісно пов'язана з сучасними вимогами – сміливі зіставлення гармоній, тональностей, незвичайні модуляції. У всіх творах має бути копітка робота над ритмом, який включає синкопи, змінення акцентів,

тріолі, перемінні розміри прикрашають твори, але вимагають постійної уваги до цієї особливості п'єс.

Основна ідея збірки – розвинути світовідчуття дитини, її майстерність як музиканта. Будь-який педагог та його учень обов'язково знайдуть бажаний і улюблений образ, над яким можна працювати і сходити на ще вищі щаблі фортепіанної майстерності.

Заслуговує на увагу художнє оформлення збірки (художник – А. Стойнова), яке вдало доповнює музичний зміст книжки.

Івановська Ніна В'ячеславівна

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ УКРАЇНСЬКИХ МУЗЕЙНИХ ІНСТИТУЦІЙ

У сучасному світі вже майже не залишилося людей, які не мають вищої освіти. Більш того, є люди в кого їх дві, а то і три. Проте, чи це впливає на рівень мистецької освіти загалом? І як в епоху новітніх технологій долучити якомога більше людей, які б відвідували музеї? На сьогоднішній день 54 відсотки відвідувачів у музейному комплексі «Мистецький Арсенал» – це діти та підлітки. Такого результату було досягнуто за допомогою проведення освітніх програм для дітей та їхніх батьків.

Цього року команда Мистецького Арсеналу готує інтерактивний освітній фестиваль для дітей та підлітків «Мир у Дитячих долонях», який відбудеться 27-31 травня 2015 р. Другий дитячий фестиваль «Мир у дитячих долонях» – міждисциплінарний освітній проект для дітей та підлітків, інтерактивна виставка-презентація нових освітніх тенденцій, проектів та програм. Назва проекту корелює із поняттям «миру» у широкій системі смислових координат, відсилаючи до основ особистісної гармонії людини, адже мир у суспільстві починається з миру у душі кожної людини. Країна зазнає потужних змін, формуються нові цінності і усвідомлення того, що наше майбутнє – у руках наших дітей.

Завдання проекту – продемонструвати найбільш ефективні та прогресивні напрацювання, широку палітру інноваційних підходів до позашкільної освіти в Україні. Його мета – відкрити нові можливості для розвитку молодшої генерації українців, наповнити життя дітей позитивними емоціями та натхненням, змістити акценти від переживань, пов'язаних з ситуацією в країні, до радості творчості, пізнання та отримання нових вражень. Основною темою фестивалю є гасло «Зробимо світ кращим!», а усі інші учасники фестивалю зможуть підготувати свої проекти у відповідності до даної тематики.

Фестиваль «Мир у дитячих долонях» на кілька днів перетворить Мистецький Арсенал на розмаїтий гомінкий майданчик для пізнання світу, а неповторна атмосфера музейного простору під старовинними склепіннями Мистецького Арсеналу спонукатиме до розвитку креативного мислення, творчості, дружнього пізнавального сімейного дозвілля. В основі фестивалю – ідеї Інноваційного освітнього проекту для дітей та підлітків «Арсенал Ідей» в Мистецькому Арсеналі, який вже третій рік поспіль ставить своїм завданням створення простору для стимулювання активного світосприйняття та креативного мислення, творчих та наукових пошуків, досліджень, генерування ідей, всебічного розвитку дітей та підлітків.

Проект є своєрідним експериментом та реалізовується спільними зусиллями виключно за рахунок коштів, зібраних Благодійним фондом «Мистецький Арсенал» разом із партнерами та благодійниками. Проект «Арсенал Ідей» продемонстрував чудовий досвід ефективної колаборації широкого кола партнерів у створенні різноспрямованих освітніх та соціальних програм.

Фестиваль «Мир у дитячих долонях» 2015 р., зосереджуючи на одній території велику кількість цікавих, різноманітних за формою і змістом активностей, дозволить продемонструвати ефективність використання нових форм позашкільного навчання дітей та зацікавить не лише широку аудиторію відвідувачів, але і професійну спільноту – фахівців сучасних освітніх центрів, інституцій, громадських ініціатив, що спрямовують свою діяльність на розвиток позашкільної освіти в Україні. У 2014 р. фестиваль презентував широку освітню програму, основу якої формує проект «Арсенал Ідей». На юних гостей чекали оновлені Лабораторії Мистецтва, Науки, Інновацій, Фінансів, Біології та Art&Book, унікальні навчальні програми, активності, авторські інсталяції та інтерактивні твори.

Під час фестивалю традиційно продовжував роботу благодійний проект «Арсенал добрих справ», що під гаслом «Діти-дітям» збирав теплі речі, корисні шкільні приладдя, книжки та іграшки для дітей переселенців зі Сходу України та дітей, які проживають на звільнених від окупації територіях. Тож діти, йдучи на фестиваль, приносили корисні речі для своїх ровесників, які опинилися у скруті, й тим самим змалку вчаться допомагати один одному, адже так важливо бути чуйними та триматися разом. Завдяки меценату, який долучився до проекту «Арсенал добрих справ», 50 дітей-переселенців зі Сходу України, які навчаються у середній школі № 5 м. Києва, віком від 6-16 років, отримали теплі речі.

Освітній проект Арт-центру Я Галерея «Простір мистецтва, дизайну й архітектури для дітей» було підготовлено у співпраці з Мистецьким Арсеналом та Благодійним фондом «Мистецький Арсенал» спеціально для фестивалю «Мир у дитячих долонях». У доступному форматі маленькі учасники не лише познайомились з теорією мистецтва, а й практично реалізували свої здібності у створенні власноручних арт-об'єктів. Простір був задіяний під лекції, майстер-класи і захоплюючі воркшопи, а також експозицію творів знаних і молодих художників – Тіберія Сільваші, Миколи Малишка, Олександра Бабака, Влади Ралко та Олега Грищенка.

У межах освітнього проекту відбулися арт-проекти:

Намалюй фотографію *від Олександра Ляпіна;*

Архітектура для дітей і не тільки *від Артема Осламовського;*

Краєвид твоїми руками *від Олега Грищенка;*

Дизайн для дітей: від задуму до реалізації *від Павла Гудімова;*

Сучасний колаж *від Антона Логова;*

Півгодини про мистецтво *від Катерини Носко.*

Все це ще раз демонструє, що мистецька освіта дуже важлива і є провідним напрямом діяльності музеїв України. Впровадження освітніх та інноваційних програм для дітей та підлітків є запорукою висококультурної, освіченої нації.

Каменська Вероніка Юріївна

РОЗВИТОК ТЕМБРОДИНАМІЧНОГО СЛУХУ В КОМПЛЕКСНІЙ ПІДГОТОВЦІ ВИКОНАВЦІВ-СПІВАКІВ У КУРСІ ФОРТЕПІАНО

Музичний слух у його прояві до тембродинаміки називають тембродинамічним слухом. Тембродинамічний слух важливий у всіх видах музичної практики (починаючи зі слухання музики), але особливо значною та відповідальною є його роль у музичному виконавстві. На думку Б. М. Теплова, «тембр і динаміка – це той матеріал, що насамперед творить виконавець, відповідно тембродинамічний слух є специфічно виконавською здатністю, що має величезне значення у відповідній діяльності» [1, 94].

Культура музичного мислення студента визначається мірою розвиненості тембродинамічного слуху. Тонке відчуття зміни нюансів у звуковому спектрі, різноманітність внутрішнього слухового уявлення відтінків, звукових градацій визначає досконалість музичного

виконання; і навпаки, чим цікавіше, багатше, різноманітніше за барвами виконання музиканта, тим більше це свідчить про розвиненість його тембродинамічного слуху [2, 133–134].

Як необхідна передумова музично-виконавської діяльності тембродинамічний слух прививається у процесі навчання. Фортепіано – інструмент найбагатшого тембродинамічного потенціалу. Ф. Бузоні називав його чудовим актором, здатним наслідувати звучання будь-якого інструменту, будь-якого голосу. Якщо піаністу не можна змінити взятий звук, то він має різні можливості для зміни звукових градацій та відтінків як по горизонталі, так і по вертикалі. Так, піаністичні засоби втілення динаміки і тембру включаються до «роботи» мелодичного (створення ілюзії співу) і гармонічного (особливо при сприйнятті тембрової сторони акордів, колорит яких значною мірою залежить від розподілу регістрових, артикуляційних та динамічних засобів).

Практика показує, що тільки спеціальна спрямованість уваги привчає до розуміння законів динамічної організації і надання значення музичному тембру, чим виховує здатність розрізняти, уявляти та «створювати» тембри. Усе це передбачає ясне розуміння студентом тих можливостей, які містять динамічний і тембровий потенціал фортепіано, особливо у навчанні вокалістів. Це пов'язано з тим, що сучасні виконавські вимоги до вокалістів значно відрізняються від вимог навіть десятилітньої давнини. Голос сучасного співака повинен звучати «інструментально». Уміння мислити оркестрово, «злитися» голосом з тим або іншим музичним інструментом, тембрально й динамічно підкреслювати жанрово-стильову сутність твору – основні критерії оцінювання професійного рівня сучасних вокалістів. Таким чином, тембродинамічний слух розвивається та шліфується протягом досить поглибленої піаністичної роботи над колористичністю музичного твору.

Серед педагогічних прийомів і засобів, здатних впливати на тембродинамічне слухове уявлення студента, одним із найефективніших засобів є слово, асоціативно-образне пояснення. Корисним методом активізації тембродинамічного слуху є програвання музичного твору в умовах напруженого, зосередженого вслуховування у виконання та детальне виявлення усіх звукових відтінків і нюансів.

Робота над тембром і динамікою створює необхідні умови для виховання здатності їх сприйняття – для розвитку тембродинамічного слуху, збагачення слухових уявлень, стимулювання емоційної реакції на музику, активізації уяви та фантазії майбутніх музикантів-професіоналів.

Використані джерела

1. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей / Б. М. Теплов // Избр. труды: в 2-х т. – М. : Педагогика, 1985. – Т. 1. – 328 с.
2. Шуман Р. О музыке и музыкантах / Р. Шуман // Собр. ст. – М. : Музыка, 1975. – Т. 1. – 407 с.

Козлова Олена Михайлівна

Оновлення навчально-методичної літератури в циклі музично-теоретичних дисциплін у початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладах

Забезпечення навчального процесу в початкових спеціалізованих мистецьких закладах Міністерства культури України є актуальним і складним завданням. Музика має важливі переваги над іншими видами мистецтв у галузі відображення почуттів, настроїв, душевних переживань. Вихання у дітей любові та інтересу до музики, розвиток музичних здібностей, професійна підготовка – основні завдання шкіл естетичного виховання. 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: Афоніна О. С. Сольфеджіо 1-8 класи, Смаглій Г. Сольфеджіо ч. 1 – ч. 6, Металліді Ж., Перцовська А. Сольфеджіо для 1-8 кл. та ін.

Посібники «Сольфеджіо 4 клас» та «Сольфеджіо 5 клас» О. Козлової, викладача музично-теоретичних дисциплін ДШМ № 1 м. Херсона, є продовженням посібників «Сольфеджіо 1, 2, 3-й класи».

Принциповим у методичній концепції посібників є мінімізація письмових вправ на користь розвитку ладового слуху, ретельної

вокально-інтонаційної роботи, закладення основ розвитку метро-ритмічного відчуття, сольфеджування, творчих завдань.

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, які призначені для сольфеджування, представлено вправи, створені автором. Це конструктивний матеріал, мета якого – опанування всіх складнощів того чи іншого етапу навчання, пов'язаного з вивченням відповідного теоретичного матеріалу. Ці приклади можна використовувати в елементарних технічних завданнях – опануванні інтервалів, акордів тощо, виділяючи їх з контексту у вигляді поспівки, при вивченні та подальшому закріпленні в секвенціях. Представлені приклади відрізняються зручністю теситури, простотою і ясністю мелодії. У кожному розділі зібрано вправи різного ступеня складності. Це дає можливість педагогу проявити індивідуальний підхід до учнів. Матеріал доцільно використовувати частинами: при ознайомленні, при повторенні та закріпленні.

Добірка прикладів у розділі «Приклади класичної та народної музики» має на меті ознайомити учнів із 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 залежно від його індивідуальних здібностей. Виконання прикладів має бути обов'язково виразним та емоційним.

Творчі завдання охоплюють весь теоретичний матеріал з поступовим ускладненням навчальних завдань. Частина прикладів пов'язана з формуванням аналітичних навичок учнів, практично ознайомлює з різними видами періоду та способами розвитку мелодії.

Серед конструктивних вправ окрему групу складають ритмічні завдання, записані без точно визначеної висоти звука. Верхня строчка пов'язана з опануванням різних ритмічних малюнків, а нижня витримує рівномірність долей. Це дає можливість учню відчувати точність виконання ритмічної групи на одну або на дві долі. Верхню строчку можна співати на одному звуці або розподілити кожен такт на певну ступінь гами з одночасним відбивання долей (можна використовувати шумові інструменти).

Дані посібники не впливають на структуру уроку і надають кожному педагогу можливість реалізувати власну методику при вивченні запропонованого матеріалу. Посібник розрахований на класну

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

Криштопа Людмила Анатоліївна

КОНКУРС ЮНИХ КОМПОЗИТОРІВ- ВИКОНАВЦІВ «ЖИВА МУЗИКА»

Останнім часом усе більше юних музикантів займається композиторською творчістю. Саме творча свобода, можливість висловити в музиці свої почуття і думки приваблює дітей та молодь. Для реалізації свого таланту, отримання порад і рекомендацій відомих композиторів юні таланти беруть участь у різноманітних конкурсах.

Фестивально-конкурсний рух у нашій країні стає все більш популярним. Він привернув увагу мистецтвознавців, культурологів, музикознавців. Проблеми, пов'язані з цим питанням, вивчаються і обговорюються на конференціях і семінарах, на сторінках періодичних видань і в наукових публікаціях. Різним аспектам проблеми присвячені роботи дослідників фестивального руху (К. Давидовський, С. Зуев, М. Швед тощо.)

Національна Всеукраїнська музична спілка, Національна спілка композиторів України, Київська організація НСКУ, Асоціація композиторів НВМС при підтримці Міністерства культури України проводять різноманітні конкурси і фестивалі: «Київський колорит», Фестиваль-конкурс «ГітАс», спрямований на розвиток гітарного мистецтва, конкурс ім. М. Леонтовича (заснований у 1989 р.), конкурс Б. Лятошинського, конкурс П. Демуцького, конкурс балету, «Київ весняний», «Нова музика», «Кубок Кривбасу».

Всеукраїнський конкурс юних композиторів-виконавців «Жива музика» був заснований у 2001 р. для виявлення і стимулювання творчої діяльності талановитої молоді з різних регіонів і областей України. Це – професійний конкурс молодих композиторів. За висловом А. Авдієвського, цей унікальний захід є змаганням дитячих талантів у мистецтві створення музичних творів. Основною метою конкурсу є виявлення обдарованих дітей, які мають нахил до написання різножанрових музичних творів; активізація роботи з дітьми-композиторами музичних закладів, шкіл мистецтв, творчих організацій та об'єднань; сприяння формуванню сучасних програм музично-естетичного виховання дітей і молоді; налагодженню зв'язку поколінь

професійних музичних діячів і майстрів національної культури зі своїми юними послідовниками.

Конкурс репрезентує учасників віком до 17 років. Юні композитори змагаються в різних жанрах і напрямках: музика для фортепіано, народних, струно-смічкових, духових інструментів, вокальні твори, навіть «джазова музика». У конкурсі 2009 р. була представлена опера, створена учнями Л. Волошиної (м. Запоріжжя).

Членами журі конкурсу є видатні постаті (П. Заїка, В. Степурко, В. Титаренко, О. Штукар, М. Чембержі, І. Щербаков). Члени журі оцінюють твори конкурсантів не тільки з позиції «подобається – не подобається», а з професійної точки зору, враховуючи і оригінальність мелодії, її розвиток, фактуру, будову твору тощо. Вони доброзичливо підтримують дитяче захоплення, віру в себе, налаштовують на велику працю, не сподіваючись тільки на талант. У зверненні до юних композиторів Заслужений діяч мистецтв України, композитор Олександр Нежигай висловлює думку про те, що бути композитором, означає завжди йти попереду інших на крок. Для цього тільки музичних знань замало, потрібен ще й життєвий досвід, трепетна душа і рухома думка, що виховуються так само літературою, поезією, живописом – усіма тими видами мистецтв, які самі прагнуть бути музикою. Тільки праця, а не один талант можуть зробити з ремісника майстра.

За чотирнадцять років існування Лауреатами конкурсу в різні роки стали представники різних міст України: М. Литюга, О. Веселовська, Є. Рабчевська, В. Удод, О. Дондик (Київ та Київська область); Я. Петровський (Харків); С. Єгельський (Донецьк); М. Седа (Маріуполь). Деякі діти кілька років поспіль беруть участь у конкурсі, стають його лауреатами (Є. Рабчевська, О. Веселовська, М. Седа, О. Дондик). Щороку зростає рівень їхньої творчої та виконавчої майстерності. Дуже відповідально юні композитори підходять до вибору назви свого твору. Серед конкурсних програм зустрічаються такі твори: «Веселий ковбой» (В. Наумов), «Собачкины огорчения» (А. Колобердянко), «Огонёк» (О. Дондик); твори з «дорослими» назвами: «Відлуння в Карпатах» (Я. Катуніна), «Сентиментальна балада» (Е. Черкашин), «Співаю тобі, Україно» (А. Башкіна). Коло учасників «Живої музики» постійно розширюється.

За підсумками конкурсу видається серія буклетів – альбомів «Жива музика» творів юних композиторів – лауреатів конкурсу. Ці друковані нотні збірки вручаються переможцям на церемонії нагородження. Альбом став на допомогу освітнім мистецьким закладам у вирішенні питань нового навчального репертуару. Головним

меценатом і упорядником цього унікального видання є Валерій Титаренко. Події конкурсу «Жива музика» широко висвітлюються у всесвітньовідомому журналі «Джаз», який є інформаційним партнером різних конкурсів. Головним редактором журналу, його засновником є подвижник музично-громадського руху Валерій Титаренко. Він постійно виступає спонсором та членом журі популярних мистецько-конкурсних проектів («Кубок Кривбасу», «Пісенний вернісаж», «Дитячий пісенний вернісаж», «Пектораль», «Ассо Holiday», «Джаз над морем» тощо). Завдяки спонсорській допомозі В. Титаренка переможці «Живої музики» отримують спеціальні призи, які стануть у нагоді в подальшому творчому житті (нотні видання сучасних композиторів, мистецькі журнали та газети тощо). Не обходить увагою журі і роботу викладачів, підкреслюючи, що в основі успіхів юних композиторів лежить, безумовно, творча робота їх викладачів. Педагогів кращих конкурсантів оргкомітет конкурсу відзначає спеціальними дипломами «За багаторічну самовіддану високопрофесійну діяльність, вагомі педагогічно-творчі звершення і подвижництво в галузі національної музичної освіти і виховання».

Участь у професійних конкурсах сприяє вільному розвитку творчої особистості, виховує почуття власної гідності, задовольняє потребу у професійному самовизначенні і творчій реалізації, дає можливість обмінятися досвідом з іншими талановитими учасниками, отримати безліч позитивних емоцій.

Проведення фестивалів та конкурсів такого високого професійного рівня, як «Жива музика», ставить і ряд актуальних питань щодо організації подібних заходів і розвитку мистецької освіти в цілому: необхідність уваги з боку держави і громадськості, відсутність матеріальних умов та можливостей для ефективної творчої діяльності викладачів-ентузіастів, для естетичного виховання юнацтва.

Лобаченко Тетяна Миколаївна

АНАЛІЗ МУЗИЧНОГО ТВОРУ ЯК ЗАСІБ РОЗКРИТТЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ

Музика – найбільше джерело естетичної та духовної насолоди. Шлях впливу музики – своєрідний. Музика має свою «мову», розмовляє своїми особистими засобами виразності. Музика та пов'язана з нею діяльність можуть викликати у людини особливу потребу, бажання спілкуватися з нею, а в міру можливості й «міркувати» у ній.

У музичній педагогіці проблема глибокої інтеграції знань, створення інтегративних курсів дуже актуальна. Тому все частіше педагогами ставиться питання про необхідність перерозподілу навчального матеріалу, насичення й ущільнення, синтезування системи знань, тобто про необхідність інтеграції як в окремих елементах змісту музичного утворення й виховання, так і цілих навчальних курсів.

Аналіз музичних творів містить велику кількість міжпредметних зв'язків, які постійно інтегруються в навчально-педагогічній практиці. Предмети музично-теоретичного циклу – елементарна теорія музики, сольфеджіо, гармонія – дають поняття тональності, розміру, елементів музичної тканини, різноманітних угруповань, динаміки, агогіки, аналізу інтервалів, відхилень і модуляцій тощо.

Музична література поширює знання про музичну культуру різних епох, особливостей стилістичних закономірностей, методів встановлення істотно важливих тенденцій розвитку музичного мистецтва, особливостей національної культури. Цикл загальноосвітніх дисциплін передбачає розгляд предметів і явищ, законів розвитку, розвиває логічне мислення, аналітичний підхід до вирішення навчальних завдань.

Використання дедуктивної та індуктивної логіки дозволяють найбільш повно й глибоко конструювати розвиток цілісного образу, виявляти зв'язки між образним структурним змістом музичного твору, здійснювати пошук особливих рис виразності, виявлення змісту, ідеї, визначення виразних засобів музичної мови, інтонаційної, композиторської й тематичної специфіки. За затвердженням Г. Ципіна, «специфика понимания музыкального произведения заключается в глубоком проникновении в экспрессивную сущность и логику взаимосвязей выразительных средств, использованных композитором» [4, 164].

Ціль, якої повинен досягти учень при вивченні твору – змістовне, яскраве, технічно досконале виконання. Грамотний, музично-осмислений аналіз музичного твору закладає основу для подальшої цілеспрямованої роботи учня над утіленням художнього образу. Призначення аналізу полягає в тім, щоб вплинути на емоції та почуття учня, активізувати розумові процеси, створити базу для накопичення естетичних вражень, формування художнього смаку, естетичної оцінки.

Особливий тип аналізу – «комплексний» або «цілісний» – аналіз музичного твору, вироблений на основі розбору композиційної форми, але водночас у поєднанні з вивченням усіх компонентів цілого в їхній взаємодії та розвитку. Такий аналіз покликаний знайти індивідуальне

трактування музики, намітити виконавські прийоми, за допомогою яких музикант буде формувати свою емоційну програму, а також шляхи подолання технічних труднощів у процесі роботи над музичним твором. Музично-виконавський образ у процесі аналізу складається з інтеграції засобів музичної виразності, кожне з яких має формотворні виразно-значеннєві можливості: мелодія, ритм, темп, гармонія, динаміка, фразування, артикуляція, штрихи, педалізація, агогіка.

За визначенням Є. Назайкінського, «от композиции восходят структурно-логические влияния, они распространяются также на синтаксис и фактуру» [2, 28].

Опанувавши основні елементи музичного аналізу, учні відтворюють сам процес зародження музики – самостійно здійснюють вибір виразних засобів, інтонацій, які краще й повніше розкривають зміст музичного твору, проникають у творчий задум композитора, пізнаючи природу музичної творчості, музичного знання, розкривають внутрішні зв'язки й відносини, завдяки чому музика з'являється перед учнями як відбиття життя у всіх її протиріччях.

Звикнув вільно говорити, аналізувати, чути, бачити, діяти учень у своєму житті буде користуватися цими вміннями, навичками та знаннями для виконання своєї творчої волі.

Використані джерела

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – Л. : Музыка, 1971. – 376 с.
2. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки / Е. Назайкинский. – М. : Музыка, 1988. – 254 с.
3. Савшинский С. Работа пианиста над музыкальным произведением / С. Савшинский. – Л. : Музыка, 1964. – 188с.
4. Цыпин Г. Обучение игре на фортепиано / Г. Цыпин. – М. : Просвещение, 1984. – 167 с.

Мольдерф Татьяна Михайловна

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ В РАБОТЕ НАД ИНТЕРПРЕТАЦИЕЙ ВОКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ В КЛАССЕ СОЛЬНОГО ПЕНИЯ (ИЗ СЕРИИ СТАТЕЙ ПО ОБОБЩЕНИЮ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ОПЫТА)

Господь Бог одарил музыкантов величайшим даром: понимать музыку, выражать наитончайшие ее чувства и делиться результатами своего творчества с окружающими, раскрывая тем самым ее сущность в бесконечной свободе. Только искусный исполнитель может оживить

музыку и погрузить нас в тот мир мыслей и переживаний, которые вдохнул композитор в свое творение, углубить наше впечатление своей великолепной игрой, даровать подлинную жизнь художественным образам, создавая их яркими и впечатляющими.

В удержании баланса между «верностью» авторского замысла и творческой инициативой исполнителя всегда должна присутствовать деликатность. Интерпретация представляет собой диалоги исполнителя и композитора, исполнителя и слушателя, которые протекают на разных уровнях эмоционального состояния и в разной степени творческой свободы или напряженности.

Художественный облик интерпретации зависит не только от личностных достоинств музыканта, а и от психологических его качеств: темперамента, эмоциональной отзывчивости на музыку, исполнительской выдержки, концентрации внимания, музыкальной памяти, сценической воли, способности контролировать свое выступление.

Для певца амплитуда артистических перевоплощений должна быть всеохватна, он должен уметь передавать всю гамму человеческих чувств и переживаний, всевозможных внешних отображений душевных состояний. Умелый и отважный интерпретатор убеждает и удивляет абсолютным. Только страстной и бесконечно творческой натуре это под силу. Слушатель бесконечно благодарен такому исполнению, восторженно восприимчив к интерпретации музыкального образа, душевно отзывчив. Настоящий артист идет вперед, он часто бывает крайне недоволен своим выступлением. В споре с собой и постоянном поиске рождается верное понимание, нужный тон и новый уровень интерпретации произведения, стоящей ступенью выше. И пока будет интерпретация овеяна чувством и страстью, будет жить и образ.

Судьба произведения на сцене полностью зависит от состояния голосового «инструмента», его настройки и звучания.

Интерпретация – творческая категория, касающаяся представлений, фантазии звука и образа, интеллекта и интуиции певца. Однако интерпретации предшествует огромная работа и преподавателя, и студента задолго до этапа эстрадной готовности. Еще не приступив к разучиванию произведения, целесообразно обратиться к эпохе его рождения, к творчеству композитора в целом, к жанровым особенностям, к истории создания вокального и поэтического текстов, исследовать то, что подтолкнуло создателей к творческому одухотворению. Крайне важно вызвать интерес у певца и его уважение к произведению, помочь создать правдивый и понятный, в первую очередь для него, интерпретационный смысл.

Необходимость нахождения «верного тона», без чего исполнитель может оказаться лишенным образности и не сможет стать убедительным даже при условии продуманной и безукоризненной работы. Мы никогда не соглашаемся с «механическим исполнителем» и щедро одариваем ответными эмоциями «творческого интерпретатора». Эти два понятия, бесспорно, на практике должны объединиться.

Неотъемлемым звеном в работе над интерпретацией вокального произведения является слово. Одной из главных причин некачественного исполнения есть невнимание к поэтическому тексту, что ведет к трудному пониманию слушателем произведения. Роль слова чрезвычайно велика, поскольку она постоянно сопровождает движение музыки и как бы комментирует ее, а заодно и комментируется ею. Вокальная школа подразумевает тщательную, кропотливую работу над воссозданием мира человеческой души, органично и многосторонне воздействуя через ясно произнесенно-пропетое слово. В работе над интерпретацией необходима одновременная работа и над певческим звуком, и над словом, так как слово в интерпретации вокального произведения играет все-таки ведущую роль.

Отталкиваясь от движения мысли в литературном тексте, логика речи ставит перед певцом определенные задачи. Нахождение интерпретатором смысловой вершины, логического оформления фразы дает возможность преподнесения ее как значимой ценности.

Мастерство певца – в использовании исполнительских, в том числе и вокальных, средств выразительности в создании образа.

Относительно интерпретации возникает спорный вопрос о включении в репертуар начинающих певцов произведений на иностранном языке. Копирование чужой фонетики уже есть принесение голоса в жертву неосмысленности. Нахождение голоса в фонетике родного языка дает возможность исполнителю полную интерпретационную свободу и возможность глубокого погружения в суть произведения.

В любом виде деятельности преподавателя вокала приоритетным является воспитание интерпретатора, способного самостоятельно мыслить, находить логические обоснования, грамотно пользоваться премудростями исполнительского мастерства, с деликатностью относиться к произведению, слушателю и своим чувствам. И тогда наивысшей похвалой для вашего ученика будет фраза: «Это исполнение пронизано чувством и интеллектом!»

Только в минуты искренности может рождаться музыка, ее чарующий образ и никому не известная интерпретация. Откройте ей

свое сердце, и она оживет с новой силой, станет пленять, очаровывать, исцелять слушателя. Она порой будет неузнаваема, так как в ней откроются новые грани, возможности и краски. В ней будет жить душа вашего ученика.

Павко Анатолій Іванович

Біла Лілія Михайлівна

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ДІАЛЕКТИЧНИХ ВЗАЄМВІДНОСИН ОБРАЗОТВОРЧОГО ТА МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВ

В умовах трансформаційних змін, які не досить системно, а нерідко імпульсивно відбуваються у різних сферах суспільного життя України, зокрема і в духовно-культурній царині, ймовірно можливий перспективний розвиток нашої держави буде залежати не стільки від матеріальних чинників і ресурсів, скільки від мобільності та динамізму у життєдіяльності кожної людської особистості, її інтелектуального, креативного потенціалу.

Історичний досвід розвитку сучасної цивілізації переконливо засвідчує, що у формуванні творчого, новаторського духу людини важливе значення відіграє мистецтво, його основні різновиди. На слушну думку фахівців, від якісного стану мистецтва залежить не лише культура окремої особистості, але і суспільства загалом. Адже мистецтво потужно впливає на інтелект, збагачує емоційну сферу людини, стимулює розвиток її творчих здібностей. Нагадаємо у цьому зв'язку, що відомий російський письменник Л. Толстой у своєму трактаті «Що таке мистецтво?» (1898), маючи намір розкрити глибинну сутність мистецтва та його стратегічну мету, запропонував для наукового вжитку одне з влучних метафористичних визначень мистецтва як «органу життя і прогресу людства».

Дійсно, виступаючи в якості однієї з найбільш важливих форм суспільної свідомості, яка відображає дійсність у художніх образах, воно відкриває нам естетично обрамлену істину у формі краси і виступає дійовим засобом специфічного пізнання оточуючого світу, сприяє гармонійному розвитку і духовному збагаченню людини, допомагаючи їй творити і примножувати прекрасне в житті. Прекрасне ж, за Гегелем – це лише одна із сходинок у розвитку абсолютної ідеї на шляху до пізнання своєї власної сутності. Слід зазначити, що на протязі всього

життя людина «занурюється» у певне художнє середовище. Наприклад, музика побуту є невід'ємною частиною існування суспільства.

Проте особливо важливе значення мистецтво відіграє у формуванні та житті вітчизняної інтелігенції. Необхідно наголосити на тому, що художньо нерозвинута людина не є інтелігентною. Саме тому інтерес до мистецтва, ознайомлення з ним, постійне сприйняття творів різних його видів, а інколи й художня освіта є неодмінною умовою становлення та розвитку особистості інтелігентної людини будь-якого фаху, в якій би нехудожній галузі він не працював. Важливим, на нашу думку, є розуміння і усвідомлення тієї істини, що мистецтво впливає на думку, почуття, фантазію людини саме тому, що завжди висловлює, несе в собі думку, емоції, образи.

У естетично розвинутої людини органи почуттів є значно більш чутливими, розумними і спостережливими. Її око у прямому значенні цього слова помічає в речах більше суттєвого, характерного, ніж око художньо нерозвинутої людини. Натомість, вухо музиканта схоплює в звуках життя та інтонаціях людської мови значно більше відтінків і смислу, ніж звичайне вухо пересічної людини. Прикладом такої художньої переконливості може бути оповідання чеського письменника К. Чапека «Випадок з диригентом». У ньому, зокрема, змальовано епізод про те, як один диригент, який приїхав до Америки і при цьому не знав англійської мови, проте лише за однією інтонацією випадково почутої розмови вгадав, що готується вбивство. Цей випадок указує на те, що саме тонко розвинений слух, досягнутий за допомогою мистецтва, дозволяє в житті відрізнити в звуках, особливо в інтонаціях людської мови, більше суттєвих смислових відтінків, ніж чує вухо, яке нерозвинуто мистецтвом.

Необхідно зробити особливий акцент на тому, що мистецтво вчить не тільки дивитись на світ, але і бачити естетичне значення та внутрішній смисл його явищ. Розвиваючи чуттєві здатності людини, воно піднімає їх на вищий рівень культури свого часу. А гострота і точність ока, спостережливість і відчуття форми, так само як емоційність, фантазія, думка, потрібні людині не тільки в мистецтві, але і в будь-якій творчій діяльності, в будь-якій сфері життя. Пишучи, наприклад, портрет, художник вивіреними, точними, обережними рухами пензля кладе різними фарбами свої палітри невеличкі мазки, штрихи, створюючи яскравий витвір мистецтва, що передає не лише прикметні зовнішні риси людини, а й її характер, особливість внутрішнього світу, неповторність та органічну єдність душі і тіла. Таке мистецтво реально існує лише як система його видів. Наприклад,

російський мистецтвознавець В. Ванслов вважає, що різноманітність мистецтв обумовлені, з одного боку, багатогранністю, складністю, неоднорідністю, диференційованістю реальної дійсності, яку художньо освоює людина, а з іншого боку, різноманіттям і багатством людської суб'єктивності. Під час взаємодії цієї об'єктивної та суб'єктивної різноманітності і виникають різні способи художнього освоєння світу, які закріплюються у своєрідності окремих мистецтв.

Проблеми взаємозв'язку між різними видами мистецтв, їх взаємовпливу та синтезу слід віднести до актуальних теоретико-методологічних проблем вітчизняного та зарубіжного мистецтвознавства. Яким би не було складним сприйняття та засвоєння мистецтва у побутовому житті, воно все ж суттєво відрізняється від наукового пізнання. Якщо у сприйнятті пізнання спрямоване на окремий твір, то наука про мистецтво піднімається до узагальнень, до розкриття закономірностей художньої творчості та процесу його історичного розвитку через систему понять і категорій, які спираються не тільки на безпосереднє сприйняття, але і на аргументоване, логічне мислення.

На сучасному етапі, як і раніше, питання методології науки, зокрема і мистецтвознавчої, вперто «стукають у двері» і вимагають свого розв'язання. Зазначимо, що методологія у мистецтвознавстві – це наука про методи пізнання, про шляхи дослідження, які ведуть до істини. Це система вихідних понять і сукупність принципів, якими керується дослідник і критик у вивченні та оцінці конкретного художнього матеріалу. Теорія через свою складність і не розробленість не завжди дає відповідь на питання, які хвилюють дослідників наукової істини. На думку певної частини мистецтвознавців, які з осторогою та певним скептицизмом ставляться до теоретичних розробок, теорія скомпроментована методологічною блуканиною, частою зміною концепцій, вульгаризаторськими і схоластичними схемами. Водночас позбавлені теорії мистецтвознавчі дослідження залишаються переважно описовими, емпіричними, безпроблемними. Наука ж розпочинається там, де виникає узагальнення, проблема, думка. Будівля ж мистецтвознавчої науки має визначатись коректною інтерпретацією історичного процесу, тобто ідейно-теоретичною концепцією, побудованою на міцному фундаменті фактів.

Сьогодні, як ніколи, актуальним є відоме висловлювання К. Маркса, згідно якого не тільки осягнення істини, але і методологія пошуку мають принципово важливе значення. Методологія наукового дослідження не тільки обумовлює характер і напрямок творчого пошуку

дослідника, але і органічно входить до змісту самого дослідження і таким чином об'єктивується в результатах наукової праці.

Зауважимо, що з методологічної точки зору у розвитку сучасної системи мистецтв дослідники виокремлюють дві протилежні, проте взаємозв'язані між собою тенденції. Якщо перша полягає у тяжінні до синтезу, то інша – до збереження суверенності кожного окремого мистецтва. Прикметною рисою є те, що обидві зазначені тенденції є плідними. Їх діалектична взаємозалежність веде не до поглинання одних мистецтв іншими, а до їх взаємозбагачення, утвердження правомірності та необхідності існування різних видів мистецтва, які повністю зберігають свою самостійність. Ураховуючи компетентну точку зору сучасних дослідників, можна стверджувати, що теорія синтезу, яка передбачає розробку загальних методологічних принципів синтетичних явищ у різних сферах життєдіяльності людини перебуває ще у стадії свого становлення. Зокрема, відчувається нагальна потреба у підготовці узагальнюючих праць, присвячених проблемам синтезу мистецтв і естетиці, мистецтвознавства та культурології, інтегративним аспектам їх взаємодії.

Путря Володимир Андрійович

ВВЕДЕННЯ В ОСНОВИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МУЗИЧНОГО ТВОРУ

До написання цієї роботи мене спонукала досить невисокий рівень здатності студентів-початківців правильно читати невідомі музичні твори, особливо написані сучасною технікою композиції зі складними побудовами музичної мови. Робота спрямована на засвоєння базових законів музичної мови, які незмінні у часі, у стилях музичного мистецтва і спираються на досвід видатних теоретиків, музикознавців, педагогів світової музичної культури.

Музикознавство і зараз не дійшло згоди у визначенні категорій «музыкальный язык» и «музыкальная речь». І зовсім не має сенсу заспокоювати себе тим, що в українській мові російські поняття «язык» і «речь» мають однаковий переклад – «мова». Без жодного сумніву це різні речі. З цього приводу у М. Гайдеггера таке визначення сутності мови=речі (рос.) через поняття «СКАЗА»: С-казати – значить показати, оголосити, дати, бачити, чути. СКАЗ – КАЗ» [5, 266]. Проте семіотика має відношення до мови=языка (рос.), знакових форм.

Вочевидь, шукати істину треба в древньослов'янській мові, котра була єдиною в дохристиянські часи, до тої доби, поки не вилучили з древньої 49-літерної абетки (буквиці) величезну кількість буквиць, які несли в собі образний зміст. Утім, висвітливо такі важливі поняття, як «музыкальный язык» і «музыкальная речь».

Почнемо з того, що означали древньослов'янські «языце» (языще) = НАРОД і «рече» = ГОВОРИТ. Існувала також форма мовити = РЕЧЬ ДЕРЖАТЬ. Принагідно зауважимо, що «язычникъ» мало зовсім інше тлумачення, ніж тепер, і означало «языче никакой», тобто не маючий відношення до нашого (слов'янського) народу. Виходячи з цього, для визначення вживання засобу комунікації, яким спілкується професійний музичний світ – від композитора-автора через професійного виконавця до слухача – найбільш адекватно підходить слово «речь» – у російській транскрипції – найважливішою функцією якої є інтонація. Музичний «язык» має розумітись як знакова структура, форма запису, єдина для всього професійного музичного світу, на відміну від загальнозживаного поняття «язык» (рос.) як етнічноєдиний словарнознаковий, артикуляційний, акустичний комплекс, притаманний лише даному етносу, народу. Далі вживатимемо термін «мова» як тотожний висхідному «речь».

За словами одного з сучасних дослідників-мовознавців, мова так чи інакше – це засіб «маніпулювання свідомістю». Масштаб впливу музичної мови, глибина переживань, амплітуда «попадання під магію музики» залежить від рівня обдарованості автора, виконавця. Вочевидь існують «секрети інтонування», які здатні на подібний вплив, хоча ці секрети на поверхні єдиних теоретичних засад, розроблених як для композиторів, так і для виконавців.

Пояснення методів оволодіння могутнім впливом дійсно музичної мови слід шукати, починаючи з аналізу геніальної фрази Ганса фон Бюлова: «Спочатку був ритм». Ця фраза концентровано висловлює суть прояву світових енергій через ритм та його невід'ємного супутника – метр. Метр є координаційно-орієнтаційною системою, своєрідним енергонакопичувачем і енергодвигуном руху ритмічних побудов музичної ідеї, де кожна тривалість, забарвлена всіма атрибутами (тембром, артикуляційними характеристиками, динамічною, штриховою особливістю тощо) є водночас і феноменом-фонемою, і мінімальною складовою загальної ідеї твору. Безцінним є твір славетного Леопольда Моцарта «Мистецтво гри в такт». Такого ж рівня робота М. Люсі «Теорія музичної виразності», яка була настільною книгою П. І. Чайковського. На створення цього твору М. Люсі спонукали слова начальниці монахинь конгрегації Богоматері, де він влаштувався вчителем музики: «Я бажаю, щоб сповіщені Вами правила дозволили вашим учням грати з виразністю не ту чи іншу п'єсу, яку можна легко вивчити та ще легше забути, але всі п'єси взагалі». З цим завданням він упорався.

Ще один велетень наукової музичної думки зробив свій внесок у спадок майстрам виховання музики – Е. Курт. Його видатні праці

«Основи лінійного контрапункту» та «Романтична гармонія та її криза в «Тристані» Р. Вагнера», в яких наполегливо висвітлюється могутність «волі до формування» декларують: «Відношення формування до форми є відношенням становлення, а не ціпеніння. Музична форма – поняття, яке зовсім не визначає спокій, а напругу». Його вислів: «Основою мелосу, з психологічної точки зору, є не послідовність тонів (без різниці, в найпростішому значенні цього слова, чи в сенсі тонально-організованого, логічного зв'язку), а момент переходу від одного тону до іншого. Перехід є рухом. Тільки процес, який відбувається між тонами, відчуття сили, які пронизують їх ланцюг, є мелодією» – посібник щодо виховання волі, формування, базису мистецтва інтерпретації. Вивчення цих робіт значно полегшить роботу вчителя музики як вихователя учня, музиканта-художника.

Тож, робота виконавця над утіленням авторського задуму повинна базуватись на однакових правилах, законах побудови музичної форми і для композитора, і для виконавця. Тому твір автора високого статусу є запорукою доброго розуміння суті твору, його форми як процесу становлення у часі освіченим, добре підготованим виконавцем-професіоналом. Підтвердженням цього переконання є приклади провального виконання не досить високоякісного твору майстрами-виконавцями або загублені прем'єри чудових творів, хибно інтерпретовані.

Використані джерела

1. Курт Э. Основы линейного контрапункта / Э. Курт. – М. : Государственное Музыкальное Издательство, 1931. – 304 с.
2. Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в Тристане Р. Вагнера / Э. Курт. – М. : Музыка, 1975. – 529с.
3. Лайнсдорф Э. В защиту композитора / Э. Лайнсдорф. – М. : Музыка, 1988. – 302с.
4. Люси М. Теория музыкального выражения / М. Люси. – СПб. : Бессель и К⁰, 1888. – 168 с.
5. Хайдеггер М. Бытие и время / М. Хайдеггер. – М., 1988. – 302 с.

Путря Наталія Іванівна

САКРАЛЬНИЙ СВІТ МУЗИКИ Й. С. БАХА

Вивчення творчості Й. С. Баха є, по суті, величезною роботою, яка потребує вірного розуміння музичного змісту та художнього задуму. Будь-яка тема його творів підпорядкована певному сюжету і послідовно розвивається в процесі свого контрастного викладу. Щоб досягнути суті музики гіганта, треба збагнути сенс живописних елементів, які він

застосовував у своїх творах. «Символізм мотивів Баха з першого разу не розпізнати і тоді на допомогу приходять інші споріднені мотиви, живописне значення яких зрозуміле» [4, 360]. Заслуга в пробудженні інтересу до живописних елементів Й. С. Баха належить, безумовно, А. Швейцеру, який поклав початок розкриттю символіки музичної мови великого майстра. «З вокальної музики, з хоральних кантат і прелюдій ми дізнаємося, як тісно його музика стикається з поезією. Там існує цілий ряд мелодійних оборотів, інтонацій, динамічних і штрихових засобів виразності, які допомагають розкрити таємний зміст його творів. Певні інтонаційні і ритмічні формули виражають певні поняття, душевні рухи» [1, 14]. Порівнюючи схожі фігури у вокальних та інструментальних творах, можна зрозуміти те, про що в буквальному сенсі слова говорить нам та чи інша fuga або інвенція:

- фігури носили образотворчий характер, висловлюючи напрямок і характер руху: *anabasis* – піднесення і *catabasis* – сходження; фігури *circulatio* – обертання, *fuga* – біг, *tirata* – стріла тощо;

- фігури наслідували інтонаціям людської мови: *interrogatio* – питання (висхідна секунда), *exclamatio* – вигук (висхідна секста);

- фігури, які передавали афекти: *suspiratio* – зітхання, або *passus duriusculus* – хроматичний хід (частіше низхідний), що вживались для вираження скорботи, страждання;

- фігури, які характеризували певні почуття або ситуації: фігура *catabasis* – низхідні мелодії, що вживались для символіки печалі, вмирання, положення у гроб; висхідні звукоряди пов'язані з символікою воскресіння;

- фігура *aposiopesis* (замовчування) – паузи в усіх голосах, застосовувались для «зображення» смерті; фігура *tnesis* (розсічення) – паузи, що розсікали мелодію, передавали почуття жаху і т.п.» [3, 18].

Розкриваючи символіку цих фігур, можна отримати ключ до образного і смислового змісту клавірних творів Баха:

- використання фігури *circulatio* – «обертання» в якості основи музичного розвитку прелюдії c-moll I тому ДТК передає образ галасливого, вируючого, вороже налаштованого натовпу;

- хроматичні ходи прелюдії f-moll II тому ДТК і теми фуґи f-moll I тому ДТК (фігура *passus duriusculus*) відображують скорботне почуття;

- висхідний рух баса (фігура *anabasis*) у прелюдії h-moll I тому ДТК асоціюється з ідеєю воскресіння;

- низхідні лінії прелюдії cis-moll I тома ДТК створюють настрій печалі;

- висхідні секстові вигуки (фігура exclamationis) в темі фуги C-dur I тому ДТК передають радісне збудження.

Й. С. Бах був добре обізнаний з сакральним значенням чисел:

- число «3» – це священне число християнства. У Біблії говориться про три дари волхвів Христу як Богу, Царю і Спокутній Жертві. У тональностях з трьома знаками Бах часто пише тріо-сонати, потрібні фуги;

- число «6» – це шість «робочих» днів, протягом яких Бог створив світ. У творчості Баха зустрічаються цикли, що складаються з шести п'єс;

- число «10» – десять заповідей Господніх;

- число «12» – управляє простором і часом та символізує Порядок і Добро.

Якщо тема в фугах проводиться 3, 6, 10 або 12 разів, це викликає певні асоціації з такою символікою.

В епоху бароко теорія афектів у певній мірі визначала виразність найбільш уживаних у композиторській практиці тональностей, узагальнивши тим самим практичний досвід. Тональності зв'язувалися з певними афектами, про що писав І. Маттезон, І. Кванц. Поглибивши це вчення, Й. С. Бах надавав тональностям музичну зображальність, мальовничість.

Всілякі дієслова-ремарки в кантатах Й. С. Баха, такі як «прокидатися», «здійматися», «воскресати», «підноситися», «поспішати», «відступати», «коливатися», «занурюватися» давали привід для відповідної теми, ритму або мотиву. Звідси впливає ритмізована та інтонаційна пластика символіки Й. С. Баха.

Приклад аналізу мелодійних оборотів і фігур двоголосних інвенцій для окреслення музично-емоційного змісту деяких творів Й. С. Баха: C-dur – фігура «anabasis» розкриває ідею Воскресіння; c-moll – ходи на широкі інтервали та фігура «anabasis» характерні інтонаціям тріумфу та ідеям осягнення волі Господньої; D-dur – інтонаційна та графічна схожість теми інтенції з темою фуги B-dur I тома ДТК, дає підставу порівнювати образ цієї інвенції з відображенням у фузі образом Різдва Христового; E-dur – фігура «anabasis» у поєднанні зі світлою тональністю розкриває ідею Вознесіння; f-moll – фігура «catabasis», тритони, хроматизми висловлюють фізичне, моральне страждання, муки, біль. Паузи підкреслюють жах, викликаний сценою Розп'яття; h-moll – наполегливий ритм застосовується для відображення символіки приречення, неминучості: «Так буде Воля твоя, а не моя».

У наш час успіх виконавця музики Й. С. Баха в значній мірі залежить від того, наскільки глибоко він зуміє проникнути в її суттєві та змістовні пласти, оволодіння якими дозволяє виконавцю досягти набагато більшого емоційного наповнення творів. Адаптація біблійних сюжетів до рівня мислення підлітків, виявлення художніх образів пробудить фантазію педагогів та учнів, допоможе розкрити внутрішній зміст творів, передбачаючи не зовнішнє ілюстрування, а тлумачення закладеного у них філософського, релігійного, етичного сенсу, яким пронизано кожен елемент творів великого Й. С. Баха.

Використані джерела

1. Друскін Я. О риторических приемах в музыке И. С. Баха / Я. Друскін. – СПб. : Композитор, 2004. – 136 с.
2. Мильштейн Я. ХТК И. С. Баха / Я. Мильштейн. – М. : Музыка, 1967. – 392 с.
3. Носина В. Символика музыки И. С. Баха / В. Носина. – М. : Музыка, 1983. – 76 с.
4. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / А. Швейцер. – М. : Музыка, 1965. – 720 с.

Сбітнева Людмила Миколаївна

КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ

СТАНУ МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ У 90-ТІ РОКИ ХХ СТОЛІТТЯ

Останнє десятиріччя ХХ ст. в Україні – це період отримання державою незалежності, новий етап розвитку українського суспільства. Очікування змін у новій, незалежній Україні сприяло появі у духовному житті українців нових рис, нової якості. Здійснювалася переоцінка суспільних ідеалів, історичних явищ, руйнувалися стереотипи суспільної свідомості, виникала необхідність формування нових соціально-духовних потреб, нових естетичних смаків, уподобання й критеріїв оцінювання явищ духовного життя. Важливою характеристикою 90-х рр. можна вважати процес повернення до загальнолюдських цінностей у духовному житті та їх осмислення, поступового накопичення й узагальнення наукових і мистецьких надбань, усвідомлення необхідності глибоких соціокультурних перетворень заради збереження українського народу та його культури. Усупереч економічним обставинам цей період був позначений вагомими художніми здобутками, появою художніх, музичних творів, що свідчить про оновлення світоглядних позицій.

Стрімкий розвиток телебачення, комп'ютера та інтернету здійснювали значні зміни у видах мистецтва, які почали переходити в інший якісний стан, сприяли розвитку нової суспільної культури.

Перед українською культурою відкривалися нові можливості, суспільство становилося все більш інтерактивним і взаємопов'язаним. В українській культурі зменшувався синдром провінційності, в країні проводилася низка популярних міжнародних конкурсів і фестивалів. Ці зміни дозволяли творчим особистостям більш вільно висловлювати свої творчі позиції та вільно спілкуватися з зарубіжними митцями. Завдяки спільним проектам розширилися культурні контакти з різними країнами, а також можливості гастрольної діяльності, що дало поштовх розвитку сучасного музичного мистецтва.

Отримання Україною незалежності сприяло появі соціально і змістовно диференційованих як загальної, так і художньої освіти, розвитку української музичної педагогіки. Процес оновлення освіти характеризувався пошуком сучасних педагогічних концепцій і впровадженням у життя нових педагогічних технологій. У художній освіті пріоритетного значення набувала національна культура, особливо її регіональний компонент, що сприяло інтегруванню всіх предметів художнього циклу у школі. 90 роки ХХ ст. можна назвати активним періодом широкого творчого експерименту в музичній культурі і музично-естетичному вихованні.

В історії розвитку національної культури України перехідний період 90-х рр. був наповнений драматичними подіями, в якому значну роль відігравали політичні і економічні чинники. Українська національна культура отримувала новий статус, але важка економічна ситуація в країні не давала їй можливості розвиватися в повній мірі, тому національно-культурні проблеми вирішувалися повільно. Значна кількість людей, яка опинилася в скрутному економічному становищі, практично залишалася байдужою до національно-культурних проблем. Зростали і негативні тенденції – розвиток «масової культури» з її комерційним забарвленням тощо. У зв'язку з розвитком і поширенням масової культури виникла небезпека шумового забруднення, з'явилась велика кількість музики сумнівної якості, а повалення ідеалів і кумирів радянського часу йшло одночасно з процесом руйнування мистецьких закладів і аматорських художніх колективів. Виник розподіл культури на елітарну і масову, країна зіткнулася з таким явищем, як американізація культури.

У 90-х рр. виникали раніше блоковані нові естетичні потреби, з новою силою проявлялася дитяча художня творчість у різних видах

мистецтва, роль дитини в культурі зростала. Педагогічною наукою була визнана виключна роль творчих якостей дитячої особистості, адже від цього фактору залежить в значній мірі майбутнє, рівень культури і професійної самореалізації молодого покоління.

Музична педагогіка в цей період значно розширила ареал своїх досліджень. Пошук моделей музичного виховання, адекватних сучасному стану культури і цивілізації, був одним із найголовніших її завдань. Спираючись на багатий науковий потенціал національної системи освіти, музичну педагогіку як похідну від загальної створювали вчені, науковий доробок яких у цій галузі важко переоцінити. Це Г. Падалка, Л. Коваль, О. Ростовський, О. Рудницька, О. Щолокова, О. Олексюк, В. Дряпіка, О. Дем'янчук, Л. Масол та інші дослідники, якими розроблено кардинальні положення про закономірності виховання у сфері музичного мистецтва.

Упродовж 90-х рр., характерною рисою яких був інтенсивний розвиток української музично-педагогічної думки, музично-естетична наука збагатилася низкою важливих досліджень, які окреслювали шляхи подолання кризи у галузі музично-естетичного виховання, що виникла в кінці ХХ ст. Розвиток музично-педагогічної думки попередніх десятиліть сприяв якісним новоутворенням та застосуванню системного підходу до розкриття змісту теорії і практики музично-педагогічної освіти. Результати досліджень свідчать, що українські вчені на межі двох тисячоліть зробили значний крок уперед у розвитку музично-педагогічної думки.

У 90-ті рр. в Україні були розроблені кардинальні положення про закономірності процесу музично-естетичного виховання підростаючого покоління, створювалися концепції виховання особистості засобами музичного мистецтва, розроблялися моделі музично-естетичного виховання в сучасних умовах розвитку українського суспільства. У роботах українських дослідників обґрунтовувалися особистісно-орієнтовані моделі музично-освітнього процесу, значна увага приділялася психологічним засадам музичного виховання, пошуку шляхів формування творчої активності дитячої особистості, розвитку її емоційної та інтелектуальної сфер тощо. Отримання державою незалежності відкривало нові можливості, але економічні складові не давали можливості розвиватися національній культурі в повній мірі, в країні розвивалася криза, яка значно впливала і на стан музично-естетичного виховання.

Використані джерела

1. Кияновська Л. Українська музична культура / Л. Кияновська. – Львів : Трияда плюс, 2008. – 343 с.
2. Олексюк О. М. Музична педагогіка : навчальний посібник для студентів ВНЗ культури і мистецтв / О. М. Олексюк. – К. : КНУКіМ, 2006. – 187 с.
3. Черкасов В. Ф. Музично-педагогічна освіта на межі двох тисячоліть (1991 – 2010 рр.): навч. посіб. / В. Ф. Черкасов. – Кіровоград : Імекс-ЛТД, 2011. – 380 с.

Сбітнева Олена Федорівна

РЕПЕРТУАР ЯК ВАЖЛИВИЙ ФАКТОР РОЗВИТКУ ЕСТЕТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ

Невичерпні можливості музики впливати на внутрішній світ особистості, формувати естетичну і моральну культуру підрастаючого покоління здавна викликали увагу філософів, культурологів, музикознавців, психологів, педагогів, які замислювалися над таємницями музичного мистецтва, намагалися визначити значення музичного мистецтва у розвитку особистості. Серед усіх видів дитячої музичної діяльності хоровий спів як найбільш доступний вид творчості посідає особливе місце. Засоби музичної виразності дитячих хорових творів – мелодія, поетичний текст, ритм, темп тощо – викликають емоції і переживання, формують внутрішній світ дітей.

У художньо-естетичному вихованні школярів засобами вокально-хорової музики важливу роль відіграє репертуар. Відомі педагоги Т. Овчиннікова, Б. Рачина, І. Зеленецька та інші підкреслюють, що в репертуар потрібно включати різноманітні високохудожні твори з яскравими музичними образами, глибоким змістом, який повинен відбивати велич і красу рідної землі, духовне багатство народу тощо. Героїчні, ліричні, гумористичні твори потребують від маленьких виконавців не тільки володіння різними виразними співацькими навичками, але й впливають на розвиток дитячої особистості.

У роботі з молодшими школярами репертуар набуває особливого значення, адже в цьому віці діти з інтересом включаються в хорову діяльність. Важливим завданням учителя на цьому етапі є підтримання інтересу до музичного мистецтва, сприяння тому, щоб спілкування з мистецтвом становилося внутрішньою потребою школярів.

У музично-естетичному вихованні молодших школярів значне місце повинні займати різнохарактерні дитячі хорові твори композиторів-класиків, дитяча народна пісня, а також пісні сучасних композиторів. Твори композиторів-класиків є зразками гармонійної і художньої довершеності. У творах Й. С. Баха, наприклад, у пісні «За

річкою старий дім», кожна музична фраза вчить маленьких співаків правильному диханню, артикуляції, сприяє виробленню важливої навички співу на легато, усвідомленні динаміки твору тощо. У пісні В. А. Моцарта «Прийди, весна» для молодших школярів, на перший погляд, існують інтонаційні місця, які є складними для голосу молодших школярів, але на практиці вони легко долаються. Пісня вчиться легко і викликає у дітей радість, дає можливості для творчості, наприклад, створенню 2-голосся.

Необхідною у вокально-хоровому вихованні є сучасна дитяча пісня, сучасним школярам подобається сучасна музична мова, сучасні художні образи. З насолодою діти співають пісні І. Кириліної та інших композиторів.

Особливе місце в репертуарі повинна займати дитяча народна пісня – це школа вокального навчання. Українська народна пісня є одним із найкращих і найбагатших проявів духовних прикмет нашого народу. Нехитрі ритми і рими несуть справді золоті зерна всього того кращого, що століттями засівалось в українській народній усній творчості з її вершинами духовності і виховної мудрості. Саме народні пісні відрізняються яскравим змістом та чарівною мелодійністю. Діти усвідомлюють художньо-образну сутність народної пісні через емоційне переживання музично-поетичного художнього образу, усвідомлення поетичного змісту тощо. Український народнопоетичний пісенний матеріал володіє неповторною образною стихією, яка сприяє вмінню дітей емоційно переживати, слідкувати за розвитком художніх образів, знаходити щось нове, оцінювати красу мелодії, а також розвиває слухові та вокальні дані. У музичних образах пісень-казок химерний, водночас чарівний, неповторний світ образної стихії, мотиви і сюжети малюють перед дитячою уявою проникливу людяність, неприхований ліризм, іноді лукавий гумор. Казковий, чарівний образ пісень, у яких царюють птахи і звірі, ліс і вітер, розповідає в алегоричній формі дітям про сутність людського буття; простий ритм та красива мелодія, глибокий зміст творів надає можливість розвитку в дітей відчуття музичної форми, вміння мислити образами, пробуджує творчість. Образи творів народнопоетичного жанру несуть уяву дітей у чарівний світ казки, де завдяки поетичній алегорії, спостерігаючи за життям героїв пісні, діти пізнають природу, людське життя, адже в образах персонажів пісень відчувуються різноманітні риси характеру людей. Ознайомлення з піснями викликає у дітей гордість за творчість, історію свого народу, яка пронизана мудрістю.

Колядки, щедрівки, в яких молодь славилася «господаря» і які виконувалися на різдвяні свята, розкривають перед нами картину народного життя, неповторний і самобутній світ наших предків. Народні українські пісні невід’ємні від усвідомлення краси природи. Пісні, які були створені народом багато століть тому, є популярними в народі і в наш час – «Щедрик», «Ой, є в лісі калина», «Косарі», «Журавель», «Іди, іди дощику», «А вже весна», «Косарі», «Добрий вечір, дівчино», «Ой, сивая та і зозуленька», «Над річкою-бережком», «Дівка Явдошка» тощо. Музично-поетичні образи цих пісень викликають естетичні та моральні переживання ознайомлюють дітей з обрядами і традиціями українського народу.

Використані джерела

1. Воспитание музыкой: Из опыта работы / Сост. Т. Е. Вендрова, И. В. Пигарева. – М. : Просвещение, 1991. – 205 с.
2. Ростовський О. Я. Методика викладання музики в початкових класах / О. Я. Ростовський. – К. : ІЗМН, 1997. – 204 с.
3. Стельмахович М. Г. Українська народна педагогіка: навч. посіб. / М. Г. Стельмахович. – К. : Довіра, 1997. – 295 с.

Серова Олена Юріївна

ЗАГАЛЬНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ

Культурно-мистецька освіта в Україні має глибокі, випробувані часом традиції та спрямована на збереження кращих національних культурних надбань і врахування європейських і світових стандартів освіти. Упродовж багатьох десятиріч в Україні сформувалась ефективна багатоступенева (трирівнева) безперервна система підготовки мистецьких кадрів: початкова спеціалізована мистецька школа, ВНЗ I–II рівнів акредитації та ВНЗ III–IV рівнів акредитації, аспірантура (асистентура-стажування), докторантура.

Сьогодні система освіти у сфері культури представлена розгалуженою мережею навчальних закладів і наукових установ державної та комунальної власності. Так, на початок 2014 р. до цієї мережі входили: у *державній власності* – 11 вищих навчальних закладів культури і мистецтв III–IV рівнів акредитації, Державне хореографічне училище (ВНЗ II рівня акредитації), 7 спеціалізованих мистецьких шкіл, у тому числі 6 середніх (шкіл-інтернатів), 3 студії з підготовки акторських кадрів, 6 наукових установ (три НДІ, три проблемні лабораторії), Державний методичний центр навчальних закладів

культури і мистецтв України; у *комунальній власності* – 64 ВНЗ культури і мистецтв I–IV рівнів акредитації та 1465 початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів (школи естетичного виховання), з них 266 – у сільські місцевості.

Загалом у галузевих закладах освіти всіх рівнів і типів навчається 385 тис. студентів та учнів (у тому числі близько 47 тис. студентів ВНЗ). Забезпечують навчальний процес 50 тис. викладачів, з яких близько 11 тис. працює у вищій школі. Водночас початковою мистецькою освітою в Україні охоплено близько 8% дітей шкільного віку. У школах естетичного виховання за офіційною статистикою навчається понад 447 тис. учнів, з них 32,5 тис. – у школах сільської місцевості [3, 70; 4, 90].

З метою налагодження тісних зв'язків з культурно-мистецькими навчальними закладами при Міністерстві культури України створено низку громадських рад: Всеукраїнську раду директорів початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів (шкіл естетичного виховання); Раду директорів середніх спеціалізованих мистецьких шкіл (шкіл-інтернатів); Раду директорів комунальних ВНЗ культури і мистецтв I–III рівнів акредитації; Раду ректорів ВНЗ культури і мистецтв III–IV рівнів акредитації.

Для підтримки творчо обдарованої молоді традицією стали організація масштабних культурно-мистецьких заходів, таких як Міжнародний конкурс молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця, всеукраїнські конкурси учнівської творчості, концерти учнів середніх спеціалізованих музичних шкіл-інтернатів, лауреатів міжнародних і всеукраїнських конкурсів у рамках мистецького проекту «Юні таланти України», виставки творчих робіт і «Сузір'я талантів», молодіжні фестивалі (наприклад, з гончарства, ткацтва тощо).

Водночас найважливішою на сьогодні залишається проблема подальшого *скорочення мережі початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів* (шкіл естетичного виховання). Скажімо, з 1995 р. припинили діяльність 118 таких шкіл, з них – 77 у сільській місцевості. Найбільшу кількість шкіл закрито у Вінницькій області (14), Запорізькій (13), Одеській і Харківській (по 10), Миколаївській, Тернопільській і Херсонській (по 9). Відповідно відбулося й значне скорочення контингенту учнів у школах естетичного виховання – 23,7%. Найбільше зменшення контингенту спостерігалось в школах, розташованих у сільській місцевості, де на 100 учнів, які навчаються у 1–9 класах загальноосвітніх шкіл, тільки одна дитина відвідує таку школу (у містах – зі 100 учнів – 5). Причиною такого стану є, передусім, недостатнє фінансування діяльності шкіл з місцевих бюджетів і, як

наслідок, зростання розмірів батьківської платні за навчання дітей. У такій ситуації не можна допустити розв'язання проблем шляхом переведення шкіл на повне самофінансування, інакше утвердяться своєрідні «елітні» заклади освіти, у яких не буде місця обдарованим дітям із незаможних сімей. Одночасно у галузі культурно-мистецької освіти зберігаються проблеми, пов'язані з працевлаштуванням випускників культурно-мистецьких ВНЗ і т. ін.

Отже, основними пріоритетами державної політики у сфері культурно-мистецької освіти нині залишаються: збереження в системі Мінкультури України закладів освіти і науки; удосконалення законодавчої та нормативної бази з урахуванням специфіки вітчизняної мистецької освіти; оновлення парку музичних інструментів (виділення коштів на їх закупівлю з державного та місцевих бюджетів); врегулювання питань стипендіального забезпечення навчальних закладів культури і мистецтв; удосконалення механізму державного замовлення на підготовку фахівців і науково-педагогічних кадрів у вищих навчальних закладах культури і мистецтв та розроблення технології проведення його на конкурсних засадах; завершення розроблення навчально-методичного забезпечення закладів культурно-мистецької освіти; налагодження видання сучасних підручників і навчальних посібників, нотної літератури; покращення матеріально-технічної бази культурно-освітньої галузі, зокрема проведення капітальних і поточних ремонтів навчальних корпусів і гуртожитків. Особливої уваги потребує вирішення проблеми узгодження із зацікавленими центральними органами виконавчої влади нової редакції постанови Кабінету Міністрів України «Про затвердження Порядку встановлення розміру плати за навчання у початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладах (школах естетичного виховання)», а також відновлення права педагогічних працівників ПСМНЗ на пенсію за вислугу років [2, 63–66; 3, 70–73; 4, 90–94].

Використані джерела

1. Про культуру : Закон України від 14.12.2010 р. № 2778-VI.
2. Реалізація державної політики у галузі культури: Аналітичний звіт Міністерства культури України за 2011 рік / Міністерство культури України. – К., 2012. – 80 с.
3. Реалізація державної політики у галузі культури: Аналітичний звіт Міністерства культури України за 2012 рік / Міністерство культури України. – К., 2013. – 83 с.
4. Реалізація державної політики у галузі культури: Аналітичний звіт Міністерства культури України за 2013 рік / Міністерство культури України. – К., 2014. – 103 с.

К ВОПРОСУ О ПЕНИИ В РЕЧЕВОЙ ПОЗИЦИИ

Процесс обучения пению, по сути, сводится к нахождению конкретным вокалистом наиболее выгодного, выносливого и благозвучного результата работы своего вокально-речевого аппарата. Задача преподавателя вокала – помочь испытать вокальную свободу, которая поможет проявиться «характеру» вашего голоса [3, 71]. «Любой источник звука без резонаторов – малоэффективная система. Голосовые связки певца представляют собой очень маленькие образования, 2 с лишним сантиметра у баса и полтора – у сопрано. Поэтому голосовые связки берут в союзники резонаторы. Голосовые связки, не будучи способными раскачать большие объемы воздуха, сами справляются с этой задачей: в резонаторах они способны создать большие акустические процессы, резонанс. А резонаторы, будучи озвученными, выступают в качестве как бы вторичных источников звука» [4]. Автор теории резонансного пения В. П. Морозов [2] настаивает на принципе целостности голосового аппарата: «Ни на одну часть голосового аппарата нельзя подействовать: ни на дыхание, ни на резонатор, ни на гортань, чтобы это не отразилось на работе других частей. Таким образом, управление работой гортани ведется не путем непосредственного вторжения в его работу, а опосредовано, через изменение работы дыхания» [4]. Следует подчеркнуть, что резонанс тесно связан с артикуляцией. «Если артикуляционный аппарат работает неправильно, зажат или недостаточно активен, резонанс страдает. С другой стороны, свободная артикуляция обогащает резонанс и способствует увеличению силы звука» [1].

Точное сфокусированное звукообразование снимает огромное количество вокальных проблем. Если вокалист образует звук, опираясь на «острое» слово, т.е. формирует звук в речевой позиции, автоматически дыхательная система начинает работать в максимально экономном и удобном для пения режиме. Это связано с тем, что речевой артикуляционный мышечный аппарат человека тесно связан и скоординирован самой природой с дыхательным аппаратом. «Если вы будете петь в речевой позиции, то все, включая регулирование количества набираемого воздуха, необходимого для пения, будет происходить автоматически» [3, 68].

Сознательно контролировать вокалист может только мышцы брюшного пресса, а также язык и губы. Контроль дыхания осуществляется за счет мышц брюшного пресса, которые приводят в

движение весь механизм дыхания, включающий в себя и диафрагму, и ребра и т.п., а контроль звукообразования осуществляют язык и губы – речевой аппарат. Мы не можем повлиять на работу мышц гортани, а на работу языка и губ – можем. Их природная координация заставляет аппарат вокалиста работать в нужном режиме. Именно точная «близкая» речь озвучивает резонаторы, необходимые в процессе вокализации.

Методика пения в речевой позиции американского автора С. Риггса перекликается с теорией резонансного пения В. П. Морозова. Только в качестве главного «формирователя» яркого вокального звука эта методика рассматривает не резонаторные полости, а речевой аппарат. По мнению С. Риггса, оптимальный для голоса способ функционирования – пение в речевой позиции [3, 27]. На наш взгляд, здесь нет противоречия. Американские певцы поют не только оперу, но и активно участвуют в мюзиклах. Поэтому в их вокальных методиках много внимания уделено голосообразованию с использованием профессиональных приемов драматических актеров, а именно – главное внимание уделяется работе речевого аппарата, как координатора дыхания и яркого резонансного звучания голоса. Именно речевое положение гортани – идеально для пения [3, 28]. Пение в речевой позиции дает такие результаты: «голос работает без усилий: вы не позволяете внешним мышцам вмешиваться в процесс образования звука, ваш голос естественно и легко находит баланс с потоком вдыхаемого и выдыхаемого воздуха. Когда вы освобождаете процесс появления звука, вы освобождаете артикуляцию, в результате чего слова произносятся легко и внятно. Голос сбалансирован по качеству. При расслабленной и стабильной гортани ваш резонатор также остается стабильным, что позволяет голосу соблюдать соответствующий баланс верхних, средних и нижних гармонических составляющих, вне зависимости от диапазона, в котором вы поете» [3, 34].

Под пением в речевой позиции подразумеваем образование близкого вокального звука, основанного на четкой артикуляции и свободном естественном положении гортани, который поддерживается эластичной работой мышц брюшного пресса. Пение в речевой позиции опирается на естественный природный разговорный тембр голоса, который, в свою очередь, является ключом к формированию вокального тембра, присущего данному вокальному аппарату. Оно предполагает вокальный звук, образованный при помощи мышц, работа которых подконтрольна сознанию человека и поддается сознательной тренировке и координации, а именно – мышцы брюшного пресса,

м'язи мови та губ. Саме їх свідоме виконання формують якість вокального звукоутворення.

Використані джерела

1. Монд О.-Л. Аналіз сучасних методик навчання вокалу / О.-Л. Монд // *Мистецтво та освіта*. – 2009. – № 5. – С. 13–17.
2. Морозов В. П. Мистецтво резонансного співу. Основи резонансної теорії та техніки / В. П. Морозов. – М. : Мистецтво та наука, 2008. – 592 с.
3. Риггс С. Як стати зіркою / Сет Риггс. – М. : GuitarCollege, 2000. – 104 с.
4. Гордон Д. Теорія резонансного співу. Інтерв'ю з В. П. Морозовим / Гордон Д. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://ralimurad.narod.ru/lib/gordon/theorressonance/index.html>

Філіна Антоніна Петрівна

НАВЧАЛЬНА ДИСЦИПЛІНА «ДЕРЖАВНА КУЛЬТУРНА ПОЛІТИКА» У ПІДГОТОВЦІ ФАХІВЦІВ У ГАЛУЗІ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

Навчальна програма «Державна культурна політика» розрахована для підготовки магістрів денної та заочної форм навчання і спрямована на вдосконалення навчально-виховного процесу, поглиблення вивчення закономірностей розвитку, становлення культури українського народу, пошуку системи держави щодо стабільності культури як основного чинника формування духовності кожної особистості, не беручи до уваги вік, професійність, оволодіння практичного пошуку першоджерел, сучасної літератури, відбору такого порівняльного матеріалу, який би став мірилом аналізу подій і фактів держави, з'ясування основних процесів культурно-історичного розвитку.

Дисципліна «Державна культурна політика» є складовою частиною навчального плану студентів зі спеціальності «Образотворче мистецтво». *Мета курсу* – розкрити зміст культурної політики держави, закономірності й тенденції розвитку світового та українського соціокультурного процесу. *Завдання курсу* передбачає засвоєння та перевірку знань, розуміння студентами основних положень культурної політики держави, проблем світового культурного розвитку України, законодавчо-правового забезпечення культурної політики держави, розкриттю специфіки культури певних регіонів з характерним, історично визначеним розвитком суспільства, творчих сил і здібностей, вираженим у формах організації їхнього життя та діяльності, а також у створених ними духовних і матеріальних цінностях.

Головна увага при висвітлення приділена подіям та культурним феноменам європейського досвіду та унікальності української культури, її місця в світові. Дисципліна сприятиме підвищенню загального інтелектуального рівня студентів.

Дисципліна є однією з базових, що допомагають сформувати зі студентів майбутніх фахівців з високим інтелектуальним рівнем, освічених у різних галузях. Цей зв'язок характеризується тим, що культура є визначальною галуззю суспільного буття людства. Її основні положення закріплюють принципи організації людських взаємин, що створюють умови розвитку матеріальної та духовної культури.

Крім лекційних і семінарських занять, для ефективного опанування студентами курсу застосовуватимуться форми самостійної роботи: написання рефератів, інформаційних повідомлень з проблем культури України, подальшого її розвитку, питань культурної політики держави в контексті світових трансформаційних процесів. Це стане науковим підґрунтям проведення круглого столу «Культура, політика держави, сучасність: проблеми, тенденції, трансформації» в рамках курсу «Державна культурна політика» як підсумкового заняття.

Філіна Тетяна Вікторівна

НАВЧАЛЬНА ДИСЦИПЛІНА «КУЛЬТУРОЛОГІЯ» У ПІДГОТОВЦІ ФАХІВЦІВ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

На сучасному етапі розвитку українського суспільства особливо гостро постає питання формування всебічно розвиненої та гармонійної особистості, що здатна самостійно приймати рішення та відповідально відноситись до своїх суспільних і фахових обов'язків. У цьому процесі особливого значення набуває освіта, яка надає людині знання та формує цілісну картину світу. Збалансовані освітні програми сприяють становленню наукової свідомості та критичного мислення у майбутніх фахівців та членів суспільства.

Провідне місце в освітніх програмах вищих навчальних закладів, що готують фахівців у мистецькій сфері, посідає навчальна дисципліна «Культурологія», яка є молодого галуззю соціогуманітарного знання. Унаслідок суспільно-політичних обставин вона розвивалася в межах культурно-історичного напрямку. Заідеологізованість радянської науки вплинула на те, що культурологічна думка значно відстала від наукових досягнень світу. Сьогодні українська культурологія виходить з кризового стану і розвивається шляхом синтезованого вивчення проблем культури, інтегруючи знання різних наукових дисциплін у

цілісну систему. Специфіка культурології полягає в її інтеграційному характері, в орієнтації на буття та діяльність людини і суспільства як цілісних феноменів.

Культурологія є системою знань про сутність, закономірності існування та розвитку, людське значення та способи пізнання культури. Тому важливим завданням теорії культури є пізнання сутності культури та виявлення законів і механізмів функціонування конкретних форм культури.

Головними завданнями навчальної дисципліни «Культурологія» є:

- отримання знань про фундаментальні проблеми теорії та історії культури;

- вивчення культурних форм, процесів і практик у їх історичній ретроспективі та сучасності;

- оволодіння культурним та природним спадком людства;

- дослідження способів виробництва культурних знань, засобів їх поширення, закріплення та споживання в суспільній та приватній сферах життєдіяльності людини;

- освоєння форм, способів та засобів культурних масових комунікацій в інформаційному суспільстві.

Отже, головне значення навчальної дисципліни «Культурологія» полягає у формуванні у студентів здатності поєднувати теоретичні та практичні аспекти культури в процесі їх діяльності з урахуванням можливих наслідків для суспільства; формування культурно розвиненої особистості, яка не мислить стереотипами, поважає свою Батьківщину, бачить Україну європейською державою, є потужним фундаментом української нації і забезпечує поступ України до європейської спільноти.

Чуніхін Олександр Натанович

СУЧАСНІ ПРОБЛЕМИ ОСВІТИ В УКРАЇНІ

Серед кола проблем, які постають сьогодні перед системою освіти, акцентуємо увагу на кількох аспектах, які, на наш погляд, обов'язково повинні знайти вирішення на шляху всього українського суспільства до інтелектуального і духовного зростання та досягнення високого рівня національної самосвідомості.

1. Зміст навчально-виховного процесу від дошкільних до вищих навчальних закладів має бути переглянутий з метою збагачення його найвищими досягненнями в галузях літератури та різних видів мистецтв як вітчизняних, так і зарубіжних зразків. У наші жорсткі й

прагматичні часи навчальні програми повинні мати більш гуманний і духовно наповнений зміст для формування гармонійної особистості нового рівня свідомості.

2. Необхідно терміново вдосконалювати патріотичну складову у виховній ланці навчального процесу, запобігаючи «ура патріотизмові», пропонуючи практично можливі концепції та напрями зусиль за участі студентства й молоді, завдяки яким Україна як держава розцвітатиме. Кожен студент українського вишу, особливо той, хто навчається за державний рахунок і для державних потреб, зобов'язаний бути особливо професійно та творчо налаштований на прогрес у рідній державі.

3. Необхідно звернути особливу увагу на систему формування державного замовлення Міністерством освіти і науки України та Міністерством культури України.

Наскільки оптимально, справедливо та в інтересах держави формується наразі «держзамовлення»? Чи не є доцільним переглянути саму структуру створення і функціонування державних замовлень як таких? Наприклад, яка сільська рада сьогодні серйозно розглядає питання необхідності функціонування в певному селі культурно-просвітницького закладу, наявності культурно-освітнього працівника, керівника того чи іншого гуртка або клубу по зацікавленням? Який керівник району сьогодні серйозно контролює сільські ради на предмет роботи сільського клубу і конкретного змісту цієї роботи, чи є відповідні фахівці в селах, районах? Результатом реальної змістовної роботи районних, обласних керівників за участі зацікавлених творчих, освітніх, медичних та інших установ мають стати обґрунтовані, підтверджені з місць, державні замовлення. Таким чином, відповідним міністерствам буде зрозуміло, якого фахівця і коли необхідно підготувати для роботи в конкретному віддаленому куточку країни. Тоді при такій структурі формування державного замовлення, де пріоритетом є реальний державний інтерес, стає логічним і обов'язкове відпрацювання молодим спеціалістом мінімум трьох років на тій посаді, задля підготовки до якої особа направлялась на навчання до вишу. Також, як і раніше, на навчання за держзамовленням можуть претендувати найбільш підготовлені абітурієнти, які в змозі витримати екзаменаційний конкурс.

4. Одна з найважливіших проблем для всіх керівних ланок в Україні є рівномірність покриття всієї території України якісними освітніми, культурно-мистецькими, медичними, соціальними та іншими життєво необхідними послугами. Це стосується кадрового

забезпечення на місцях, методичного забезпечення навчання, матеріально-технічного забезпечення дитячих садочків, шкіл, ліцеїв, коледжів, інститутів тощо.

На сьогодні також є проблемою рівноправна доступність і залучення до вищих досягнень та пошуків у науці, культурі, мистецтві, техніці тощо на всій території держави; рівноправна якість освіти і доступність, в тому числі логістична, в усіх куточках України; розвиток і впровадження в «глибинці», тобто селах, районних центрах, малих містах, обласних центрах, творчої освіти – музичних шкіл, шкіл естетичного виховання, шкіл образотворчого мистецтва тощо.

Окремим аспектом у збагаченні змісту освіти в Україні має бути популяризація досягнень учнів і слухачів вишів у навчанні в різних напрямках освоєння матеріалу та набуття професійних навичок. Суспільство, засоби ЗМІ, фахівці, особливо в царині профорієнтації, мають значно більше приділяти уваги до таких заходів, як фестивалі, конкурси, виставки, спортивні змагання, наукові олімпіади. У таких змаганнях серед молоді виявляються найкращі, найсумлінніші, найуспішніші. Часто переможці конкурсів або олімпіад є показниками якості освіти в школах або вишах, де вони навчаються. Запорукою ефективності цього важливого аспекту навчально-виховної роботи є серйозний професійний підхід до різного виду змагань та абсолютно рівномірне охоплення всієї території України при їх проведенні.

Таким чином, головною метою заходів щодо деяких змін у змісті освіти є боротьба за духовність молодого покоління. Освіта, навіть самого вищого ґатунку, повинна, окрім надання знань і професійних навичок, створювати особистість – громадянина України. У цьому – головний сенс освіти.

Шульченко Марина Валеріївна

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В ПОЛТАВСЬКІЙ ГУБЕРНІЙ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ (ЗА МАТЕРІАЛАМИ РЕКЛАМНО-ДОВІДКОВОЇ ПРЕСИ)

Важливим фактором у формуванні соціокультурного середовища Полтавської губернії початку ХХ ст. був розвиток розгалуженої мережі навчальних закладів з обов'язковим вивченням музики, співу та естетичних дисциплін. Так, професійну музичну освіту на початку ХХ ст. можна було здобути в Полтавській духовній семінарії, Полтавському жіночому єпархіальному училищі, музичних класах

Ф. І. Базилевич, музичному училищі Полтавського відділення ІРМТ та приватних спеціалізованих мистецьких закладах [8, 12].

Крім того, значна частина мистецької освіти регіону припадала на долю приватних та державних курсів і лекторіїв, занять приватних учителів, діяльності просвітницьких товариств, які сприяли підвищенню загального рівня соціокультурного розвитку. Про їхню активну діяльність свідчить велика кількість рекламних оголошень, які розміщувалися у губернських виданнях: сільськогосподарському журналі «Хуторянин», «Полтавських губернських відомостях», «Полтавських єпархіальних відомостях», газетах «Колокол» та «Полтавський день».

Міський народний університет, який знаходився у приміщенні Будинку Дворянського зібрання, на літній семестр пропонував своїм слухачам платні лекції, серед яких були і лекції по історії музики та загальний короткий курс психології та естетики В. В. Товстолужського. Лекції проходили ввечері та були платними, хоча діяла система знижок для постійних відвідувачів. Так, абонемент коштував 25 коп. за кожну лекцію, натомість разові відвідувачі мали заплатити по 30 коп. Лекції з історії музики були найдорожчими і коштували 50 коп. [1, 2]. Тематика мистецьких лекцій була досить широкою. Слухачам пропонувався короткий курс історії музики арабів, древніх єгиптян, євреїв, греків і римлян під керівництвом вищезгаданого лектора В. В. Товстолужського [2, 2].

Освітні лекції мистецького напрямку проходили і незалежно від навчальних закладів. Так, газета «Полтавський день» від 27.08.1918 р. анонсувала лекції відомого журналіста Сергія Васильовича Яблоновського в залі музичного училища, які мали проблемний тип викладу. Виступ 29 серпня був присвячений враженням автора від поїздки в Японію і мав назву «Гроза с Востока», натомість 30.08 слухачам пропонувався «Наш литературный крах (от Пушкина к Игорю Северянину)» [3, 3].

Досить популярними були заняття зі співу, які практикувалися переважно регентами та викладачами церковно-приходських шкіл. Так, в «Полтавських єпархіальних відомостях» № 38 від 21.08.1914 р. було розміщено оголошення про відкриття вчителем церковного співу та теорії музики, священником Андрієм Осиповим, додаткових класів з музики та співу при Миколаївській церковно-приходській школі м. Ромни. Програма курсів була запозичена з проведених раніше міських регентсько-учительських курсів і розрахована на два з половиною місяці. Заняття зі співу та навчання гри на скрипці і

фісгармонії планувалося проводити щоденно з 4 до 8 вечора, крім неділі, святкових днів та їх канунів. Група формувалася з 10–20 слухачів, з оплатою 40 руб. за весь курс. Також учням потрібно було придбати посібники та підручники не менше, ніж на 4 руб. По закінченні курсів, всі, хто успішно пройшов програму, отримували відповідне свідоцтво. Додатково зазначалося, що на курси приймаються тільки особи, які володіють гарним музичним слухом [6, 2058].

Оголошення про пошук наставників для своїх дітей, мав у своїй програмі журнал «Учитель», анонс видання якого було розміщено у «Полтавських губернських відомостях» № 43, 1862 р. [5, 8]. Також приватні уроки гри на фортепіано давала випускниця Московської консерваторії, А. О. Сенчук. Заняття проходили на вулиці Стрітенській у будинку Кривинської [7, 1]. Паралельно в місті діяли скрипкові курси І. Гольдберга.

Долучалися до підвищення соціокультурного рівня губернії також видавництва і книжкові магазини. Так, контрагентство книг і журналів «Культура» Я. А. Повзнера разом з приватним магазином З. О. Волинського пропонували клієнтам підбір книг з будь-яких питань та складання каталогів і окремих списків літератури. Також у магазині здійснювалася видача вказівок та довідок у всіх галузях культурно-просвітницької роботи [4, 4].

Отже, діяльність міського народного університету, приватних викладачів музики, проведення додаткових музичних курсів та відкритих мистецьких лекцій, значно доповнювали та розширювали коло осіб, які прилучалися до культурно-просвітницького руху початку ХХ ст., тим самим сприяючи підвищенню загального рівня розвитку соціокультурного середовища Полтавської губернії.

Використані джерела

1. Полтавський день. – 1918. – № 75. – С. 2.
2. Полтавський день. – 1918. – № 77. – С. 3.
3. Полтавський день. – 1918. – № 87. – С. 3.
4. Полтавський день. – 1918. – № 98. – С. 4.
5. Полтавські губернські відомості. – 1862. – № 43. – С. 8.
6. Полтавські епархіальні відомості. – 1914. – № 38. – С. 2059.
7. Колокол. – 1906. – № 33. – С. 1.
8. Литвиненко А. І. Музична культура Полтавщини ХІХ – початку ХХ століття в аспектах регіонального джерелознавства: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури»/ А. І. Литвиненко. – К., 2006. – 20 с.

СЕКЦІЯ 2

ІННОВАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ В ПРАКТИЦІ СУЧАСНОЇ ОСВІТИ ТА КУЛЬТУРИ

Азарова Юлія Олегівна

TV-ART И «КРИТИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА» Н. ДЖ. ПАЙКА

TV-art – художественное течение в искусстве XX в., широко использующее возможности теле- и видеотехнологии. TV-art возникает в 1960-е гг. в Западной Европе и США как творческий синтез искусства и науки. За полвека своего развития TV-art прошел значительный путь – от первых теле-скульптур Нам Джун Пайка и Вольфа Фостеля до эпатажных видео-инсталляций Билла Виолы, Дугласа Гордона и Питера Вайбея. Сегодня TV-art занимает лидирующую позицию в экспериментальной эстетике.

TV-art основал американский художник корейского происхождения Нам Джун Пайк (1932–2006). В середине 1960-х гг. он выдвигает идею процессуального искусства, которое *генерирует смысл в момент взаимодействия художника, зрителя и произведения*. Пайк инициирует появление трех главных жанров теле-искусства: TV-скульптура, TV-инсталляция, TV-перформанс.

TV-art – это искусство, создающее эстетическое событие «здесь и сейчас», в реальном времени, на наших глазах. Оно делает опыт переживания произведения искусства *самим* предметом изображения. TV-art – искусство, которое *переносит акцент с репрезентации объекта на его художественное видение* (в буквальном смысле слова).

В 1960–1970 гг. Пайк обращается к телевидению как символу американской поп-культуры. Подобно многим интеллектуалам, сторонникам *Kultur-Kritik*, он выражает протест против идеологии телевидения, ангажированности СМИ и методов манипулирования сознанием. Телевидение – это медиум власти, который подлежит деконструкции.

Интерактивный диалог с телевидением – ключевой принцип эстетики Пайка. Свое искусство Пайк позиционирует как альтернативу официальному телевидению. TV-art – это способ критики «общества потребления», инструмент борьбы художника со штампами и стереотипами современного социума.

В 1963 г. на выставке «Exposition of Music Electronic Television» Пайк представляет проект «TV-Magnit». Рядом с телевизионным экраном

художник помещает сильный магнит, который позволяет зрителю изменить передаваемое изображение. Так зритель из пассивного наблюдателя превращается в активного участника акции, ее сотворца.

Исследуя изменчивую природу теле-образа, Пайк создает две колоссальные инсталляции – «TV-куб» (1963) и «Точка света» (1963) – с яркими, фантастическими, галлюцинаторными эффектами. Соединяя освещение, регулятор громкости радиоприемника или магнитофона с теле-сигналом, автор дает возможность зрителю самому конструировать изображение, подбирая к нему цвет, звук и музыкальное сопровождение.

Подвергая критике коммерциализацию телевидения, Пайк также снимает ироничный фильм «В ожидании рекламной заставки» (1972). Здесь музыканты большого симфонического оркестра периодически замирают в ходе концерта, прерывая исполнение и ожидая появления рекламы чипсов или шампуня.

В каталоге для выставки «The Machine: as seen at the end of the Mechanical Age» в Музее современного искусства (Нью-Йорк, 1972) Пайк формулирует свой эстетический цинизм так: «Платон высказывает истину в слове. Святой Августин выражает ее в молитве. Спиноза созерцает ее в мире. TV-реклама обладает этим всем абсолютно и безраздельно».

Еще один оригинальный пример культурного критицизма Пайка – работа «Глобальный кайф» (1975). Данная композиция, состоящая из флуоресцентных картин, мерцающих голограмм, блестящих лент и неоновых ламп, предлагает обобщенный портрет телевидения как эрзаца удовольствия.

Комментируя шедевр Пайка, куратор выставки Рассел Коннор проникательно замечает, что «Глобальный кайф – это взгляд на видеоландшафт завтрашнего дня, когда вы сможете подключиться к любой телевизионной станции на Земле, а программа телевидения будет такой же толстой, как телефонная книга Манхеттена».

Действительно, Пайк – любитель провокативного диалога с телевидением – показывает, что именно оно определяет сегодня культурный ландшафт. Пайк преподносит миру телевизор как новый художественный объект. Подобно знаменитому «Писсуару» Марселя Дюшана, «Телевизор» Пайка символизирует современный мир.

Иллюстрируя свой тезис, Пайк создает серию скульптур, где телевизор является частью природного или искусственного ландшафта. Так, «TV-сад» (1974) – это 120 теле-мониторов, изображающих экзотические цветы в саду. «TV-море» (1975) – экраны,

транслирующие волны и шум прибора. «TV-рыбки» (1976) – видео с аквариумными рыбками.

Искусствовед Маргарет Морзе, описывая впечатление от выставки Пайка, считает, что «его произведения не моделируют мир, а выступают самим миром. Телевизионные образы Пайка – это мир, где мы живем, творим, реализуем наши идеи, планы, мечты». Серия Пайка – это виртуальный аналог человеческого бытия.

В середине 1970-х гг. Пайк инкорпорирует телевизор в ряд скульптур, выражающих богов техногенного мира. Именно такой работой является композиция «TV-Будда» (1974). Перед телевизором с невозмутимым спокойствием сидит Будда, созерцающий собственное изображение, передаваемое с видеокамеры.

Анализируя безмолвную медитацию Будды, можно заметить, что для Пайка видео – идеальный канал коммуникации, через который художник транслирует состояние сознания, чувство, страсть, аффект. Здесь субъективное восприятие художника, гибридные формы интроспекции и технология, которая их несет, представляют параллельные континуумы.

Мысль о том, что видео-сеть – это эстетическое продолжение нейрофизиологического канала связи художника с миром, ясно демонстрирует «TV-Мыслитель» (1975). Фигура «Мыслителя» известного скульптора Родена, созерцающая себя на экране телевизора Пайка, становится метафорой философской рефлексии в эпоху новых медиа.

Апофеоз изобретательности Пайка – огромная 18-метровая композиция «The More then Better» (1988). Это грандиозная трехканальная круговая теле-башня из 1003 мониторов. Подобно Эйфелевой башне, украшающей Париж, она служит настоящей жемчужиной Сеула, столицы XXIV Летних Олимпийских игр.

Многие произведения Пайка отличает особая красота и лаконичность. Эстетический эффект здесь достигается минимумом средств. Работы Пайка обладают уникальной аурой и внутренней силой. Они не поддаются однозначной интерпретации. Их актуальность и радикальность очевидны даже сегодня.

Представляя свои работы публике, Пайк скромно называет себя теле-шаманом, который соединяет искусство и технологию с тем, чтобы, изгнав призраков «общества потребления», открыть новые перспективы и творческие горизонты. Поэтому искусство Пайка существенно трансформирует художественную парадигму XX в.

Таким образом, творчество Пайка амбивалентно. С одной стороны, он подвергает критике телевидение как символ массовой культуры и

индустрии развлечений; а с другой – признает креативную роль телевидения для современного искусства, подчеркивая, что именно ТВ дает импульс к рождению интересных и оригинальных произведений.

Баньковський Анатолій Михайлович

ВПРОВАДЖЕННЯ ФАХОВИХ ЕЛЕКТИВНИХ КУРСІВ: ДОСВІД ТА ПЕРСПЕКТИВИ

Сучасна мистецька практика ставить завдання щодо реалізації нових стратегічних цілей організації творчої співпраці викладача та студентів, спрямованої на активізацію навчально-пізнавальної роботи, забезпечення ефективних умов для набуття фахового досвіду на всіх етапах навчання.

Пріоритетами у цьому контексті виступають розвиток особистісного потенціалу студента, збагачення його мотиваційної сфери як майбутнього професіонала, випереджувальний розвиток інтелектуально-пошукового аспекту діяльності та ін. Реалізація вказаних пріоритетів повинна забезпечуватися також оптимальним поєднанням фундаментальних та фахових навчальних дисциплін, професійно орієнтованих елективних курсів. Серед таких курсів, розроблених для студентів факультету мистецтв ТНПУ ім. В. Гнатюка, є авторські курси «Основи музичної інтерпретації» (канд. пед. наук, доцент І. П. Гринчук), «Методика роботи із інструментальними колективами» (доцент А. М. Баньковський) та ін.

Курс «Методика роботи із інструментальними колективами» впроваджений для студентів-випускників, що дозволяє їм узагальнити виконавський досвід із дисциплін основного та додаткового музичних інструментів, ансамблевого та оркестрового класів, актуалізувати музично-теоретичні знання, музикознавчу інформацію, набуту при вивченні курсів з інструментознавства, зарубіжної та української музичної культури та ін. Розроблений курс передбачає насамперед аналіз та узагальнення виконавського практичного досвіду і теоретичного багажу студентів з метою екстраполяції на завдання майбутньої професійної діяльності у напрямку організації музично-виконавської діяльності учнів у навчальній та позашкільній роботі.

Коротко висвітливо зміст курсу. Змістові модулі охоплюють 6 блоків тем. До першого змістового модуля входять теми, присвячені постановці основних завдань курсу, ретроспективному огляду основних етапів розвитку сольного та групового (ансамблевого, оркестрового) музикування, аналізу різних видів ансамблевих та оркестрових груп.

Методами активізації навчальної діяльності студентів при вивченні названих тем виступають прослуховування записів творів у виконанні кращих вітчизняних та зарубіжних ансамблевих і оркестрових колективів, підготовка студентами повідомлень, присвячених історії створення та діяльності окремих визначних колективів [1]. Доцільно спрямувати студентів на пошук цікавої інформації не лише про колективи європейської слави, національного рівня, але й про творчі колективи, які успішно діють у регіоні. Необхідним компонентом підготовки повідомлень є характеристика виконавського репертуару колективу щодо місця у ньому творів зарубіжної та національної музичної класики, сучасної музики.

До другого змістового модуля включено теми, які висвітлюють психолого-педагогічні та методичні засади роботи із інструментальними колективами різновікових груп. Значну кількість навчального часу відведено проблемам підготовчого етапу (підбір та комплектування колективу), етапу роботи над творами різних стилів і жанрів, завершальному етапу (підготовці до виступу).

Окремо окреслимо підсумкову тему курсу: «Інструментальне виконавство і сучасна музична культура». Виокремлення цієї теми пов'язано з необхідністю забезпечення студентів інформацією про пошуки сучасних музикантів у галузі музичної виразовості, виконавських можливостей окремих інструментів та їх груп [2; 3]; у сфері нових комп'ютерних технологій створення та запису музичних творів. Продовжуючи роботу над аналізом музичного репертуару, пропонуємо як одну із форм індивідуального навчально-дослідного завдання для студентів розробку орієнтовного репертуарного списку для ансамблів різних напрямків.

Мета і завдання курсу передбачає використання низки специфічних форм роботи, серед яких: спільне відвідування виступів та репетицій творчих колективів (із наступним обговоренням), проведення «круглих столів» з їх учасниками та керівниками. Допомогою у розробці змісту, методів і форм організації проведення курсу став аналіз науково-методичної літератури, власного виконавського і педагогічного досвіду у сольній, ансамблевій та оркестровій діяльності.

Вважаємо, що, крім обов'язкового оркестрового класу, студентам варто запропонувати ряд вибіркового ансамблевих класів. Досвід роботи з колективами різних амплуа (фольклорний ансамбль «Музики», ансамбль «Диксиленд», квартет гітар та ін.) свідчить про зростання рівня виконавсько-творчої, пізнавально-естетичної активності їх учасників. Різноманітність колективів дозволяє змогу ознайомити їх

учасників із різножанровим репертуаром, зразками зарубіжної музики, національної музичної культури.

Підсумовуючи, підкреслимо, що поєднання сольної та ансамблевої підготовки, котра активно залучає майбутніх педагогів до концертно-просвітницької роботи, з її інформаційно-методичним забезпеченням на основі курсу «Методика роботи з інструментальними колективами», закладає основу для формування творчої особистості майбутнього педагога-музиканта.

Використані джерела

1. Баянно-акордеонне мистецтво України на зламі ХХ – ХХІ століть : довідник / А. Семешко. – Тернопіль : Навч. книга-Богдан, 2009. – 244 с.
2. Давидов М. А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста) : підруч. / М. А. Давидов. – К. : Муз. Україна, 2004. – 290 с.
3. Олексюк О. М. Методика викладання гри на народних інструментах: навч. посіб. / О. М. Олексюк. – К. : ДАКККиМ, 2004. – 135 с.

Вінічук Ірина Михайлівна

СИСТЕМИ УПРАВЛІННЯ БАЗАМИ ДАНИХ В СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ СЕКТОРІ

Впровадження інновацій у функціонування соціокультурних стандартів в умовах інформаційно-комунікативної сфери сучасного суспільства, а саме вербальної системи соціокультурних комунікацій є сьогодні одним із першочергових завдань українського державотворення. Інтернет-технології носять безперечно революційний характер, що можна порівняти з винайденням книгодрукування. У широкий вжиток входять технічні засоби, за допомогою каналів електронної комунікації дають змогу отримувати практично необмежений доступ до інформаційних ресурсів людства. Розвиток інформаційних технологій призвів до появи систем управління базами даних (СУБД) – Data Base Management Systems – DBMS. СУБД дозволяють структурувати, систематизувати та організувати дані для їх подальшої електронної обробки та збереження. Бази даних та системи управління базами даних, що забезпечують представлення інформації для аналізу ситуацій та прийняття рішень, за останній час стали невід’ємними компонентами всіляких інформаційних систем, що використовуються у різних сферах діяльності людства. Реляційна технологія повністю відбулась при повсякденному використанні в базах даних усіляких інформаційних систем. Базу даних прийнято трактувати як інформаційну модель предметної галузі, що еволюціонує у часі. База даних відображає лише ті факти про предметну галузь, які лежать у

сфері інтересів інформаційної системи. Це означає, що за весь час існування бази даних постійно повинні діяти процеси сприйняття і відбору інформації, що взаємодіє з реальним середовищем і забезпечує актуальний опис стану предметної галузі. Взагалі СУБД можна визначити як систему управління даними, що володіє наступними властивостями: підтримка логічно узгодженого набору файлів; забезпечення мови маніпулювання даними; відновлення інформації після різного роду аварій; забезпечення паралельної роботи кількох користувачів [1].

Парадоксальність ситуації полягає в тому, що необхідні дані людині-комунікатору допомагають шукати знов-таки програмові засоби – пошукові системи чи так. зв. броузери, «пошуковики». Таким чином, маючи навіть часткові дані про той чи інший інформаційний об'єкт, можна за кілька ітерацій за ознаками пошуку знайти потрібне, чи аналогічне у широкому інформаційному просторі [2]. Реальні можливості, що надають сучасні інформаційно-комунікативні системи перевершують всі найсміливіші прогнози минулих десятиріч у цій сфері. Наприклад, за потреби подивитися прямий репортаж про ту чи іншу визначну подію, ви можете набрати у вікні пошукової системи приблизну її назву і вона запропонує вам подивитися у цифровому форматі телевізійний канал країни, що розташована на іншій стороні земної кулі. І все це за помірну плату чи в безлімітній формі оплати.

Американський футуролог Е. Тоффлер, один із головних ідеологів інформаційного суспільства, не дає однозначного визначення новій цивілізації, але через свої дослідження проводить думку про її принципово новий характер, що представляє собою новий кодекс поведінки і виводить людство за межі концентрації сили, коштів і влади. Інші дослідники пов'язують нове суспільство з розвитком комунікаційних мереж та інтерпретують його в цьому контексті. Так, у свій час з'явилася концепція суспільства мережевого інтелекту, запропонована Тапскоттом. Відомий дослідник суспільних процесів Мануель Кастельс акцентує увагу на мережевому характері майбутніх соціальних структур та інших сфер людської діяльності. Згідно з його концепцією суспільство виступає як стійка мережа («павутина») інформаційних зв'язків та взаємодій. Відмічено, що з певного періоду часу «...глобальні мережі інструментального обміну селективно долучають або відлучають індивідів, групи, райони і навіть країни, відповідно до їхньої значущості, для виконання проектів, опрацьовуваних у мережі, в безперервному потоці стратегічних ухвал» [3]. Тому становлення суспільства можна розглядати в глобальному

плані, аналізуючи всі, без винятку, країни і соціуми як чинники. Однак позиція і статус цих чинників уже буде залежати від них самих, від їхньої політики та потенціалу, а також ступеню долученості до мережевих процесів. Адже, так чи інакше, відсутність стратегії переходу до інформаційного суспільства та нормативного забезпечення цього процесу в системі права та світогляду громадян, навряд чи дасть змогу говорити про ефективні і безболісні тактики щодо цього, і тим більше про вступ в інформаційну еру на рівних з іншими країнами [4; 6].

У сучасних СУБД підтримується єдина інтегрована мова, що містить усі необхідні засоби для роботи з базами даних, розпочинаючи з її створення, забезпечуючи базовий інтерфейс для користувача. Стандартною мовою, що найбільш розповсюджена в останні роки для реляційних баз даних (БД) є мова SQL (Structured Query Language). Мова SQL містить в собі спеціальні засоби визначення обмежень цілісності бази даних, що зберігаються в спеціальних таблицях – каталогах. Тому збереження цілісності виконується на мовному рівні – при компіляції операторів модифікації базами даних компілятор SQL на основі обмежень цілісності, що зберігаються в базі, генерує відповідний програмний код. Авторизація доступу до об'єктів бази даних виконується на основі спеціального набору операторів SQL [3].

Використані джерела

1. Зернецька О. В. Глобальний розвиток систем масової комунікації і міжнародні відносини / О. В. Зернецька. – К. : Освіта, 1999. – 351 с.
2. Ильенков Э. В. Философия и культура / Э. В. Ильенков. – М. : Политиздат, 1991. – 464 с.
3. Кастельс М. Информационная эпоха: экономика, общество и культура / Мануель Кастельс ; пер. с англ., под науч. ред. О. И. Шкаратана. – М., 2000. – С. 27.
4. Ковальчук Т. Т. Сучасний інформаційний ринок (концептуально-пізнавальний контекст) / Т. Т. Ковальчук, І. Ю. Марко, Є. І. Марко. – К. : Знання, 2011. – 255 с.

Ємельянова Тетяна В'ячеславівна

СОЦІОКУЛЬТУРНІ ПЕРЕДУМОВИ ВИНИКНЕННЯ ТА ФОРМУВАННЯ «ПСИХОЛОГІЧНОЇ ЕСТЕТИКИ»

Найбільш гостро кризово-перехідну ситуацію ХХ ст. відчули естетико-художня свідомість і мистецтво. Саме в художній культурі переоцінка всіх цінностей, ініційована Ф. Ніцше, здійснювалася найбільш радикально і пройшла кілька хронотипологічних стадій, а саме: авангард, модернізм та постмодернізм. Якщо ми звернемося до

сфери естетичної теорії, то тут поряд з глобальною відмовою від класичної традиції, що є характерним для некласичної естетики, існували і помітні тенденції до спирання на традиції класичної естетики. Перш за все і найбільш послідовно вони реалізувались в поглибленому вгляданні в історію естетики. Таким чином, у ХХ ст. паралельно розвивалися два процеси: по-перше, накопичення, осмислення, переосмислення знань у сфері класичної естетики з посиленням наголосом на інтерпретацію глибинного історико-естетичного досвіду та, по-друге, систематичне намагання до принципового подолання цього досвіду, радикальної відмови від нього.

В естетиці ХХ ст. пройшло під знаком глобальної переоцінки традиційних для європейського ареалу цінностей, перебудови емоційних, художніх, розумових парадигм. Це століття постало символом сутнісного зламу, передусім, у сфері свідомості. Некласична естетика відмовилась від метафізичних засад і перенесла наголос у методологічному плані на досвід конкретних гуманітарних наук: лінгвістики, психології, семіотики, активно використовуючи напрацювання структуралістського та постмодерністського дискурсів. У предметному плані вона тісно переплітається з філологією та мистецтвознавством, політологією та культурологією. Саме у таких соціокультурних реаліях, починаючи з кінця ХІХ – початку ХХ ст., ціла когорта найвпливовіших дослідників докладала зусиль до розкриття та з'ясування основоположних мистецьких питань на основі різноманітних методологічних принципів. Головним чином на основі експериментальних психологічних досліджень була здійснена спроба побудувати на ґрунті філософії та психології нову науку – «психологічну естетику».

Безумовно, надбанням «психологічної естетики» є те, що цій сфері знання вдалося виокремити певні суттєві риси мистецтва, пов'язані головним чином із закономірностями естетичного формотворення, встановити естетичні поняття, що відображають цей процес, а також виробити об'єктивні прийоми та методи, які можуть застосовуватися до аналізу явищ та феноменів мистецтва.

Таким чином, для того, щоб глибоко розуміти сутність процесів, що відбуваються у сучасній культурології та естетиці, потрібно ґрунтовно дослідити ті теоретичні й художні реалії, що задали координати сучасності. Як пише відомий український естетик Л. Левчук, «...реконструюючи теоретичні пошуки в некласичній естетиці ХХ століття, слід через реалії відповідних десятиліть вийти на узагальнення, на ідеї, що мають не випадковий, а закономірний

характер, на такі ідеї, сукупність яких є концептуальним надбанням естетичної науки минулого століття» [1, 308].

Використані джерела

1. Левчук Л. Т., Панченко В. І., Оніщенко О. І., Кучерюк Д. Ю. Естетика / Л. Т. Левчук, В. І. Панченко, О. І. Оніщенко, Д. Ю. Кучерюк. – К. : Вища школа, 2005. – 431 с.

Зайченко Христина Сергіївна

ФОРМИ ФІКСАЦІЇ ЦЕРКОВНИХ КОЛЯД ЗА ДОПОМОГОЮ АУДІОНОСІЇВ ЯК ОДИН ІЗ ПРОВІДНИХ СПОСОБІВ ПОШИРЕННЯ ЖАНРУ В ХХІ СТОЛІТТІ

Дієвою формою фіксації та репрезентації церковних коляд були й до сьогодні є аудіо-, відео- та електронні носії. Порівняно з іншими формами вони найчастіше використовуються представниками молодого покоління. З утворенням української держави записи церковних коляд на новітні носії почали продукуватися. Перший такий запис був зроблений у 1976 р. Саме тоді вийшов аудіоальбом із записами церковних творів у виконанні хору Українського національного об'єднання ім. О. Кошиця (Канада). До нього ввійшло вісім церковних коляд: «Ой дивное народження», «Небо і Земля нині торжествують», «Бог Предвічний народився», «Нині Адаме розвеселися», «Днесь поюще», «На Святий Вечір», «Ішли тріє царі», «Нова рада стала». Власне, це найпоширеніший колядний репертуар, який виконувався в цей час серед української еміграції в Канаді. Другий диск «Українські різдвяні колядки», що вийшов у 1983 р. у Канаді, репрезентований сімома церковними колядами: «На небі зірка», «Нова радість стала», «Дар днесь пребагатий», «Ой, пене, пане, вимітай двори», «У Вифліємі нині новина», «Бог народився», «Що то за предиво» [1].

Українська дискографія із записами церковних коляд бере початок з кінця 1990-х рр. Саме у 1999 р. у Львові був записаний диск заслуженої хорової капели України «Трембіта» під назвою «Колядки, щедрівки». Матеріалом запису стали аранжування тринадцяти церковних коляд, зроблені для хору українськими композиторами – С. Людкевичем, М. Леонтовичем, К. Стеценком та іншими [1]. Власне, це перший запис церковних коляд, зроблений в Україні, який став джерельною базою для широкої аудиторії місцевих та зарубіжних українців.

2000 рік порадував слухачьку аудиторію виходом аудіоальбому «Різдвяні передзвони» із записами львівських виконавців. До нього

ввійшло десять церковних коляд: «Нова радість стала», «Ой, підемо, пане браття», «В Вифлеємі новина», «Небо і земля», «Боже дитя», «Добрий вечір тобі пане господарю», «Ой, дивнее народження», «Дивная новина», «Святечна неділя», «Ой, там у Вифлеємі» [1].

У 2001 р. вийшов альбом «Колядки» композитора і виконавця В. Вермінського. До нього ввійшло вісім церковних коляд, які найчастіше виконуються на терені Західного Поділля – це «Сумний Святий вечір», «Добрий вечір тобі, пане господарю», «Во Вифлеємі нині новина», «На небі зірка ясна засяла», «Бог предвічний», «Нова радість стала», «По всьому світу стала новина», «Небо і земля нині торжествують» [2].

Багатим на фонозаписи церковних коляд виявилось перше десятиліття ХХІ ст. Так, у 2003 р. був записаний диск «Небесному Дитяткові» (колядки) у виконанні ієромонахів Йосифата Саврана та Павла Саврана. До нього ввійшло чотирнадцять церковних коляд [3].

У 2003 р. вийшов альбом чоловічого хору «Благовіст» під назвою «Колядки». Цей колектив репрезентував п'ятнадцять церковних коляд.

Щедрим на аудіозаписи був і 2004 рік. Він порадував випусками двох альбомів. Перший, що має назву «Від Неба до Землі», підготовлений львівським вокальним ансамблем «Пікардійська терція». До нього увійшло вісім церковних коляд [4]. Матеріал наступного диску «Колядки» – це записи гурту «Барви». До нього ввійшло шістнадцять коляд. Серед них – дванадцять –широковідомих галицьких зразків: «Бог предвічний», «Бог ся рождає», «На небі зірка ясна засяла», «Свята ніч», «Нова радість стала», «Чудесна зірка», «По всьому світу стала новина», «Зійшла вже зоря на небозводі», «Хто там по дорозі», «Ой дивна, дивна вкраїнська родина», «Тріє царі, де ідете», «Нещасливі часи», «В Вифлеємі тайна», «В Вифлеємі днесь предивна сталася новина», «Весела світу новина нині» [5]. Крім них, п'ять – рідко виконувани: «Чудесна зірка», «Зійшла вже зоря на небозводі», «Ой дивна, дивна вкраїнська родина», «Тріє царі, де ідете», «Нещасливі часи», що після прослуховування можуть заінтересувати слухачів своєю новизною.

2005 рік позначений виходом диску «Колядки і щедрівки» із записами чоловічого хору «Надія церкви» [6].

Найбільш презентабельними є два аудіодиски з назвою «Колядки», що вийшли в Києві в 2010 р. (виконавець – хор Київської духовної академії та семінарії; мистецький керівник – С. Бакай) [7].

Отже, аудіоносій церковних коляд – це доволі репрезентативний шлях їхнього поширення серед широких верств населення, адже їх почути можна будь-де, будь-коли і за будь-яких обставинах.

Електронний носій дає можливість багаторазового прослуховування й таким чином сприяє їхньому ефективному запам'ятовуванню.

Використані джерела

1. <http://toloka.hurtom.com/viewtopic.php>.
2. <http://music.i.ua/user/1849879/59511/>.
3. <http://kyrios.org.ua/music/carols/1245-nebesnomu-ditjatkovi-koljadki.html>.
4. http://uk.wikipedia.org/wiki/З_неба_до_землі.
5. http://www.ukrainianmusic.net/гурт_барви_колядки_ua_1339prod.html.
6. http://nashformat.ua/nashformat.ua/nashformat.ua/music/obriadovi-pisni/kolyadky_ta_shchedrivky.
7. http://dvd.orthodoxy.org.ua/DVD/filmi_na_DVD.html.

Камінська Наталія В'ячеславівна

ВПРОВАДЖЕННЯ ОСОБИСТІСНО ОРІЄНТОВАНОГО НАВЧАННЯ У СУЧАСНІЙ МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ШЛЯХОМ СТИМУЛЮВАННЯ ТВОРЧОЇ АКТИВНОСТІ УЧНІВ ПЕРШОГО РОКУ ВИВЧЕННЯ СОЛЬФЕДЖІО

Якщо дитина в процесі комплексної музичної діяльності не стане професійним музикантом, то її творча ініціатива, закладена на музичних заняттях, позначиться на всьому, що вона робитиме у подальшому житті.

К. Орф

Мета всього процесу виховання в тому, щоб навчити людину творити себе як особистість.

М. Грін

Велика мета освіти – це не знання, а дії.

Г. Спенсер

У Законах України «Про освіту», «Про позашкільну освіту», «Про культуру» виокремлюються головні завдання виховання духовного світу людини третього тисячоліття. Розвивати творчі здібності дітей за допомогою творчості самих дітей – головна потреба музичної педагогіки. Діюча з 2012 р. Програма з сольфеджіо для музичної школи, музичного відділення початкового спеціалізованого мистецького навчального закладу (шкіл естетичного виховання) синтезувала кращі досягнення вітчизняної та європейської педагогіки. У ній зазначено, що

«реалізація цих завдань потребує творчої, креативної особистості (homo creativus), людини з нестандартним мисленням, здатної генерувати та впроваджувати успішні ідеї у найрізноманітніших сферах діяльності – від мистецтва до управління та технологічних розробок. Тому стрижневою ідеєю стає ідея особистісно-орієнтованого навчання та виховання (І. Бех)» [3, 6].

За останній час з'явилося багато видань посібників з сольфеджіо, в яких мої колеги, викладачі шкіл естетичного виховання Київської області, підсумовують свій досвід роботи, і зорієнтовані вони саме на активізацію творчого потенціалу дитини. Це яскраві посібники, в яких можна розв'язати ребуси-загадки, розмалювати малюнки до пісень, вирішити музично-теоретичні завдання у вигляді гри, а також створити мелодію, підібрати власний ритм до вірша. Це збірники Афоніної О. С. (Київ), Бедрати М. І. (Славутич), Криштопи Л. А. (Українка), Павленко Т. П. (Біла Церква), Татаурової Л. І. (Обухів) тощо.

Згадуючи дитинство і своє навчання у хоровій студії, я безмежно вдячна викладачам, які своїм прикладом надихнули мене на вибір професії. Через 30 років я пам'ятаю яскраві моменти хорових репетицій, відповідальність концертів, спілкування під час занять з фортепіано. Нажаль, рідше подібні спогади стосуються сольфеджіо.

Вже перші роки стали пошуком цікавих форм роботи по сольфеджіо, які б зробили мій урок незабутнім і важливим для дитини. Дуже часто батьки учнів говорять: «Сольфеджіо, такий важкий предмет!». Завжди не погоджуюсь: «Це самий творчий, самий цікавий урок. Де ще ваша дитина спробує сили в мистецтві акомпанементу? Який ще предмет навчить її підібрати для батьків улюблену пісню? Де учень набуде знань, умінь і навичок, щоб на День народження або 8 березня подарувати дорогим людям не куплену на кишенькові гроші дрібничку, а вразити незабутнім подарунком – власною п'єсою або піснею?». Сьогодні я твердо впевнена у тому, що сольфеджіо – найважливіший предмет навчально-виховного процесу шкіл естетичного виховання. Це шлях формування не лише грамотного митця, а всебічно розвиненої, творчої, креативної особистості, здатної знайти творче, нестандартне рішення під час вирішення проблеми в різних сферах діяльності.

З перших занять з першокласниками стрижневою стає ідея особистісно-орієнтованого навчання та виховання. Всі форми роботи на сольфеджіо кожен учень має сприйняти як такі, що звертаються саме до нього, у дитини має розвиватися самостійність мислення, емоційна

чуйність. Розкрити індивідуальність кожного під час роботи над музично-теоретичним матеріалом – ось завдання кожного уроку.

Цьому сприяє комплекс практичних творчих завдань. З перших уроків дитина вчиться емоційному відчуттю музики. Розвиваючи її образне мислення та виховуючи слухову спостережливість, ми на кожному уроці звертаємось до зрозумілих життєвих вражень: уміння слухати власний голос, який наслідує інтонації зозулі або заклику труби, чути звуки природи, знаходити в ритмічних формулах перестук коліс, танцювальні кроки, важку шаркаючу ходу дідуса, синкопуючу ходу кішки, що підкрадається до пташки, «пунктирність» ходи, коли збиті коліна під час футболу тощо.

Велике інформаційне навантаження та різка зміна режиму першокласників впливає на увагу, призводить до швидкого стомлення. Тому важливими є рухливі форми роботи. Одна з найулюбленіших форм – спів мелодії ступенями, які мають руховий еквівалент. Ми з учнями разом шукаємо певні позиції, що будуть відповідати певним ступеням. Дуже цікаво спостерігати за тим, як діти знаходять відповідність пози й значення ступеня. Наприклад: I ступінь – стойка рівно, ноги разом, руки опущені продовж тіла («це головніша ступінь, на неї всі рівняються», – аргумент п'ятирічної Олени П.); V ступінь – ноги на ширині пліч, руки розведені в сторони на рівні пліч («це ступінь, з якої все починається, вона ніби готується до чогось важливого, стоїть впевнено», – пояснення шестирічного Вані); VI – руки перед очами, ніби паркан, а ми на носках піднімаємось, щоб заглянути через нього тощо.

Танцювальні рухи допомагають нам у засвоєнні музичної форми. Коли клас проаналізує музичну форму пісні і визначить музичні фрази, ці фрази ми позначаємо літерами, які в свою чергу відповідають певним танцювальним рухам. Співаючи пісню з такими рухами клас знімає втому від сидіння. Проходить це завжди весело.

Емоційна мотивація навчання – необхідна основа успішного розвитку учня. Елемент змагання допомагає засвоїти матеріал, мобілізує учнів, що важливо під кінець уроку, коли увага дещо знижується, а також об'єднати, згуртувати учнів, що також позитивно впливає на навчально-виховний процес.

Мотивація посилюється, коли у змаганні приймають участь батьки учнів. Це може бути підсумковий урок, урок-концерт, тематичний урок. Одного разу на урок перед Новим роком ми запросили батьків, щоб провітувати про успіхи семестру. З цього вийшов веселий урок-КВК. Команда батьків вразила обізнаністю матеріалу і цікавими творчими опусами. Особливо вдався конкурс для батьків: діти розмальовували на

дошці плакат, а батьки в цей час створювали вірш на сюжет з плакату, після чого всі разом мали записати ритм до вірша. У батьків вийшов чудовий рок-н-рол. Діти були у захваті. А як горіли гордістю оченята під час конкурсу «співаю з батьками»: учень визначає функції супроводу до вивченої мелодії, а хтось з батьків грає T-S-D під час виконання дитиною цієї пісні. Дуети були чудовими. І вже учні відчували відповідальність: саме вони, а не батьки, були опорою, вели дует.

Цікавим робить урок робота з картками. Картки-інтервали, які геометричною формою характеризують співзвуччя-інтервали, урізноманітнюють хід уроку. Ця робота завжди проходить з піднесенням. Клас радіє, коли вірно відчуває інтервал: сніжинку – секунду, колобка – терцію, зелений квадрат – лужок для віслюка (ч. 4 – іа-іа) тощо.

На сучасному етапі розвитку початкової мистецької освіти переосмислюється сутність предмету «Сольфеджіо». Сольфеджіо може і має бути цікавим, улюбленим предметом. Творча активність учнів дає можливість прагнути до самостійності і відповідальності, саморозвитку, стимулює волю у своєму виборі та прийнятті рішень.

Використані джерела

1. Аліксійчук О. С. Дидактичні ігри у музично-виховній роботі з молодшими школярами / О. С. Аліксійчук // Наукові записки НДУ ім. М. Гоголя. – 2005. – № 2. – С. 80–82.
2. Горбенко С. Гуманізація художньої освіти / С. Горбенко // Мистецтво та освіта. – 2002. – № 2. – С. 5–8.
3. Єпімахова О. В. Сольфеджіо. Програма для музичної школи, музичного відділення початкового спеціалізованого мистецького навчального закладу (школи естетичного виховання) / О. В. Єпімахова, І. О. 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.
4. Шатковский Г. И. Развитие музыкального слуха и навыков творческого музицирования: метод. разраб. для преподавателей ДМШ и ДШИ / Г. И. Шатковский. – М., 1986.

Козлін Валерій Йосипович

КОМП'ЮТЕР І БІОМЕХАНІКА

Комп'ютер займає провідне місце у житті сучасної людини. При роботі за комп'ютером ми виконуємо одноманітні рухи пальцями, коли працюємо мишкою: відшуковуючи потрібний файл або пересуваючи курсор. У цей час ми не замислюємося як розташовувати руку, а через неправильну форму руки та постійне перенапруження можуть виникнути захворювання м'язів, зв'язок, сухожиль, проблеми з дрібними суглобами. Подібним порушенням сприяють і часті пересування ролика

на маніпуляторі мишки. Можна значною мірою знизити ризик напруження м'язів, якщо дотримуватися анатомічно грамотної роботи руки. У цьому нам може допомогти біомеханіка, тобто робота механіки відносно живого організму (у нашому випадку – руки людини).

Розглянемо положення кисті руки при роботі з мишкою (рис. 1).

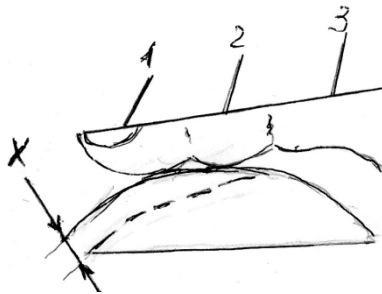


Рис. 1

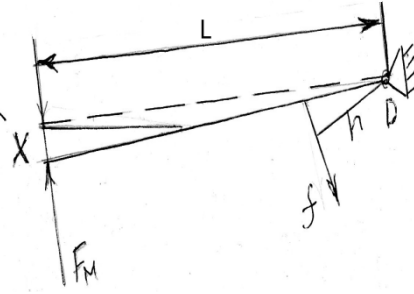


Рис. 2

Покладемо палець на мишку і натискуватимемо його кінцем на пружний елемент мишки, відхилюючи його на величину «х». Цифрами 1, 2 і 3 показані відповідно дистальна, середня і проксимальна фаланги пальця.

Представимо зображення системи: палець, кисть, мишка, як це прийнято в теоретичній механіці (рис.2), де f – сила, необхідна для згинання проксимальної фаланги, F_m – сила пружності (опори) мишки, X – величина відхилення пружного елемента мишки, L – плече дії сили F_m , щодо точки обертання D , h – плече дії сили f .

За законами теоретичної механіки, система знаходиться в рівновазі, якщо сума моментів сил, діючих на неї і сума сил рівні нулю. Виходячи з цього, складемо рівняння рівноваги моментів сил.

$$\sum Md = 0; F_m \times L - f \times h = 0; f = \frac{F_m \times L}{h}; F_m = C \times X,$$

де C – жорсткість пружного елемента мишки.

Позначимо $K = \frac{C \times X}{h}$ і отримаємо $f = K \times L$.

Підводячи висновок, можна зазначити, що чим менше плече дії пальця – L (тобто, чим більше він зігнутий), тим менше необхідно зусилля для роботи з мишкою.

Якщо врахувати кути згинання і розгинання фаланг пальця з урахуванням анатомічної побудови, то найбільш раціонально згинати середню і проксимальну фаланги на кут приблизно 45 градусів. Що стосується дистальної фаланги, то її іннервація запрограмована таким чином, що у переважній більшості людей вона окремо згинатися не може, тільки разом з середньою фалангою.

Щоб легко підібрати величину і форму маніпулятора мишки, слід зігнути палець на запропоновані кути, тобто правильно сформувати форму кисті руки.

МЕТОДОЛОГІЧНІ ІНТЕНЦІЇ СУЧАСНОГО ДІАЛОГУ ФЕНОМЕНОЛОГІЇ ТА МУЗИКОЗНАВСТВА

Одним із найактуальніших завдань сучасної культурології та мистецтвознавства є наукове осягнення художніх процесів та явищ з позиції інтегративно-комплексної методології, в тому числі за допомогою провідних філософських вчень. Активна взаємодія філософії та музичного мистецтва притаманна різним етапам розвитку культури. Цей зв'язок набуває особливої значущості у ХХ – початку ХХІ ст., віддзеркалюючись у дослідженнях з жанровим ім'ям «філософія музики», що скеровані на вивчення онтологічних основ та естетики музики, світоглядних і духовно-ментальних парадигм композиторської творчості, музичного мислення й особистісних інтенцій автора. Використання в царині музикознавства певних філософсько-естетичних концепцій та наукових методів, запозичених із семіотики, кібернетики, антропології, лінгвістики та ін., дозволяють визначити різні їх напрями: антропологічний, семіотичний, феноменологічний, аксіологічний тощо.

Інтерес до феноменологічної методології (пов'язаної з філософськими вченнями Е. Канта, Г. Гегеля, Е. Гуссерля, М. Хайдеггера та ін.), інтерпретаційних методів дослідження притаманний нині всім сферам сучасної науки – як природним, так і гуманітарним. Плідним виявляється використання феноменологічних постулатів при вивченні корпусу музично-творчих аспектів, музичних сенсів, прихованих у інтонаційній тканині творів, адже феноменологія – «вчення про феномени, що досліджує духовні сутності, дані свідомістю [3, 439], – сприяє вияву явищ та їх змістовної основи та уможливорює об'єднання окремих їх компонентів (форм, проявів та ін.) у цілісність зі здатністю окреслити риси відмінності даних явищ від інших. Так, культура в її феноменологічній інтерпретації розуміється як загальний аспект усіх феноменів, що потрапляє у коло людської свідомості [4, 491].

Згідно тлумаченню, запропонованому у філософському енциклопедичному словнику, феноменологія визначається як наука «про конструювання світу (у значенні суцього для людини, що має феноменологічну установку), про структуру буття, що для людини має значення ідейної предметності» [5, 478]. Традиційним для філософського осмислення феноменів (того, що являється й даного нам у досвіді чуттєвого пізнання) є розуміння того, що в основі людського досвіду знаходиться світ

сутностей, ідей, проявом та виразником яких є досвідні феномени свідомості – чуття, достовірність, роздуми, мислення тощо [3, 440].

Вивчаючи семантичні аспекти використання феноменологічного методу в сучасному музикознавстві, російський вчений К. Жабінський відмічає продуктивність діалогу мистецтвознавства зі спадщиною західноєвропейської феноменологічної школи (М. Хайдеггер, К. Ясперс, Е. Гуссерль та ін.) та російських прихильників цього філософського напрямку (М. Бердяєва, А. Лосева, М. Бахтіна та ін.). Музиколог вважає феноменологічний підхід до творчості митця й залишених ним текстів «одним із специфічних, унікальних, цілісних проявів абсолютного духу» [2, 259].

Серед головних ідей одного з засновників феноменології – німецького філософа Е. Гуссерля, – розповсюджених у сучасній культурі, є уявлення про свідомість як «регіон буття» з власною специфікою; розуміння свідомості як смислоутворюючого начала, що формує образ світу шляхом інтенціональності (особливої спрямованості свідомості на об'єкт) та «життєвого світу» як горизонту цінностей та можливостей свідомості [1, 62]. Феномени трактовані Е. Гуссерлем як цілісність, «єдність ідеального предмету та смислу, що існують у свідомості» [1, 55].

М. Хайдеггер обґрунтовує феноменологію як науку про феномени шляхом характеристики складових частин даного титулу («феномену» і «логосу») та фіксації смислу сформованого з них поняття [6, 28]. Мислитель бачить сенс феноменологічної дескрипції у тлумаченні, оскільки вважає, що логос феноменології має герменевтичний характер.

У силу значущості вказаних філософських вчень та екстраполяції феноменології в музично-культурологічну сферу, застосування феноменологічної дескрипції набуває особливої актуальності щодо виявлення особистісних інтенцій у композиторській практиці ХХ – поч. ХХІ ст. Феноменологічний напрям досліджень останнім часом репрезентований у музикологічних працях Л. Акопяна («Дмитрий Шостакович: Опыт феноменологии творчества»), А. Хасаншина («Вопрос стиля в музыке: суждение, феномен, ноумен») та ін. До феноменологічного напрямку сучасних музикознавчих студій відносяться праці М. Аркад'єва («Временные структуры новоевропейской музыки и фундаментальные проблемы ритма», «К музыке Георгия Свиридова (композитор и трансценденция)»), Т. Чередніченко та ін. Ці роботи висвітлюють широке коло музикознавчих інтересів, пов'язаних, зокрема, з пошуками творчих мотивів окремої особистості, виявленням сутності загальномузичних процесів.

Таким чином, феноменологія як наука, що досліджує сутності, тобто звертається до основоположних принципів та ідей, пізнання вищих сенсів буття, стає найвпливовішим філософським вченням у ХХ–ХХІ ст., актуальним й для музично-культурологічних досліджень. Цінність застосування феноменологічного методу в музикознавчих дослідженнях визначається можливістю здійснення редукції усіх «зовнішніх» передумов буття художніх творів та проникнення до глибинних, прихованих сенсів, які безпосередньо виявляються під час музичного звучання.

Використані джерела

1. Драч Г. Культурологія : учеб. пособ. / Г. Драч. – М. : Альфа-М, 2003. – 432 с.
2. Жабинский К. О феноменологическом методе в современном отечественном музыкознании / К. Жабинский // Музыка и музыкант в меняющемся социокультурном пространстве; Ростовск. н/Д гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. – РГК, 2005. – С. 255–268.
3. Кононенко Б. Большой толковый словарь по культурологии / Б. Кононенко. – М. : Вече Аст, 2003. – 512 с.
4. Культурология. ХХ век. Энциклопедия.– СПб. : Унив. книга, 1998.– Т. 2.– 447 с.
5. Философский энциклопедический словарь. – М.: Инфра, 2001. – 576 с.
6. Хайдеггер М. Бытие и время / М. Хайдеггер; пер. с нем. В. В. Бибихина. – М. : Ad Marginem, 1997. – 451 с.

Копієвська Ольга Рафаїлівна

ТВОРЧІ ШКОЛИ В СИСТЕМІ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ЯКОСТІ ВИЩОЇ ОСВІТИ

Реалії сьогодення актуалізують роль і значення творчості в житті людини. Вплив творчості на особу значною мірою виявляється в змінах її свідомості і поведінки, з одного боку, і ефект, зумовлений цими змінами та поширюваний на всі інші напрямки життя суспільства. Сьогодні мистецька творчість включає в себе не тільки духовний розвиток особистості, а й формування і задоволення її духовних потреб, збагачення її світогляду.

Мистецька творчість – це насамперед жива людська діяльність. Правове регулювання у цій сфері продиктовано необхідністю стимулювати процес творчої діяльності та довести його результати до різних верств населення. Нормативно-правові акти, які регулюють відносини, пов'язані з мистецькою творчістю, охоплюють різні види творчого процесу та спрямовані на: створення і виготовлення предметів мистецтва; їх нагромадження (музеї, бібліо-, фільмо- та фонотеки тощо); збереження (охорона пам'яток, реставрація творів тощо); організацію системи користування художніми надбаннями (від виставочної діяльності – до індустрії «шоу-бізнесу»); підготовку нових генерацій

майстрів (художня професійна освіта різних ступенів, форм та напрямів); виховання «споживачів» мистецтва (художня просвіта, пропаганда творів мистецтва, реклама); науковий аналіз характеру культурно-мистецького процесу в суспільстві (художня критика, мистецтвознавство, історія та теорія мистецтва); створення належної матеріально-технічної та виробничої бази для мистецької творчості; забезпечення належних умов для громадських форм культурно-мистецького життя (виставкові павільйони, театри, кіно- та концертні зали тощо).

Вітчизняні вчені визначають, що на шляху виявлення та аналізу ефективності творчої діяльності виникають серйозні теоретичні і практичні труднощі, пов'язані передусім з самою природою впливу мистецтва: воно опосередковане досить складними процесами розвитку духовного світу людини, участю в них значної кількості інших соціальних факторів і тому не завжди піддається точним оцінкам [1].

Сьогодні актуалізує питання щодо підготовки фахівця для культурно-мистецької сфери, що включає виховання не тільки талановитого виконавця з різних видів мистецтва (хореографа, актора, вокаліста тощо), а й педагога, організатора дозвілля, творця культурних послуг та особистості, яка сприяє культуротворенню. Тому перед культурно-мистецькою освітою постає завдання підготовки спеціаліста, який не тільки вміє віртуозно виконувати мистецький твір, а й творчо мислити. Слід наголосити, що особливості підготовки фахівця для культурно-мистецької сфери передбачає як наукову, так і творчу діяльність, які за специфікою обраного фаху дозволяють реалізувати важливе освітнє завдання – надання суспільству висококваліфікованих фахівців, призначенням яких є реалізація культурних потреб і прав людини. Сьогодні актуалізує питання щодо ролі творчих шкіл у процесі забезпечення якості освіти.

У даному контексті слід розглянути багаторічний досвід Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, яка має значний творчий потенціал. Широкому мистецькому колу відомі наступні творчі школи: хореографічна школа М. Вантуха (Народний артист України), акторські школи О. Кужельного (Народний артист України), В. Зайцева (Заслужений артист України), режисерська школа Д. Мухарського (Народний артист України), дизайнерська школа А. Жирнова (Президент Гільдії ландшафтних архітекторів), вокальні школи Г. Захарченко (Народна артистка України), А. Прохорової (Заслужена артистка України), мистецькі школи Л. Мороза (Заслужений діяч культури України), В. Козліна (доктор мистецтвознавства) [2].

Творчі школи в їх глобальному розумінні відіграють важливу роль в процесі збереження і популяризації найкращих зразків вітчизняної

культури, тим самими просуваючи на культурний ринок як вітчизняний, так і світовий національний культурний продукт. Даний процес здійснюється за рахунок участі талановитої молоді в різнорівневих мистецьких заходах (конкурсах, фестивалях тощо), відзнака на яких підтверджує професійне визнання творчості педагога-митця.

Підкреслимо, що в локальному розумінні суспільне визнання творчості педагога-митця, успіхи його учнів, які є продовжувачами традицій творчої школи, істотно впливають на імідж ВНЗ.

Сучасна підготовка висококваліфікованого фахівця передбачає таку навчальну програму, яка б максимально враховувала предметну галузь творчих шкіл. Особливість культурно-мистецької освіти полягає в тому, що її сутність і призначення спрямоване на вирішення ряду соціокультурних проблем громадян. Тому практичне поєднання отриманих знань із творчою інновацією є тією особливістю, яка відрізняє культурно-мистецьку освіту від інших. Остання, в свою чергу, є не тільки нововведенням як статичний кінцевий результат творчої діяльності, а й процесом перетворення новацій на соціокультурні норми та моделі поведінки, їхнього інституційного оформлення.

Використані джерела

1. Українська та зарубіжна культура / За ред. М. М. Заковича.– К. : Знання, КОО, 2001. – С. 55.
2. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв [Електронний ресурс] : офіц. сайт. – Режим доступу: <http://nakkkim.edu.ua/> (дата звернення 15.04.2015:). – Заголовок з екрана.

*Косилова Елена Владимировна
Зиноватная Лариса Васильевна*

ФОРМИРОВАНИЕ И РАЗВИТИЕ НАВЫКА ЧТЕНИЯ С ЛИСТА В «КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОМ КЛАССЕ»

В комплексе дисциплин профессиональной подготовки пианистов в музыкальном училище на первом месте стоит дисциплина «*Специальный инструмент*», цель которой – научить будущих специалистов владеть фортепиано в объеме, необходимом для будущей профессиональной деятельности. Однако дисциплина «*Концертмейстерский класс*» в структуре профессиональной подготовки музыканта-пианиста является не менее важной, так как концертмейстерская деятельность, как правило, в той или иной форме сопутствует педагогической. «Концертмейстерский класс», наряду с другими дисциплинами специального цикла, отвечает за

целостную профессиональную подготовку специалиста, обеспечивая базу для работы в области ансамблевой деятельности. Задачи дисциплины – совершенствование исполнительских и формирование ансамблевых умений и навыков, необходимых будущему концертмейстеру для успешной профессиональной работы с солистами – вокалистами и инструменталистами.

Одним из наиболее необходимых и важных умений, формированию и совершенствованию которых уделяется особое внимание на уроках «Концертмейстерского класса», является *умение читать с листа аккомпанементы ансамблевых сочинений* – как самостоятельно, так и с солистом. Нельзя стать профессиональным концертмейстером, не обладая этим навыком. Далек не каждый пианист имеет природные способности, обеспечивающие ему быстрое освоение навыка чтения с листа, поэтому так важно грамотно, последовательно и регулярно работать в этом направлении.

Развитый навык игры из листа является сложной высокоорганизованной системой, основанной на теснейшем синтезе зрения, интуиции, слуха и моторики. Действие этой системы осуществляется при активном участии внимания, воли, памяти, интуиции и творческого воображения исполнителя, а критериями качественного чтения нот с листа является осмысленная и эмоциональная передача содержания музыкального произведения. Таким образом, воспитание этого важнейшего навыка тесно взаимосвязано с общим музыкально-пианистическим развитием будущего концертмейстера.

Чтение с листа аккомпанемента – более сложный процесс, нежели чтение сольных фортепианных произведений, т. к. наряду с технически и художественно качественным исполнением фортепианной партии необходимо решать задачи ансамблевого характера. Соответственно необходимо одновременное развитие навыков чтения с листа и воспитание ансамблевых качеств.

Итак, чему же педагог должен научить студента? Прежде всего, использовать знания и умения, приобретенные в процессе занятий в «Специальном классе» и на дисциплинах музыкально-теоретического цикла: сольфеджио, теории музыки и гармонии. Порой бывает сложно научить бегло читать с листа студента со слабыми теоретическими знаниями, а ведь именно на музыкально-теоретических дисциплинах студент изучает и анализирует все элементы музыкальной ткани. На уроках *теории музыки* студент учится строить гаммы, интервалы, аккорды, секвенции в различных тональностях, *сольфеджио* – петь и

определять их на слух, *гармонии* – строить гармонические последовательности, ощущать тяготения и, в дальнейшем, предвидеть типичное гармоническое развитие. На этих предметах закладывается умение «читать с листа глазами» и анализировать прочитанное, что совершенно необходимо для формирования навыка чтения нот с листа на инструменте. В свою очередь, умения, полученные в «Специальном классе», позволяют реализовать расшифрованный нотный текст на фортепиано. Очевидно, что методика обучения чтению с листа связана с развитием внутреннего слуха, музыкального сознания, аналитических способностей и пианистических навыков.

Практика показывает, что использование предложенных видов и методов работы, направленных на формирование, развитие и совершенствование всех составляющих навыка чтения с листа, дает заметный положительный результат. Безусловно, значительных успехов может достичь только студент, заинтересованный в развитии своих способностей, формировании новых и совершенствовании имеющихся умений и навыков. Овладение искусством выразительно и качественно исполнять с листа аккомпанементы возможно лишь при грамотных систематических тренировках. Главное – много читать с листа. Чем большее количество аккомпанементов вокальных и инструментальных произведений прочтет концертмейстер, тем с большим количеством элементов музыкального языка он ознакомится. Значительными стимулами для совершенствования навыка могут стать желание заниматься концертмейстерской деятельностью и интерес к новым ансамблевым музыкальным сочинениям в их жанровом и стилевом разнообразии.

Кохан Тимофій Григорович

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО В СТРУКТУРІ КУЛЬТУРОЛОГІЇ: ПОТЕНЦІАЛ МІЖНАУКОВОГО ДІАЛОГУ

У логіці становлення європейської гуманістики міжнауковий діалог гуманітарних наук завжди виступав важливим чинником щодо дослідницької спрямованості та теоретичної ґрунтовності філософського, історичного, естетичного, етичного, психологічного знання. Близькі за змістом поняття «міжнауковий», «міждисциплінарний», «інтегративний», «міжпредметний» почали входити в активний теоретичний ужиток лише наприкінці ХХ ст. Проте сам принцип міжнауковості в процесі аналізу складних теоретичних

проблем простежується досить виразно протягом усієї історії культури: від античності до доби постмодернізму.

У простір міжнаукового діалогу органічно вписується і мистецтвознавство. Завдяки теоретичним напрацюванням Аристотеля, Ч. Ченніні, Г. Сен-Вікторського, Л. Альберті, Леонардо да Вінчі, Дж. Вазарі, Й. Вінкельмана, Дж. Віко та багатьох інших мистецтвознавство не лише постійно присутнє в контексті європейської гуманістики, а й допомагає аргументувати думку щодо необхідності розгляду специфічного культурного простору, що живить і стимулює творчі пошуки митців і науковців. Л. Уайт – видатний американський антрополог та етнолог, котрий від середини минулого століття почав оперувати поняттям «культурологія» і мав на увазі саме такий специфічний культурний простір, відштовхуючись від якого необхідно досліджувати культуру як структурну цілісність. На нашу думку, цю структурну цілісність сукупно і забезпечують різні гуманітарні науки, серед яких мистецтвознавство є чи не найважливішою складовою.

Міжнауковий діалог «мистецтвознавство – культурологія», по-перше, спирається на тотожність і в одній, і в іншій науці таких складових, як теорія та історія, поза якими вони не можуть розвиватися; по-друге, ці гуманітарні науки – в межах поставленого конкретного дослідницького завдання – спираються на єдині поняттєво-категоріальні засади: творчість, мотив, час, простір, образ, тілесність, чуттєвість, досвід, синтез, спадкоємність та ін.; по-третє, і для мистецтвознавства, і для культурології, враховуючи принципово нові тенденції розвитку мистецтва та художньої культури на межі ХХ – ХХІ ст., інсталяція, хепенінг, перформанс, графіті, флешмоб, боді-арт та ін. – введення нових понять, що забезпечать теоретичне опрацювання творчо-пошукових процесів, є як актуальним, так і принципово важливим.

Єдині поняттєво-категоріальні засади, на які може спиратися і мистецтвознавство, і культурологія, виступають не формальним чинником, а є представленням спільних об'єктів теоретичного аналізу. Якщо в структуру феномену культури входять творчі сили та здібності людини, а також створювані нею матеріально-духовні цінності, то мистецтвознавство саме творчими силами, здібностями, створеними людиною духовними цінностями опікується професійно, наголошуючи на постаті митця – одного з найважливіших «створювачів» як духовного світу, так і духовних цінностей. Водночас у поле зору мистецтвознавства потрапляє і пересічна людина, яка ці духовні цінності споживає. Відтак, хоча і у різних аспектах, проте теоретичний об'єм мистецтвознавства і культурології обов'язково перехрещуються на проблемі творчості в її широкому та вузькому значенні.

Визнаючи творчість такою проблемою, яка чи не найяскравіше виявляє потенціал міжнаукового діалогу «мистецтвознавство – культурологія», обидві науки демонструють позитивне ставлення до феномену персоналізації, який здатний, з одного боку, відтворити, так би мовити, персоналізовану модель історичного розвитку суспільства, а з іншого, окреслити найвиразніші злети людської обдарованості. Виокремлення творчості в контексті міжнаукового діалогу двох гуманітарних наук актуалізує низку важливих проблем, зокрема інтерпретації та видової специфіки мистецтва.

Проблема інтерпретації досить чітко окреслюється у зв'язку з тим, що і мистецтвознавство, і культурологія базуються на історії культури і мистецтва. Саме це концептуалізує інтерпретаційний підхід як в процесі аналізу історичних традицій дослідження – пояснення, тлумачення, роз'яснення змісту і принципів художніх структур, – так і в практиці опанування численними культуротворчими джерелами, що допомагають об'єктивно відібрати та оцінити пам'ятки культури і мистецтва загальнолюдського значення.

Видова специфіка мистецтва – проблема, що, як правило, розглядалася мистецтвознавством, усе активніше залучає потенціал культурологічного аналізу, оскільки нові приклади художньої діяльності людини руйнують традиційне уявлення щодо твору мистецтва, меж художнього образу, специфіки співвідношення змісту та форми й виступають в якості культуротворчих. А це вимагає, з одного боку, змін у теоретичному осмисленні феномену творчості, а з іншого, нового структурування системи видів мистецтва.

Кухта Олена Анатоліївна

АНСАМБЛЬ СКРИПАЛІВ: РОБОТА З КОЛЕКТИВОМ ВІД МОМЕНТУ СТВОРЕННЯ ДО ОТРИМАННЯ ЗВАННЯ «ЗРАЗКОВИЙ»

У сучасних умовах музична школа є однією з основних баз широкого розповсюдження музичної культури. Мета школи загальної музичної освіти – зробити музику надбанням не тільки обдарованих дітей, котрі оберуть її своєю професією, але і всіх, хто навчається у ній. Музичне виховання на оркестрових відділах має дві мети – підготовка гарних інструменталістів з широким світоглядом, котрі змогли би продовжувати своє навчання у вищих мистецьких закладах, та виховання грамотних шанувальників музики – не тільки пасивних слухачів

концертів, а й також, оволодівши навичками колективного музикування, провадити подальшу музичну діяльність після закінчення школи.

Видатні педагоги скрипалі завжди приділяли велике значення участі учнів струнних відділів ДМШ в ансамблях та оркестрах. Колективна гра в ансамблі приносить велику користь на всіх ступенях навчання та розвитку учнів струнних відділів. В класі ансамблю вони ознайомлюються з найкращими зразками класичної та сучасної музики, розширюють свій музичний світогляд, формують наступні уміння та навички:

- уміння слухати музику, виконуючи ансамблем у цілому та окремими партіями, слухати звучання теми, підголосків, супроводу;
- уміння виконувати свою партію грамотно, дотримуючись замислу композитора та керівника ансамблю;
- уміння акомпанувати солістам;
- уміння розповісти про твір, який виконують;
- уміння застосувати та удосконалювати виконавські навички та теоретичні знання, отримані на уроках зі спеціальності та інших предметів.

Заняття в класі ансамблю повинні сприяти розвитку в учнів ритмічного, мелодійного та гармонічного слуху, музичної пам'яті, розвитку творчих навичок та, головне, привити інтерес та любов до музики на своєму інструменту, а також сприяти формуванню основ самостійної музичної діяльності.

За останні роки в музичних школах існує проблема з набором учнів у клас скрипки. Це змушує приймати дітей без урахування їх музичних, фізичних, інтелектуальних даних. Неоднорідність контингенту учнів ускладнює роботу. Багато учнів за всі роки навчання в школі з причини недосконалості ігрових навичок, необхідних даних або працездатності не мають можливості виступати як солісти у шкільних концертах. Існують також інші випадки, коли загальний розвиток учня випереджує їх виконавські можливості. Це не задовольняє учнів та, в свою чергу, призводить до втрати зацікавленості у заняттях. Гра ж в ансамблі робить учнів різного розвитку рівноправними виконавцями та незалежно від ступеню складності партії дає змогу виступу на відповідальних концертах, стимулює тим самим навчальний процес, сприяє успіхам у заняттях.

Важливе значення у роботі ансамблю має особистість керівника колективу. В наш складний економічний та політичний час для країни дуже часто бюджети шкіл не дозволяють виділяти певну кількість годин для роботи з колективом, а в деяких школах їх взагалі немає, тому

робота з ансамблем будується виключно на ентузіазмі викладачів. Саме цей ентузіазм і є запорукою успіху в роботі з колективом. Також керівники ансамблю – це, звичайно, провідні педагоги, які добре знають специфіку роботи з учнями, їх технічні можливості, що дуже важливо під час підбору репертуару, розподілу партій, досягнення кінцевого результату. Керівник повинен глибоко знати свій предмет, уміти зацікавити дітей ансамблевою роботою. Перед ним постають серйозні завдання щодо розвитку професійних навичок учнів, накопичення та збагачення необхідних знань. Він повинен розповісти про стилі та форму твору, епоху його створення, розповісти про творчість композитора тощо. Від керівника вимагається не тільки професійна підготовка, а й мистецтво використовувати психологічні фактори впливу, стимулювати захопленість, зацікавленість, мобілізувати свідомість і пам'ять.

На початку створення ансамблю скрипалів перше за все потрібно навчити дітей слухати один одного, адже юним музикантам, які щойно розпочали свій виконавський шлях у музиці, треба грати не просто злагоджено, а доторкнутися до прекрасного, всім разом співтворити і співпереживати у мистецтві. І тут не обійтися без професіоналізму, артистизму, організаторських здібностей – усього того, що складає педагогічний талант їх наставників.

Важливе значення у роботі з колективом має вірно підібраний репертуар. Твори не повинні бути складнішими тих п'єс, котрі діти вчать в класі зі спеціальності, інакше їхня увага буде спрямована на подолання технічних труднощів та у кінцевому результаті буде заважати художньому розвитку. Як показує практика, відчуття ансамблю дуже гарно відпрацьовується на творах, де діти акомпанують солістам-вокалістам або ж сольну партію виконує викладач. Їхній акомпанемент складається з довгих нот гармонічної «педалі». Це повинні бути прості для сприйняття твори, що приносять дітям велику радість. Наприклад, неаполітанські народні пісні «Санта Лючія», «O Sole mio», С. Роулі «Веселий гном» тощо. Далі до репертуару необхідно вводити не складні твори двох-, трьохголосні. Це і «Музичний алфавіт» обр. Н. Карша, Е. Градескі «Регтайм морозиво», твори зі збірок ансамблів композитора Ж. Металліді.

Використані джерела

1. Куус И. Коллективное музицирование в ДМШ и его значение в музыкальном воспитании учащихся / И. Куус // Вопросы методики начального музыкального образования. – М. : Музыка, 1981.
2. Морозюк Э. Н. Образовательная программа «Ансамбль скрипачей» / Э. Н. Морозюк. – М., 2010.

*Левенець Валентина Семенівна
Копилковська Ірина Володимирівна*

ФОРМА ПОТОЧНОГО КОНТРОЛЮ ЗНАНЬ УЧНІВ: «РОЗМИНКА»

Для постійного контролю знань учнів розроблена ігрова форма роботи – «Розминка», яка націлена на повторення теоретичного, музичного, ілюстративного матеріалу, що вивчається на уроках музичної літератури та історії мистецтва протягом теми, чверті, усього навчального року та попередніх років. Ігрова форма запропонована для кращого сприйняття її учнями. Вона сприяє максимальному вмінню учнів орієнтуватися в епохах, жанрах, видах, творах музичного та образотворчого мистецтва тощо.

Розминка – це активна колективна усна або письмова форма роботи (за вибором викладача). Завдяки усному варіанту «Розминки» підвищується працездатність та активізація учнів, закладається ритм їхньої подальшої роботи на уроці. Тому таку форму доцільно використовувати на початку уроку. Час її проведення – 2-3 хвилини. Учні разом дають відповіді на 25-30 питань, які зачитуються викладачем у швидкому темпі. Оцінювання здійснюється вибірково. Письмовий варіант цієї форми роботи потребує більше часу на виконання, але оцінку отримує кожен учень. «Розминка» складається з ряду питань, надрукованих на аркуші паперу з одного боку, а зі зворотного – знаходиться літера-підказка, з якої починається слово-відповідь. Літера повинна бути великого розміру, така, щоб її добре бачили учні. Відповідь може складатися з одного, іноді з двох або трьох слів. Для кожного року навчання розминка розробляється окремо, згідно тем програми.

Для музичної літератури «Розминка» складається з чотирьох блоків, які поділяються на розділи відповідно до порядку послідовності вивчення матеріалу. Наприклад, перший рік навчання – «Вступний курс». Розділи: «Музика як вид мистецтва»; «Вокальна музика»; «Інструментальна музика»; «Музично-театральний жанр». Розділи поділено на підрозділи. Наприклад, «Європейська музика»: розділ «Віденські класики»; підрозділи «Йозеф Гайдн», «Вольфганг Амадей Моцарт», «Людвіг ван Бетховен».

«Розминка» має такі варіації питань, які надають змогу у більшій мірі закріпити знання автора твору, його назву, жанр, країну тощо. Наприклад: «В» – італійський композитор бароко, творець жанру сольного інструментального тричастинного концерту, автор відомих скрипкових концертів «Пори року». Відповідь: Вівальді. «П» – відомий

програмний цикл з чотирьох скрипкових концертів Вівальді, присвячений зображенню природи. Відповідь: «Пори року».

Для закріплення музичних термінів та їх смислового значення наприкінці кожного розділу або підрозділу створений СЛОВНИК.

Питання з «Розминки» визначаються педагогом залежно від мети і завдань уроку: повторення теми попереднього уроку, будь-якого розділу, конкретного жанру, термінів, тем, матеріалу попередньої чверті або попередніх років навчання тощо.

Кількість питань відповідно кожної літери залежить від кількості відповідей за розділами. Тому на деякі літери (наприклад «А», «В», «К», «П», «С») питання можуть займати кілька сторінок, а на деякі (наприклад «Ж», «З», «Ц», «Е», «Ю») знаходиться лише одне-два питання, або жодного. На такий випадок залишаються вільні місця. Кожен викладач може заповнити їх питаннями, які знайде особисто, та поділитися ними з іншими.

Аналогічно складено «Розминку» і з «Початкового курсу історії образотворчого мистецтва» для шкіл естетичного виховання.

РОЗМИНКА З МУЗИЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

ЄВРОПЕЙСЬКА МУЗИКА

(питання надано вибірково)

СТАРОДАВНІЙ СВІТ

Давньогрецький бог, покровитель пастухів, на честь якого названо багатостовбурну флейту **Пан**

СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

Місто у Франції, де у XII ст. виникла перша композиторська школа, яка була пов'язана з Собором Нотр-Дам **Париж**

Маленький переносний орган **Портатив**

ВІДРОДЖЕННЯ

Італійський композитор XVI ст. – голова римської поліфонічної школи, меси та мадригали якого стали вершиною хорової поліфонії **Палестрина**

Автор першої національної англійської опери «Дідона та Еней» **Г. Пьорсел**

БАРОКО

Провідний тип музичного мислення до початку XVIII ст. **Поліфонія**

ВІДЕНСЬКІ КЛАСИКИ

Друга тема в сонатному allegro, що є тональним контрастом до головної партії **Побічна партія**

Назва Восьмої (c-moll) сонати Л. Бетховена

СЛОВНИК: експозиція – ...

«Патетична»

Показ

РОМАНТИЗМ

Країна, батьківщина Ф. Шопена.

Польща

Урочистий польський народний тридольний танок:

Полонез

а) який є святковою церемоніальною ходою, у далекі часи в якій брали участь тільки воїни-лицарі;

б) у якому Ф. Шопен передав героїчні сторінки своєї батьківщини

КЛАСИКИ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ОПЕРИ

Сцена з опери Р. Вагнера «Валькірія», що зображає політ дів війни, які на могутніх конях забирають до Валгалли полеглих на полі бою юнаків

«Політ
Валькірій»

ІМПРЕСІОНІЗМ

Прелюд французького композитора-імпресіоніста К. Дебюссі, у якому зображено, як бог полів та лісів у спекотний день марить про прекрасних мавок

«Пополу-
денний сон
фавна»

РОЗМИНКА З ІСТОРІЇ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

2 рік вивчення

(питання надано вибірково)

БІБЛІЯ

Євангельський сюжет про мудреців, які прийшли зі Сходу, щоб вклонитися немовляті Ісусу і принести йому дари

Поклоніння
вохвів

СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

Головний, багато прикрашений рельєфними зображеннями вхід до монументальної архітектурної споруди, який найчастіше зустрічається у готичних соборах

Портал

Пам'ятка зодчества кінця XII – поч. XIII ст., що зведена у Чернігові на честь Параскеви-П'ятниці

П'ятницька
церква

СЛОВНИК: канон – ...

Правило

ІТАЛІЙСЬКЕ ВІДРОДЖЕННЯ

Місто в Італії, де у Капеллі дель Арена Джотто створив свої найкращі фрески з життя Ісуса Христа, Марії та її батьків

Падуя

Видатна скульптурна композиція Мікеланджело:

«П'єта»

а) у якій неживе тіло Ісуса Христа розташовано на колінах Діви Марії;

б) єдина робота скульптора, на якій він залишив своє ім'я

ПІВНІЧНЕ ВІДРОДЖЕННЯ

Парний портрет пензля Яна ван Ейка, який став першим парним портретом у європейському живописі

«Портрет подружжя Арнольфіні»

БАРОКО

Портретне зображення людини в Україні наприкінці XVI – початку XVIII ст., форма і техніка виконання якого схожі з іконописом

Парсуна

Скульптор-монументаліст, автор скульптур для Собору Св. Юра у Львові

Пінзель

Монько Тетяна Савівна

ФОРМУВАННЯ ОРГАНІЗАЦІЙНО-УПРАВЛІНСЬКИХ ЗДІБНОСТЕЙ МОЛОДІ В УСТАНОВАХ КУЛЬТУРИ

Серед важливих якостей сучасної молоді виділяються організаторські та управлінські здібності, сформованість яких безпосереднім чином впливає на ефективність рішень, що приймаються. У зв'язку з цим стає особливо актуальною розробка теоретико-методологічних і технологічних проблем створення педагогічних умов формування організаційно-управлінських здібностей молоді. Організаційно-управлінські здібності – це спеціальні здібності, що включають особисту мотивацію, організаторські та управлінські знання і уміння, а також значимі управлінські якості особи, що відображають готовність ефективно вирішувати організаційно-управлінські завдання в сучасних соціокультурних умовах. Сформовані організаційно-управлінські здібності молоді в культурно-освітньому середовищі забезпечують організацію індивідуальної і групової діяльності, сприяють вибудовуванню міжособової взаємодії і спілкування, дозволяють планувати тактичні і стратегічні цілі, короткострокові і довгострокові дії та ефективно приймати рішення в стандартних і нестандартних ситуаціях, оптимально використовувати тимчасові, матеріальні і людські ресурси.

Надзвичайно популярні у молодого покоління установи культури, що створюють умови для розвитку особистості в процесі продуктивної соціально-культурної діяльності. Вони вирішують соціальні проблеми, створюючи найбільш сприятливі умови для відпочинку, а також розвитку духовних, творчих, організаційно-управлінських та інших здібностей молоді людини. Тому установи культури, що є спеціальною сферою соціального життя, створюючи зовнішні і внутрішні умови для

різнобічного формування особистості молодшої людини, набули такого соціально-педагогічного значення.

Останнім часом багато установ культури переходять на більш інтенсивніше використання нових носіїв інформації, включаючи відео-, аудіо- і комп'ютерну техніку, а також мережу інтернет. Інтернет перетворився не лише на всесвітнє сховище інформації, але і в новітній засіб соціальної комунікації, що має величезний педагогічний потенціал у галузі культурного споживання. Розвиток мас-медійних та інтернет-технологій відкрив інноваційний напрям просвітницької діяльності. Це призвело до появи нових форм соціально-культурної діяльності та поширення нових видів дозвіллевих послуг, до яких можна віднести інтернет-конференції, віртуальні виставки і музейні експозиції, віддалений доступ до інформації про культурні цінності [1].

Значний педагогічний потенціал мають телекомунікаційні технології, які дозволяють забезпечити молодь навчальними і навчально-методичними матеріалами та зворотнім зв'язком, надають доступ до вітчизняних і зарубіжних інформаційних систем і бібліотек. Застосовуються в установах культури і телекомунікаційні прийоми, які сприяють формуванню організаційно-управлінських здібностей молоді: інтерактивні навчальні ділові ігри, спільні дозвіллеві заходи та освітні проекти (комунікативні, управлінські, лідерські).

Ефективним засобом формування організаційно-управлінських здібностей в установах культури є модульні тренінги, які дозволяють опанувати вміння і навички командоутворення, мотивації персоналу, успішного планування власного часу, підготовки наради, проведення презентації, управління конфліктом, часом і стресом, налагодження ефективної комунікації в колективі. Тренінги завжди є практико-орієнтованими, і найбільш ефективними для розвитку організаційно-управлінських здібностей.

Значний педагогічний потенціал щодо формування організаційно-управлінських здібностей молоді в установах культури має метод кейс-стаді – техніка навчання, що використовує опис реальних ситуацій. Кейс-стаді є практичним та ігровим методом навчання, що поєднує гру з тонкою технологією інтелектуального розвитку і загальною системою контролю. Використання методу кейс-стаді при формуванні організаційно-управлінських здібностей розвиває творче мислення, вчить навичкам проведення презентацій, прищеплює комунікаційні та удосконалює аналітичні навички, дозволяє повноцінно змоделювати індивідуальну і групову роботу [3].

У психолого-педагогічній практиці останнім часом активно застосовується розвивальний коучінг – метод консультування і тренінгу. Цей метод відрізняється від класичного тренінгу і консультування тим, що він не дає порад і жорстких рекомендацій, однак націлює людину на пошук виходу з проблемної ситуації. Від психологічного консультування коучінг відрізняється спрямованістю мотивації. Робота із коучем передбачає досягнення певної мети, нових, позитивно сформульованих результатів в житті і роботі найбільш оптимальними шляхами і в найкоротші терміни. Саме тому цей вид консультування активно розвивається, створюючи в колективі живу атмосферу співтворчості [2].

Не менш важливим засобом залучення молоді в організаційно-управлінську діяльність є проведення ярмарок ідей, зборів, зльотів, проектних ігор і бізнес-фестивалів. У рамках перерахованих заходів можуть проводитися управлінські, інтелектуальні поєдинки, які спрямовані на підвищення рівня організаційно-управлінських здібностей молоді. У рамках педагогічної діяльності з формування організаційно-управлінських здібностей в установах культури молодь приймає участь у конкурсах молодіжних лідерів, ораторської майстерності, громадських кураторів, відвідують майстер-класи фахівців.

Отже, сучасна, швидкоплинна дійсність вимагає від молодої людини активного розкриття і прояву власного потенціалу в різних сферах життєдіяльності. Спільне проведення дозвілля, спілкування створюють унікальне середовище, що дозволяє оптимізувати процес формування у молоді організаційно-управлінських здібностей в установах культури, з огляду їх орієнтованості на самовираження, духовний розвиток, виховання і просвіту. За допомогою сучасних педагогічних технологій можна ефективно формувати організаційно-управлінські здібності молоді, враховуючи при цьому індивідуальні мотивації, схильності, риси характеру, темперамент, існуючу систему знань, рівень розвитку, інтелектуальні та творчі здібності людини.

Використані джерела

1. Бережна В. Підготовка майбутніх менеджерів до інноваційної професійної діяльності з використанням новітніх засобів навчання / В. Бережна // Науковий вісник Чернівецького університету. – 2009. – Вип. 468. – С. 21–27.
2. Бессер-Зигмунд К. Самокоучинг: Культура личности менеджеров и руководителей / К. Бессер- Зигмунд. – СПб. : Вернера Регена, 2010. – 176 с.
3. Шапран Ю. П. Використання кейс-стаді як технології інтерактивного навчання майбутнього вчителя / Ю. П. Шапран// Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. – 2012. – № 22 (257). – Ч. VII. – С. 180–185.

СПЕЦИФІКА НОВОГО КУЛЬТУРНОГО ЕТАПУ В МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ

Зараз Україна переживає важкий період у своєму розвитку, тому гостро постає питання відродження національної культури, а також удосконалення мистецької освіти, оскільки саме ці показники є визначальними факторами прогресу суспільства та національної ідентичності. Маємо на меті розглянути навчально-виховний процес, дослідити стан мистецької освіти в Україні та умови її розвитку.

Велику увагу держава приділяє розвитку освіти. У нормативно-правових документах щодо вищої освіти вказується на актуальність постійного оновлення змісту освіти та організації навчально-виховного процесу відповідно до демократичних цінностей, ринкових засад економіки, сучасних науково-технічних досягнень [1]. Передбачається створення умов для особистісного розвитку і творчої самореалізації кожного громадянина, інтеграції України в європейський та світовий простір як конкурентоспроможної держави. Інтеграція у сфері освіти і науки полягає у впровадженні європейських норм і стандартів в освіті [4].

Що стосується мистецької освіти, після проголошення незалежності України проводиться формування власної культурної політики, яка сприяє вільному розвитку національної культури, зокрема культура визнається одним із головних чинників самобутності української нації та національних меншин, які проживають на території України, забезпечуються умови для творчого розвитку особистості, підвищення її культурного рівня та естетичного виховання [5].

В Україні одним із перших звернув увагу на педагогічний потенціал мистецтва Памфіл Юркевич. Особливого значення у вихованні молоді людини філософ надавав мистецтву співу. Джерела морально-естетичної могутності цього виду музичної діяльності П. Юркевич убачав у його спроможності вносити гармонію в душевний стан людини; розвивати в неї здатність до співпереживання й розуміння стану і життєвих ситуацій ближнього; виховувати в неї через пісню кращі почуття, відкривати їй шлях до людських сердець [3].

Головними завданнями розвитку культурно-мистецької освіти є:

- збереження наявної мережі навчальних закладів культури і мистецтв, творчих, педагогічних, наукових шкіл;
- задоволення потреб особистості у здобутті якісної культурно-мистецької освіти;

- забезпечення потреб вітчизняної культури і мистецтва у кваліфікованих кадрах, удосконалення системи їх підготовки та підвищення кваліфікації;
- створення сучасних підручників і посібників для мистецьких навчальних закладів;
- підвищення престижу культурно-просвітницьких професій;
- вдосконалення законодавства з урахуванням специфіки культурно-мистецької освіти;
- посилення соціального захисту викладачів культурно-мистецьких навчальних закладів [1].

Новий культурний етап у мистецькій освіті вбачається у загальнокультурному та творчому розвитку суспільства, виявленні та вдосконаленні індивідуальних творчих навичок, підготовці висококваліфікованих спеціалістів у галузі мистецтва (на що спрямована діяльність НАКККіМ) та реалізації їх культурно-творчого потенціалу.

Велику увагу ми надаємо українському фольклору, народній пісні, саме через пісню ми проносимо кризь віки пам'ять тисячоліть, давню історію та незабутні традиції нашого народу.

В часи, коли Україна відстоює свою незалежність, потрібно наголошувати на рідній мові, відроджувати забуті пам'ятки культури, розвивати мистецьку течію освіти.

Варто відмітити, що культурно-мистецька освіта зазнала деідеологізації: було запроваджено платне навчання (поряд із безкоштовним); з'явилося чимало нових спеціальностей, що пов'язано зі змінами в культурно-мистецькій сфері – таких, як арт-менеджери, соціологи мистецтва, продюсери, дизайнери та ін.; втілюється Болонський процес освіти, більшість вищих навчальних закладів перейшли на модульну систему навчання.

Узагальнюючи дослідження, робимо висновок, що в цілому відбувається гармонізація мистецької освіти в культурному просторі України, її вихід на світовий рівень.

Розбудова сучасної системи освіти в Україні вимагає підвищення рівня професійної підготовки педагогів-митців. Діяльність вищих навчальних закладів у галузі культури повинна бути спрямована на покращення загального культурного рівня особистості, збагачення студентів знаннями про національну культуру. Поліфункціональна діяльність майбутніх педагогів-музикантів сприятиме поширенню набутих знань, любов до національної культури, традицій та звичаїв буде поширюватися до наступних поколінь, що примножуватиме розвиток української культури.

Використані джерела

1. Богуцький Ю. П. Українська культура в європейському контексті / За ред. Ю. П. Богуцького. – К. : Знання, 2007. – 679с.
2. Мистецька освіта в Україні: теорія і практика / О. П. Рудницька; заг. ред. О. В. Михайличенко, редактор Г. Ю. Ніколаї. – Суми : СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2010. – 255 с.
3. Муравицька М. Філософія серця / М. Муравицька // Педагогічні кадри. – 1994. – № 5-6. – С. 3.

Прохорова Наталія Анатоліївна

ІНФОРМАЦІЙНО-КОМУНІКАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ У НАВЧАННІ РИСУНКУ

Одним із головних пріоритетів України є прагнення побудувати орієнтоване на інтереси людей, відкрите для всіх і спрямоване на соціально-культурний розвиток особистості інформаційне суспільство, в якому кожен міг би здобувати необхідну інформацію та накопичувати власні знання, користуватися і обмінюватися ними, щоб кожна людина мала можливість повною мірою реалізувати свої пізнавальні потреби, внутрішній потенціал, сприяючи суспільному і особистому розвитку та підвищуючи якість життя.

Згідно закону «Про основні засади розвитку інформаційного суспільства в Україні на 2007-2015 роки», затвердженого Законом України від 9 січня 2007 року, № 537-в (Відомості Верховної Ради України (ВВР), 2007, № 12, ст. 102), однією з основних цілей розвитку інформаційного суспільства в Україні є забезпечення комп'ютерної та інформаційної грамотності населення, насамперед шляхом створення системи освіти, орієнтованої на використання новітніх ІКТ у формуванні всебічно розвиненої особистості. ІКТ спирається на реалізацію головних людських потреб – у спілкуванні, самопізнанні, самовдосконаленні; це один із способів посилити привабливість подання навчального матеріалу, здійснити диференціацію видів завдань, а також урізноманітнити форми зворотного зв'язку, тому використання інформаційно-комунікаційних технологій у навчанні рисунку – шлях до підвищення ефективності професійної підготовки студентів. ІКТ сприяє розвитку творчої особистості не лише студента, а й викладача.

Вихідними поняттями термінологічного словосполучення «інформаційно-комунікаційні технології» є дефініції «інформація», «комунікація», які безпосередньо пов'язані з проблемою, що ми висвітлюємо, та «технологія».

Термін «інформація» (лат. «*informatio*») використовується у таких значеннях: повідомлення про якісь події або відомості про навколишній світ та процеси, що в ньому відбуваються. В літературі також зустрічається й інші тлумачення цього поняття:

- відомості, що передаються від людини до людини усно, письмово чи будь-яким іншим способом, у тому числі за допомогою технічних засобів;

- нові відомості, які прийняті, зрозумілі і оцінені користувачем інформації;

- відомості, або повідомлення про щось.

У зв'язку з тим, що обмін інформацією в суспільстві набуває такого характеру, який за динамічною ознакою не був властивим для попереднього періоду розвитку людської цивілізації, у сучасній науково-методичній роботі вищої школи все ширше використовуються технічні засоби, а вони діють за певними технологіями.

Поняття «технологія» міцно ввійшло в обіг у другій половині ХХ ст. і стало своєрідним орієнтиром сучасного педагогічного мислення. Технологія містить у собі методи, прийоми, режим роботи, послідовність операцій і процедур, вона тісно пов'язана з застосовуваними засобами, обладнанням, інструментами, використовуваними матеріалами. Цілком очевидно, що на взаємодії педагога з студентами у навчанні рисунку, опосередкованому технічними засобами, передусім позначається зміна технологій, яка відбувається швидше, ніж зміна людського покоління. Нині надзвичайно поширені технології, які здійснюють інформаційно-комунікаційну взаємодію людей за допомогою комп'ютера – техніко-технологічної системи, здатної виконувати чітко окреслену послідовність операцій з метою розв'язання поставленого людиною завдання, зокрема щодо навчання рисунку. Додаткові можливості має інтернет. Слово «інтернет» можна розглядати як складене з двох слів – *inter* (скорочене – між) та *net* (мережа), що у сукупності являє сутність його розуміння – міжнародна інформаційно-комунікаційна мережа, яку за ступенем територіального розподілу відносять до типу глобальних комп'ютерних мереж.

Аналіз наведених нами понять дозволяє вважати цілком виправданим термінологічне словосполучення «інформаційно-комунікаційні технології» застосовувати в контексті навчання рисунку як процес інтерактивно-навчальної взаємодії педагога з студентами, що опосередковується технічним засобом – комп'ютером та характеризується такими ознаками:

- постановкою мети, спрямованої на досягнення конкретного результату; виділенням у технологічному процесі навчання рисунку логічно взаємопов'язаних етапів;

- координованим і поетапним виконанням педагогами дій, спрямованих на реалізацію кожного з виділених етапів;

- однозначністю виконання включених у технологічний процес процедур і операцій, що є неодмінною та вирішальною умовою досягнення результатів, адекватних поставленій меті;

- реалізацією поставленої мети, відтак, досягненням запланованого на занятті з навчання рисунку результату.

Класифікація інформації за способом відтворення, що використовується у процесі застосування ІКТ у навчанні рисунку:

- візуальна інформація – це інформація на електронному носії (англ. «visual»), яку студенти спостерігають неозброєним оком. Візуальна ілюстрація у навчанні рисунку використовується для покращення сприйняття пояснення викладача, як презентація творів мистецтва, як презентація студентських робіт тощо;

- текстова інформація, або текстовий формат – презентація інформації у формі тексту, який може бути прочитаний студентом або викладачем;

- аудіоінформація (найчастіше під терміном «аудіоінформація» розуміють звук, підібраний до теми навчального заняття, записаний та збережений наприклад, на цифровому носії – компакт- чи DVD-диски, DAT-касети, у пам'яті комп'ютера у вигляді аудіофайлів тощо);

- відеоінформація (від лат. «video» – дивлюся, бачу; під цим терміном розуміють широкий спектр інформації технологій запису, обробки, передачі, зберігання та відтворення візуального і аудіовізуального матеріалу на моніторах);

- інші види інформації на електронних носіях.

У процесі використання різних видів інформації, яку презентують ІКТ, під час навчання рисунку студенти виконують завдання, пов'язані з композицією зображень на площині, знаходженням пропорційності і конструктивності предметів, організацією простору, передачею форми, що загалом сприяє формуванню у них художньо-творчої пошукової активності та самостійності.

Отже, використання інформаційно-комунікаційних технологій у навчанні рисунку є необхідною умовою розвитку у студентів художньо-творчої активності та умінь створення оригінального навчального продукту.

ВОЛОДИМИР ВЕРНАДСЬКИЙ: ГАРМОНІЗАЦІЯ МАЙБУТНЬОГО

Нині у світлі світових криз людство як ніколи потребує єдності та порозуміння. Задля загальної безпеки і мирного співіснування конче необхідним є відхід усіх країн світу від конфліктної орієнтації та перехід до конструктивного співробітництва. Проблемою є те, як виробити нові критерії, загальні норми та принципи мирного розвитку різноманітних політичних, культурних, цивілізаційних систем. Наука, освіта, культура, мистецтво, церква також сприяють переформатуванню складу наших думок у напрямку використання якісно нових принципів життєдіяльності (екологічне, ноосферне, біоетичне мислення).

У цьому контексті продуктивними є ідеї видатного мислителя, природознавця, автора вчення про ноосферу (в основу якого покладено ідею гармонійного входження людини та її господарської діяльності у біогенний колообіг речовин) В. І. Вернадського. У своїх філософських творах («Философские мысли натуралиста», «Письма о высшем образовании в России») вчений писав про зміну існуючої парадигми та новітню концепцію переходу від «біосфери» до «ноосфери» (як синтезу науки, моралі, мистецтва та філософії), яку досі так і не вдалося здійснити.

В. І. Вернадський не тільки розвивав вузькоспеціалізовані галузі знання – він працював передусім над великими вузловими проблемами, що носять комплексний характер і в силу своєї фундаментальності стоять нерідко «на кордоні науково відомого». Концепція ноосфери у філософії В. І. Вернадського також поліфонічна, адже охоплює природознавчий, філософський і суспільно-моральний аспекти. Ноосферу вчений розглядав як глобальну інформаційну систему.

Універсальною базою освіти і виховання, морального вдосконалення людини, основним рушієм ноосферогенезу, інтегратором культури вважалася В. І. Вернадським саме наука [2, 91-93]. Вчений виокремлював науку особливо, розглядаючи її як найбільш достовірну, а тому – головну форму осягнення людиною світу. Тож, наукове знання обумовлює єдність загальнолюдської культури незалежно від історичного або географічного місця і часу. Можливості науки, передбачав науковець, є безмежними. «Научена культура» та «окультурена наука» є основою і фундаментом вищої освіти, котра, в свою чергу, має стати одним із потужних інструментів розбудови майбутньої «високої цивілізації».

Всесвіт розглядався В. І. Вернадським як єдине організоване ціле. Три розрізи реальності – мега-, мікро- і макрокосмос, на його думку, взаємно проникають і обумовлюють один одного. Тому людина – не випадковий гість у світобудові, а необхідна ланка його еволюції. Оснащені сучасним науковим знанням розум і праця людини є рушійними силами еволюційного переходу біосфери (сфери життя) до якісно нового стану – ноосфери (сфери розуму).

У процесі становлення ноосфери роль особистісного творчого початку, за В. І. Вернадським, буде закономірно зростати, а сама ноосфера зможе виявити закладені в ній можливості лише тією мірою, у якій особистість буде звільненою від усіх пут та перешкод. Йдеться про повернення до універсалістського принципу, який визнає єдність людства, про багатомірний світ, у якому нелінійність реалізується через людську свободу і творчість.

Своїми ідеями та відкриттями В. І. Вернадський набагато випередив свою епоху. Це особливо стосується його загальнотеоретичних і філософських підходів, ідей та уявлень, і перш за все, ідеї геологічної довічності життя. Разом з висновком про «всюдність життя» у просторі, Вернадський дійшов висновку про його «завждість», тобто довічність і безперервність у часі. Лише наприкінці життя вченого з'явилися фактологічні дані про біогенну природу осадових порід Землі, про наявність у них бактеріальних організмів. Ще одна ідея В. І. Вернадського – про геологічну роль людини і людства у переході біосфери в стадію ноосфери. Ця думка тривалий час сприймалась у якості гіперболічної метафори, і лише в наш час знайшла підтвердження, у зв'язку з виникненням екологічних проблем та спробами розв'язання їх у планетарних масштабах. Третя ідея стосується зростаючої ролі науки у розбудові ноосфери. За певних зусиль з боку людства може здійснитися перехід біосфери у передбачений В. І. Вернадським стан ноосфери, тобто «до царства розуму людського» [3, 127]. У цьому випадку ідеали демократичного гармонійного суспільства мають злитися в унісон зі стихійним геологічним процесом, законами природи, тобто відповідатимуть ноосфері: «Саме тому можна впевнено дивитись у наше майбутнє. Воно в наших руках. Ми його не відпустимо» [3, 510].

Розвинуті країни з ринковою економікою нині поставлені перед альтернативою: або забезпечити поступовий, еволюційний розвиток усього глобалізованого світу, або зіткнутися з такими глобальними проблемами, з якими вже ніхто не зможе впоратись. Неминучими є й кардинальні соціально-економічні, політичні та культурні

перетворення нашого суспільства у напрямку його гуманізації та інтеграції. На початку ХХІ ст. особливо проявляють себе нові закономірності, які діють синхронно та одновекторно: це, «по-перше, колосальне зростання масштабів глобалізації; по-друге, стрімке прискорення процесів глобалізації; по-третє, посилення і поглиблення глобальної інтеграції» [4, 12]. Відмінити або відкласти ці процеси неможливо, їх можна лише досліджувати і залежно від отриманих результатів приймати відповідні рішення.

Для творення епохи ноосфери необхідні певні зусилля і нові принципи життєдіяльності у діалозі з владою. Ми потребуємо нових знань, нової свідомості, нового мислення. Тому єдність людства виступає нині важливим законом біосфери, який дозволяє йому перейти у ноосферу. Саме єдність згуртовує людство в єдиний організм та дозволяє формувати єдину духовну свідомість та єдину культуру космопланетарного порядку.

Використані джерела

1. Вернадскій В. И. Письма о высшем образовании въ Россіи // Постметодика. – 2001. – № 5–6 (37–38). – С. 3–8.
2. Вернадский: pro et contra / Сост., вступ. ст., коммент. А. В. Лапо. – СПб. : РХГИ, 2000. – 872 с.
3. Вернадский В. И. Философские мысли натуралиста. – М. : Наука, 1988. – 520 с.
4. Глобалізація і безпека розвитку: монографія / О. Г. Білорус, Д. Г. Лук'яненко та ін. – К. : КНЕУ, 2001. – 733 с.

Солдатенко Олександр Ігорович

ДОСВІД МУЗИЧНИХ ПЕДАГОГІВ ЄВРОПИ ЩОДО РОЗВИТКУ МУЗИЧНИХ ЗДІБНОСТЕЙ УЧНІВ ШКІЛ ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ

Головною метою музичного виховання в Європі є розвиток музичних здібностей учнів, набуття ними елементарних знань про музику та оволодіння практичними навичками і вміннями.

Карл Орф (1895–1962) розробив систему музичного виховання, засновану на колективному музикуванні дітей, що складається з кількох елементів: співу, імпровізації, руху та гри на простих музичних інструментах, таких як цимбали, маракаси, дзвіночки, трикутники, ксилофон, металофон та інші. Ця система спрямована на розвиток таких музичних здібностей і навичок дитини, як відчуття ладу,

музично-ритмічні відчуття, музично-слухові уявлення та музичний слух через такі речі:

1. Мовні вправи, які сприяють формуванню у дитини почуття ритму, показують різноманітність динамічних відтінків і темпів музики.

2. Поетичне музикування, що допомагає дітям відчувати гармонійне звучання поезії і музики, усвідомлюючи зв'язок музики і слова.

3. Музично-рухові вправи, які вчать зображати настрій і звуки за допомогою елементарних рухів – ударів, клацань, притопів, сприймати музику через рух.

4. Гра на інструментах, що удосконалює раніше отримані дитиною навички володіння темпом, динамікою, ритмом, учить дітей розрізняти темброве звучання інструментів.

5. Елементарний музичний театр, котрий передбачає одночасний вплив музики, руху, танцю, мови і художнього образу в образотворчій грі [7; 9].

Основні положення педагогічної концепції З. Кодая (1882–1967) щодо розвитку музичних здібностей дитини такі:

1. Активна музична діяльність є основою музичного виховання, а «інструментом» для цього є людський голос.

2. Тільки спів здатен розвинути відносний звуковисотний слух, музичний слух і відчуття ритму, що є основою музичних здібностей дитини і фундаментом її музикальності.

3. Тільки колективний спів, тобто хор, може призвести до загального музикування.

4. Народна пісня – це рідна музична мова дитини і музичне навчання завжди має спиратися на реально лунаючу музику.

5. Розучування по слуху пісень, рівномірні удари і ходьба або ж удари і ходьба в ритмі вивченої пісні, спів з текстом сприяють розвитку відчуття ладу, музично-ритмічних відчуттів та музичного слуху.

6. Запис нот і музичний диктант, як і читання нот під час усього шкільного навчання є важливими для визначення рівня розвитку учнів.

7. Важливо, щоб діти після оволодіння нотами вивчали гру на якомусь інструменті, за можливості на струнному або духовому.

8. Орієнтування музичного навчання на психологічні особливості того чи іншого віку учня, і при цьому важливо починати музичне виховання якомога раніше [1; 3; 6; 8].

Основні принципи методики М. Монтесорі (1870–1952):

1. Ігрова форма навчання.

2. Самостійне виконання вправ.

3. Індивідуальний підхід педагога до кожної дитини, залежно від її біологічного темпу роботи,

Щодо розвитку музичних здібностей дитини, методика М. Монтессорі включає такі правила:

1. Створення педагогом спеціального розвиваючого середовища, в якому дитина зможе і захоче проявити свої індивідуальні музичні здібності.

2. Акцентування уваги на розвитку дрібної моторики, логіки, розвитку мови та інтуїтивного сприйняття, уваги, творчого і логічного мислення, пам'яті, уяви учнів, тим самим стимулюючи формування та розвиток таких музичних здібностей дітей, як музична пам'ять, музично-слухові уявлення та музично-ритмічне відчуття [4].

3. Цілеспрямований розвиток музичного слуху та музичне навчання дітей, незалежно від їх природних даних.

4. Дітей не змушують співати проти їх волі і не повідомляють їм про недоліки їх голосу, а пропонують слухати інших, а це вже є пасивний спів, що дозволяє природним шляхом розкривати музичний слух дитини.

5. Акцентування уваги дитини на розрізненні «модуляцій людського голосу».

6. Застосування музичного матеріалу М. Монтессорі – набору дзвіночків для збільшення гостроти слухового сприйняття і розвинення музичного слуху дитини, її музичної пам'яті [5].

Еміль Жак-Далькроз (1865–1950) створив знамениту систему музично-ритмічного виховання, що дозволяє розвинути музичні здібності учнів, основу якої складає ритм, а засобами розкриття виступають поєднання музики і руху, свободи тіла і духу, розвиток пластичної фантазії. Е. Далькроз, використовуючи спеціально підібрані вправи, розвивав у дітей, починаючи з дошкільного віку, музичний слух, пам'ять, увагу, ритмічність, пластичну виразність рухів [10].

Вихідні тези Е. Далькроза:

1. Тіло дитини має стати інструментом, здатним без участі свідомості відгукуватися на метроритмічну організацію, акцентуацію, паузи, звуковисотність, модуляційні процеси, агогіку і динаміку, темп, особливості інтонування і фразування музики.

2. У музичних рухах людського тіла об'єднуються зорове і слухове, очі стають органом музичного сприйняття.

3. У ритмічній гімнастиці поєднуються рухи і музичне звучання, що розвиває музичний слух і м'язове відчуття ритму.

4. У далькрозівському сольфеджіо для тіла багато уваги приділяється вправам на концентрацію уваги, розвитку внутрішнього слуху, пам'яті, координації рухів і незалежності окремих членів тіла один від одного [2].

Сьогодні «Далькроз-ритміка» реалізується на основі таких принципів:

1. Вільного бажання дітей.
2. Рух дітей не копіюється з викладацького, а будується, виходячи із власних м'язових відчуттів.
3. Пластична та музична імпровізація є засобом розвитку музичних здібностей і виховання в учнях творчого начала.
4. Вікового підходу до навчання.
5. Проведення заняття з дітьми в ігровій формі, сповненій радістю, дією, а не теоретичним матеріалом [2].

Метод ритмічного дихання і марширування є кращою допоміжною вправою для розвитку легенів і правильного дихання.

Таким чином висвітлені методики європейських науковців та вчителів-практиків показують нам, що вони приділяли велику увагу розвитку музичних здібностей учнів за допомогою: слухання музики; розвитку досконалого слуху; ритміки; тренування музичної пам'яті; вокальних вправ; інструментальних вправ; художнього виконання твору; колективного музикування; емоційного впливу на дитину; створення ігрових ситуацій і т. д. Саме тому їхній багатий досвід може стати в нагоді особливо при підготовці майбутніх учителів шкіл естетичного виховання в Україні.

Використані джерела

1. Добсаи Л. Метод Кодая и его музыкальные основы / Л. Добсаи // Музыкальное воспитание в Венгрии. – М. : Сов. композитор, 1983. – С. 41–63.
2. Жак-Далькроз Е. Ритм / Е. Жак-Далькроз. – М., 2006. – 248 с.
3. Кодай З. Избранные статьи / З. Кодай. – М. : Сов. композитор, 1982. – 288 с.
4. Монтессори М. Самовоспитание и самообучение в начальной школе. – М. : Московский Центр Монтессори, 1993. – 203 с.
5. Монтессори М. Мой метод. Руководство по воспитанию детей от 3 до 6 лет / М. Монтессори. – М. : Центрполиграф, 2010. – 416 с.
6. Сени Э. Некоторые стороны метода Кодая / Э. Сени // Музыкальное воспитание в Венгрии. – М. : Сов. композитор, 1983. – С. 61–139.
7. Система детского музыкального воспитания Карла Орфа / Под ред. Л. А. Баренбойма. – Л. : Музыка, 1970. – 160 с.
8. Тайнель Е. З. Музично-педагогічна концепція Золтана Кодая та її адаптація в загальноосвітніх школах України на основі народнопісенного фольклору / Ельвіра Золтанівна Тайнель; дис... канд. пед. наук: 13.00.01; Український педагогічний ун-т ім. М. П. Драгоманова. – К., 1993. – 177 с.

9. Тютюнникова Т. Э. Концепция творческого обучения Карла Орфа : История, теория, методика / Татьяна Эдуардовна Тютюнникова; дисс... канд. искусствоведения : 17.00.02. – М., 1999. – 199 с.

10. Шторк К. Система Далькроза / К. Шторк; перев. с нем. Р. Варшавской и Н. Левинской; под ред. и с предисл. П. П. Гайдебурова. – Л.-М. : Петроград, 1924. – 134 с.

Станіславська Катерина Ігорівна

МЕТОДИЧНІ ПІДХОДИ ДО ВИКЛАДАННЯ НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ «МИСТЕЦЬКІ ФОРМИ СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ»

На кафедрі мистецтвознавства та експертизи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв здійснюється підготовка магістрів за спеціальністю «Образотворче мистецтво» з отриманням кваліфікації «Мистецтвознавець-експерт, куратор мистецьких проєктів». У процесі розроблення стратегії щодо удосконалення навчального процесу керівництвом кафедри було запропоновано ідею спрямування професорсько-викладацького складу на розвиток загальнокультурної, комплексно обізнаної у сфері мистецтва особистості, адже саме такі вимоги висуваються сучасним суспільством до молодого фахівця з магістерським дипломом. Зокрема, до навчального плану було введено дисципліну «Мистецькі форми сучасної культури» [1], зміст якої був розроблений з використанням матеріалів раніш виданої монографії [2].

Мета курсу полягає у послідовному, систематичному та комплексному засвоєнні студентами теоретичних знань про сутність і зміст мистецьких форм сучасної культури та практичних навичок мистецтвознавчого аналізу та естетичної оцінки означених форм.

За структурою дисципліна містить два модулі: «Мистецькі форми образотворчого походження» та «Сценічно-екранні форми сучасної культури», кожний з яких поділяється на два змістові модулі. У вступній лекції студенти ознайомлюються з основними дефініціями і категоріями дисципліни, простежують естетичні риси художньо-ідеологічних періодів культури ХХ ст.

У першому змістовому модулі «Образотворчо-тілесні форми акціонізму» передусім розглядається інсталяція як форма сучасної образотворчої трансформації; профілюючий наголос зроблено на художніх формах мистецтва дії (хепенінг, перформанс, акція, флешмоб); висвітлюється образотворчо-тілесна природа боді-арту.

Другий змістовий модуль «Сучасний стріт-арт (вуличне мистецтво)» презентує систему сучасного стріт-арту, провідне місце в якій надано графіті; також розглядаються інші форми вуличного малювання. У контексті організації докільця представлено вуличну інсталяцію як форму естетизації міського ландшафту.

У третьому змістовому модулі «Видовищність сучасних сценічних форм» простежуються особливості трансформації форм академічної музичної та театральної сцени; естетичним принципом сучасного сценічного дійства визначено шоуізацію. Прикладом інтеграції мистецьких форм та трансформації візуального у видовище на концертній сцені представлено інструментальний та хоровий театр. Посилення видовищності сучасної театральної сцени показано на зразках ревію, шоу, мюзиклових форм, театралізації цирку та циркізації театру.

В останньому змістовому модулі «Екранні форми сучасної культури» передусім розглянуто особливості екранної культури як такої, окреслено етапи її еволюції, визначено особливості екранів різних типів. Як зразок новітньої екранної форми ґрунтовно вивчається електронна відеогра у контексті специфіки її створення, сприймання та комунікації. Прикладом експериментальної форми демонстраційного екрану представлено сипку анімацію (пісочну мультиплікацію та пісочне шоу).

На передбачених програмою практичних заняттях застосовуються такі форми і методи роботи, як аудіовізуальний аналіз, доповіді, виступи-повідомлення, усно-письмові опитування, міні-тестування, бесіди та дискусії, компаративний метод, візуальні презентації.

Самостійна робота до кожного змістового модуля має свою специфіку, визначену відповідним змістом. Так, у першому модулі, серед іншого, студентам пропонується: здійснити моніторинг сучасного образотворчого мистецтва і знайти по 2–3 приклади творів конкретних майстрів на кожний вид інсталяції; віднайти і законспектувати список митців, що практикували хепенінги, перформанси, акції; скласти список фестивалів сучасного мистецтва в Україні, де відбуваються демонстрації перформансів; здійснити моніторинг проведення флешмобів у вашому місті; підготувати реферат щодо історичного шляху розвитку та сучасного стану одного з видів боді-арту.

Серед самостійних завдань другого модуля зазначено: віднайти й зафіксувати на фото/відео всі види стріт-арту, що зустрічаються у вашому місті, та скласти список, розподіливши явища на санкціоновані та несанкціоновані; підготувати доповідь-презентацію про одного видатного графітіста сучасності; знайти приклади екологічних вуличних

інсталяцій у різних містах України та світу; вивчити історію створення 2–3 вуличних інсталяцій та незвичайних скульптур вашого міста або Києва.

У третьому модулі студенти повинні самостійно виконати такі завдання: скласти список сучасних композиторів та виконавців (в т.ч. колективів), що працюють у сфері інструментального та хорового театру; скласти систему мюзиклових форм сучасної сцени; підібрати приклади театралізації цирку та циркізації театру в історичній ретроспективі та сучасності тощо.

Четвертий модуль для самостійної роботи пропонує: підготувати повідомлення про загальнокультурні особливості одного з типів екрану; здійснити моніторинг комп'ютерних ігор (в т.ч. навчальних), створених у Україні; підготувати реферат на тему «Візуальний образ моєї улюбленої комп'ютерної гри»; розробити презентацію творчості одного з представників світової пісочної анімації та ін.

Модульний контроль здійснюється у формі аудиторної самостійної письмової роботи, що містить завдання комплексного аналізу певної мистецької форми, яка вивчалася впродовж цього модуля. Підсумковий контроль (залік) проводиться у формі творчої роботи – аудіовізуальної вікторини, що містить номери-уривки з мистецьких форм, вивчених у курсі. До кожного номеру вікторини оголошується своє завдання (визначити, проаналізувати, порівняти, виявити подібні риси, охарактеризувати тощо).

Відпрацювавши за представленою програмою з двома випусками магістрів (2013–14 та 2014–15 навчальних років), наслідуючись стверджувати, що предмет викликає неабиякий інтерес у студентів, активізує їхні евристично-творчі здібності, розвиває загальнокультурний рівень, формує вміння професійного мистецтвознавчого аналізу сучасних мистецьких форм.

Використані джерела

1. Мистецькі форми сучасної культури: робоча програма для студентів спеціальності 8.02020501 «Образотворче мистецтво», спеціалізації «Мистецтвознавство та експертиза». – К. : НАКККіМ, 2014. – 24 с.

2. Станіславська К. І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури: монографія / Катерина Станіславська. – К. : НАКККіМ, 2012. – 320 с.

К ПРОБЛЕМЕ РОЛИ ПЕДАГОГА-МУЗЫКАНТА В УСЛОВИЯХ СОВРЕМЕННЫХ СОЦИАЛЬНЫХ КОММУНИКАЦИЙ

На пути евроинтеграции и в условиях современных социальных коммуникаций Украина стоит перед многочисленными вызовами, в том числе в сфере образования. Задача реформирования образовательного процесса выдвигает на повестку дня ряд проблем, разрешение которых требует разумного и гибкого подхода. Одна из таких проблем связана с пониманием функции педагога в учебном процессе. Ориентация на западноевропейские модели образования нуждается в критическом подходе, подразумевающем отбор и адаптацию лучших сторон мировой образовательной практики.

Сегодня приобретает сторонников идея о том, что в учебных заведениях не следует затрагивать область духовно-нравственного воспитания. Однако лишённые просветительской задачи учебные заведения теряют важную часть своего назначения и становятся, по сути, ремесленными цехами. Новая эпоха диктует новые требования, и необходимо выработать методику воспитательной работы в рамках образовательного процесса, которая будет отвечать требованиям сегодняшнего дня. С одной стороны, согласно канонам демократического общества, нужно принимать во внимание уважение фундаментальных прав человека, независимо от его убеждений. С другой стороны, нельзя допустить, чтобы в учебных аудиториях под видом толерантности проводилась подмена понятий в сфере гуманистических ценностей и в качестве альтернативы предлагалась модель поведения, чуждая вековым традициям украинского народа.

Угроза потери духовных ориентиров возрастает сегодня в связи с развитыми социальными коммуникациями. Под социальными коммуникациями имеются в виду масс-медиа, а также различные формы общения людей при помощи технических средств, в том числе через социальные сети. Технический прогресс выражается не только в появлении новых возможностей социальной коммуникации. Очевидно, что он затрагивает также духовную сферу жизни человека. Большая опасность современных масс-медиа в том, что они – идя на поводу идеологии в духе пост-просвещения и сами формируя эту идеологию – становятся влиятельными законодателями моды в духовной жизни людей. И, к сожалению, как мы видим, зачастую идеи,

пропагандируемые масс-медиа, идут вразрез духовным ценностям украинского национального самосознания.

Сверхзадача, которая стоит перед каждым преподавателем, а именно, воспитание личности, в современную эпоху имеет сильного конкурента в лице социальных коммуникаций, а через них – в модели поведения, навязываемой через эти средства коммуникации. Отношения между сферой образования и масс-медиа можно рассматривать в русле сотрудничества или конфронтации. Считаем, что в данном случае целесообразным является подход, подразумевающий работу на своем «фронте»: существует потребность воспитывать учащихся как грамотных потребителей масс-медиа.

Как показывает практика, несмотря на свободное владение детьми и молодежью средствами коммуникации, лишь малая их часть умеет компетентно пользоваться многочисленными информационными источниками. Поэтому одна из злободневных проблем современного учебного процесса состоит в обучении «медиа-грамоте».

Проблема воспитания подрастающего поколения особенным образом актуальна в сфере искусства, в том числе в области музыкального образования, так как специфика творческих специальностей напрямую связана с приобщением людей к миру прекрасного. На различных звеньях музыкального образования – от музыкальной школы до консерватории – ряд учебных курсов, прежде всего, предметы музыкально-исторического цикла, предоставляет возможность и даже необходимость параллельно с образовательными целями затрагивать задачи воспитания личности. Педагог-музыкант имеет в своем арсенале разнообразные способы приобщения детей и молодежи к золотому фонду мирового искусства, параллельно формируя ценностные ориентиры и воспитывая такие качества, как патриотизм, активная гражданская позиция, гуманность, культура поведения и др. Одним из таких методов в работе преподавателя музыкальной литературы является, например, расширение ракурса подачи изучаемого материала. Когда жизненный и творческий облик какого-либо композитора рассматривается не просто как череда событий и фактов, а в историческом, культурном контексте и под определенным углом зрения, это позволяет обогатить видение учащимися общей картины, углубить проблематику и затронуть духовно-нравственные аспекты. В зависимости от возрастной категории и подготовленности аудитории это может быть изложение материала в интерпретации преподавателя, а также самостоятельные работы учащихся, которые будут стимулировать их к самостоятельному

мышлению, побуждаючи задуматися над вічними проблемами людства. Приведемо лише декілька можливих варіантів освітлення тем в курсі музичальної літератури (історії музики):

1) 1) Творче і громадянське становлення Л. Бетховена в світлі ідей Великої французької революції;

2) Особа митця в контексті європейських цінностей ХІХ в. (на прикладі життя і творчості Ф. Ліста);

3) Кирилл Стеценко: композитор, священник, патріот;

4) К вопросу православного богослужения и украинского фольклора: «Литургия» Н. Леонтовича как новое слово в духовной музыке Украины;

5) Проблема добра и зла в кантате К. Орфа «Кармина Бурана».

Необходимо помнить, что в эпоху глобализации, когда средства коммуникации активно вторгаются во все сферы человеческой жизни, приводя к смене парадигм в общественном сознании, выжидательная тактика педагогического сообщества может привести к необратимым для нации последствиям.

Швидків Галина Романівна

ІННОВАЦІЙНІ МЕТОДИ ТА ФОРМИ ОРГАНІЗАЦІЇ ПРОВЕДЕННЯ ІНДИВІДУАЛЬНИХ ЗАНЯТЬ З ПОСТАНОВКИ ГОЛОСУ

На сьогоднішній день форма проведення занять з постановки голосу є індивідуальною і саме тому, вона потребує широкого спектру інноваційних педагогічних методів, які забезпечують диференційований підхід до кожного студента.

Однією з основних проблем, які вирішуються в класі постановки голосу, є гармонійне поєднання індивідуальної форми навчальних занять з вивченням і засвоєнням теоретичних знань на рівні досягнень сучасної науки про розвиток голосового апарату, усвідомлення взаємозв'язку та взаємовпливу неподільних сторін навчального предмета – змістового та процесуального.

Індивідуальна форма навчання в класі постановки голосу має достатньо позитивних рис, серед яких:

- високий рівень самостійності;
- можливість регулювати темп роботи;
- організація систематичного контролю, а також можливість підбору диференційованих завдань.

Сучасна індивідуальна форма навчання з постановки голосу має певну структуру, яка характеризується трьома ознаками:

- з яких елементів (етапів) складається урок;
- послідовність, в якій ці етапи включаються в урок;
- взаємозв'язок елементів.

Ступінь навантаження необхідно збільшувати в залежності від особистісних якостей співака-початківця, ступеня його підготовки, швидкості засвоєння матеріалу, музикальності тощо.

Однак, як зауважує Дмитро Люш, «...педагогам співу рідко доводиться займатися з недоторканими голосами. Найчастіше, більшість учнів вже встигла придбати певні навички і освоїла технічні прийоми. Це завжди створює і для педагога, і для учня додаткові труднощі» [4, 13].

Не буде перебільшенням зауважити, що основний зміст занять у таких випадках полягає в тому, щоб відучити учня від непотрібних, проте вже вкорінених звичок та навичок.

При успішному розвитку голосу співака в правильному напрямку закладаються підвалини його виконавських якостей у межах можливостей, закладених природою. Тому, насамперед, необхідно проводити заняття у формі дослідження голосових даних учня, а саме: типу голосу, тембру, сили звука, діапазону, наявності недоліків (форсоване звучання, тремолювання, відсутність вібрато, носовий, горловий відтінки тощо).

Вільний, але активний стан корпусу мобілізує м'язи на виконання фонаційного завдання.

Необхідним є правильне положення голови під час співу, яке забезпечує також правильне, природне розкриття рота.

На зворотному впливі моторики (робота м'язів) на психіку базується метод фізичних дій Костянтина Станіславського [7, 54].

Такі дії, за законом рефлексу, викликають необхідний внутрішній стан радості та нервову готовність до виконання завдань. Для початкової роботи над голосом слід користуватись саме цим явищем як тонізуючим фактором.

Отже, сучасні інноваційні форми організації та проведення занять з постановки голосу спрямовані на вирішення завдань, пов'язаних з майбутньою професією студентів, тобто з роботою в загальноосвітній школі та різноманітних позашкільних закладах. Результатом цього процесу повинно стати володіння основами співочого дихання, вірною позицією звучання голосу, різними видами голосоведення, динамікою звука, вірною співацькою артикуляцією та чіткою дикцією.

Використані джерела

1. Антонюк В. Г. Формування української вокальної школи: історико-культурний аспект / В. Г. Антонюк. – К. : Українська ідея, 1999. – 24 с.
2. Вайнштейн Л. Камилло Эверарди и его взгляды на вокальное искусство. Воспоминания ученика / Л. Вайнштейн. – К., 1924. – 47 с.
3. Вопросы вокальной педагогики / Сост. А. Яковлева. – М. : Музыка, 1984. – Вып. 7. – 77 с.
4. Голубев П. В. Советы молодым педагогам-вокалистам / П. В. Голубев. – М. : Музгиз, 1956. – 104 с.
5. Євтушенко Д. Роздуми про голос (Нотатки педагога-вокаліста) / Д. Євтушенко. – К. : Музична Україна, 1979. – 98 с.
6. Люш Д. Развитие и сохранение певческого голоса / Д. Люш. – К. : Музична Україна, 1988. – 228 с.
7. Станиславский К. С. Мастерство актера в терминах и определениях / К. С. Станиславский. – М., 1961. – 316 с.
8. Крутецкий В. А. Проблема формирования и развития способностей / В. А. Крутецкий // Вопросы психологии. – 1972. – № 2. – С. 31–38.

СЕКЦІЯ 3

УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА ЯК СКЛАДОВА ЗАГАЛЬНОЄВРОПЕЙСЬКОГО ПРОСТОРУ

Біріна Надія Кириківна

СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ФОРТЕПІАННОЇ МІНІАТЮРИ

Наприкінці ХІХ – у першій третині ХХ ст. українське музичне мистецтво набуло нових ознак – збагачення засобів виразності, розширення системи жанрів, вільного володіння новітніми засобами музичної мови. Прагнення відповідати визвольним ідеям свого народу – ось головний чинник, що зумовив особливості творчої манери більшості композиторів того часу. М. Лисенко, В. Барвінський, Н. Нижанківський, В. Косенко, Л. Ревуцький, Б. Лятошинський та інші композитори плідно працювали в різних жанрах, зокрема в жанрі фортепіанної мініатюри, що відповідав неоромантичному, імпресіоністичному характеру української музики з притаманними їй чуттєвістю та образністю.

Жанр мініатюри взагалі є невід'ємною складовою естетики романтизму та пізнього романтизму (Ф. Шуберт, Ф. Мендельсон, Р. Шуман, Ф. Шопен, О. Скрябін, С. Рахманінов). В українській музичній традиції ХІХ ст. елементи жанрової мініатюри розвивалися переважно в хоровій та вокальній творчості.

Термін «мініатюра» (від фр. «miniatur»; італ. «miniature») вживається як загальне визначення жанрових різновидів малої форми. Походить цей термін від назви фарби, що виготовлялася з мінію. Латинське слово «minium», або італійське «miniatura» означають сурик, кіновар, червону фарбу, що в давні часи використовувалась для розмальовування заголовних літер в рукописних книгах. В широкому значенні мініатюра – це твір мистецтва малого розміру, щось стисле, витончене, вишукане.

Поняття мініатюри як жанру малої форми з часом поширилося і в літературі, музиці, театрі. Отже, мініатюра в мистецтвознавстві – це загальноестетична категорія. Розвиток видів мистецтва – живопису, музики, літератури тощо – зумовив значне розширення кола жанрових модифікацій мініатюри.

Щодо внутрішньожанрової класифікації, то в її межах розрізняють непрограмну та програмну мініатюру. Непрограмна мініатюра не має конкретної назви і, зазвичай, містить таку традиційну ознаку, як використання національних фольклорних джерел, зокрема пісенно-

танцювальних. Власне, саме такого типу мініатюра є за своїм походженням автентичною, первинною формою побутування жанру, в тому числі в українській фортепіанній творчості.

Програмність мініатюри, зазвичай, відображається в назві твору, і відповідно, детермінує образно-асоціативний напрям сприйняття.

Камерність виконання мініатюри зумовила її специфічний зміст, що характеризується особливою психологічною заглибленістю, лірико-філософським настроєм.

Основою багатьох зразків жанру мініатюри, зокрема фортепіанної, є композиція простої одночастинної, а також простої дво- або тричастинної форми. Художній образ у мініатюрі експонується безпосередньо в процесі викладу. З метою надання формі твору завершеності та досконалості застосовуються різноманітні засоби інтенсифікації мікротематичного розвитку, ускладнення ладотонального плану періоду й активізації його синтаксису. Типовими для жанру мініатюри є монообразність і монодраматургія, розвиток та інтонаційне розгортання образів ґрунтуються на можливостях внутрішнього саморозвитку музичної структури, що не потребує контрастних протиставлень. Основою і природною формою мініатюри є ліризм із властивим йому суб'єктивним способом художнього висловлювання, спричиненим впливом принципів драматургії. Художній образ відтворюється шляхом психологічної інтерпретації теми.

Дослідження феномена мініатюри здійснюється на основі історико-культурологічного, музикознавчого і теоретико-проблемного підходів. Історико-культурологічний підхід передбачає визначення фортепіанної мініатюри як жанру фортепіанного мистецтва в контексті соціально-культурних особливостей епохи.

Українська музична культура ХІХ ст. не здатна була сприйняти й засвоїти європейські принципи творення мініатюри, внаслідок чого перші твори цього жанру на українському ґрунті являли собою типові зразки обробок фольклору, передусім у пісенно-танцювальному дусі. Поширеними були випадки залучення фольклорних цитат (як повністю, так і фрагментарно, як мелодій, так і гармонічних зворотів).

Загалом, в долисенківську добу склалися умови для формування двох типів мініатюри: 1) фольклорної, що ґрунтувалася на засадах побутового музикування та обробки фольклору (пісень, танців); 2) мініатюри, пов'язаної з поступовим засвоєнням традицій європейської музичної культури (вальс, мазурка, ноктюрн тощо).

Необхідність вивчення жанру мініатюри в українській музичній культурі потребує комплексного культурологічного дослідження на основі музикознавчих теорій.

На ґрунті оригінального синтезу пізньоромантичної стилістики відбувається дистанціювання від традиційного фольклоризму. Музичні твори, виникаючи з традиції, збагачувались новими мотивами, образами та формами. Причому домінувала споглядально-психологічна орієнтація, але з акцентуванням на внутрішньому наповненні образу. Музичні композиції вже не орієнтувалися на реальну однозначну образність, натомість простежується можливість до різнорідного її тлумачення, що передбачало індивідуалізацію асоціативних планів.

До жанру фортепіанної мініатюри належали прелюдії, етюд, поеми, транскрипції, танці та п'єси. Високим художнім рівнем, професійною майстерністю, органічним поєднанням класичних традицій та ознак індивідуального стилю позначені твори Л. Ревуцького, В. Косенка, Б. Лятошинського, С. Людкевича, В. Барвінського, Н. Нижанківського. Під впливом національного музичного сприйняття та своєрідності драматургічного розвитку в творчості українських композиторів жанр фортепіанної мініатюри набув якісно нових ознак драматургічного та стилістичного вирішення, що сприяло піднесенню української музичної творчості до світового мистецького рівня.

Використані джерела

1. Баренбойм Л. За полвека: Очерки, статьи, материалы / Л. Баренбойм – Л. : Сов. композитор, 1989. – 368с.
2. Булат Т. Яків Степовий / Т. Булат. – К., 1980. – С. 51.
3. Гошовський В. Біля джерел народної музики слов'ян / В. Гошовський. – М., 1971. – 48 с.
4. Історія української та зарубіжної культури : навч. посіб. / З. М. Клапчук та ін. – М. : Знание-прес, 2002. – 351 с.
5. Корній Л. П., Сюта Б. О. Історія української музичної культури : підручник для студ. вищ. навч. закл. / Л. П. Корній, Б. О. Сюта. – К., 2011. – 36 с.
6. Михайличенко О. В. Музично-педагогічна діяльність українських композиторів і виконавців другої половини ХІХ – початку ХХ ст.: історичні нариси / О. В. Михайличенко. – Суми : Видавничо-виробниче підприємство «Мрія-1», 2005. – 102 с.

Бойчук Оксана Миколаївна

ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО ТЕРНОПІЛЬЩИНИ ПЕРІОДУ НЕЗАЛЕЖНОСТІ

Характерною особливістю розвитку музичного мистецтва першого десятиліття періоду незалежності на Тернопільщині була активізація діяльності хорових колективів у структурах певних духовних інституцій. Їхня поява стала вагомим чинником формування моральних

цінностей у молодіжному мистецькому соціумі. При освітніх закладах почали з'являтися осередки просвітницького напрямку, що діяли у формах національно-культурних товариств, організацій та об'єднань, професійних та аматорських мистецьких гуртів, художньо-творчих колективів шкіл та вищих навчальних закладів тощо. Один із таких осередків – хоровий ансамбль Молодіжного духовного театру-студії «Воскресіння» м. Тернополя, що був заснований у вересні 1994 р. при загальноосвітній школі № 5 як театральний гурток, до складу якого входили три групи: театральна, інструментальна та хорова.

Форма мистецької роботи у колективі передбачала поєднання концертної, духовно-просвітницької та освітньо-виховної діяльності. Характерною особливістю творчої практики стало виокремлення мистецьких підрозділів – тріо, квартет, хоровий та інструментальні ансамблі, що могли виступати окремо та об'єднуватися у постановках вистав, тематичних мистецьких програм та інших театралізованих дійств. У контексті проведення духовно-просвітницької діяльності домінуючу роль відіграв хоровий ансамбль, що, своєї черги, було зумовлено потребами та умовами праці, серед яких – спів св. Літургії, можливість побудови тематичних мистецьких програм на основі духовних хорових творів, мобільність щодо виступів на різних імпровізованих сценах та в організації концертних поїздок. У процесі творчої діяльності хоровий ансамбль презентував глядачам кращі зразки класичної, народної та сучасної хорової музики. У репертуарі – твори А. Веделя, М. Березовського, Д. Бортнянського, М. Лисенка, Д. Леонтовича та інших. Освітньо-виховне завдання реалізувалося завдяки поповненню колективу студентською молоддю. Керівником студії протягом багатьох років є Б. Водяний.

В аспекті даної проблеми неможливо оминати увагою діяльність національно-культурних товариств, процес фундації яких розпочався в Україні наприкінці 1980-х рр. Міжнаціональні культурні об'єднання функціонували спочатку на базі українських організацій дружби і культурних зв'язків. Однак, на противагу таким офіційним товариствам, що перебували під контролем тодішніх органів влади, почали засновуватися альтернативні об'єднання, керівництво якими здійснювали представники творчої інтелігенції або ж учасники правозахисного руху. Ареною діяльності для національно-культурних товариств стала і Тернопільщина. Так, у 1995 р. в Тернополі засновується польське культурно-освітнє Товариство відродження польської культури ім. Ю. Словацького. З ініціативи даної організації у 1999 р. на Тернопіллі відбулися урочисті святкування з нагоди 190-ї річниці від дня

народження польського поета Ю. Словацького (уродженця м. Кременець). У рамках цього заходу були проведені науково-практична конференція «Україна і Польща в епоху романтизму – образ сусіда», творчий звіт ансамблю пісні і танцю «Кременецькі барвінки» та виставка полотен тернопільських митців «Місто великої туги».

Одним із співорганізаторів вищезгаданого заходу було Молодіжне товариство м. Кременця, при якому діє камерний хор. Колектив активно виступає з концертами в районі, області та за кордоном. У репертуарі – твори української та зарубіжної класики, духовна та сучасна музика, обробки українських народних пісень. За час свого існування хорове товариство стало лауреатом численних міжнародних конкурсів хорового співу та співорганізатором багатьох фестивалів, одним із яких є «Кременецькі хорові вечори». Учасниками цього заходу є самодіяльні та професійні колективи не лише Тернопільщини, але й інших регіонів України та близького зарубіжжя.

У період незалежності на Тернопіллі спостерігалася тенденція зростання кількості храмів, що, своєю чергою, обумовила появу нових церковних хорів. Одним із відомих колективів Тернополя є мішаний хор Катедрального собору, що сформувався 15 січня 1990 р. (кер. М. Городиський, а згодом – о. І. Данилюк, Л. Держерука, Л. Тимчак). У репертуарі – твори М. Березовського, Д. Бортнянського, М. Гайворонського, М. Федоріва, А. Веделя, М. Леонтовича та ін. Учасниками хору є солісти обласної філармонії – М. та В. Конкульовські, Н. Курило, Б. Якимів; викладачі шкіл – О. Добривода, І. Кородюк, Н. Мазур, Н. Марущак, О. Равлюк та ін. У жовтні 1995 р. при соборі був заснований дитячо-юнацький хор (кер. О. Купецька – випускниця Одеської консерваторії), а з 1998 р. – хор парафіян (кер. В. Буката).

Цього ж 1990 року був створений хор при греко-католицькій церкві парафії св. Петра, що об'єднав у своєму складі 9 осіб (кер. В. Семчишин); на даний час колектив налічує понад 30 учасників. Згодом активно організовувалися хори при інших парафіях: св. Архистратига Михаїла (кер. М. Іздепська-Новіцька), Успіння Пресвятої Богородиці (кер. О. Потепньов), св. Володимира та Ольги (Н. Ізотова) тощо. Щорічно з 1996 р. в Тернополі проводиться огляд-фестиваль церковних хорів різних конфесій.

Отже, подія здобуття незалежності сприяла активізації громадян та стимулювала появу різних культурних рухів, формування нових музичних об'єднань, творчих спілок тощо. Їхня діяльність послужила збагаченню національних культурно-освітніх традицій і, водночас, достойному входженню нашої держави у світовий культурний простір.

ДЕРЖАВНА ПОЛІТИКА УКРАЇНИ В ГАЛУЗІ КУЛЬТУРИ: ПРОБЛЕМИ ТА ЗАВДАННЯ

«Культурна політика – це специфічний вид діяльності (тому їй притаманний тільки функціональний аспект визначення культури) щодо регулювання культурного життя, яке зводиться до впливу на особистість з метою формування її “картини світу”, тобто тієї координатної мережі, через яку людина сприймає і оцінює навколишню дійсність» [1, 67]. Держава як головний суб’єкт культурної політики об’єктивно зацікавлена у створенні такої картини світу (це такі компоненти, як світогляд, світосприйняття, світовідчування), яка відповідає її інтересам.

Культурна сфера на даному історичному етапі виявляє тенденції до зростання соціокультурної стратифікації українського суспільства, виділення в сучасній картині світу субкультур, зокрема на етнічній основі; зростання впливу субкультур на ставлення людей до мистецтва, на художню культуру в цілому. Сучасний період позначений зміною статусу, ролі та функцій національної культури, яка стає якісним стрижнем формування національної тотожності, впливаючи на характер функціонування та розвитку мистецтва, що сприяє закріпленню художніми засобами національно-культурної самоідентифікації.

Усунення жорстких обмежень у розвитку культури супроводжується деідеологізацією культури, зняттям ієрархічної вертикалі в управлінні сферою культури з наданням значних можливостей для розвитку культури в регіонах. Регіональні проблеми розвитку культури стають одними із центральних і визначальних у реалізації засад національної культурної політики [2].

В українській культурі зростають місце та роль (особливо в засобах масової комунікації) недержавних форм задоволення культурно-дозвільних потреб, укріплюються елементи громадянського суспільства в самоорганізації дозвілля, конкурентні державним органам культурологічні структури, в тому числі театральної діяльності.

Форсована відкритість сфери української культури сприяє формуванню елементів інформаційного суспільства (використання комп’ютерів та інтернету), включенню української культури в європейський і світовий культурний простір, посиленню впливу інших культур і, разом із тим, «розмиванню» тонкого «шару» національно культурної самосвідомості [3]. Особливо суперечливими і, значною мірою, негативними для соціально-ціннісної ідентифікації української культури є вестернізація й зросійщення. Потік російської масової культури гірших зразків спотворює духовний світ українських

громадян, деморалізує їхню свідомість і веде до втрати національно-культурної ідентичності.

Неповнота структури української культури полягає у довготривалому вилученні та ігноруванні ролі релігії як «надбання національної культури» (В. І. Вернадський), яка в сучасних умовах починає відновлюватись, впливаючи на духовний контекст культурного середовища і набуваючи у зв'язку з релігіезацією населення доволі універсального впливу на всі сторони культурного життя.

Відмова Української держави від підтримки національної картини світу і передача всіх пов'язаних з цим питань на розсуд окремих олігархічних кланів та субкультур поставила під загрозу ядро національної культури, а відповідно і культуру в цілому.

Події останнього року довели, що український народ відбувся як нація. Відповідно, зросла роль культури у націє- і державотворчих процесах, оскільки саме вона сприяє відновленню історичної пам'яті, формуванню демократичного способу мислення, розвитку й самореалізації особистості, а отже, утвердженню громадянського суспільства з високими гуманістичними цінностями, національною свідомістю та патріотизмом, зміцненню цілісності та суверенітету України. Формування національної державності потребує проведення відповідної державної культурної політики. Саме від держави, її виваженої, обґрунтованої політики в галузі культури залежить зміцнення духовності, забезпечення необхідних умов для розвитку й діяльності людини, особистості як найвищої цінності суспільного розвитку [4].

Використані джерела

1. Жидков В. С. Культурная политика России: теория и история. Учебное пособие для вузов / В. С. Жидков. – М. : Академический проект, 2001. – 592 с.
2. Національна культура в сучасній Україні: Зб. наук, праць. – К. : Асоціація «Україна», 1995. – 335 с.
3. Українська та зарубіжна культура / За ред. М. М. Заковича. – К. : Знання, 2000. – 662 с.
4. Культурна політика в Україні на сучасному етапі розвитку суспільства
Інтернет ресурс: kobzar1814.blogspot.com/2011/11/blog-post_24.html

Гаврилова Тетяна Юріївна

ДО ЮВІЛЕЮ ПЕРШОГО ПУБЛІЧНОГО ВИКОНАННЯ НАЦІОНАЛЬНОГО ГІМНУ «ЩЕ НЕ ВМЕРЛА УКРАЇНА»

Утративши свою державність, Україна кілька століть не мала і свого національного гімну, його заступали патріотичні пісні. Яскравим виявом патріотично-національних почуттів українців єдиної нашої землі стала поява вірша поета і етнографа Павла Чубинського «Ще не

вмерла Україна». Жодному іншому творові української літератури не судилася така велична і ... трагічна доля.

У цьому році виповнюється 150 років від дня першого публічного виконання національного гімну та 200 років з дня народження Михайла Вербицького – автора героїко-патетичної музики до вірша Чубинського «Ще не вмерла Україна».

Зберігся автограф першої редакції музики до «Ще не вмерла Україна» – солоспів у супроводі гітари. Знаходиться цей автограф у відділі рукописів наукової бібліотеки імені В. Стефаніка НАН України. На цьому автографі є позначка композитора Віктора Матюка: «Манускрипт Михайла Вербицького. На пам'ятку і до переховання бібліотеці передаю хвальному товариству «Станіславський Боян».

Композитор Віктор Матюк був спадкоємцем традицій «перемишльської школи», проявив себе в жанрі солоспіву. Його можна вважати першим визначним галицьким композитором у цій галузі. Створив близько 50 сольних пісень, у яких переважає м'який, елегійний настрій, делікатні емоційні барви. У 1869 р. Віктор Матюк близько познайомився з Михайлом Вербицьким. 1870 р. композитор приїхав до Львова на лікування і юнак часто відвідував його в лікарні, став для нього дбайливим опікуном. А Вербицький зі свого боку охоче ділився з ним своїми знаннями і творчим досвідом – від редагував твори композитора початківця, давав поради і вказівки, заохочував вивчати партитури Д. Бортнянського. Після смерті Вербицького Матюк безпосередньо перейняв від нього творчу естафету. Він став продовжувачем і активним пропагандистом його творчих принципів. Саме завдяки йому значною мірою зберігся архів композитора, зокрема багато рукописів.

У Перемишлі у Д'яко-учительському інституті М. Вербицький здобув музичну освіту. Особливо любляв гру на гітарі, яку досконало опанував, для неї написав підручник, п'єси. Гітара стала його улюбленим інструментом.

Твір «Ще не вмерла Україна» вперше прозвучав як пісня «солоспів» з уст М. Вербицького на зборах гімназійної «Громади» в Перемишлі, а як хоровий твір – на концерті в день празника св. Івана Хрестителя також у Перемишлі (01.07.1854). Твір М. Вербицького на слова П. Чубинського благословив єпископ Тома Полянський, який був засновником першого українського театру у Львові (відкрився 21.12.1864). У постановці оперети Карла Гайнца «Запорожці» з невеликими змінами у тексті був включений твір М. Вербицького. Пісня дуже сподобалася публіці. Її викликали кілька разів на біс, а наступного дня її співав увесь Львів. Ця

високопатріотична пісня поєднала галичан з наддніпрянцями. З цього приводу П. Куліш писав: «Заспіває наш брат за Дунаєм або під Полтавою, а ві Львові і Бескідах голос лунає. Застогне Русь під Карпатами, а понад Дніпром у людей серце болить».

До написання високопатріотичної пісні М. Вербицького спонукало духовне піднесення галицької молоді, якому сприяли поетичні твори Т. Шевченка і М. Шашкевича, а також бажання мати свою пісню на зразок бойової пісні польських повстанців «Jeszcze Polska nie zginęła» Власне, таким виявився вірш П. Чубинського «Ще не вмерла Україна», який був опублікований у Львівському журналі «Мета» 1863 р. і припав до душі М. Вербицькому.

Уперше наш державний гімн було виконано 10 березня 1865 р. у Перемишлі як заключний концертний номер перших у Галичині світських «вечорниць в пам'ять Тараса». У Львові вперше у хоровому виконанні пісня прозвучала у концерті, присвяченому відкриттю українського театру в новозбудованому «народному домі». Текст цієї пісні з нотами надруковано у Львові (1885) у збірнику пісень «Кобзар». Відтоді пісня часто виконувалася на різних концертах і поступово стала їх невід'ємною складовою, а відтак – національним гімном.

У часописі «Зоря» за 1881 р. читаємо: «Львівські Русини заснували співацько-музикальне товариство «Боян», котре поставило собі метою плекати музику русько-національну, спів, як хоральний так і сольовий, і музику інструментальну. До досягнення сеї мети мають ввести спільні справи, продукцію, концерти, удержання музичної школи, бібліотеки і т.п., а також розповсюджене її до провінції. До товариств можуть належати також і особи не музикальні... Нове товариство витаємо з щирою симпатією і бажаємо ему як найкращого розвою». По всіх куточках Галичини успішно діяла розгалужена мережа хорових колективів «Боян», зусиллями яких найкращі твори національної пісенності, скарби Української музики стали доступними найширшому середовищу населення краю, спричинили появу цілої плеяди талановитих музикантів та виконавців.

З музичного гуртка при товаристві «Руська бесіда» у Станіславові у 1894 р. зусиллям музикантів Р. Зарицького, І. Біликівського був створений «Станіславський Боян». Саме цьому товариству і заповідався «на пам'ятку і до переховання в бібліотеці» манускрипт М. Вербицького «Ще не вмерла Україна».

Такою є маленька історія величного гімну, якому притаманні ознаки Літургії. На думку видатного композитора В. Сильвестрова, «в гімнах ніде такого немає. Це – унікальний твір. У ньому потонула якась

пам'ять про Літургію. В цьому простому наспіві, наче дме вітер, наче гілки дерев співають. Це щось особливе».

Використані джерела

1. Трембицький В. Український гімн та інші патріотичні пісні / В. Трембицький. – Нью-Йорк–Рим, 1973.
2. Погребенник Ф. «Ще не вмерла Україна». Історія забороненої пісні. – Літературна Україна. – 30 серпня 1990 р.
3. Чередниченко Д. «Ще не вмерла Україна». – Культура і життя. – 17 серпня 1991 р.

Гринчук Ірина Павлівна

Місько Галина Степанівна

РОДИНА АНТКОВИХ У КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ ТЕРНОПІЛЬЩИНИ ТА УКРАЇНИ

Актуальність досліджуваної проблеми полягає у зверненні до вивчення такого феномена української культури, як родинні мистецькі династії. Так, у розвитку культури і мистецтва України значну роль відіграли представники та уродженці Тернопілля, родини та окремі постаті: Барвінські, Бойчуки, Борачки, Горбачевські, Гжицькі, Дністрянські, Зарицькі, Косаки, Кульчицькі, Крушельницькі, Лепкі, Пулюї, Рубчаки, Стадницькі, Соневицькі, Сосенки, Стадники та низка інших.

Музичне Тернопілля гордиться своїми видатними уродженцями, серед яких С. Крушельницька, В. Барвінський [2], Н. Нижанківський, брати Лепкі, Р. Купчинський, М. Гайворонський та ін. У цьому переліку – ім'я Володимира Василевича, видатного диригента, організатора хорової справи у Західній Україні [1]. У славній плеяді – представники родини Анткових із с. Острів (нині – Тернопільського р-ну), в якій хормейстерська традиція передавалася впродовж поколінь. Її засновником став Михайло Антків, диригент-самоук, який керував хором та аматорським театром села, передав свій хист сином Богданові і Михайлові [3].

Підґрунтям для формування фахової диригентської традиції краю стала діяльність осередків «Просвіти» та «Бояну», згодом – філії Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка в Тернополі, зусиллями яких проводилася значна культурно-просвітницька діяльність. Для прикладу, 11.02. 1936 р. відбувся «конкурсний іспит» сільських хорів Тернопільського повіту, в якому взяли участь сім мішаних і один чоловічий хор, спільною була коляда «Бог предвічний»

В. Безкоровайного; проводилися тримісячні курси диригентів, так, 20 з 33 слухачів курсів успішно склали іспит 27 лютого 1937 р. [4].

Такі курси завершив і Богдан Антків, який згодом керував у рідному селі хором, драматичним гуртком, духовим оркестром. Польська влада, перешкоджаючи українській національно-культурницькій діяльності, виселила Б. Анткова, як активного діяча «Просвіти», у прикарпатське село Горохолину Богородчанського повіту. Однак, і там він керував хорами читальні «Просвіти», організовував вистави як диригент, режисер [3]. Повернувшись на Тернопілля, Б. Антків продовжив активну діяльність, впродовж 1940–1941 рр. був учасником хорової капели при Тернопільській обласній філармонії, до 1944 р. керував сільським хором і драматичним гуртком у с. Острів. Хор під його керівництвом у 1942 р. на Першому конкурсі хорів Галичини, присвяченому 100-річчю М. Лисенка, здобув першу премію серед сільських хорів [4]. Б. Антків став відомим в Україні актором і сценаристом, заслуженим артистом України, працював у Львівському академічному театрі ім. М. Заньковецької.

Прикметно, що цього ж 1942 р. у с. Острів народився його син Зиновій-Богдан Богданович, згодом відомий хоровий діяч і педагог, Народний артист України (1991), кавалер Ордена «За заслуги» 3-го ступеня (1999), який впродовж 1969–1984 рр. був хормейстером капели «Думка», впродовж 1984–2009 рр. – диригентом Державної академічної чоловічої хорової капели України ім. Л. Ревуцького. Про нього як педагога із вдячністю згадують багато диригентів, зокрема і авторка статті.

Традицію продовжив син Юрій Богданович – відомий концертмейстер, диригент і педагог. Він знаний і як художній керівник народної хорової капели «Заграва» Львівського обласного Будинку вчителя (1974–1994), від 1999 р. – як художній керівник дитячого хору «Щедрик» при церкві Пресвятої Євхаристії у Львові. Ю. Антків – один із організаторів Різдвяного фестивалю «Велика коляда», який від 2000 р. щорічно відбувається у Львові. Саме за його активного сприяння фестиваль став тематичним, зокрема: галицькі коляди були репрезентовані на фестивалі 2014 р., лемківські – у 2013 р., коляди Полісся – у 2014 р. За його участі впорядковувалися збірники колядок і щедрівок, які, починаючи з 2010 р., випускаються до фестивалю, цінними є його теоретичні дослідження з регіонального фольклору.

Михайло Михайлович Антків став видатним диригентом, музикантом-теоретиком, педагогом, громадським діячем. Серед його вихованців – народний артист України академік А. Кушніренко, заслужені діячі мистецтва України І. Майчик, М. Кацал, Л. Боднарук,

проф. С. Стельмашук, заслужений артист України О. Волинець, заслужені працівники культури України З. Демцюх, І. Циклінський.

Отже, можемо стверджувати, що родина Анткових як династія диригентів внесла великий вклад у становлення національного хорового мистецтва.

Використані джерела

1. Гойсак В., Гринчук І. Родина Василевичів у музичній культурі України (XX–початок XXI ст.) / В. Гойсак, І. Гринчук // Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка. Серія : Історія. – Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2012. – С. 229–234.

2. Гринчук І. Тернопільська «Просвіта» і родина Барвінських / І. Гринчук // Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції «Просвіта» в національно-культурному житті українського народу (До 140-річчя з часу заснування). – Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2009. – С. 185–190.

3. Тернопільський енциклопедичний словник / редкол. : Г. Яворський та ін. – Тернопіль : Збруч, 2004–2010. – Т. 1–4.

4. Черепанин М. В. Музична культура Галичини (друга половина XIX – перша половина XX ст.) : монографія / М. В. Черепанин. – К. : Вежа, 1997. – 328 с.

Дорохина Любовь Алексеевна

РЕПЕРТУАР ХОРОВ ДУХОВНЫХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЙ ЧЕРНИГОВА В КОНТЕКСТЕ ХОРОВОЙ КУЛЬТУРЫ УКРАИНЫ НАЧАЛА XX ВЕКА

Культурная история Украины охватывает много столетий; процесс этот неоднозначен и чрезвычайно динамичен. Изучение особенностей развития культуры в тех или иных регионах позволяет создать правдивую и многогранную картину культурного процесса нашей страны.

Культурную жизнь Чернигова начала XX в. невозможно представить без развитой традиции богослужебного пения – в больших и малых храмах, в духовных концертах и, конечно же, в учебных заведениях. Вопросы регионального развития тех или иных музыкальных жанров, и, в частности, храмового пения, долгие десятилетия пребывавшего практически в полном забвении, в настоящее время находятся в зоне постоянного интереса исследователей. Исторические данные, материалы периодики, архивные документы дают возможность воссоздать достаточно полное представление о ее важной составной части – музыкально-просветительской деятельности хоров духовных учебных заведений,

которые играли важную роль не только в религиозном, но и эстетическом, нравственном воспитании общества.

В исследуемый нами период в Чернигове действовали три духовных учебных заведения: Духовное училище, женское Епархиальное училище и старейшее на левобережной Украине – Духовная семинария (основана в 1776 г. путем реорганизации черниговского коллегіума).

Традиционно, при домовых церквях учебных заведений существовали храмовые хоры из учащих и некоторых служащих. В таких хорах, как правило, пели учащиеся с ярко выраженными музыкальными данными.

До 1912 г. богослужбно-певческая и музыкально-просветительская деятельность, а также репертуарное направление учебных хоров отмечены стабильной традиционностью. На храмовых праздниках, торжественных актах и религиозно-нравственных чтениях, как правило, исполнялся общеизвестный прихожанам клиросный репертуар, причем преимущественно песнопения Литургии. Узкий круг репертуара был обусловлен тем, что регенты духовных учебных заведений пользовались, как правило, господствовавшим в церковной хоровой практике, обязательным для всех храмовых хоров Обиходом Бахметева, печально известным многочисленными стилистическими погрешностями (противоуставные сокращения, произвольные подмены гласовых напевов, противоречия между природой церковных напевов и принципами их гармонизации и т.д.). Традиционно все хоры включали в репертуар и авторские духовные произведения украинских композиторов Д. Бортнянского и А. Веделя.

Однако явно выраженные черты традиционности и статичности, свойственные богослужбно-певческой деятельности и репертуарному направлению хоров духовных учебных заведений Чернигова в начале XX в., стали решительно преодолеваться с 1912 г. «Свежее дыхание» в деятельность хоров духовных учебных заведений внесли и приглашенные в 1912 г. в Чернигов профессиональные регенты И. Примаков и М. Ступницкий.

Ведущее место в исполняемой авторской духовной музыке по-прежнему принадлежало украинским композиторам – А. Веделю и Д. Бортнянскому. Произведения этих авторов включались во все мероприятия, где пели хоры учебных заведений.

Известно, что хор Духовной семинарии вместо устаревших песнопений, исполнял произведения М. Глинки, П. Чайковского, Н. Римского-Корсакова, А. Гречанинова, А. Кастальского, П. Чеснокова.

С 1912 г. заметно расширились границы репертуара и в хоре женского Епархиального училища. Характерной особенностью репертуара стало включение в него новых произведений современных авторов. Так, к примеру, на религиозно-просветительских чтениях происходивших в черниговском Епархиальном доме, прихожане имели возможность услышать как духовные произведения традиционного направления («Царю небесный» И. Соломина, «Ирмосы рождеству Христову» А. Веделя, концерт Д. Бортнянского «Воспойте Господеви песнь нову»), так и сочинения композиторов новой Московской школы («Кондак и икос из акафиста Казанской Божьей Матери» переложение П. Мироносицкого, «Во царствие Твоем» А. Кастальского). По-прежнему немалый удельный вес в репертуаре хора занимали обиходные песнопения (тропари, величания) и гимны («Гимн св. Кириллу и Мефодию» Главача).

Однако не только богослужебный репертуар исполняли хоры духовных учебных заведений Чернигова. Широко был представлен светский репертуар хоров духовных учебных заведений, причем особой популярностью пользовались хоры из оперы «Жизнь за царя». Они были в репертуаре каждого хора. Достаточно сложные произведения исполнял хор женского Епархиального училища. В качестве примера назовем лишь некоторые музыкальные сочинения: «Крестьянская пирушка» П. Чеснокова, «Пантелей-целитель» и «Ангел» С. Рахманинова, «В церкви» и «Легенда» П. Чайковского, «Привет весне» Ф. Мендельсона, а также хоры из опер Д. Майербера «Гугеноты», К. Сен-Санса «Самсон и Далила», Ж. Бизе «Кармен».

Произведения А. Архангельского, Л. Бетховена, А. Даргомыжского, П. Чайковского и других композиторов были в репертуаре хора Духовной семинарии. Важно отметить, что именно в этом духовном учебном заведении Чернигова, более чем в других, проявлялся интерес к украинской народной музыке.

Исполнение хорами духовных заведений Чернигова произведений композиторов новой духовной школы оказало непосредственное влияние на расширение границ репертуара, что в свою очередь способствовало продолжению и закреплению традиций исполнения на Черниговщине духовных композиций современных авторов. Включение в репертуар сочинений П. Чеснокова, А. Кастальского, П. Мироносицкого дает основание говорить о безусловном подъеме на более высокий уровень общемузыкальной и вокально-хоровой подготовки певчих.

Несмотря на существование запретов исполнения украинских произведений воспитанниками духовных учебных заведений, этот

репертуар все же пробивался. Важно заметить, что движение это было из среды богослужебного пения, получившей уже первые профессиональные навыки хорового исполнения.

Ізваріна Олена Миколаївна

ОЛЕСЬ ЧИШКО: СТОРІНКИ УКРАЇНСЬКОГО ПЕРІОДУ ТВОРЧОСТІ

Історико-культурна ситуація українського сьогодення пов'язана з усвідомленням національних мистецьких здобутків, прагненням естетичного оцінювання художнього надбання минулого. Історія української художньої культури розкривається перед сучасниками через архівні документи, газетну і журнальну періодику певного часу, мемуари і листи, які дозволяють не лише розглянути творчу спадщину митців, а й висвітлити творчий абрис автора, простежити його життєвий шлях. Звернення до архівних джерел дозволяє висвітлити діяльність митців, чий імена сьогодні майже невідомі.

Серед митців, діяльність яких сьогодні призабута в Україні, чільне місце належить творчій постаті українського композитора, оперного співака, викладача по класу композиції Олесь (Олександр) Семеновича Чишка (1895–1976).

За свідченнями самого композитора та тогочасної преси, на початок 30-х рр. у творчому доробку композитора значилися майже 50 вокальних творів, 13 вокальних ансамблів, 4 вокально-інструментальні ансамблі, Рапсодія на українські теми, струнне тріо, опери «Юдіф» та «Яблуневий полон»[2, 60].

Загальні відомості про оперну творчість композитора свого часу надавали дослідники Л. Архімович та В. Довженко. З точки зору режисерської інтерпретації, Ю. Станішевським розглядалася опера «Яблуневий полон».

Спочатку Олесь Чишко здобув визнання як оперний співак (драматичний тенор), а згодом – як композитор, який до того ж виконував провідні партії у власних операх. Таке поєднання талантів в особі композитора було явищем неординарним. Мав О. Чишко і літературні здібності: лібрето до знаменитого «Яблуневого полону» він укладав сам.

У 30-ті рр. ХХ ст., коли композитор жив і творив в Україні, його твори лунали звідусіль, опери ставилися усіма державними театрами, інструментальна і вокальна музика обов'язково була присутня в концертах, а сам автор виступав із сольними концертами з власних

творів та творів сучасних зарубіжних композиторів. Обов'язковим у його концертах було виконання українських народних пісень у власній обробці. Періодична преса постійно висвітлювала його вокальне виконавство та оперну творчість: ім'я Олеся Чишка не зходило зі шпальт тодішніх газет і журналів.

Першим поставленим оперним твором О. Чишка став «Яблуневий полон». Опера була написана на сюжет однойменної п'єси І. Дніпровського і висвітлювала події революційних змагань 1919 р. в Україні. Цей твір автор присвятив своєму вокальному педагогу, дружині і натхненниці у творчій справі Л. В. Кіча. Прем'єра опери відбулася в Одеському оперному театрі 8 квітня 1931 р. у постановці Я. Гречнева. В цей час О. Чишко був солістом цього театру.

Наприкінці 20-х–початку 30-х рр. оперні театри постійно звинувачувалися ідеологізованою пресою у постановках «старих» опер. Одеський оперний театр на межі 20–30-х рр. прагнув позбутися таких звинувачень. З метою оновлення й осучаснення репертуару театром була поставлена опера О. Чишка «Яблуневий полон». Необхідно зауважити, що на той час сучасних опер, гідних постановки, було мало, й кожна з них віталася як визначна подія в українському мистецтві. Проте не кожна опера заслуговувала на таке визначення. Опера Олеся Чишка «Яблуневий полон», безумовно, була подією для свого часу. Сьогодні можна визначити її як сторінку історії національного оперного театру. Зацікавлює вона, насамперед, детальною розробкою масових сцен та ролей як головних, так і другорядних персонажів.

Керуючись авторськими «підказками», співак зможе втілити сценічний образ за задумом композитора, що спрощувало працю артиста над роллю та надавало сценічному втіленню образу динамізму. Особливо відзначалася цим партія Матроса. В цьому творі О. Чишко показав себе не тільки композитором, який спроможний створити оперу на сучасний сюжет, а й чудовим співаком і актором, здатним надавати образу свого героя і комічних, і героїчних рис [1, 144].

У прем'єрній виставі, окрім Чишка, брали участь Жуківська (Ярославна), Урбан (Іва), Іллін (Сатана), Капара (Зіновій), Пантелеєва (Таня), Кадніков (Отаман), Дорош (Шахтар), Сокіл (Олешко) [2, 60].

За стислий час «Яблуневий полон» набув чималого визнання і виставлявся усіма українськими оперними театрами. Зокрема, твір лунав у Київській опері 16 лютого 1932 р. у постановці В. Манзія, цього ж року – у Харківській з режисурою Я. Гречнева (15 вересня 1932 р.). Тема кохання й обов'язку, подана як кохання серед кипені яблуневого цвіту на тлі революційних змагань, що її представлено у «Яблуновому

полоні», була настільки актуальною у згадуваний час, що новостворений стаціонарний оперний театр у Дніпропетровську відкрив свій перший сезон (1931) саме оперою О. Чишка (режисер Е. Юнгвальд-Хількевич).

Таким чином, оперна і виконавська творчість відомого у свій час композитора та оперного співака Олеся Чишка вписана в історію українського оперного мистецтва. У 30-х рр. ХХ ст. опера «Яблуневий полон» мала надзвичайне значення як одна з перших вдалих постановок оперного твору на сучасну історичну тематику.

Використані джерела

1. Изваріна О. Українське оперне мистецтво в історії національної художньої культури другої половини ХІХ – першої третини ХХ століття: монографія / О. Изваріна. – К. : НАКККіМ, 2011. – 236 с.

2. Чишко О. На рідній Україні / Музична культура України у спогадах, матеріалах, листах / Автор-упоряд. І. Лисенко. – К. : Рада, 2008. – С. 51–70.

Зосім Ольга Леонідівна

УКРАЇНСЬКА ДУХОВНА ПІСЕННІСТЬ ХVІІ – ХХІ СТОЛІТЬ: РЕГІОНАЛЬНИЙ ТА КОНФЕСІЙНИЙ АСПЕКТИ

У дослідженнях української духовної пісні важливими є регіональний та конфесійний аспекти, які дозволяють краще усвідомити особливості розвитку національної традиції у її історичній динаміці. На сьогоднішній день, на жаль, ми маємо мало даних для окреслення усієї української духовно-пісенної традиції у її історичній тяглоті, і через брак джерел, значну частину з яких було знищено через буремні події на українських землях у ХVІІ ст., ми не можемо повністю відтворити історію її розвитку у регіональній повноті. Як зазначає Ю. Медведик, українські духовні пісні з кінця ХVІ ст. до середини ХVІІ ст. (перший етап розвитку рукописної духовної пісні, за періодизацією Ю. Медведика, який виділяє чотири етапи [2, 76]) не записувалися в окремих пісенниках, а фіксувалися у книгах різного змісту. Перші зафіксовані зразки до нас дійшли у дуже малій кількості, серед них книги з дописаними піснями з Київщини та Волині [2, 76–77]. Брак джерел не дозволяє говорити про регіональну специфіку української духовної пісенності на першому етапі її розвитку. Щодо конфесійної складової, то тут можна виокремити протестантський шар, репрезентований рукописним пісенником, що зберігався у Познанській бібліотеці імені Едварда Рачинського [2, 76], однак переважна більшість духовних пісень походить з православного середовища. Щодо

пісенності з уніатських осередків, то, ймовірно, у той період уніати також могли певним чином спричинитися до розвитку духовної пісні, але самі пісні за змістом не відрізнялися від православних і використовувалися окремо від богослужіння (у побуті, у театральних виставах, під час церковних та світських урочистих подій тощо).

Другий етап, який припадає на другу половину XVII ст. – кінець 20-х рр. XVIII ст., вже дозволяє говорити про регіональну специфіку української духовно-пісенної традиції. Українських співаників цього періоду збереглося небагато, частину українського репертуару ми знаходимо у російських пісенниках кінця XVII ст., однак нечисленні збережені українські співаники кінця XVII ст. – початку XVIII ст. свідчать, що їх переписувачі походили із західноукраїнських (Галичина), так і східноукраїнських регіонів (Слобожанщина), а репертуар цих збірок різнився (див. опис перших українських рукописних співаників або російських з українським репертуаром [2, 79–88]). У цей період з'являється рукописний пісенник як спеціальна книга, у який записується духовно-пісенний репертуар. Щодо конфесійної складової, то рукописи зі східних частин України однозначно відносяться до православної традиції, а записані у них пісні виконують позабогослужбову функцію. Щодо західноукраїнських рукописних співаників, то до початку XVIII ст., тобто до моменту приєднання цих земель до Унії, західноукраїнська духовно-пісенна традиція також була православною, а використання пісень – позабогослужбове, однак поступово, у зв'язку з конфесійними змінами, у духовно-пісенній творчості з'являються нові тенденції, які стали більш виразними вже у наступний період.

На другий період розвитку української пісенності припадає виокремлення тих компонентів, які характеризують регіональні особливості українських духовних пісень, серед яких виділяємо мову пісенного твору – модернізовану церковнослов'янську, книжну українську (у деяких творах могли поєднуватися обидві мови), польську, латинську, пізніше, починаючи з кінця XIX ст., – сучасну українську мову, у закарпатській пісенності – місцевий діалектний варіант української мови; *пісенний репертуар*, регіональною ознакою якого є твори, у яких згадуються місцеві святині (наприклад, іконославильні богородичні пісні) або історичні події, пов'язані з цією місцевістю; пізніше, починаючи з середини XVIII ст., до них буде долучено *конфесійну приналежність* твору (уніатська на Волині, Галичині, Лемківщині, Закарпатті, в решті регіонів – православна).

Третій період розвитку пісенності розпочинається з 30-х рр. XVIII ст. і закінчується виходом почаївського «Богогласника» (1790–1791) [2, 76]. Щодо територіальних меж, то у цей період не відбувається розширення ареалу розповсюдження пісень: відомі рукописи та зразки пісенних творів з Галичини, Лемківщини, Поділля, Волині, Закарпаття, Київщини, північного Лівобережжя. При цьому деякі території є *terra incognita* для дослідників. Так, важливий для розвитку української культури буковинський регіон на сьогоднішній день «випадає» з історії української пісенності, немає даних й про пісні з центральної України.

Щодо конфесійної складової, то саме у цей період на західноукраїнських землях (Волинь, Галичина, Лемківщина, Закарпаття), де переважна кількість вірних на початок XVIII ст. належала до Уніатської Церкви, починає формуватися нова гілка української пісенності – паралітургічна, яка була тісно пов'язана з богослужінням, що впливало на репертуар та структуру пісенників.

У цей час з'являються зразки пісень паралітургічного призначення, у зв'язку з чим збільшується кількість запозичених пісень з католицького репертуару, культивуються твори польською та латинською мовами, з'являються пісні до католицьких свят та святих, відбувається видозміна у структурі рукописних пісенників, що, урешті решт, сформувало пісенник літургічного типу. Кінцевою точкою цього періоду стає вихід почаївського «Богогласника», який остаточно оформив паралітургічну пісенність як особливу гілку національної духовно-пісенної традиції. Навіть більше: його вихід став можливим лише завдяки закріпленню в українській традиції явища літургічної пісні, тісно пов'язаної з богослужінням, кодифікація якої й відбулася у «Богогласнику». Перший великий друкований пісенник, попри своє конфесійну орієнтацію та відображення регіональної (волинської) традиції, яка з усіх уніатських була найменш латинізована (на відміну від північних осередків з білоруських земель), мав загальнонаціональне значення і репрезентував пісенність з усіх регіонів України, а також включав твори авторів різних конфесій (православних, уніатів, католиків).

Четвертий період розвитку української духовної пісні тривав від виходу «Богогласника» до середини XIX ст., а у деяких регіонах – до кінця XIX і навіть початку XX ст. Після кодифікації пісень у «Богогласнику» розвиток рукописної духовної традиції розглядався вже крізь призму його перевидань: значна частина рукописів була його скороченими копіями [2, 76]. Окрім того, виходять з друку й інші пісенники (наприклад, «Пѣсны благоговѣйныя. В кратцѣ собранныя. Поемыя. При Божественной Літургии чтенной» (Почаїв, 1806)).

Характерною рисою цього періоду є його стабілізація і уніфікація репертуару, а також поступове згасання рукописної традиції. Паралітургічна та позалітургічна пісенність представлені у відповідно у західному та східному регіонах. Дві гілки української пісенності мають багато точок перетину: у цей період з'являються православні видання «Богогласника», у яких відкинуто усю католицьку складову (пісні до католицьких свят, пісні латинською та польською мовами), але при цьому збережено загальну структуру книги, яка побудована за зразками католицьких канціоналів. Друк більшості пісень у православних виданнях «Богогласника» свідчить про єдність (хоча й нетотожність) корпусу пісень паралітургічного та позалітургічного призначення, який різниться передусім своєю функцією.

Виділимо п'ятий, шостий та сьомий період розвитку української духовної пісенності, що дозволить повністю охопити історію її розвитку від народження до сучасності. П'ятий період ознаменований появою потужної хвилі духовної паралітургічної піснетворчості, інспірованої ченцям-василіанами у Галичині, яка отримала у науці назву нововасиліанської. Нововасиліанська пісенність як явище музичної культури Галичини була детально дослідженої у роботі І. Матійчин [1], яка окреслює її хронологічні межі: 1882 р. (рік проведення реформ у чернечому ордені василіан) – 1946 р. (ліквідація Греко-католицької Церкви), характеризує її як якісно новий період розвитку української пісенності (культивування живої української та сучасних засобів музичної виразності – мелодики пісенно-романсового типу), виділяє два етапи її розвитку (перший завершується виходом двох етапних збірок – «Коляди» (Жовква, 1925) та «Церковні пісні» (Жовква, 1926), де другий у силу різних причин – конфесійних (нововасиліанська пісенність культивувалася греко-католиками, лише деякі, найбільш популярні, пісні потрапили до православного репертуару) та політичних (унаслідок входження Західної України до УРСР, ліквідації Греко-католицької Церкви та пропаганда атеїзму на державному рівні) було перервано.

Щодо п'ятого періоду зазначимо, що на теренах Наддніпрянської України духовна пісенність розвивалася не так інтенсивно, як у Галичині, хоча загальні тенденції розвитку багато у чому збігаються. Головною відмінністю наддніпрянської та галицької традицій було функціональне призначення духовних пісень: духовна пісня у православному середовищі не призначалася для літургічного виконання. Серед друків відзначимо київські (православні) видання «Богогласника» (1885, 1900, 1902), а також актуалізацію лірницької

традиції, яка у фольклорному ключі інтерпретувала богогласникові пісні, видозмінюючи мелодії та наближаючи архаїчну мову пісень до сучасної української.

Завершення п'ятого періоду розвитку української духовної пісенності хронологічно не збігається на східній та західній частинах України: ми його датуємо кінцем 20-х рр. ХХ ст. у Наддніпрянській Україні і 1939 р. – у західноукраїнських регіонах. На цей період припадає остаточне розмежування (частково репертуарне, але передусім функціональне) й закріплення двох гілок української пісенності – паралітургічної та позалітургічної, а також розвиток духовної пісні у бік посилення українського національного елементу у їх текстах та мелодіях. Також цей період ознаменований появою оновленої гілки протестантської (баптистської) пісенності, культивованої російською (Наддніпрянщина) та українською мовою (Наддніпрянщина, Західна Україна).

Шостий період, що починається з кінця 20-х рр. ХХ ст. у Наддніпрянській Україні та з 1939 р. на західноукраїнських землях і закінчується 1991 р., характеризується розвитком духовної пісенності в українській діаспорі. Пісенники з духовними піснями виходили у європейських країнах, США та Канаді. Цікавим є видання й греко-католицького пісенника, надрукованого у 1969 р. у Чехословаччині, у словацькому м. Пряшеві (укладач – Ш. Папп) [3], тобто на теренах, які були ідеологічно підконтрольні СРСР, де було однак дозволено відновити Греко-католицьку Церкву, заборонену в СРСР. У репертуарі цього співаника і старі пісні з «Богогласника», і нововасиліанські пісні. Пісенник було надруковано сучасною українською мовою, але транслітерованою латиницею, що було, напевно, актуально для тамтешніх українських греко-католиків: таким чином було відтворено давню традицію друків українських пісень не кирилицею, а латиницею, при цьому, на відміну від видань XVIII–XIX ст., транслітерацію пісень було здійснено вже не за польським правописом, а словацьким. У цілому цей період у силу історичних причин є консервативним, бо основним його завданням було зберегти традицію, що складалася в Україні протягом століть.

Останній – сьомий – період, що розпочався після проголошення незалежності України та відновлення церковного життя, продовжується зараз. Його основними рисами є поява літургічного репертуару, який репрезентований римо-католицькою пісенністю. Також йде формування протестантського репертуару у лютеран, баптистів, п'ятидесятників тощо, які звучать на їх церковних відправах. Греко-

католики відроджують власну пісенну традицію, наново видаючи передусім нововасиліанські пісні, які сьогодні звучать на богослужіннях та інших церковних практиках. Щодо православної пісенності, то сьогодні вона представлена переважно творами позабогослужбового призначення. Православна духовна пісня часто звучить на різного роду мистецьких акціях, зокрема фестивалях духовної музики, де часто виконуються хорові обробки духовних пісень. Популярним є й напрям авторської духовної пісні, який культивує твори у бардівському стилі. Характеристика регіональної специфіки нових гілок української духовної пісні – римо-католицької та протестантської – потребує окремого дослідження. Щодо православної та греко-католицької пісенності, то їх нинішній розвиток відбувається передусім у тих регіонах, де ці церкви мають найбільшу кількість віруючих.

Використані джерела

1. Матійчин І. М. Василіянське піснярство кінця ХІХ – першої половини ХХ ст. як феномен галицької музичної культури : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / І. М. Матійчин. – Л., 2009. – 20 с.
2. Медведик Ю. Українська духовна пісня ХVІІ–ХVІІІ століть : монографія / Юрій Медведик. – Л. : Вид-во УКУ, 2006. – 324 с.
3. Papp Š. Grekokatolíckí Duchovní Pisňi = Grékokatolícke Duchovné Piesne / Štefan Papp. – Prešov : Greko-Katolíckij Ordinariat, 1969. – 195 p.

Квецко Ольга Ярославівна

АВТЕНТИЧНИЙ БОЙКІВСЬКІЙ ТАНЕЦЬ ЯК ДЖЕРЕЛО НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ ЕТНОХОРЕОЛОГА Р. ГАРАСИМЧУКА

Бойківський танець на Прикарпатті на сьогодні – це невичерпне джерело для відновлення фольклору, створення нових сценічних танцювальних композицій. Дослідження методів обробки фольклорних танців виступає важливим інструментом дослідження розвитку українського народного танцю в цілому. Вивченням автентичного бойківського танцю займались українські хореографи В. Петрик, А. Зібаровська, О. Голдрич, М. Ляшкевич. Визначне місце у розвитку хореографічної культури бойків займають праці Романа Гарасимчука, який «одним із перших в українській етнографії звернув увагу на наукову продуктивність картографічної методики в народознавчих дослідженнях та класифікації музичних матеріалів» [1, 9].

Український етнограф та науковець народився 12 січня 1900 р. в с. Купновичі Самбірського району Львівської області, що є частиною Бойківщини. У сім'ї Гарасимчуків «у великій пошані була українська пісня, українська вишиванка, народні традиції, всі діти грали на мандоліні і гітарі, гарно співали» [2, 289]. Після закінчення середньої школи Р. Гарасимчук вступає до Львівської консерваторії, де особливу увагу приділяє вивченню етнографії, антропології, мистецтвознавству під керівництвом відомого професора Адама Фішера. Освіта початку ХХ ст. на Західній Україні мала значний рівень розвитку, «українці мали 7 кафедр (посад професорів) та 3 доцентури у Львівському університеті» [4, 424]. Співпраця з польськими та українськими етнографами допомогла Р. Гарасимчуку розпочати системну польову роботу, яка стосувалася збору фольклорного хореографічного матеріалу гуцулів, бойків та лемків. Він проводив дослідження в більше сорока населених пунктах Івано-Франківської та Львівської областях. На основі цих досліджень український етнохореолог написав праці про гуцульські танці, авже у післявоєнний період доповнив їх бойківськими і лемківськими танцями.

На думку Р. Гарасимчука, основні українські риси бойківських танців збагачені специфічними особливостями: «Бойківські танці виконуються легко, плавно з незначним згинанням коліна» [2, 63]. Відповідно до побудови бойківських танців він поділяє їх на: бойківські коломийкові танці, бойківські козачкові танці, бойківські коломийково-козачкові танці, бойківські танці іншої структури. Аналізуючи праці Р. Гарасимчука, можна здійснити наступний перелік основних фольклорних танців, записаних на території Івано-Франківської області: «Вививанець», «Чабан», «Четвертак» (с. Вишків Долинського району); «Журило» (м. Надвірна), «Бойківчанка» (м. Івано-Франківськ).

Фольклорний танець «Журило» можна побачити в репертуарі Народного ансамблю танцю «Горянка» Надвірнянського будинку культури (керівник – Олена Здольник); танець «Бойківчанка» – в репертуарі Національного академічного ансамблю пісні і танцю «Гуцулія» Івано-Франківської обласної філармонії (постановник – Володимир Петрик); хореографічна композиція «Бойківські коломийки» описана в книзі О. Голдрича «Танцюймо разом» [3, 38]. Найпоширеніший танець бойків Долинського, Рожнятівського та Калуського районів Івано-Франківської області – це полька. Жодна забава, весілля, вечорниці не обходяться без польки. Полька виконується на неглибокому присіданні, інколи пари виконують почергові нахили корпусу то вправо, то вліво. Щоб розбавити звичайну польку, танцюристи переходять на обертові

кроки (переступання) в парах на присіданні, які можуть закінчуватися притупом. Притуп виконує тільки чоловік. Це показує його спритність та повертає до себе увагу.

Монографія Р. Гарасимчука була видана в 1939 р. польською мовою. Це свідчить про зацікавленість українським танцем польських етнографів. Коли західні області України приєднали до УРСР і почалися значні утиски української культури, ґрунтовна праця відомого етнографа так і не побачила світ [4, 431]. Тільки в 2008 р., за ініціативи Вченої ради Інституту народознавства НАН України, його праці були рекомендовані до друку.

Роман Гарасимчук залишається єдиним етнохореологом, який з науковим підходом підійшов до витоків хореографічної культури бойків, залишивши у спадок зібраний фольклорний матеріал, надзвичайно цінний для сучасних балетмейстерів-постановників.

Використані джерела

1. Гарасимчук Р. Народні танці українців Карпат / Р. Гарасимчук ; Ін-т народознавства НАН України. – Львів, 2008. – Кн. 1. – 608 с.
2. Гарасимчук Р. Народні танці українців Карпат / Р. Гарасимчук ; Ін-т народознавства НАН України. – Львів, 2008. – Кн. 2. – 318 с.
3. Голдрич О. С. Танцюймо разом: танці з репертуару народних ансамблів вишів м. Львова: «Черемош», «Полонина», «Підгір'я». – Львів : Сполом, 2006. – 288 с.
4. Історія світової та української культури : підруч. для студ. ВНЗ / В. Греченко, І. Чорний, В. Кушнерук, В. Режко. – К. : Літера, 2005. – 464 с.

Кобрин Наталія Володимирівна

МУЗИЧНІ ДІАЛОГИ: МИКОЛА ЛИСЕНКО

У ВИСВІТЛЕННІ УКРАЇНСЬКОЇ ГАЛИЦЬКОЇ ПРЕСИ

Упродовж другої половини ХІХ – першої третини ХХ ст. контакти між відомими українцями різних частин пошматованої тогочасними імперіями України, зокрема в царині мистецтва і творчості, перефразовуючи оглядача львівського щоденника «Діло», «стали спільним культурним лучником, що засвідчає світові про єдність і нероздільність всего українського народу, де би він не жив» [7]. Слова, написані ще 1903 р. – у рік відзначення 35-річчя творчої діяльності М. Лисенка про його національне значення, актуалізують потребу докладних студій дуже великого масиву джерел та історіографії, яка стосується висвітлення діяльності та музичної спадщини митця в українській галицькій пресі до 1939 р.

Постать М. Лисенка, авторитетний провід якого в українській музичній культурі шанували по обидва береги Збруча, а галичани навіть іменували «Музичним Кобзарем», дозволяє дослідити різні ракурси цих взаємин: можливість контактів особисто та через листування, напрями, зміст і суспільний вплив цих контактів; функціонування творів композитора у концертному репертуарі Галичини (тут цікавими є кількісні та якісні показники); хроніка прижиттєвої інформації про діяльність митця у галицьких виданнях; сприйняття та оцінки творчості М. Лисенка, в тому числі крізь призму динамічного розвитку національної свідомості та естетичних поглядів.

За життя М. Лисенка та у перші десятиліття після його смерті до його постаті зверталася переважна більшість українських національно-громадських і мистецьких діячів Галичини. Серед найповажаніших імен авторів друкованих матеріалів про М. Лисенка згаданого періоду І. Франко [4], О. Барвінський [1], В. Шухевич, Ф. Колесса [5], о. В. Садовський-Домет, Л. Лопатинський, В. Матюк, О. Нижанківський, В. Левицький, В. Гнатюк, А. Вахнянин [2; 3], В. Витвицький та ін. Хронологічно вони охоплюють період у кілька десятиліть: прижиттєві публікації – від перших повідомлень кінця 60-х – початку 70-х рр. XIX ст. у часописі «Правда» (допис про концерти композитора у Празі та рецензія на перший Шевченківський концерт у Львові 1868 р., на якому прозвучав уперше «Заповіт» М. Лисенка) [8] до 1912 р. (низка пам'ятних матеріалів), а далі – узагальнювальні статті щодо його внеску в українське музичне мистецтво і національно-культурне значення творчої діяльності та інші матеріали впродовж понад двох десятиліть до 1939 р. (зокрема, публікації 1937 р. з нагоди відзначення у Львові 25-х роковин смерті М. Лисенка).

Типологічно публікації про М. Лисенка охоплюють такі різновиди матеріалів: автобіографія [10] та біографії, чи радше, ескізи до творчого портрету композитора; власна розвідка М. Лисенка про народні музичні інструменти [3]; рецензії на музичні твори митця; численні згадки про виконання творів М. Лисенка в Галичині та рецензії на концерти; публікації фрагментів листування з композитором [1] чи повідомлення про листи М. Лисенка до галицько-українських діячів; повідомлення про нові твори композитора та бібліографічні огляди його композицій [3], статті про М. Лисенка [11]; повідомлення про діяльність митця на теренах Наддніпрянщини, які тогочасні діячі часто подавали у львівську пресу; промови в честь М. Лисенка на відповідних ювілейних урочистостях та концертах; окремими групами є публікації з нагоди 35-

літнього ювілею творчої діяльності М. Лисенка в 1903 р. [2; 9] та пам'ятні матеріали 1912/1913 рр. [5; 9] і 1937 р. [11].

Друкована інформація стосовно діяльності М. Лисенка в різних українських галицьких виданнях появлялася систематично. Спочатку сприяли цьому і тісні контакти з наддніпрянськими діячами загалом, які, зважаючи на російські царські заборони українського слова, підтримували (в т. ч. і матеріально) львівські часописи, публікували в них власні твори та повідомлення про різноманітні події на теренах України. Згодом, уже традиційний у Галичині культ М. Лисенка спонукав повертатися і щоразу по-новому осмислювати його творчість. Вартує уваги перелік популярних і дуже часто виконуваних у Галичині творів композитора (деякі з них звучали майже щорічно): солоспіви «Ой, одна, я одна», «Мені однаково», «Ой, Дніпре», «Гетьмани», хори, хорові поеми й кантати «На прю», «Гус», «За сонцем хмаронька», «На городі коло броду», «Б'ють пороги», «Радуйся, ниво», «Заповіт», хорові обробки і «вінки» народних пісень, деякі опери та їхні фрагменти (наприклад, «Різдвяна ніч»).

Без сумніву, непроминальну вартість, за оцінками галицько-українських діячів, мала активна, навіть взірцева національно-громадська позиція у важких умовах переслідування українців, фольклористична праця (збирання, дослідження та опрацювання фольклору), яка вирішальним чином вплинула на формування національного романтичного музичного стилю, діяльність і творчість, спрямована на розвиток культу Т. Шевченка (щорічні Шевченківські концерти, цикл «Музика до “Кобзаря” Тараса Шевченка» та його унікальний музичний стиль). Навіть у 30-х рр. минулого століття М. Лисенко постає крізь призму національно-культурної та мистецької діяльності більше, ніж у дослідженнях творчості, адже, за твердженням С. Людкевича, на той час були відсутні якісні постановки і виконання всіх опер композитора та низки його великих композицій, видання усіх недостатність нот (відтак, будь-яке стилістичне оцінювання творчості композитора було радше гіпотетичним) [6, 292].

Використані джерела

1. Барвінський О. Спомини з мого життя / О. Барвінський. – Львів, 1913. – Ч. 2. – 406 с.
2. Діло. – Львів. – 1903, 1912, 1937.
3. Зоря. – Львів. – 1880-1897.
4. Іван Франко про музику / Упор. Т. Коноварт. – Львів, 2006. – 120 с.
5. Колесса Ф. Микола Лисенко. Ювілейне свято в честь Миколи Лисенка. Подав Л. Лопатинський. – Львів, 1903. – 50 с.
6. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи: у 2-х тт. / С. Людкевич; упор. З. Штундер. – Львів: Видавництво М. Коць, 1999. – Т. 1. – 496 с.

7. Миколі Лисенкови – в привіт! // Діло. – 1903. – Ч. 264. – 22 падол. (5 груд.). – С. 1.
8. Правда. – Львів. – 1868-1878.
9. Руслан. – Львів. – 1903, 1912.
10. Світ. – Львів. – 1881-1882.
11. Українська Музика. – Стрий-Львів, 1937-1939.

Матвійшин Світлана Сергіївна

«ТЕРНОПІЛЬСЬКІ ТЕАТРАЛЬНІ ВЕЧОРИ»: ПОГЛЯД ЧЕРЕЗ СТО РОКІВ

Театр «Тернопільські театральні вечори», сторіччя від часу створення яких у цьому році відзначає вся театральна громадськість України, був першим професійним театром у Тернополі.

На запрошення Леся Курбаса прибули професійні актори Теодозія Бенцалева, Ганна Юрчакова, Філомена Лопатинська. Ввійшли до трупі театру тернопільські аматори Ярослав Бортник, Володимир Калин, Теофіль Демчук, С. Зубрицький, Т. Ковальський, Ольга Волинець, Софія Брояківська, Марія Кромпівна та ін. На час створення колектив складався із шести професіоналів, п'ятнадцяти аматорів і оркестру під управою І. Акермана.

Пропозицію Леся Курбаса назвати трупу «Тернопільський український театр» було категорично відкинуто, аж після кількох звернень цензор дозволив назвати «Тернопільські театральні вечори».

Для відкриття театру Курбас узяв «Наталку Полтавку» І. Котляревського невідповідно, адже музична вистава за участю обдарованих співачок: М. Коссак-Чернявської, Ф. Лопатинської, Т. Бенцалевої мала засвідчити високу професійність колективу не тільки тернопільській публіці, а й запрошеним військовим чинам російської царської армії з канцелярії Тернопільського генерал-губернатора та повітового управління, і тим утвердити подальшу діяльність театру.

Успіх вистави «Наталка Полтавка», прем'єра якої відбулась 18 жовтня 1915 р., дав змогу налагодити добрі стосунки Леся Курбаса з російською військовою владою Тернополя. Це допомогло «вирвати з тернопільської тюрми актора Миколу Бенцалю, якому загрожувала смертна кара за видуманий нібито «шпіонаж» на користь австрійської армії» [2].

«Бенцаль поступив до театру, а Курбас одразу обділив його ролею Стецька в п'єсі Г. Квітки-Основ'яненка «Сватання на Гончарівці» (друга вистава після «Наталки Полтавки»). Бенцаль-Стецько немов чарував

своєю грою та викликав сміх і в неподатних на сміх глядачів. Ця п'еса користувалась великим успіхом та довго не сходила з афіш. Треба підкреслити, що Курбас не допускав на сцені шаржування і всього того, що могло знижувати мистецький рівень вистави» [3, 17].

Згодом були «Дай серцю волю, заведе неволю» М. Кропивницького, «Хмари» О. Суходольського, «Нещасне кохання» Л. Манька, «Шибеник» А. Коцебу, «Медведя» А. Чехова.

Оскільки «Тернопільські театральні вечори» були кооперативним товариством, то для поліпшення матеріального стану акторів у кінотеатрі «Поділля» перед початком кіносеансів ставили побутові одноактові п'еси, влаштовували концерти. Великий успіх мали водевілі «Жартівниця», «Ох, не люби двох» М. Альбіковського. Часто народні пісні в обробці М. Лисенка, Ф. Колесси, М. Леонтовича та оперні арії виконувала Ф. Лопатинська. Театр став співініціатором й учасником Шевченківських свят, вшанування пам'яті І. Франка.

Лесь Курбас уже тоді виношував задуми створення свого нового театру: багато працював з молодими акторами не тільки над ролями, але й над їхньою загальною культурою, надихаючи своєю невсипущою працею весь колектив. Саме в театрі «Тернопільські театральні вечори» були закладені підвалини Курбасівського «Березоля». Проте, усвідомлюючи, що свої задуми можливо реалізувати тільки в Києві, опираючись на випускників Музично-драматичної школи М. Лисенка та інших закладів, 28 березня 1916 р. Л. Курбас виїхав до Києва, до театру Миколи Садовського, а разом із ним Філомена і Фауст Лопатинські, М. Єлисеєва. Директорство і режисуру «Тернопільських театральних вечорів» Л. Курбас передав Миколі Бенцалю.

Новий керівник був добрим наставником молодих, у яких він безпомилково вгадував таланти і ладен був з ними працювати день і ніч. «Постаті, створені Бенцалем на сцені, – писав у спогадах про нього Т. Демчук, – були кость із кості і кров із крові» [2].

Микола Бенцаль продовжував закладені Л. Курбасом сценічні традиції, зберігав у репертуарі вистави свого попередника, ставив концерти. Прем'єри М. Бенцалья відзначалися реалістично-поетичним настроєм, музикальністю. Він значно розширив репертуар.

М. Бенцаль приділяв особливу увагу музичним виставам. Із приходом до трупи І. Рубчака – знаменитого виконавця ролі Карася – ставить «Запорожець за Дунаєм», С. Гулака-Артемівського, а також оперети «Підгоряни» М. Вербицького, «Чорноморці» М. Лисенка, «Пошились в дурні» М. Кропивницького. За давньою традицією

галицького театру Іван Рубчак в антрактах співав «Ой Дніпре мій, Дніпре» М.Лисенка та жартівливі народні пісні, які тепло сприймали глядачі.

Улітку 1916 р. вступив до театру Мар'ян Крушельницький, Микола Стрільчик і відома акторка Антоніна Осиповичева. То був період розквіту театру.

У червні-липні 1917 р. австрійські війська ввійшли в Тернопіль. Після відступу російської армії «Тернопільські Театральні вечори» припиняють свою діяльність. Актори-галичани А. Юрчакова, А. Осиповичева, А. Дякова, Т. Бенцалева, Т. Демчук, а також уже мобілізовані до УСС І. Рубчак і М. Бенцаль повертаються до львівського театру товариства «Українська Бесіда» [1,62].

Проіснувавши тільки два роки, театр «Тернопільські театральні вечори» став визначним явищем в історії українського театру. Він виконував свою культурну місію, зберігаючи національне театральне мистецтво в період військових дій та під час ворожої окупації.

Використані джерела

1. Боньковська О. Львівський театр товариства «Українська Бесіда» 1915-1924 / О. Боньковська. – Львів : Літописи, 2003. – 342 с.
2. Демчук Т. Тернопільські театральні вечори / Т. Демчук // Лесь Курбас. Спогади сучасників. – К., 1969.
3. Театральна Тернопільщина: Бібліографічний покажчик / Уклад.: П. К. Медведик, В. Я. Миськів, Н. К. Іванко. – Тернопіль : Підручники і посібники, 2001. – 264 с.

Одрехівський Роман Васильович

НАЦІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ

У ДЕКОРАТИВНОМУ РІЗЬБЛЕННІ ІКОНОСТАСІВ

ЦЕРКОВ ГАЛИЧНИНИ У КІНЦІ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ

На межі ХІХ – ХХ ст. поруч із еклектичним наслідуванням історичних стилів у церковному будівництві та виготовленні іконостасів щораз частіше почали з'являтися твори, в образному вирішенні яких помітний вплив українського, у першу чергу народного мистецтва. У мистецтвознавчій науці останнє явище має кілька назв: «руський стиль», «стиль з певними рисами народності», «український модерн» тощо [1, 75], у тому числі «український стиль» [2, 77], хоча, видається, доцільніше назвати його течією. Творчі пошуки в національному руслі на західноукраїнських землях з кінця ХІХ ст. розтягнулись аж до початку 40-х рр. ХХ ст. [2, 20].

У кінці XIX – поч. XX ст. було споруджено низку іконостасів, де поступово почали з'являтися елементи орнаментально-композиційних систем традиційного народного мистецтва. На окремих об'єктах вони спочатку були малопомітні. Головна їхня ознака – застосування у декорі іконостасів елементів народного різьблення, специфічний силует виробу, темний брунатний колір – «під дуб» тощо.

З певною ймовірністю до початкової стадії розвитку цієї течії можна віднести іконостас кін. XIX – поч. XX ст. церкви Св. Миколи з м. Теремовля (Тернопільська обл.). На перший погляд, за структурою це типово еkleктичний п'ятиярусний іконостас із наслідуванням історичних стилів. Однак деякі стилізовані елементи різьбленого орнаменту та темний, брунатний колір наводять на думку про перші, нехай не такі виразні, спроби ввести в декор іконостасної стіни риси українського стилю.

До подібного висновку можемо дійти, аналізуючи згаданий нами іконостас церкви Успення Пресвятої Богородиці (1901) з с. м. т. Славське (Сколівський район Львівської обл.). Він знаходиться в церкві так званого «нагірнянського» стилю. Подібно теремовлянському, на перший погляд, цей п'ятиярусний іконостас із напівциркульним отвором над намісним ярусом створює враження типово еkleктичного з наслідуванням кількох історичних стилів.

Однак поверхня іконостаса – темно-брунатного кольору «під дуб», як прийнято було під впливом українського стилю. Окремі живописні образи, як, наприклад, на обох дияконських вратах, виконані у стилі української сецесії. Позолочена накладна та ажурна різьба по всій поверхні темного тла площини іконостаса виразно прочитується, особливо за силуетом.

Одним із найкращих іконостасів, виконаних із застосуванням орнаментально-композиційних систем традиційного українського народного мистецтва в Галичині є іконостас церкви Святої Трійці в м. Дрогобичі Львівської області. На початку XX ст., очевидно у 1907–1909 рр., церкву було прикрашено новим іконостасом, авторами якого були львівський різьбяр зі с. Знесення Андрій Сабарай та місцевий майстер Голембйовський [3, 110]. Іконостас виконаний як низький – триярусний. Ікони, намальовані українським художником М. Сосенком, відображають дух епохи української сецесії [3, 114]. До речі, ікони, які прикрашають дияконські врата церкви Святої Трійці з м. Дрогобича, за стилем декоративного живопису подібні іконам, що знаходяться на дияконських вратах церкви Успіння Пресвятої Богородиці із с. Славська. Манера виконання різьби обох іконостасів, як і

дияконських врат – різна. Дрогобицький іконостас виконаний технікою ажурного, плоского тригранновиймчастого різьблення. Славський же – в ажурному та рельєфному різьбленні. Плоске та тригранновиймчасте у славському відсутнє. Спільним є, однак, мотив опуклих кругів, які декорують бази пілястрових підставок славського та в багатьох місцях свято-троїцький дрогобицький. Уся поверхня темного тону під «чорний дуб» іконостаса дрогобицької церкви Святої Трійці покрита орнаментами, запозиченими і трансформованими з гуцульського та бойківського народного різьблення.

Серед іконостасів, в оздобі яких по всій поверхні застосовано гуцульське плоскорізьблення, виділяється чотирьохярусний іконостас церкви Св. Ап. Петра і Павла (1935) із с. Ворохта (Надвірнянський район Івано-Франківської обл.). Автором іконостаса є відомий гуцульський різьбяр Василь Турчинюк (1864–1939). Жоден із орнаментальних елементів іконостаса з Ворохти не повторюється без змін в іншому місці іконостаса – чи кола, чи хреста, чи ромба, чи трикутника та інших мотивів. Це властиве для творчого почерку його автора – Василя Турчинюка, адже саме так вирішені всі роботи, творцем яких був цей майстер.

Саме орнаментально-композиційні системи традиційного народного мистецтва виконували в сакральному різьбленні та тогочасній українській культурі семіотичну функцію національної ідентифікації. Адже цей період – час прагнення українського народу до вираження своєї національно-культурної ідентичності. Отже, іконостасне різьблення того часу розцінюємо як художньо-естетичний феномен органічного складового інтер'єрів церков Галичини.

Використані джерела

1. Нога О. Український стиль у церковному та світському мистецтві кінця XIX – поч. XX ст. / О. Нога // Сакральне мистецтво Бойківщини. Третє наукове читання пам'яті Михайла Драгана. – Дрогобич : Відродження, 1998. – С. 74–83.

2. Нога О. Український стиль в церковному мистецтві Галичини кінця XIX – початку XX століть / О. Нога. – Львів : Українські технології, 1999. – 160 с.

3. Гулевич М. Мотиви народної дерев'яної різьби в іконостасі церкви Св. Трійці міста Дрогобича / М. Гулевич // Українська народна творчість у поняттях міжнародної термінології. – К. : Родовід, 1996. – С. 110–114.

Олійник Ольга Григорівна

АРФИ СКІФО-САРМАТСЬКИХ КОЧІВНИКІВ

Давні арфи існували у музичному побуті іраномовних кочівників – скіфів і сарматів. Ці племена з I тис. до н. е. кочували по величезних

просторах Євразії – від Північної Індії, Середній Азії, Казахстану, Південного Сибіру, Алтаю до Кавказу і Південної Росії, а також понад тисячу років були господарями Степу та Лісостепу сучасної України, що в давнину називалась Велика Скіфія, згодом – Сарматія.

До виявлення археологами у скіфських курганах Алтаю двох арф уважалося, що в кочових народів Євразії не могли існувати інструменти типу арф. Їх винайдення органістологи пов'язували з розвиненими цивілізаціями Давнього Сходу та Єгипту. Скіфські арфи датуються VI–V ст. до н. е. За формою корпусу та його розташуванням стосовно виконавця вони належать до кутових арф з горизонтальним резонатором. Їхній резонаторний корпус вирізаний з єдиного шматка дерева і нагадує форму човна. На одному з торців корпусу вертикально закріплений струнотримач у вигляді палиці, круглої в розрізі. Внаслідок пограбувань курганів ще у давнину інструменти суттєво постраждали. Археологам вдалося зібрати з уламків лише один екземпляр.

Спосіб звуковидобування на цих арфах можна реконструювати за одним із ассирійських рельєфів, де зображений виконавець, що грає на однотипному за конструкцією інструменті. Грали на цих арфах за допомогою довгого плектра. Розпростертими пальцями лівої руки виконавець притискав ту групу струн, що не повинна була звучати, а плектром-паличкою проводив по відкритих струнах для видобування співзвуч. Ця давня техніка звуковидобування збереглась дотепер на народних африканських та арабських лірах, а також афганських арфах.

Якщо скіфські арфи з алтайських курганів стали всесвітньо відомими, то унікальний сарматський інструмент, що був виявлений на території України, майже 80 років з моменту його знахідки залишався невідомим. Його знайшов німецький археолог Теодор Віганд у 1918 р. у сарматському похованні поблизу сучасного м. Миколаїв. Він трактував цей предмет як модель вітрильного човна [2]. У 1930 р. на нього вперше звернув увагу Курт Закс, який визначив, що це не модель вітрильника, а сарматська кутова арфа з горизонтальним резонатором, однотипна з інструментами Ассирії, Вавилону та Еламу (IX–VII ст. до н. е.). Однак вчений ґрунтовно не досліджував цей інструмент [3, 158].

Упродовж 1918–1945 рр. інструмент зберігався у Берлінському музеї старожитностей. Під час війни він зник із експозиції. І лише у 1994 р. німецький інструментознавець Вернер Бахман виявив у фотоархіві цього музею сім фотографій із зображенням сарматської арфи у різних ракурсах. В архіві німецького Інституту археології вчений також виявив щоденники Т. Віганда з докладним описом розкопок сарматського поховання. У цих щоденниках були вміщені

замальовки та креслення арфи, її декору, а також описи конструкції та розмірів [2, 111-134].

Корпус арфи та опора для струнотримача видовбані з одного куска дерева. Окремо вирізаний струнотримач. На протилежному краю корпусу (на торці) вирізано фігурку ведмедя. Середня частина корпусу арфи закрита зверху дерев'яною пластиною, що розділяє корпус на дві частини. Його передня частина вкрита зверху двома дерев'яними деками. Задня частина корпусу має дерев'яне облямування, що кріпилося до його верхнього краю. Струнотримач у формі прямої палиці, вставлено у виступ. Його верхній кінець завершується фігуркою орла. На корпусі арфи нанесені різноманітні тамги. Зазначимо, що орніто- та зооморфні фігурки у комплексі з тамгами мають ідеологічно-сакральне значення [1, 91-94].

Доволі значна хронологічна відстань між скіфськими (VI–V ст. до н. е.) та сарматською (I–II ст. н. е.) арфами свідчить про незмінність традиції побутування кутових арф з горизонтальним резонатором у середовищі іраномовних кочівників. За низкою конструктивних відмінностей сарматська арфа набагато складніша, що вказує на тривалий процес удосконалення цього типу інструментів упродовж майже 800 років [1, 93].

Скіфо-сарматські арфи з горизонтальним резонатором не зникли без сліду. Цей тип арф зберігся до нашого часу в музичному інструментарії осетин, що є прямими нащадками скіфів та сарматів на Кавказі. Ці арфи існують також у традиційному інструментарії хантів і мансів Сибіру, в яких поява цього типу арф пов'язана з тривалими взаємозв'язками у давнину предків хантів і мансів зі скіфо-сарматським світом.

У скіфів існував також інший тип арф, запозичений кочівниками від цивілізацій Давнього Сходу. Це кутові арфи з вертикально розташованим резонатором. Вони відомі лише за іконографічними матеріалами, зокрема з царського поховання в Криму (Темір-Гора). На цих арфах грали без плектра, видобуваючи звуки пальцями обох рук. Власне арфа з вертикально розташованим резонатором і стала попередницею європейських середньовічних та сучасних кутових арф.

Отже, в результаті проведеного аналізу встановлено морфологічно-конструктивні особливості скіфських і сарматських арф, визначено тяглість традиції їхнього існування на теренах Євразії, а також їхню етнічну специфіку, що має відмінності від однотипного інструментарію Давнього Сходу.

Використані джерела

1. Олейник О. Сарматская арфа из Ольвии / Ольга Олейник // Вопросы инструментоведения: Статьи и материалы. – СПб. : РИИИ, 2000. – Вып. 4. – С. 91–94.
2. Bachman W. Die Skythisch-Sarmatische Harpe aus Olbia. Vorbericht zur Rekonstruktion eines unveröffentlichten im Kriege verschollenen musikinstrumentes. – Sons Originels. Preistorie de la musique. – Liege, 1994. – S. 111–134.
3. Sachs C. Geist und Werden der Musikinstrumente. – Berlin, 1929. – 282 S.

Павельчук Іванна Андріївна

ТЕМАТИЧНИЙ РЕПЕРТУАР СТИЛЮ МОДЕРН У ПРАКТИЦІ УКРАЇНСЬКИХ НАСТУПНИКІВ ПОСТІМПРЕСІОНІЗМУ

Розглядаючи різновиди тематичного репертуару межі ХІХ–ХХ ст., Д. Сараб'янов вирізняє типові для стилю модерн, «різного роду “Хороводи”, “Вихори”, “Вакханалії”, які в достатній кількості з'явилися на виставках німецьких сецесіоністів [...] Поміж персонажів в картинах модерну часто можна зустріти міфологічні створіння-симбіози: напівлюдей-напівзвірів, напіврослин-напівтварин» [1, 30].

Мотиви «одухотворення» Природи нерідко реалізувалися у просторі сюжетної іконографії, присвяченої культу стихій. Задля наголосу природності художники доби модерну нерідко послуговувалися рослинним орнаментом: «В основі орнаменту модерну, котрий досить послідовно втілював програму стилю модерн, закладено рослинний початок» [1, 30]. На переконання Д. Сараб'янова, відтворення природних форм широко використовувалося в цей період як прихисток від індустріального наступу на людство [1, 24].

Аналіз живописних творів М. Бурачека, А. Маневича, І. Северина, праці яких ми приписуємо до тенденцій, що наслідували постімпресіонізм у першій чверті ХХ ст. на теренах України, уявляє специфічні прикмети, які побутували в європейському модерні на межі ХІХ–ХХ ст. Так настрої культивування образу стихії простежуються в етюдах М. Бурачека «Перед бурею» (1912, ХХМ: ЖС-448) і «Межигір'я» (1918, НХМУ: ЖС-504). Всі елементи композиції згаданих ландшафтів інтерпретуються українським живописцем, немов неподільні фрагменти «живого» організму Природи. Водночас динамічний стиль колірного моделювання, котрим послугувався М. Бурачек, промовисто нагадує почерк Ван Гога, який синтезував символічний знак, експресивну дію та каліграфію «японізму» Ар Нуво.

Передчуттями унітарної неподільності Всесвіту мимовільно перейняті творчі шукання І. Северина першої декади ХХ ст. Ірраціонально-поетичні інтенції колориста втілюються у ландшафтах-метафорах: «Пейзаж» (1907-1913, НМЛ:Ж-506), «Хмари» (1907-1913, НМЛ:Ж-505), «Гірський краєвид» (1907-1913, НМЛ: Ж-502). Показово, що, розробляючи колорит названих краєвидів, полтавський живописець підкреслює асоціативно-символічні властивості кольорів, акцентуючи увагу на домінантах синіх барв, які символізують духовне середовище. Переливи вишуканих сапфірово-лілових та смарагдово-зелених відтінків сприяють художньому узагальненню інтуїтивного враження про «нематеріальні» потенції Природи і розсувають умовні координати типізованого краєвиду до безкрайніх масштабів Космосу.

Тенденція до створення міфологічних образів, які Д. Сараб'янов називає «створіннями-симбіозами», послідовно простежується у творчості реформатора галицької живописної школи Олекси Новаківського, а саме в його розробках архетипу «Леди» – «Леда Модерна. Варіант II» (1929) з приватної збірки, що тимчасово зберігається в депозитах НЛМ ім. Андрея Шептицького, «Леда Класична» кін. 1920 – поч. 1930-х рр., із зібрання Ганни Новаківської (тимчасово зберігаються в депозитах НЛМ ім. Андрея Шептицького). Хоча творчі ідеали майстра реалізувалися крізь проекції символізму та експресіонізму, проте ідеї синтетичного моделювання художнього образу в цілому спроектувалися не на одне покоління львівських колористів, зокрема у творчості тих, які віднайшли себе на теренах постімпресіонізму.

Ідея створення фантастичних образів у практиці О. Новаківського бере початок у тематичних композиціях на тему «Пробудження» в період 1912–1914 рр.: «Пробудження» (1912, НЛМ: Ж-962), «Пробуджуння. Наша штука» (1913) з приватного зібрання; «Пробуджуння. На тлі розп'яття» (1914) із приватної збірки Ганни Новаківської, що тимчасово зберігаються в депозитах НЛМ ім. Андрея Шептицького; «Пробуджуння. (На тлі підземелля)» (1934) з приватного зібрання Аніти Барвінської.

Працюючи над іконографією згаданого сюжету, О. Новаківській залучає змістовний інструментарій метафорично-асоціативних аргументів: використовує алегорію пробудження як символ оновлення життя; створює фантастичний «образ-симбіоз» дівчини-птаха, який інтерпретується міфічним «ангелом»; опосередковано долучаючись до ідей фрейдизму, митець послуговується ірреально-казковим виміром сновидіння. За визначенням Д. Сараб'янова, згаданий сюжетно-тематичний діапазон був поширений на межі ХІХ–ХХ ст. і показовий для стилю модерн загалом [2, 54-55].

Для творчості О. Новаківського властиве використання природних форм, які асоціюються з рослинним орнаментом, або безпосередньо його відтворюють. Цю тенденцію можна простежити в низці його натюрмортів кінця XIX – першої чверті XX ст.: «Гарбузи (Попелюхи)» (1892) з приватної збірки, «Натюрморт» (1916, ЛНМ: Гн-4176), «Багатство України. Квіти і фрукти» (1917) з приватної збірки, «Черемшина (До композицій символічних творів французької революції)» (1923) з приватної збірки. Як можна зауважити із самих найменувань окремих творів, при створенні художніх образів О. Новаківський передбачав символічно-узагальнену природу явищ, оскільки навіть побутовий жанр натюрморту слугував простором для відтворення Метафори добробуту.

Студіюючи понад десятиліття в Польщі, О. Новаківський мимоволі став реципієнтом світоглядно-образотворчих домінант стилю модерн, а по поверненні на Батьківщину – адаптером новаторських практик європейського живопису на теренах Галичини. Саме через «непрямі» полісемантичні конфігурації стилю модерн львівська живописна школа збагатилася багатоманітними підходами щодо оновлення спектрального кольоропису.

Використані джерела

1. Сарабьянов Д. Стилль модерн / Д. Сарабьянов; ред. И. А. Куратова. – М. : Искусство, 1989. – 300 с.
2. Сарабьянов Д. В. Модерн. История стиля / Д. В. Сарабьянов; ред. И. Б. Сорвина. – М. : Искусство, 2001. – 344 с.

Сватковський Сергій Олексійович

ТРАДИЦІЙНА КЕРАМІКА ЛІВОБЕРЕЖНОЇ УКРАЇНИ: РЕГІОНАЛЬНИЙ АСПЕКТ

Протягом XIX ст. відбулися зміни в традиційному побуті населення України. Це знайшло відображення, перш за все, в формах глиняного посуду, орнаментиці, технології. Можна припустити той факт, що саме тоді формувалася своєрідна культурно-історична топографія України, що збереглася до початку XX ст. Тому актуальним є дослідження етнокультурних особливостей окремих регіонів на різних етапах історії України.

Основними центрами гончарного промислу Лівобережної України вважаються Опішне, Котельва, Хомутець, Лазьки, Глинське, Лохвицький повіт з його окрешніми селами (Полтавщина); Куп'янськ, Нова Водолага, Валки, Ізюм (Харківщина); м. Ічня, Ніжин, Грабів, Ріпки, Олешня, Кролевець, с. Шатирища, Гужівка, Рожнівка, Верба (Чернігівщина);

Глинськ (Роменський повіт), Межиріч, Охтирський повіт з його окружними селами (Сумщина); с. Євсуг (з 1958 р. районний центр), Макарів Яр, Бутківка Старобільського району (всього 26 сіл) (Луганщина).

Серед гончарних виробів Полтавщини найбільшу популярність мали горщики, миски, ринки, макітри, глеки для молока та води, кухлі, чашки, тикви, барильця для води, горшки для квітів, «хорми» (форми для хліба), «слоїки» (банки), «курушки» (для кадіння ладаном), барани на горілку, куманці, кахлі для печей та карнизи до них, вогнетривка цегла та дахівка. Кераміка Полтавщини має глибоко традиційні форми. Для неї характерна квіткова та тваринна орнаментика, тонкостінність, дво-триколовий розпис у вигляді хвилястих ліній, рисочок, крапочок, поліхромність розпису, пишність, різноманітність художніх прийомів. Народній кераміці Лівобережжя притаманні пропорційність, зв'язок орнаменту з формою.

Харківщина у другій половині XIX – першій половині XX ст. була одним із найбільших центрів по збуту гончарних виробів. Великими гончарними осередками по виготовленню та реалізації товару були Куп'янськ, Охтирка, Нова Водолага з їх окружними селами. Гончарні вироби Харківщини використовувалися здебільшого для побутових цілей і лише в окремих випадках – для інших потреб. Гончарі Куп'янська, Нової Водолаги, Валок, Ізюма перевагу надавали антропоморфному посуду. Специфічною ознакою цього регіону у виготовленні гончарних виробів, посуду було орнаментування посуду (виключно тарілки та миски) за старовинним способом, розбиваючи фарбу накосточком. Дослідники Є. А. Антонович, Р. В. Захарчук-Чугай, М. Є. Станкевич стверджують, що, на відміну від інших гончарних осередків Лівобережної України, цехова кераміка Харкова XVII ст. вирізнялася тиснутими геометричними візерунками та синьою кобальтовою поливою.

Варто зазначити, що гончарні вироби Чернігівщини відзначаються надзвичайною яскравістю. Гончарним промислом займалися не лише в містах, а й у селах – Олешні, Вербі та інших осередках. У гончарних осередках Чернігівщини поряд із загальноукраїнськими ознаками збереглися і давньослов'янські мотиви в орнаментиці виробів, їх формі. До кінця XVII ст. тут найкраще збереглися народні традиції слов'янської кераміки. Свідченням цьому є форми горщиків, глечиків, макітер, мисок та іншого глиняного посуду з ритованим геометричним орнаментуванням, притаманним даному регіону.

Високого професійного рівня у виготовленні гончарних виробів XIX ст. досягли народні майстри Олешні. Посуд цього осередку Лівобережжя вирізнявся серед інших своєю добротністю, насиченістю

орнаменту. Посуд Олешні кінця XIX ст. був переважно сірим, лощеним (димлений посуд). Незважаючи на усталеність давніх традицій в Олешні, досить чітко простежуються їхні нові ознаки (наприклад, перехід від чорнолощеної кераміки до виробів із червоним черепком).

Переважно гончарі Олешні виготовляли макітри, різні за величиною (від 1 до 20 л), глечики (від 1 до 15 л), форми для пасок – «пасочниці», чайники, підсвічники, свистки, вазони для квітів, «цвітошники» – для кімнатних рослин, гладишки (глечики), тикви, фляги, лохоні (миска, або таз до 30 л). Для запікання слив виготовляли спеціальний посуд – банки (від 8 до 10 л). У минулі століття Олешня славилася виготовленням димленої кераміки, яка користувалася великою популярністю на території України та за її межами.

Орнамент, окрім рисочок або хвиль, що наносився нижче дужки та кругом шийки, був відсутній. Зрідка гончарі наносили орнамент у вигляді винограду на вазони. Проте слід зазначити, що це є привнесенням нового у традиційне. Деякі гончарі на горлі посуду видавлювали пальцем рубчики.

У с. Верба (Коропський район) гончарі виготовляли переважно горщики, глечики, гладишки, макітри, глечики, покоришки, «таз» (для випікання пасок), димоходи, кубушки, миски, ринки, свистки для дітей, вазони для квітів, копілки для грошей.

Для орнаментики глиняних виробів Чернігівщини характерним був графічний малюнок та рослинно-тваринна композиція. Стосовно глиняного посуду Ічні, Кролевця, Ніжина, то він відзначався геометризованими композиціями з жовтогарячими, жовтими та зеленими кольорами.

Гончарним виробам Сумщини завжди була характерна виваженість форм. Т. Єршова та Л. Федевич відзначають, що гончарний посуд та інші глиняні вироби регіонів Сумщини мали свої специфічні ознаки. Це – глибокі миски, «профільовані, на низькій “підосві”, горщики та макітри – приземкуваті та стійкі, вузькогорлі ковбушки – широкоплечі, з плавним спокійним силуетом».

У другій половині XIX ст. визначним гончарним осередком Сумщини було село Шатрище Ямпольського р-ну. Саме там виготовляли сіру побутову кераміку. Орнамент був простим ритованим, штампованим та лискованим. З 1930-х рр. майстри с. Шатрище починають поливати глиняний посуд усередині.

У с. Межиріч (Лебединський район) майстри виготовляли передусім глечики, макітри, миски, горщики, декоративний посуд.

Прийоми та методи виготовлення гончарних виробів майстри Луганщини запозичували у опішненських гончарів. Пізніше, на основі

запозичених методів, створювали свої власні, місцеві. У селах Євсут та Макарів Яр народні майстри, крім посуду, виготовляли «свищики», дитячі іграшки, які відрізнялися від іграшок інших осередків Лівобережної України. Вироби гончарів с. Макарів Яр були надто примітивними, через що і не користувався на ярмарках такою популярністю як, наприклад, посуд інших гончарних центрів Луганщини.

Народні майстри Луганщини наносили орнамент на глиняні вироби у верхній частині тулуба. Збували свої вироби місцеві гончарі наприкінці ХІХ ст. на ярмарках, інколи обмінювали на хліб.

У ХІХ – ХХ ст. майстри Євсуга виготовляли переважно горщики, які мало в чому відрізнялися від горщиків інших гончарних осередків Лівобережжя. Кухлі, ковбушки (ємністю від 0,5 до 1 відра), глечики (від 2 л до 1 відра), які мали виразну форму та пропорції, притаманні даній території, ринки (різновид кухля), «цідилки», свистуни, іграшки. Макітри, які виготовляли євсугські гончарі, можна поділити на три групи: великі – «сноз» (4 відра); середні – «під снози» (1,5 – 2 відра); малі – «підворотневі» (1 відро). На відміну від чернігівських та полтавських макітер, луганські мали видовжену форму, більш широке дно.

Отже, гончарні вироби Лівобережної України різноманітні не лише за своїм виготовленням, а й асортиментом. Саме завдяки гончарним осередкам Полтавщини, Чернігівщини, Харківщини, Луганщини, Сумщини ми можемо уявити яскраву картину історії даного промислу, яка формувалася протягом багатьох століть. Територія Полтавщини та Чернігівщини на сучасному етапі зберегли якнайкраще свої традиції, обряди, пов'язані з гончарною справою. Технологія виготовлення глиняних виробів у гончарних осередках Полтавщини та Чернігівщини, які діють нині, зі слів самих майстрів, не змінилася. Це дозволяє сподіватися, що з часом гончарний промисел Лівобережної України набуде відповідного рівня в контексті традиційно-побутової культури України.

Стаценко Олена Олександрівна

САКРАЛЬНІ КОМПОЗИЦІЇ ОЛЕКСАНДРА РОДИНА У КОНТЕКСТІ ПРОВІДНИХ ТЕНДЕНЦІЙ РОЗВИТКУ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. українські композитори все частіше звертаються до сакральних жанрів. Серед найбільш репрезентативних творів – «Літургія святого Іоанна Златоуста» та «Урочиста літургія» Л. Дичко; «Літургія святого Іоанна Златоуста» та

«Духовний концерт (Реквієм)» М. Скорика; «Херувимська», «Острозький триптих», кантата «Страсті Господа нашого Ісуса Христа», «Українська Кафолічна Літургія» О. Козаренка; «Акафіст до Пресвятої Богородиці», «Пасхальна утрєня» В. Камінського; «Стихіра святому Феодосію Печерському», «Українська православна меса: Богородичні догмати XVII ст. Світлої пам'яті Димитрія Ростовського» для солістів, мішаного хору, органу та симфонічного оркестру» В. Степурка; «Архієрейська Божественна Літургія Святого Іоанна Златоуста» О. Козаренка та В. Камінського; «Реквієм для Лариси» В. Сильвестрова; «Десять псалмів» В. Губи; «Фрагменти латинської літургії» та «Реквієм» О. Щетинського; «Три ірмології» та «З нами Бог» І. Небесного; «Благовіщення» та ораторія «Скорбна мати» (на слова П. Тичини) Ю. Ланюка; кантата «Псалми Давида» М. Ластовецького; хоровий диптих «Псалми Давида» І. Алексійчук; «Поклоніння святій Марії» В. Мужчиля; «Pater noster» для мішаного хору, труби, органу та струнних М. Шведа; «Stabat Mater» Б. Сегіна; «Kyrie eleison» та «Agnus Dei» для мішаного хору та струнного оркестру Б. Фроляк; «Українська меса» Ю. Захожого-Катренка; реквієм «Lux aeterna», меси «In exelsis et in terra», «Via dolorosa», «И сказал я в сердце моем» М. Шука.

У переліку духовних творів наших співвітчизників є чимало творів, пов'язаних з латинською літургічною традицією. Ці композиції цілком органічно вписуються в український культурний контекст, оскільки свідчать про загальний інтерес до музичної традиції Західної Європи, а також органічністю католицької культури для України, яка репрезентована значною кількістю католицьких храмів у західних регіонах України. Відповідно до сучасних тенденцій у музичній культурі більшість цих творів вільно інтерпретують католицькі канонічні сакральні жанри.

Серед українських композиторів, що зверталися до католицьких жанрів, окреме місце посідає постать Олександра Родіна (нар. 1975 р.). Професійну освіту як піаніст отримав у Чернігівському музичному училищі та Одеській національній музичній академії ім. А. В. Нежданової. Нині мешкає і працює у Києві.

О. Родін не отримав композиторської освіти, попри те, що музику почав писати ще студентом музичного училища. Сьогодні його твори виконують відомі митці Києва на багатьох концертних майданчиках. Його балети «Пори року» та «Видіння Рози» входять до репертуару Київського муніципального академічного театру опери та балету для дітей та юнацтва. 1 березня 2015 р. у Чернігівському обласному академічному українському музично-драматичному театрі

ім. Т. Г. Шевченка відбулася прем'єра вистави «Одержима» Лесі Українки з музикою композитора.

Твори О. Родіна удостоювалися нагород на численних конкурсах та фестивалях. Він став лауреатом міжнародного конкурсу композиторів у Франції в 2004 і 2010 рр., лауреатом премій за кращу музику до драматичних вистав на театральних фестивалях «Тернопільські театральні вечори» (м. Тернопіль), «Слов'янські театральні зустрічі» (м. Гомель, Білорусь), «Золотий Тарасик» (м. Чернігів). У 2007 р. композитор став стипендіатом київського міського голови за особливий внесок у розвиток міста, високі досягнення у суспільному житті.

Важливе місце у доробку митця посідає «Missa Luminosa» («Лучезарная месса», за авторським перекладом), написана на текст латинського ординарія. Меса складається з п'яти частин: «Kyrie eleison», «Gloria», «Credo», «Sanctus» та «Agnus Dei», що відповідає класичним канонам жанру. Із самого початку «Missa Luminosa» замислювалась автором як меса для сопрано та струнного оркестру. Однак для першого виконання композитор зробив адаптацію меси для струнного квартету, до складу якого входили: К. Цепков (перша скрипка), О. Колесник (друга скрипка), А. Шолух (альт), Є. Висоцький (віолончель), партію сопрано виконала дружина композитора Алла Родіна. Новаторством О. Родіна у цій роботі було створення меси для камерного складу, в той час як класичні меси потребують більшої масштабності. Музика меси насичена музично-риторичними фігурами, серед яких відзначимо «anabasis», «catabasis», «поема», «fuga», «suspiratio», «circulatio», «mimesis». Також чітко виділяється символ хреста, який є ключовим елементом першої та заключної частин твору. Композитор у музиці твору вдається до таких прийомів, як трель струнних, які малюють образ мерехтіння, створюють відчуття відблисків, насичуючи мелодію відчуттям трепету і благоговіння. У місцях, де фактурі потрібно додати легкості, прозорості, не звучать низькі голоси. Звуки скрипок у верхньому регістрі символізують світло, промені сонця. Завершує месу частина «Postludium», побудована на тематизмі першої частини, де, задумом автора, було змалювати картину світанку за допомогою тривалого звучання першої скрипки у верхньому регістрі і трелей усіх голосів струнних.

Творчий доробок О. Родіна налічує ще кілька творів сакральної тематики. Насамперед це транскрипція хоралу Й. С. Баха «Komm, süßer Tod» (BWV 478) для хору та оркестру, яку виконано хором «Credo» під орудою диригента Богдана Пліша. Композитором також створено ряд творів для хору а cappella на тексти православних молитов, серед яких

«Панихида пам'яті Анатолія Борисовича Солов'яненка», хорівий концерт «Христос Воскресе» на текст пасхального тропаря.

Підводячи підсумки, відмітимо тенденцію щодо зростання звернень українських композиторів до сакральної тематики. При цьому вони часто не дотримуються класичної структури у творах латинської сакральної традиції, завдяки чому відбувається трансформація католицьких церковних жанрів. Деякі композитори називають православну літургію месою через те, що у своїх творах вони, окрім хору, використовують оркестр. Часто разом із латинськими канонічними текстами у їхніх творах використано вірші українських поетів, що також видозмінює структуру католицьких церковних жанрів. Індивідуально-авторське сприйняття та вільна художня інтерпретація жанрів латинської літургічної традиції сучасними українськими композиторами створюють нову якість сакральної української музики.

Степурко Віктор Іванович

МИСТЕЦЬКА ІНТРОВЕРСІЯ В СУЧАСНІЙ КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ

Композиторська творчість не може бути відірваною від розуміння особистості як багатоскладової саморегулюючої системи, що формує свої ідеї на основі світового досвіду людства. Тож, прояснення сутності мистецького мислення з точки зору кожного з напрямків гуманітарних наук дозволить визначити і роль особистісних, внутрішніх проявів усвідомлення та відображення оточуючого середовища через художні образи та творчі проекти.

Психології належить першість у формулюванні проблеми екстраверсії-інтроверсії (К. Юнг), в якій дане поняття трактується як феномен психологічної адаптації людини, звернення думок до зовнішніх об'єктів або до власного розуму, душі, духовної сфери. Відзначається, що схильність інтровертів до самоаналізу і самокритики допомагає пізнавати свій внутрішній світ, проникати до глибин своєї власної психіки. Оскільки для інтровертів не є характерними спонтанні дії, цей фактор забезпечує їх від порушення культурних і соціальних обмежень, що досить часто розглядається соціумом як «патологічне» (Я. Морено). Підтверджується, що певна закритість і не схильність до емоційного висловлювання не дає права вважати інтровертів не дружелюбними відлюдниками. Вся їхня сутність у тому, що люди інтровертного типу віддають перевагу тихим та спокійним обставинам навколишнього середовища (С. Кейн).

Про роль музики для людини замислювалися ще давні греки. За Аристотелем, музика відтворює рух, всякий рух – це енергія, що містить етичні властивості. Відповідне прагне до відповідного, тому людина одержуватиме насолоду від музики в тій мірі, в якій музика відповідає її характеру чи настрою в даний момент. Для античних греків (Аристотеля, Платона, піфагорійців) музика була засобом, який урівноважував зовнішній бік перебігу життя із психологічним станом самої людини. Давньогрецькі філософи виходили з наслідувальної природи музики. Наслідуючи тому чи іншому горішньому афекту з допомогою ритму, мелодії, тембру, звучання того чи іншого музичного інструмента, музика, на думку древніх, викликає у слухача той самий афект, якому вона наслідує. Відповідно до цих положень у античній естетиці розробили класифікації ладів, ритмів, музичних інструментів, які треба було застосовувати у вихованні в особистості античного громадянина відповідних рис характеру.

Встановлення основних істин, які слугують фундаментом для інших позицій світогляду людини, є завданням філософії. Раціональне відтворення узагальненої картини світу і місця людини у ньому, дослідження пізнавального, ціннісного, соціально-політичного, морального та естетичного ставлення людини до світу розглядаються основними галузями філософії і допомагають визначати статус-кво митця, творця ідей, що формують цивілізаційні процеси.

Найпершим напрямком філософії Аристотель називав метафізику як науку про надчуттєві принципи буття. Відповідно до вчення Платона, яке стало мірилом для західної метафізики, в монолозі душі з собою – сутність мислення, яке є висловленням само-зосередженості, що її душа проходить на шляху до самої себе. Відомий фізик, засновник квантової теорії поля М. Планк у доповіді «Релігія і наука» писав: «І релігія, і наука потребують віри в Бога, при цьому Бог для віруючих стоїть на початку мислення, а для фізиків у кінці мислення» [1, 35].

Розглянуті основні концепції розуміння творчості в філософії ХІХ – початку ХХІ ст. зокрема визначають, що в концепції ідеалістичної філософії творчість є протилежною механічно-технічній роботі. Творчість розглядається А. Бергсоном («Творча еволюція», 1907) як безперервне народження нового. М. Бердяєв («Зміст творчості», 1916) розглядає творчість як «справу богоподібної людини, розкриття в ній образу Творця». Таким чином, процес мистецької інтроверсії трактується тут як втілення, реалізація певних ідей з «позасвідомого-екзистенційного».

Серед чинників, що визначають співвідношення знання та об'єкта в сучасному світі, складаються комплексні практики, які розглядають функціонування інших типів діяльності: інженерії, проектування, керування, навчання. Для творчої діяльності, музичної в тому числі, важливим є усвідомлення таких категорій, як «істинність», «несуперечність», «повнота», «інтерпретованість», «реалізованість», що могли би долучити до їх визначення всі види знань і допомогти сформуванню неупередженої думки про процеси мистецького втілення певної панорами художніх образів.

У сучасній науці типологія знання стає все більш розгалуженою і диференційованою. Поряд із практико-методологічним принципом, що може розглядати творчий процес у його «лінійному» розвитку від початку до кінця, існують також природно-науковий, гуманітарний та інженерно-технічний, що виділяють знання за частинними його варіантами: доцільності, спрямованості, структурованості. Однак особливим предметом нашого дослідження має стати семіотична (знакова) система, яка могла би допомогти визначити сутність мовного начала у створенні художнього образу, проаналізувати участь у цьому процесі історичних і духовних практик, навіть таких, що виходять за рамки традиційних уявлень про раціональність.

Важливий чинник, що дозволяє визначити сенс творчості – етика, метою якої, за словами Аристотеля, є досягнення щастя, самореалізації людини через діяльність душі в повноті чеснот, помірності і розсудливості. Однак для розвитку етичної теорії необхідно уніфікувати термінологію, визначити базові поняття добра і зла, сенсу життя тощо. Більше того, розглядаючи індивідуальну мораль особистості, ми повинні глибоко проаналізувати ускладненість психологічного захисту, що міг би блокувати підсвідомі установки, адже утвердження творчої позиції на рівні «прикордонних» з реальністю станів – це відомі факти в історії мистецтва.

Отже, основою творчості є здатність до абстрагування, створення ідеалізованого об'єкту та можливості його трансформації. Творчий процес побудований на принципах руху – від абстрактного до конкретного, в якому існує взаємозалежність раціонального та чуттєвого, що підтверджує мистецьку інтроверсію.

Мистецька інтроверсія формуються як 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, освітній рівень, творча майстерня, школа тощо); рівень культурного

розвитку нації або етносу, до якого належить митець; розуміння необхідності мистецької інтроверсії подій, що відтворюються в художніх образах (власний стиль висловлювання, вибір засобів виразності тощо).

Використані джерела

1. Планк М. Религия и естествознание / М. Планк // Вопросы философии. – № 8. – 1990. – С. 35–45.

Терещенко-Кайдан Лілія Володимирівна

ПАРАЛЕЛІЗМ ТА ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ ТА ГРЕЦІЇ XVII – XVIII СТОЛІТЬ У ДОКУМЕНТАХ ТА ФАКТАХ (ОСВІТНІЙ АСПЕКТ)

Звертаючись до питань паралелізму та особливостей розвитку духовної культури України та Греції XVII–XVIII ст., необхідно наголосити на тому, що найкращим виразником культурних цінностей є скарб у вигляді документів та спогади, у вигляді завмерлих фактів окресленого періоду, що описані мандрівниками, ченцями, викладачами та студентами.

Нами виділено три основних напрями дослідження документального та фактичного матеріалу. Відразу хочеться наголосити на тому, що йтиметься саме про розвиток духовної культури, про релігійне спрямування проблематики.

Перший напрям – це офіційне листування – має три аспекти. Тут охоплюється документальна переписка церковної ієрархії (від патріархів, митрополитів, єпископів до інших представників кліру). З переписки церковних ієрархів можна дізнатися й про фінансовий стан тієї чи іншої країни, і про рівень духовності пастви, і про порушення тієї чи іншої особи тощо.

Далі необхідно звернутися до козацької переписки, листування козацької старшини з офіційною церквою. Водночас як грецьке купецтво їхало до України, освоювало українські землі і, тим самим піднімало економіку української держави, українське козацтва тікало на Афон, заселяло нові, важко доступні, кліматично складні (для греків) землі, і створювало на них «рай на землі», тим самим піднімаючи економіку розграфленої в ті часи Св. Гори.

Останнім аспектом офіційної переписки є посольські та дипломатичні місії до церковних ієрархів чи патріархій або митрополій.

Тут проблематика безпосередніх візитів як українців до Греції, так і греків до України.

Другий напрям стосується фіксації тогочасних фактів, побачених та відмічених мандрівниками, ченцями, викладачами та студентами під час відвідування тієї чи іншої країни. Ці факти цікаві тим, що мають простий невимушений вигляд. Інколи, завдяки таким фактам відроджуються цілі традиції, осередні та артефакти тієї чи іншої культури. Такий фактаж є неоціненним скарбом науковця. Маючи факт, наприклад, присутності українських осередків на Афоні, є нагода висвітлення цілої науково-культурологічної проблематики, що стосуватиметься виявлення певних законів, традицій та артефактів такої присутності.

Третій напрям – наукові розвідки, що виявляють, підсумовують, доводять присутність тієї чи іншої традиції, дають характеристики наявним зразкам.

Якщо звертатися до рукописного фонду України та Греції, то тут і в паралелях, і в особливостях добре представлені історичні записи ченців, упорядників, укладачів, перекладачів, власників рукописів. Завдяки цим записам можна не тільки визначити час, місце написання, місце перебування, власника чи упорядника книги, а й фінансові проблеми, духовний стан суб'єкту, що залишив надпис, матеріальні та духовні потреби особи, монастиря, країни. Завдяки знанню документації та фактажу, залишеному попередніми поколіннями, є можливість відродження зразків, традицій та цілих пластів культури описаної країни, в даному випадку України та Греції.

Хотілося б наголосити на необхідності поглибленого вивчення величезного пласту архівів, що пов'язані, в нашому випадку, з Україною та Грецією та стосуються саме культурологічного поля досліджень. Увага звертається на культурологію тому, що під час роботи з літературними джерелами та безпосередньо архівними матеріалами, ми зіштовхувалися з архівознавчими, бібліографічними, історичними, мовними, мистецтвознавчими знаннями, а культурологічних «ментально-етнічних» знань майже не виявили. Якщо вдуматися, що рукопис – це генетичний код нації, то той культурний скарб, що міститься в ньому, є виразником нації, етносу.

Отже, культурологічна Україна має нагальну потребу створення нового курсу навчальних дисциплін у вищій школі, де має вивчатися документально-архівно-рукописна спадщина саме в галузі культури. Ця справа тягне за собою цілий комплекс різнофахових знань, тому й пропонується лише для ВНЗ.

ПІСЕННИЙ ФОЛЬКЛОР ЛЕМКІВ УКРАЇНИ:

ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНІСТЬ

Вкрай несприятливим для продовження фольклорної традиції лемків було дисперсне розселення їх на західних землях післявоєнної Польщі, що разом зі штучним нагнітанням антиукраїнських настроїв польського середовища було розраховане на швидку їх асиміляцію. У складних умовах повоєнного періоду зникли традиційні форми суспільного побутування фольклору фрагментарно, зберігаючись в сімейній та особистій сферах у наш час.

Лемківські колядки та щедрівки якісно і кількісно є однією з істотно збережених у наш час реліктових ознак цього давнього жанру української обрядової народної поезії. Саме «на прикладі різдвяної обрядовості лемків простежується генетична спорідненість з традиціями західнослов'янської матеріальної культури і культурами інших контактуючих етносів карпато-балканського регіону» [1, 195].

Незважаючи на історичні події, які довелось пережити лемківському народові, родина залишалась основним осередком формування характеру лемка, його етнічної свідомості, мислення та психології. Лемківські співанки, пов'язані з народженням і хрещенням дитини, до наших днів не втратили свого народного характеру та типових для змісту мотивів: гарні побажання батькам народженої дитини, самому малюкові, хресним батькам та іншим. Процедура хрещення дитини зведена в наш час, переважно, до церковної традиції.

На початку ХХІ ст. святкова-обрядова культура українців, зокрема лемків, зазнала процесів трансформації. Відбулося чимало змін. Скоротилась тривалість весілля, у зв'язку з чим стала спрощеною сама структурна ціліність обрядів. Весілля перетворилось на звичайні гостини, які відбуваються після церковного шлюбу. Звузились своєрідні магічні і правові функції весілля; вийшли з побуту ритуальні атрибути та традиційний народний весільний одяг. Змінився музичний супровід обряду, а разом з ним зникли давні обрядові пісні й танці. На жаль, ладкання на початку ХХІ ст. швидко виходять із репертуару сучасних лемківських співаків, а їхня фіксація в автентичному виконанні є щасливим випадком для збирача.

Після депортації обряд похоронів у лемківському середовищі на території України зазнав невеликих змін тому, що перебував у компетенції церкви. У наш час прилучення церкви до похоронної обрядовості значною мірою зберігає свою традиційність.

Обрядові пісні (календарно-обрядові та родинно-обрядові) становлять велику частину пісенної творчості лемків. Однак через об'єктивні причини значна частина цих пісень (русальні, купальські (собіткові), петрівчані пісенні зразки) у другій половині ХХ ст. відійшла на периферію сфери побутування і звузила межі свого розповсюдження.

Однією з головних ознак лемківського фольклору в наш час є *варіантність*, яка містить в собі усі його роди і види. Вона полягає у наявності багатьох варіантів твору в межах одного або сусідніх сіл. Природною умовою життєвості пісенності лемків України є мінливість твору на різних її рівнях – мелодичному, інтонаційному, регістровому, темброво-динамічному, темповому та інших. Жодне виконання багатострофової пісні в автентичних умовах не обходиться без *варіювання* та *імпровізації* наспіву. Доволі рідко в наш час варіюються щодо форми та змісту ті жанри обрядового лемківського фольклору, яким у давнину надавалося магічної функції.

Широко розповсюдженою і побутуючою у лемківському середовищі є тенденція до перетекстування, тобто пристосування двох, трьох і навіть чотирьох пісенних текстів до однієї мелодії. Перетекстуванню легше піддаються короткі одно-дворядкові лемківські співанки жартівливого характеру. У перетекстуваннях помітно зростає авторська творчість. До відомих у сучасному традиційному фольклорі тем додаються актуальні теми сьогодення, які привертають увагу сучасних співаків та слухачів.

На сучасному етапі в лемківській пісенності зростає частка редукованих творів. Через те, що твори переважно виконуються із пам'яті, а не на основі фіксованих джерел, відбувається упущення окремих деталей та скорочення словесного тексту творів. Редуковані пісні свідчать про згасання твору та його перехід в пасивну пам'ять співака. Така тенденція спостерігається в обрядових піснях та частково в ліричних, вояцьких тощо [3, 114].

Попри численні нашарування впродовж тривалого часу, лемківський музично-мовний діалект характеризується певним ступенем консерватизму і водночас відкритістю до новацій. У наш час розвивається процес скорочення словесного тексту та упущення його окремих деталей, оскільки твори виконуються головним чином з пам'яті, а не на основі фіксованих джерел.

Через відхід від діалектизмів та наближення до літературної норми, хоча серед старшого покоління здебільшого зберігається автентична лемківська говірка, мова в співанках лемків-переселенців на території України осучаснюється.

У наш час у лемківському середовищі створюється чимало пісень-новотворів патріотичного спрямування. Календарно- та родинно-обрядові пісні, що становили значну частину пісенної спадщини лемків, на початку ХХІ ст. відходять на периферію сфери побутування, скорочуються, трансформуються.

Лемківський пісенний фольклор проходить нову хвилю опрацювання автентичних зразків. Популярні лемківські пісні звучать на концертних сценах у сучасних авторських гармонізаціях, авторських стильових обробках та аранжуваннях.

Отже, серед перерахованих видів трансформації потрібно відзначити імпровізацію, контамінацію, редукцію словесного тексту пісні, осучаснення мови, перетекстування, розвиток авторства тощо. Усі ці засоби свідчать про життєвість та динаміку розвитку фольклорної традиції лемків-переселенців від повоєнних років до нашого часу.

Використані джерела

1. Горбаль М. Різдво на Лемківщині : Фольклорно-етнографічний збірник / М. Горбаль. – Львів, 2004. – 215 с.
2. Фабрика-Процька О. Пісенна культура лемків України (ХХ–ХХІ ст.): монографія / О. Фабрика-Процька. – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2013. – 328 с.
3. Чаплик К. Екзистенція лемківських переселенців в умовах сучасної України : монографія / К. М. Чаплик; наук. ред. С. Й. Грица. – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2013. – С. 114.

Цехмістро Ольга Валентинівна

«ЛІТУРГІЯ СВЯТОГО ІОАННА ЗЛАТОУСТОГО» МИКОЛИ ЛЕОНТОВИЧА У КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

Проблема відтворення та розвитку національних основ у сучасній музичній культурі України ставить нагальне завдання перед освітою – відновлення «забутих» або маловідомих сторінок національної музичної культури. Значну частину творчості Миколи Леонтовича – духовну музику – ідеологічне табу на довгі роки поставило під заборону. Отже, складні процеси в сучасній українській хоровій музиці, наявність кризових явищ у сфері культури роблять дослідження творчості композитора актуальним.

Слідуючи традиції літургій XVII–XVIII ст. М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, літургійні форми на початку ХХ ст. мали задум єдиного композиційного циклу, але з більшою кількістю дрібних піснеспівів, включаючи багато «ектеній» та велику кількість богослужбових текстів, які виконувалися народним хором або усіма

парафіянами. Це свідчить про намагання композиторів, зокрема М. Леонтовича, музично об'єднати всю службу, створити великий цикл, який мав би внутрішню логіку розвитку форми. При цьому дещо втрачався концертний характер самої Служби, адже окремі номери, які традиційно писалися в розвиненій формі та призначалися для концертного виконання, в даному випадку підпорядковувалися вимогам побудови всього циклу і ставали стислішими і скромнішими за своїми засобами. Композитори прагнули музично осмислити Богослужіння. Це була своєрідна спроба створення часового і жанрово-стильового мосту між жанрами циклічного хорового концерту XVIII ст. і Літургією початку XX ст. У «Літургії Святого Іоанна Златоустого» (1919) М. Леонтович продовжує розвивати лінію літургійного жанру в українському музичному мистецтві та водночас репрезентує авторську самобутність, у якій відбилися яскраві авторські риси творчого методу.

Перше виконання «Літургії» М. Леонтовича було приурочено до визначної події в історії Української Автокефальної Церкви – заснування першої української парафії. «Літургія» виконувалась у Миколаївському соборі на Печерську 22 травня 1919 р. Музика «Літургії» позначена високою одухотвореністю, майстерністю комбінування тембрів, що виявляється в інтенсивному внутрішньому гармонічному русі з часто вживаними септакордами. Постійні затримання в мелодиці на прохідні неакордові звуки надають їм мінливості та різкувато прозорого колориту. Часом, віддаючи перевагу логіці розгортання текстового змісту перед музичними закономірностями, композитор змінює темп, тональність, фактуру тощо. Дотримуючись у komponуванні циклу структурного канону відправи Літургії Іоанна Златоустого, М. Леонтович розмежовує її основні семантичні частини розділами псалмодій – ектеніями. Вони мають стабілізуючу і часом пограничну функцію.

Однією з особливостей хорового стилю циклу стало введення фольклорних мелодій. Так, у «Херувимській» і «Дивное ім'я твоє» використані мелодії з Поділля, записані Є. Богдановим, а в «Єдинородний Сину», «Тебе поем», «Достойно есть» – мелодії з Галичини [3, 10]. Народні впливи і національна специфіка також відчутні в «Достойно есть». Ідея ствердження та уславлення Господа отримала відображення у номері «Алілуя»: життєстверджуючий *A-dur*, стриманий темп, акордове викладення. Чергування загальнохорового звучання та чоловічої групи хору викликають паралелі з особливостями побудови концертів для хору XVIII ст.

Композитор-новатор уже на початку XX ст. вводить секундові напластування у церковній хоровій музиці. Зокрема, у «Вірую» на II

щаблі *D-dur* у баса-соліста, тенорів, альтів і сопрано по вертикалі відповідно звучать: *ре, фа-дієз, мі, соль*. Однак цей дисонанс не заважає органічному сприйняттю музиці номера. Тональний план у цілому ясний, є відхилення тільки в *e-moll* і *G-dur*. Форму номера можна представити як цілісну наскрізного розвитку з кодою. Композитор, йдучи за словом, навіть відмовляється від метричного регулювання (відсутні тактові риси).

Колористичною знахідкою композитора є номер «Достойно є», що нагадує святковий церковний передзвін у басовій партії в квартовому співзвуччі, тему ж ведуть альти. Форма наближається до 3-х частинної.

Отже, створена М. Леонтовичем «Літургія» та інші його духовні твори представляють новий стиль української церковної музики з чітко вираженою національною специфікою завдяки включенню фольклорних елементів. Характерний кантовий та підголосковий виклад надав канонічним текстам авторської інтерпретації, що зробило його «Літургію» оригінальним явищем української духовної музики початку ХХ ст. Сьогодні ж актуальність національної духовної спадщини, її дослідження, введення духовної музики в слухацьке та наукове коло зростає. Тож, на початку ХХ ст. відбувалося становлення української державності та Української православної автокефальної церкви. Нині ж важливим є збереження та розвиток національного духовного спадку.

Використані джерела

1. Гордійчук М. Микола Леонтович / М. Гордійчук. – К. : Музична Україна, 1977. – 134 с.
2. Завальнюк А. Микола Леонтович. Листи, документи, духовні твори / А. Завальнюк. – Вінниця : Нова книга, 2006. – 273 с.
3. Микола Леонтович. Пам'ятна книжка (щоденник), 1919 р., зошит I / Микола Леонтович. Спогади. Листи. Матеріали; упорядник В. Іванов. – К. : Муз. Україна, 1982. – 238 с.
4. Пархоменко Л. Микола Леонтович / Л. Пархоменко. – К. : АтлантЮЕмСи, 2007. – 63 с.

Чубик Юлія Ігорівна

ПОВСЯКДЕННИЙ ОДЯГ ШЛЯХТЯНОК ВОЛИНИ ЯК ЕЛЕМЕНТ МАТЕРІАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ РАНЬОМОДЕРНОЇ ДОБИ

Донедавна повсякдення розглядали як маловажливу сферу, адже в ній зазвичай не відбувалося нічого надзвичайного та особливого. У поняття «повсякдення» вкладали сукупність рутинних, звичних,

одноманітно повторюваних щодня малих дій та вчинків, зрозумілих та доступних, виконуваних без особливого обдумування. Однак стає очевидним те, що чим би не займалася людина, її діяльність починається з буденності і до неї повертається [1, 46].

Фернан Бродель вважав, що для з'ясування матеріальних аспектів людського повсякдення потрібно «вивчити речі – їжу, житло, одяг, предмети розкоші, знаряддя, грошові засоби, плани сіл і міст – тобто все, що служить людині – це єдиний спосіб відчутти її повсякденне існування» [2, 11-12].

До однієї з найголовніших структур повсякдення належить одяг. Його можна розглядати як своєрідну знакову систему. Одягаючись певним чином, людина нібито дає зрозуміти, хто вона така, що вона являє собою як особистість.

Одразу обумовимо, що у даному повідомленні йдеться не про національний костюм, який, на думку фахівців, у своєму завершеному вигляді постає на кінець XVIII ст., а про жіночий одяг, який носився шляхтянками щодня.

З історії одягу існує певна історіографічна традиція як в Польщі, так і в Україні. Щоправда, обширнішою та ґрунтовнішою є польська історіографія, яка має певне значення і для українських досліджень XVI–XVII ст., адже саме в цей час українські землі входили до складу єдиної держави – Корони Польської, а згодом до Речі Посполитої – що й позначилося на культурних впливах і взірцях [3, 401-407].

Дана проблема досліджена як польськими, так і українськими вченими на підставі ізографічних джерел, археологічних знахідок, а також на документальних матеріалах. Так, про жіночий шляхетський одяг ранньомодерної доби йдеться у працях таких українських та польських дослідників: Галини Стельмашук, Людмили Рудик, Марії Гутковської-Рихлевської, Владислава Лозінського, Лукаша Голембйовського, Ірени Турно, Анни Дронжковської та інших. Деякі праці написані за даними портретних зображень, мініатюр, гравюр та скульптури, що дають можливість відтворити форму, кольорову гамму та аксесуари одягу.

Зазначимо, що величезна група документального матеріалу XVI–XVII ст. дає нам можливість описати зразки жіночого шляхетського одягу, де містяться доволі детальні переліки з описами його вигляду та оздоблення. Оскільки ці описи робилися з цілком прагматичною метою – для одержання від нападників відшкодування матеріальних збитків, то в них зазначаються різновиди одягу, навіть ґатунок тканин, з яких вони вироблені, колір, оздоблення та його вартість. Тож розглянемо

зразки жіночих шляхетських сорочок та суконь ранньомодерної доби на підставі віднайдених нами документальних матеріалів у Центральному державному історичному архіві у м. Києві.

Найчастіше в актових документах зустрічається сорочка (кошуля), що вважається одним із найдавніших видів натільного шитого одягу. З часів середньовіччя вона стала вбранням, зшитим з прямокутного шматка полотна: жіноча покривала майже все тіло, чоловіча була дещо коротша. Сорочка виконувала роль білизни, повсякденного та робочого одягу, зазвичай виглядала з-під верхнього одягу [9, 96]. У тогочасних документах найчисленнішими є згадки про жіночі сорочки, виготовлені з «флямского» (фламандського) та «коленского» (кельнського) полотна. Зокрема, у реєстрі майна Богдана Хрінницького 1576 р. серед речей його покійної дружини Мар'ї Кмитянки перелічено: «кошулек флямских и коленских шолком и белю шитых одиннадцать, кошул долгих коленских з чирвоным шолком две» [5, 138]. У скарзі Данила Костюшковича та його дружини Федори Турівни на Федора Бокія Печихвостського про насильницьке вигнання їх з маєтку Підбереззя 1580 р. з-поміж жіночого одягу забрано: «кошулек коленских невышиваных пятнадцать, коштували коп три грошей литовских и грошей десять» [6, Ф. 25, оп. 1, спр. 21, арк. 156 зв. – 159]. Примітно те, що князівські жіночі сорочки, зшиті з таких же гатунків полотна, коштували набагато дорожче. Так, скарга княгині Ганни Путятянки на зятя Костянтина і його братів Остафія і Оксентія Єло Малинських 1576 р., які, напавши на її замок у м. Тучині, пограбували її майно, зокрема: «кошулек моих флямских восемь, шацую себе каждую по грошей двадцать чотыри; кошулек коленских десять, шацую себе каждую по грошей двадцать чотыри» [6]. Жіночі сорочки здебільшого вишивали чорним, білим, сірим, червоним шовком, золотою або срібною ниткою та перлами, однак у документах містяться також згадки про невишиті сорочки. Так, вищезгадана скарга Данила Костюшковича та його дружини Федори Турівни на Федора Бокія Печихвостського 1580 р. перелічує різноманітні види пограбованих сорочок: «кошулка перловая, коштувала коп осемнадцать литовских, другая кошулка перловая ж коштувала коп двадцать литовских, кошулек, шолком вышиваных три, коштували по две копе грошей литовских» [6].

Сукня – широкополе вбрання на підкладці, яке складалося зі спідниці та корсету (стан, станик). Шляхтянки носили розмаїті сукні: заможні особи одягали спідниці з гладких, оздоблених квітами тканин, виключно шовкових та легких (litych); менш заможні – з атласу та китайки, а убогі – з чемлету. Під усілякі такі спідниці незаміжні одягали довгу, атласну, прошиту на бавовні підкладку. Поверх брали

шнуровку, затягували її якнайміцніше, щоб надати талії витонченості; та шнуровка була покрита атласом або китайкою. На шнуровку одягали коротку спідницю [7, 56-57]. Стан (станик) – верхня частина жіночого одягу, що підтримувала бюст, носилася на білизні, частіше на сорочці як прикраса, шилася з такої ж тканини, як спідниця або з іншої [4, 169]. Дослідниця Г. Стельмащук зазначає, що станик виготовлявся з тонкої вовняної тканини голубого, зеленого, синього, червоного кольорів, із оксамиту та шовку. Його робили з великим овальним викотом на грудях, оздоблювали золотою тасьмою. Такий крій відкривав вишиту манишку сорочки і прикраси (намисто, хрестики тощо) [5, 96]. В актових книгах також знаходимо багато згадок про сукню. Зокрема, у скарзі Оникія Мутикальського на дружину Ганну Єленську 1602 р., яка проживши з ним 32 роки у мирі та злагоді та маючи одинадцятьоро спільних дітей, таємно втекла з дому й забрала частину його майна, містяться згадки даного виду одягу: «сукня бурнатная женская фалюндышова, куплена за шесть копъ грошей; другая сукня женская чорная, коштвала чотырохъ копъ грошей» [1, 492–493]. Про подібний тип сукні згадує тестамент Дороти Кгурського 1590 р., яка заповідає майно своєму чоловіку Щасному Муравському, зокрема: «суконь фалюндышовых две – одна бурнатная, другая чорная» [6]. Вбрання великозаможної та малозаможної шляхти, в тому числі сукні, не відрізнялися за своїми формами, але відрізнялися видами тканин, оздобленням та їхньою вартістю. Скарга Костянтина Єловича Малинського про те, що під час його відсутності Олександр Семашко (зведений брат княгині Марії Масальської), захопивши силою Тучинський замок, викрав дружину скаржника і тримає її у себе під суворим арештом 1573 р., повідомляє про різноманітні види суконь. Зокрема, з-поміж пограбованого одягу згадується: «Суконь файлюндышовых пять: одна сукна червоного, оксамитом чорным брамованая, которая дей коштвала дванадцать коп грошей литовских; другая – сукна брунатного, з брамами оксамиту чорного ж, которая дей коштвала дванадцать же коп грошей литовских; третья – сукна чорного, з брамами оксамитными чорными ж, которая дей теж коштвала дванадцать коп грошей литовских; четвертая дей сукна чорного ж, з брамами оксамиту чорного ж, которая дей также коштвала дванадцать коп грошей литовских; пятая дей сукна брунатного, без брамов, которая дей коштвала осмь коп грошей литовских» [1, 245].

Як відзначає Л. Голембйовський, жіноча мода на теренах колишньої Речі Посполитої була напрочуд змінною, одночасно

використовувалися сукні німецького, іспанського, італійського, французького й старопольського зразків [7, 53].

За твердженням В. Лозінського, тканини для жіночої сукні використовувалися здебільшого шовкові та переважно італійського або східного походження, злотоолиті ж протягом тривалого часу були майже виключно східні. Найрозкішнішими, а згодом і найдорожчими були оксамити, адамашки, звані також «камхами», атласи, табіни, брокати, телети. Кольори таких тканин найчастіше були живі й прекрасні, малюнок їх орнаменту замашистий та оригінально стилізований [8, 118].

Отже, одним із найважливіших елементів повсякденної матеріальної культури будь-якого соціуму, що одночасно засвідчував престиж і соціальний статус власника, є одяг. Актові книги гродських і земських судів дають нам можливість детально описати зразки тогочасного жіночого шляхетського одягу із зазначенням видів тканин, крою, оздоблення та техніки виготовлення.

Використані джерела

1. Акты о брачном праве и семейном быте в Юго-Западной Руси в XVI–XVII вв. / Под ред. О. И. Левицкого. – К., 1909. – Ч. 8. – Т. 3. – С. 492–493.
2. Бродель Ф. Матеріальна цивілізація, економіка і капіталізм XV–XVIII ст. / Ф. Бродель. – К., 1995. – Т. 1. – С. 11–12.
3. Демченко Л. Майнові розпорядження волинських шляхтичів за матеріалами тестаментів та реєстрів спадкового майна XVI ст. / Людмила Демченко // Архіви України: Науково-практичний журнал. – К., 2004. – № 1–2 (253). – С. 138.
4. Коляструк О. Поняття повсякденності в сучасній науковій гуманітаристиці / О. Коляструк // Україна ХХ ст.: культура, ідеологія, політика. – К. : Інститут історії України НАН України, 2009. – Вип. 15. – С. 46.
5. Стельмашук Г. Г. Давнє вбрання на Волині: Етнографічно-мистецтвознавче дослідження : монографія / Г. Г. Стельмашук. – Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2006. – С. 96.
6. ЦДІАК України, ф. 26, оп. 1, спр. 3.
7. Gołębiowski Ł. Ubiory w Polsce od najdawniejszych czasów aż do chwil obecnych, sposobem dykcjonarza ułożone i opisane / Ł. Gołębiowski. – Warszawa, 1830. – S. 56–57.
8. Łoziński W. Życie polskie w dawnych wiekach / W. Łoziński. – Warszawa, 2004. – S. 118.
9. Turnau I. Słownik ubiorów. Tkaniny, wyroby pozatkackie, skóry, broń i klejnoty. Oraz barwy znane w Polsce od sredniowiecza do poczatku XIX w. / I. Turnau. – Warszawa : Wydawnictwo naukowe Semper, 1999. – S. 96.
10. Woronczuk I. Спільні риси і шляхи розвитку одягу українських і польських селян у XVI–XVII столітті (методологічні та методичні засади і підходи) / I. Woronczuk // Acta Polono-Ruthenica I. – Olsztyn, 1996. – С. 401–407.

ЖАНР СЮЇТИ В КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ ОЛЕКСАНДРА ЯКОВЧУКА (РЕЦЕПЦІЯ НЕОКЛАСИЦИЗМУ)

Старовинні жанри у доробку сучасного українського композитора Олександра Яковчука сприймаються цілком природно. Зацікавлення композитора музикою бароко почалося зі студентських років, коли були написані Партита для струнного оркестру (1972), диптих «Арія та фуга» для струнних (1974). Після закінчення консерваторії з'явилася «Сюїта» (Канон, Остінато, Фуга) для струнних (1980). Яскравим творчим досягненням композитора постав поліфонічний цикл «Дванадцять прелюдій та фуг» (1983), в якому митець використав барокові назви, наприклад, фуга-токата, прелюдія-остінато, канон, прелюдія-діалог, буре, жига.

У творчому зверненні до старовинного жанру танцювальної сюїти композитора привабила чіткість змістовно-образного ряду, естетична вивершеність інтонаційних конструкцій, прозорість гармонічної структури, необмеженість фактурних рішень, класичні поліфонічні прийоми, концертна віртуозність партій, їхня ансамблева рівнозначність. Важливим стимулом до роботи у цьому жанрі стала велика потреба в сучасному віртуозному репертуарі для виконавців на духових інструментах.

Задум «Французької сюїти» для флейти і фортепіано (2012) виник під впливом клавірних сюїт французьких клавесиністів (Ф. Куперена, перш за все). Тембральна вишуканість ансамблю фортепіано з флейтою надає музиці Сюїти особливої витонченості. Цикл відкриває Гавот – галантний танець барокового часу; його традиційна форма є інтонаційно оновленою, з ретельно виписаною мелізматиною обох партій. II частина – Пavana, в якій яскравість інтонацій сучасної мелодії-шансону висвітлює фактуру старовинного жанрового інваріанту. Усталеність назви III частини – Жига – підсилює семантику старовинної структури. Композитор збагачує типову тричастинну форму ритмічною нерегулярністю (синкопами, неквадратністю структур, перемінними розмірами), елементами джазових інтонацій, різкими динамічними контрастами.

У даній сюїті автор, не порушуючи чіткості класичної структури, створив власну концепцію жанру. Інноваційне вирішення жанрового співвідношення частин у циклі сприяє композиційній цілісності циклу.

«Німецька сюїта» для кларнета і фортепіано (2012) є вельми цікавим прикладом авторського сприйняття специфіки необарокової сюїти. І частина – Сарабанда – починається речитативом кларнета *solo* та є відмінною від традиційного трактування. Це – віртуозно-концертний твір, хоча за характером він суворий та стриманий. Ритмічна акцентованість величавої ходи відчутна з перших тактів партії кларнета; класичний ритм Сарабанди з'являється у партії фортепіано тільки з т. 27. Невимушена жартівливість теми Алеманди (II частина), викладеної в партії кларнета, підкреслюється легкими акордами фортепіанного супроводу без басів (вони виникають у т. 8). Перемінність метру надає рис імпровізаційності цій класичній сюїтній формі, особливо у коді. III частина – Тірольський танець – написана у міксолідійському ладі. Яскрава оригінальність тем, пунктирний ритм, швидкий темп, стрімкість розвитку, калейдоскопічність чергування контрастних епізодів створюють атмосферу справжнього народного свята.

Іншим прикладом рецепції неокласицизму у творчому доробку О. Яковчука є «Староанглійська сюїта» для фагота і фортепіано (2012). Композитор збагатив образну сферу неокласичної сюїти, надавши циклу концертно-віртуозного характеру та імпровізаційності.

Ян Ірина Миколаївна

ІДЕЙНО-ЕСТЕТИЧНІ ЗАСАДИ ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ТЕАТРАЛЬНО-КРИТИЧНОЇ ДУМКИ ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ

Дослідження специфіки становлення української театральної критики в аспекті національної культурної традиції та історичної реконструкції обумовлено інтенсивним пошуком нових концептуальних засад відродження та розвитку української театральної культури. Національна театральна-критична думка є важливою складовою історичної пам'яті, цінним інформаційним джерелом, без якого неможливе усвідомлення феномена українського театру та визначення його ролі в європейському сценічному контексті.

Наприкінці ХІХ – початку ХХ ст. процес становлення українського професійного театру, формування національної театральної-критичної думки супроводжувався значним духовно-культурним піднесенням, зумовленим поширенням національно-культурного руху. Провідні українські театральні діячі – М. Кропивницький, І. Карпенко-Карий, М. Садовський, М. Старицький, М. Заньковецька, П. Саксаганський – будучи учасниками українського націєтворення, намагалися реалізувати

націєтворчу, етнозберігаючу, просвітницьку, художньо-естетичну та консолідуючу функції театрального мистецтва, які відбивали ідейно-естетичну сутність культурницького етапу національно-визвольного руху.

Одними з головних завдань, що ставили перед собою українські театральні діячі, були: самоусвідомлення власної національної ідентичності, утвердження демократичних ідеалів, збереження та культивування історичної пам'яті українського народу, поділеного на той час між двома імперіями – Російською та Австро-Угорською.

Пропагування національної самобутності та відтворення етнокультурної ідентичності української нації стали основою художньо-естетичної системи українського театрального мистецтва. Національну специфіку українського театру визначали: жанрово-стильовий репертуар, багатоманітна тематика, принципи режисури, драматургії, сценографії, характер декорацій, костюмів, хореографічне оформлення вистав, які співіснували у тісній взаємодії з національною фольклорною традицією [2, 59].

Важливою ознакою тогочасного репертуару українського театру була його виразна етнографічно-побутова спрямованість, яка відтворювала національний психологічний тип українства, пропагувала його традиції, інтенсифікувала пробудження етнічної самосвідомості. Отже, його репертуарну основу становили п'єси видатних українських драматургів: «Ніч на Івана Купала», «Глитай», «Пошилися в дурні», «По ревізії», «Невольник», «Глум і помста», «Дай серцю волю...» М. Кропивницького; «Наймичка», «Безталанна», «Бондарівна» І. Карпенко-Карого; «Не так склалося, як бажалося», «Не ходи Грицю на вечорниці», «За двома зайцями», «Сорочинський ярмарок» М. Старицького тощо [3].

Аналізуючи процес формування української театральної критики в останній третині ХІХ ст., слід констатувати, що у цей час етнічної консолідації та національно-духовного піднесення українського народу утворилося міцне підґрунтя для її повновартісного функціонування.

Українська театральна-критична думка відбивала безперервність національного культурно-мистецького процесу, національне театральне життя у всій багатоманітності його проявів, акумулювала у собі цінний фактологічний матеріал історії пошуку фундаторами українського професійного театру національної ідентичності крізь призму відродження, збереження українських традицій, фольклору, етнографії та сприяла формуванню духовних пріоритетів, художньо-естетичних смаків та національної самосвідомості глядацької аудиторії [2,63].

Жанровий діапазон національної театральної критики, основу якого становили театральна рецензія, театральний фейлетон, критична

стаття-підсумок сезону та гастролей, творчий портрет, виконував роль генератора сценічної практики та пропагував українське театральне мистецтво широкому громадському загалу.

Таким чином, українська театральна критика була дзеркалом культурно-мистецького життя наприкінці XIX – початку XX ст. Вона його не просто відбивала, вона його створювала, виконуючи суспільну, соціально-комунікативну, художньо-естетичну й просвітницьку функції та сприяла збереженню власної культурної ідентичності.

Використані джерела

1. Антонович Д. Триста років українського театру (1619–1919) / Д. Антонович. – Прага, 1925. – 273 с.
2. Новиков А. Українська драматургія й театр: від найдавніших часів і до початку XX ст. : монографія / А. Новіков. – Харків : Основа, 2011. – 408 с.
3. Чорний С. Український театр і драматургія / С. Чорний. – Мюнхен – Нью-Йорк, 1980. – 470 с.

СЕКЦІЯ 4

ДІАЛОГ КУЛЬТУР: ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНІСТЬ

Андросова Дарія Владимировна

А. СКРЯБИН И ИТАЛЬЯНСКИЙ АВАНГАРД 1950-х – 1960-х ГОДОВ (НА ПРИМЕРЕ СЕКВЕНЦИИ IV Л. БЕРИО)

Итальянский авангард – историческое национальное достояние, поскольку именно с итальянским авангардом 1900-х – 1910-х годов связано употребление данного термина: выступление футуристов во главе с Ф. Маринетти в 1908-1910 гг. Сонористические открытия Л. Руссоло, бывшего в составе группы Ф. Маринетти как художник и композитор, объективно составили новую ветвь музыкального сочинительства, однако по идеологическим причинам (покровительство футуристам Б. Муссолини) ссылки на открывателей этого нового пути творчества надолго оказались табуированным в музыковедческих описаниях. И в деятельности авангарда второй волны 1950-х – 1960-х годов сонористика определила одну из главных стилистических тенденций творчества, однако в соединении с тем, что образовало идейно-стилевую антитезу в первой авангардной волне 1900-х. Речь идет о серийной-сериальной технологической тенденции, осознаваемой в наследовании шенберговой атональности, по связи с которой весь комплекс второго авангарда принято определять как неоэкспрессионизм.

Однако данное наименование несправедливо связывает выразительную палитру авангарда 1950-х – 1960-х с антиэстетикой экспрессионизма, что совершенно не совпадает со смысловыми реалиями. Сонористические компоненты разве что в творчестве К. Пендерецкого образовывали антитетические смысловые структуры по отношению к тонно выстроенным фрагментам, а в этих последних серийные построения представляли тематически-образный позитив (типа партии Иисуса Христа в «Страстях по Луке»). В сочинениях Л. Ноно, сосредоточившего в своем творчестве постшенберговский сериализм, сериалистические построения обрисовывают как образы разрушения, так и нравственно-эстетически незыблемое.

Творчество Л. Берлио связывается с поставангардом, поскольку сочинение им Симфонии в 1968 г. определило поворот как бы к

«примирению» авангарда и традиционализма, которое казалось главным атрибутом свершавшейся стилевой переориентации, на самом деле определенного далеко не этим слиянием стилево-смысловых полярностей. Л. Берио сложился в русле авангарда 1950-х – 1960-х, что запечатлено «сквозным» жанровым показателем его наследия: его 9 Секвенциями, создававшихся от 1958 вплоть до 1980 г. Такого рода жанровые пристрастия, независимо от стилевых смен в творчестве в целом, находим у композиторов разных эпох, в том числе это сочинение Сонат и Прелюдий А. Скрябиным, Сонат С. Прокофьевым, Симфоний В. Лютославским, Моделей Б. Шеффером и Багателей В. Сильвестровым.

Хотя такие жанровые «линии» в наследии композиторов обнаруживали стилевую реактивность на смены направлений, все же показателен и «стиль жанра», удерживающий стилевую константу в антитезах метастилевых предпочтений эпохального значения.

Прометеевский комплекс А. Скрябина и соответствующая ему литургийно-«огненная» выразительность звуков его музыки освящен признанием и авангарда, и поставангарда, в разных поворотах скрябиновских заветов. *Скрябиновская* литургийность определила *космизм* творений «отца авангарда» 1950-х – 1960-х О. Мессиаана и мемориальный тонус сочинений его великого итальянского ученика Л. Ноно. Однако и утверждение стилевого облика поставангарда осуществлен этим последним сочинением в 1981 г. «Прометейя». Так что именно скрябиновская литургийность и скрябиновский «прометеизм» определили «сквозную» стилевую линию от авангарда к поставангарду. И такого рода соотнесенности с А. Скрябиным у Л. Берио обнаруживается благодаря его опоре на жанр *секвенции* от конца 1950-х гг.

Пояснение этой жанровой идеи находим в высказывании Л. Берио: «У меня есть утопическая мечта...: я хотел бы объединить народную музыку с нашей; сделать реальной, воспринимаемой, понятной преемственность и *непрерывность традиции древнего, народного музицирования... – и нашей музыки*» (курсив Д. А.) [2, 171]. Для Л. Берио представлялась сущностной идея выводимости позиций авангарда из архаики, органической составляющей которых были мистерии-литургии. Это вдохновляло и А. Скрябина, черпавшего свой «модерн» из глубин исихастской экстастики [1, 190], определившей основной терминологический запас его словесных ремарок и авторски эмблематическое название «Поэмы экстаза».

В связи со сказанным напоминаем этимологический-генетический смысл выразительности жанра секвенции: «от позднелатинского *sequentia* ... возникшее из юбилейных на слове аллилуйя» [3, 1183].

Показательно то, что Секвенции I и II написаны были Л. Беріо для флейты и арфы [2, 100], инструментов, которые в современном инструментарии ассоциируются с античным наследием от авлоса-тибии и лиры-кифары. Секвенция III – для голоса, что непосредственно соотносимо с церковно-средневековым (см. выше) пониманием существа этого жанра. Секвенции IV и V – для фортепиано (трактуемого явно в духе чембало!) и тромбона, знаменуя инструментализм барокко. А вот Секвенции VI, VII, VIII, соответственно, написаны для альты, гобоя, виолончели, инструментов, органически связанных с классической-романтической традициями, а кларнет – Секвенция IX – вводит в характерный инструментарий XX в. Так Секвенции Л. Беріо предстают в виде «исторического парада», охватывающего вехи пути музыки от Древности до Современности, – в единстве с идеей, вложенной в вышецитированное высказывание композитора относительно *ОСОЗНАНИЯ преемственности авангардного-поставангардного «языка» музыки от народной традиции.*

Использованные источники

1. Арабаджи Д. Очерки христианского символизма / Д. Арабаджи. – Одесса : Друк, 2008. – 548 с.
2. Кириллина Л. Лючано Беріо / Л. Кириллина // XX век. Зарубежная музыка. Очерки. Документы. – Вып. 2. – М. : Музыка, 1995. – С. 66–124.
3. Советский энциклопедический словарь. – М. : Сов. энциклопедия, 1984. – 1599 с.

Астаф'ева Ольга Андріївна

ДУХОВНА МУЗИКА ЯК ДІЄВИЙ ЧИННИК ФОРМУВАННЯ КУЛЬТУРИ СУСПІЛЬСТВА

На початку третього тисячоліття християнської ери ми повертаємось ще і ще раз до Книги Книг, що концентрує знання, мудрість, досвід вищих духовних прозрінь і Богопізнання – Біблії. Для європейської музичної культури, як і художньої культури у цілому, ця книга здавна стала джерелом тем, сюжетів та образів як у суто духовних, так і у світських жанрах. Твори на біблейські теми складають найважливішу частку музичної спадщини різних країн, історичних епох, є фундаментом духовних надбань різних народів.

Духовний феномен музики у різні епохи трактувався у залежності від світовідчуття людства. Однак завжди роль музики була і є важливою складовою духовного життя людини. У прадавні часи музика сприймалась як провідник божественної інформації, у часи Античності та Середньовіччя – як точна наука. Починаючи з епохи

Відродження, за музикою закріплюється статус виду мистецтва. У ХХ ст. простежується тенденція до пізнання музики як абсолютно досконалого явища на рівні звука.

Наведені погляди складають лише частину уявлень людства щодо духовного феномену музики. Духовний феномен музики розгортається для кожного у певному соціальному просторі та в межах часу його життя. У творах таких фундаторів музичної духовної культури, як Й. С. Бах, Г. Гендель, Л. Бетховен, Ф. Шуберт, С. Франк створено особливу, піднесену музику, освоєння якої є для людини своєрідним доказом своєї нескінченності, проривом до трансцендентного. Духовна музика виступає певною універсальною характеристикою всього комплексу взаємин людини зі світом, які ґрунтуються на досягненні людиною своєї причетності до буття і вічності, як сталося у творчості Д. Бортнянського, Г. Свиридова, Е. Денисова, В. Губаренка, Л. Дичко.

Музична культура ХХ ст. дивує масштабом творчих звершень. Художні шукання багатьох композиторів опиняються в епіцентрі духовних драм, осмислюються проблеми синтезу мистецтв, митці спираються на символи та програмність, шукають опори в релігійному сприйнятті світу, долаючи трагізм буття.

У ХХ ст. музика тяжіє до специфічного, модерного відображення навколишнього життя. Релігійно-філософські ідеї поступово ставали важливими чинниками формування концепцій, образів і шляхів стилеутворення в музичному мистецтві, відбиваючи загальний вектор розвитку європейської культури. Не викликає сумнівів, що ця домінуюча тенденція не оминула й творчості українських композиторів, доказом чого слугують різнопланові дослідження їхньої творчості.

Інтеграція українського соціуму в світовий культурний простір, проблеми духовного виховання зумовили актуальність обраної теми, що дає можливість збагачуватись досягненнями інонаціональних культур, виявляючи при цьому свою самобутність.

Мова багатьох українських митців, безперечно, зумовлена національним менталітетом. Проте такий менталітет веде до відкритого діалогу з європейською і світовою культурою, всіма світоглядними моделями, адже шукає злагоди з навколишнім світом, що споконвіку є ґрунтом культури. Актуальними сьогодні є аналіз та популяризація духовної музики – від найдавніших часів до сучасності, оскільки християнство в багатоконфесійному духовно-релігійному просторі України є одним із засадничих чинників формування культури і моралі суспільства. Авторитетний вчений-музикознавець В. Медушевський

наголошував, що духовна музика володіє величезними можливостями активного соборного єднання людей.

Якнайпильнішої уваги українських музикознавців потребує питання про взаємодію духовного та світського у композиторській творчості. Можливість розглянути питання духовного напрямку творчості українських композиторів має значення для сучасного навчально-педагогічного процесу в Україні, який відкриває «поліфонічний» характер семантики духовного і нові аспекти смислового ствердження духовних домінант культури через музику. Залучення духовної музики до самотутньої національної скарбниці мистецтва може суттєво збагатити сучасну педагогіку. Образи, які несе духовна музика, повинні відклатися не стільки як «знання» у головах учнів, скільки в душах дітей як «пам'ять серця», як писав К. Батюшков:

«О память сердца! Ты сильней
Рассудка памяти печальной».

Тут важливо почуття міри й готовності дітей до цих знань – як всіх разом, так і кожного окремо.

Важливим фактором загального процесу демократизації українського соціуму є «релігійний ренесанс», який охопив молоду українську державу. Події останніх років уселяють надію в те, що економічна і політична інтеграція України до європейських структур наближає наш народ до європейського духовного простору, а отже, у співставленні із власними традиціями глибше зрозуміти сенс і призначення української музики.

Саме духовні цінності є показником формування позитивного міжнародного іміджу України та її культури, інтеграції до європейського простору за збереження власної культурної ідентичності.

Використані джерела

1. Гегель Г. В. Г. Энциклопедия философских наук / Г. В. Г. Гегель. – М. : Мысль, 1977. – Т. 3. – 471 с.
2. Лосев А. Ф. Основной вопрос философии музыки / А. Ф. Лосев // Философия. Мифология. Культура. – М. : Политиздат, 1991.
3. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В. Медушевский. – М. : Музыка, 1976. – 249 с.
4. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия / Е. Назайкинский. – М. : Музыка, 1972. – 383 с.
5. Сохор А. Вопросы социологии и эстетики музыки: Статьи и исследования / А. Сохор. – Л. : Сов. композитор, 1981. – Вып. 2. – 294 с.
6. Холопов Ю. О сущности музыки / Ю. Н. Холопов // Ю. Н. Холопов и его школа. – М., 2004. – С. 6–17.

«ПОДВІЙНЕ КОДУВАННЯ»

В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

Мистецтво постмодернізму як феномен «подвійного кодування» розглядають зарубіжні та вітчизняні вчені з середини ХХ ст. (Р. Барт, Ч. Дженкс, І. Ільїн, С. Кримський, В. Личковах, О. Петрова, В. Подорога, Д. Фоккема та інші). Загалом проблема подвійного кодування пов'язана зі специфікою художніх творів, які з'являються в цей період трансавангарду і постмодернізму. Хоча витoki дослідження цього феномену культури та мистецтва можна знайти і на зорі семіотики й естетики як загальної лінгвістики.

Перш за все, поняття «подвійного кодування» застосовується до мистецької практики постмодерністів, які, слідуючи гаслу Леслі Фідлера «Перетинайте кордони, засипайте рови», намагаються зняти протистояння між високою і масовою культурами, адресуючи свої твори одночасно обізнаним і недосвідченим читачам. Є. Лозинська пише, що «з одного боку, використовуючи тематичний матеріал і техніку популярної, масової культури, твори постмодерністів володіють рекламною привабливістю предмета масового споживання для всіх людей, у тому числі і не дуже художньо освічених. З іншого боку, пародійним осмисленням більш ранніх – і переважно модерністських – творів, іронічної трактуванням їх сюжетів і прийомів вони апелюють до самої досвідченої аудиторії» [4].

Поняття «подвійне кодування» до обігу в культурі вводить американський архітектор і критик Чарльз Дженкс. У статті «Зліт архітектури постмодернізму» (1975) він пише, що «подвійне кодування» є одночасною апеляцією, як до мас, так і професіоналів» [2]. На прикладі постмодерністичної архітектури вчений доводить, що чим більше варіантів, тим більше гри з семантикою та метафоричністю образів, які претендують на багатозаровість, багатоваріантність прочитання (за Ч. Дженксом, так званий «радикальний еkleктизм»). «Постійне пародійне співставлення двох (або більше) «текстуальних світів», різні засоби семіотичного кодування естетичних систем (художніх стилів), «парадоксальний дуалізм» складають підвалини «подвійного кодування» і є проявом постмодерністичного мистецтва [2].

У 1996 р. критик формулює тринадцять принципів архітектури постмодернізму, але ми робимо акцент на загальних пунктах для різних видів мистецтва, які віддзеркалюють сутність «подвійного кодування»:

постмодернізм як «подвійне кодування», в якому кожен елемент має свою функцію, дублюється іронією, суперечливістю, множинністю значень; корелят «подвійного кодування» – багатозначність з відмовою від інтеграційного мінімалізму «високого модерну»; насиченість творів спогадами і асоціаціями ідей; заміна гармонії Ренесансу, інтеграції модерну, гібридність мистецтва постмодернізму, що характеризуються «дисонантною красою» і «дисгармонічною гармонією»; відсутність досконалого ансамблю з компенсуванням складними ансамблями та дисперсними одиницями, а тертя різних стилів зі створенням синкопованих пропорцій, фрагментованої чистоти; культурна плюральність без домінування одного стилю; елегантний урбанізм, який враховує нові технології; звернення до антропоморфізму, коли людське тіло знову знаходить своє місце в декорації; континуальність і прийняття минулого, анамнез; включення спогадів, реліквій у конструкції без урахування реакції публіки; акцентування в живописі постмодерну наративного реалізму, натюрмортів та пейзажів; поява нових риторичних фігур, парадоксів, оксюморонів, подвійного кодування, дисгармонічної гармонії, комплексності, суперечностей постмодернізму, функція яких у виробленні феномену відсутності присутністю заміни; створення ансамблю з елементами, які згруповані навколо центру, але місце цього центру – порожньо [2].

Отже, насамперед постмодернізм і «подвійне кодування» виступають як характеристика специфічного способу світосприйняття, певного менталітету і світовідчуття.

Досвід минулого в постмодерністичному тексті сформувався з культурними кодами, які включають в себе художні стилі, традиції, формули, ритмічні структури, музичні інтонації. Таке еклектичне поєднання в художній творчості французький теоретик Ж. Липовецьки визначає як головну рису постмодернізму і «подвійне кодування» у відношенні до минулого і теперішнього, традиції і новацій, модерну і постмодерну [3] (О. Козаренко «П'єро мертвопетлює»; Є. Станкович Камерна симфонія «В гостях у Вівальді»).

Прикладом може бути «Реквієм для Лариси» В. Сильвестрова для мішаного хору, солістів та оркестру, який включає в себе латинські канонічні тексти та вірші Т. Шевченка українською мовою. У ХХ ст. у жанрі реквієму композитори іноді не використовували канонічні тексти взагалі, або поєднували з іншими віршованими пластами, як, наприклад, Б. Бріттен у «Воєнному реквіємі», де літургічні латинські тексти співіснували у музичному просторі твору з віршами англійського поета У. Оуена. Використання різних текстів, написаних різною мовою, в

одній композиції сприймається як заглиблення в інтерпретаційні можливості біблійного змісту, як знаходження нових ракурсів його тлумачення, що збагачує сучасну музичну творчість та підтверджує тези У. Еко про «подвійне кодування» як «комунікативну конференцію» або Р. Барта «поєднання різних кодів» [1, 252].

Поєднання інтонацій джаз-року та класично-романтичних («мовна гра» Ж. Ліотара), залучення мультимедійних засобів (відеоряд, діапроектор) в пасіонному жанрі «Страсті за Владиславом» В. Рунчака визначають динаміку процесу кодування з опорою на візуальні, аудіальні елементи та відтворюються в діалозі різних видів мистецтва [6, 313].

«Апеляція до мас і професіоналів, гра з семантикою і метафоричністю» повністю реалізується в творчості класика «полістилістики» Альфреда Шнітке (сюїта «Мертві душі»). Панорама стилів, жанрів і напрямів – від класики (Пролог у стилі класичних увертюр), авангардних мотивів з алюзіями до класики-романтики (5. Минуле Плюшкіна, 7. У Манілових); до побутових танців (8. Вальс, 2. Полька, 6. Мазурка, 9. Галоп); маршів (3. Поховальний марш, 4. Марш). Хоча чітка драматургія твору надає цільності і спрямованості розвитку всьому строкатому музичному матеріалу, створюючи умови для проявів «подвійного кодування» і підтверджуючи тезу про амбівалентність постмодерністичного твору.

Отже, «подвійне кодування» в музичному мистецтві постмодернізму визначається як апеляція до мас і професіоналів (Ч. Дженкс), «мовна гра» (Ж. Ліотар), «діалог різних видів мистецтва і в сучасних медіа-артах» (А. Пайвіо), «комунікативна конференція» чи «поєднання різних кодів» (Р. Барт).

Використані джерела

1. Барт Р. Семиотика. Поэтика / Ролан Барт. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.
2. Дженкс Чарльз. Взлёт архитектуры постмодернизма / Дженкс Чарльз // Корпус 3. – Режим доступа: <http://cih.ru/k3/jenx.html>.
3. Липовецьки Жиль. Эра пустоты. Эссе о современном индивидуализме / Жиль Липовецьки; пер. с фр. В. Кузнецова. – СПб. : Владимир Даль, 2001. – 336 с.
4. Лозинська Є. Двойная кодировка, двойная адресация в литературе // Режим доступа : [http://www.e-reading.club/chapter.php/101082/80/Chuprinin-Russkaya-literatura-segodnya._Zhizn'_po_ponyatiyam.html].
5. Постмодернизм : энциклопедия / сост. и науч. ред.: А. А. Грицанов, М. А. Можейко. – Минск : Интерпрессервис : Кн. дом, 2001. – 1038 с. – Режим доступа : http://www.ereading.club/chapter.php/127706/212/Gricanov_Postmodernizm.html
6. Paivio A. Imagery and verbal processes / A. Paivio. – New York, 1971. – 608 p.

ПОЛОЖЕННЯ ТЕОРІЇ М. БАХТІНА ПРО «ЧУЖЕ СЛОВО» В ДІАЛОЗІ З МУЗИЧНИМ МИСТЕЦТВОМ

Методологічною основою, фундаментом дослідження взаємодії «свого» і «чужого» начал у мистецтві ХХ–ХХІ ст. стали праці М. М. Бахтіна. Ґрунтовно розробляючи теорію діалогу, дослідник охопив широке коло гуманітарних питань. У філософському аспекті його праці являють собою переосмислення взаємодії між «я» і «ти», «я» і «іншим». «Діалог виступає у нього не просто засобом набуття істини... Він виявляється взагалі єдиним засобом пізнання буття, дотику до нього» [4, 91]. Як філософ-антрополог М. Бахтін відзначає, що «людина ніколи не знайде всієї повноти лише у собі самому» [3, 208]. Завдяки детальному аналізу можливих проявів діалогічного слова і «чужого» мовлення в літературному тексті (від мікродіалогу всередині слова – до діалогічних відносин між образами інших мистецтв) М. Бахтін створив базис для майбутніх досліджень у різних сферах гуманітарного знання та мистецтвознавства, пов'язаних з текстовою інтерпретацією.

Розробляючи теорію діалогічності в аспекті естетики словесної творчості, М. Бахтін дає визначення поняттю «чужая мова» («чуже мовлення»): «Чужа мова» – це мова у мові, висловлювання у висловлюванні, але водночас це і мова про мову, висловлювання про висловлювання» [2, 408]. Це лаконічне визначення містить важливі аспекти взаємодії «свого» і «чужого» слова: структурний та семантичний. Чужа мова – це висловлювання іншого суб'єкта. Певісно вона мислиться як самостійна, завершена, поза даного контексту. Але будучи залученою до авторського висловлювання, вона завжди частково асимілюється, тому що стає невід'ємною часткою нового цілого. При цьому чуже слово має зберігати деякі риси попередньої самостійності для повноти втілення смислу. Таким чином, це і «висловлювання про висловлювання»: мова про іншу мову, про інший текст (контекст) у новій мовленнєвій ситуації.

Узагальнюючи це визначення, М. Бахтін вводить поняття «двоголосого слова»: «в одному слові виявляються дві смислові спрямованості, два голоси»; «чужі слова, введені в нашу мову, неминуче приймають в себе нове, наше розуміння і нашу оцінку» [1, 219, 226].

«Чужа» та «авторська» мова завжди вступають у динамічні взаємовідношення. Саме в їхній взаємодії відбувається породження смислу та визначається авторська позиція по відношенню до

запозиченого висловлювання. М. Бахтін виділяє два типи динамічних взаємовідношень (з акцентом на структурному аспекті) [2, 413, 414]:

1) збереження цілісності та аутентичності чужої мови, прагнення створити її стійкі межі;

2) тонке впровадження в чужу мову, коментування; «авторський контекст прагне до розпаду компактності й замкнутості чужої мови» [2, 414].

Спираючись на специфіку літературного висловлювання, перший тип взаємовідношень дослідник називає «лінійний стиль», а другий – «живописний стиль». Проте, враховуючи характеристику, зазначену М. Бахтіним, можна запропонувати їх позначити більш узагальнено як «принцип цитати» і «принцип алюзії». У такому варіанті типи динамічного взаємовідношення «своєї» і «чужої» мови наочно співвідносяться з двома основними принципами використання «чужого» стилю в музиці, які узагальнив А. Шнітке у відомій доповіді «Полістилістичні тенденції в сучасній музиці» [6, 327].

У роботі «Проблеми поезики Достоевського» [1, 231] М. Бахтін наводить іншу класифікацію «двоголосого слова», в якій акцентовано смислове спрямування взаємодіючих «голосів»:

I. *Однонаправлене слово*: авторський задум користується чужим словом у напрямі власних устремлінь (до цього типу відноситься стилізація);

II. *Різноюнаправлене слово*: авторські та чужі устремління мають різне направлення (реалізується в пародії);

III. *Відображене чуже слово*: саме авторське слово видає себе за чуже слово або чуже видає за своє; таким чином, чуже слово впливає ззовні, викликаючи внутрішню полеміку або прихований діалог.

У літературному тексті всі типи чужого слова можуть поєднуватися один з одним.

Якщо спроектувати ці положення на музичне мистецтво, то I і II типи сполучення «голосів» знаходять адекватне втілення в творах, які містять музичні стилізації або засновані на принципі пародії. Як зазначив Ю. Тинянов, «пародійність зовсім не обов'язково пов'язана з комізмом»; важливішим виявляється інше: пародія «існує настільки, наскільки крізь твір просвічує другий план», тому в ній «*обов'язкова* невязка обох планів, зміщення їх» [5, 294, 212, 201]. А III тип виявляє себе в дещо опосередкованому вигляді у тому широкому колі музичних проявів «чужого» тексту, що в стильовому відношенні позначають як «рефлексивний», «асоціативний», «інтерпретуючий» стиль.

У цілому, ідеї М. Бахтіна, охоплюючи найважливіші питання взаємодії «свого» і «чужого» слова в художній творчості, виходять далеко за межі суто текстових взаємовідношень та активують естетико-філософську сферу «само-розуміння-в-іншому» [7].

Використані джерела

1. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского / М. Бахтин. – М. : Сов. Россия, 1979. – 320 с.
2. Бахтин М. Тетралогия / М. Бахтин. – М. : Лабиринт, 1998. – 608 с.
3. Бахтин М. Эстетика словесного творчества / М. Бахтин. – М. : Искусство, 1979. – 423 с.
4. Гуревич П. Проблема Другого в философской антропологии М. М. Бахтина / П. Гуревич // М. М. Бахтин как философ. – М. : Наука, 1992. – С. 83–96.
5. Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Тынянов. – М. : Наука, 1977. – 575 с.
6. Шнитке А. Полистилистические тенденции в современной музыке / А. Шнитке, В. Холопова, Е. Чигарева // Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества. – М. : Сов. композитор, 1990. – С. 327–331.
7. Яусс Г.-Р. К проблеме диалогического понимания / Г.-Р. Яусс // Бахтинский сборник. – М. : Лабиринт, 1997. – Вып.3. – С. 182–197.

Голуб Ірина Леонідівна

ІНДИВІДУАЛЬНИЙ СТИЛЬ МИТЦЯ ТА ЙОГО ПРОЯВИ В МИСТЕЦТВІ ІКОНОПISУ

У мистецтвознавстві індивідуальний стиль розуміється як стійка система психологічних засобів і художніх прийомів у творчості окремого художника, групи художників (течії, або напряму), цілої епохи. Дослідженням стилетворення у мистецтві займалися такі вчені, як Олександр Богомазов, Михайло Жук, Олена Кульчицька, Іван Мясоедов. Художній образ, за визначенням Леоніда Тимофеева, є конкретною і узагальненою картиною людського життя, яка створена за допомогою вимислу і має естетичну цінність. Він відповідає уявленням предобразу (мети) митця і втілюється у образі системою способів, прийомів художника, за допомогою співвідношення масштабів, мас, форм, кольору, розкриваючи глядачеві світогляд митця. Спираючись на ідеї відомих мистецтвознавців та психологів (Герберта Ріда, Євгенія Клімова тощо), індивідуальний стиль у мистецтві можна визначити як стійкий вияв у своєрідності художнього твору індивідуально-специфічної системи художніх засобів, прийомів виконання цієї діяльності.

Умовою розвитку індивідуального стилю образотворчої діяльності митців українського образотворчого мистецтва та іконопису був історичний фактор, який впливав на показник їхньої майстерності. Це

поняття втілювалось в гармонійності та виразності рухів пензля, у майстерному володінні побудови композиції та сюжету ікони і т.д. Огляд стилів, що склалися у українському образотворчому мистецтві (передусім такі стилі, як класичний, бароко, ренесанс.) показує, що кожний художник мав свої особливості, котрі дістають втілення як у плані сприйняття художніх образів, так і у плані їхнього вираження (експресія, енергійність, або ж навпаки – плавність, стриманість) і відповідають обумовленим темпераментом стилем митця. В цілому ж, проблема пошуку індивідуального стилю митця втілює його прагнення до самовираження у художній творчості під впливом історико-етнографічного, природного, духовного, соціально-економічного фактору, який є передумовою формування українського етносу.

Українське образотворче мистецтво іконопису має візантійські витоки, але вважається елементом європейської цілісності тому, що український культурний розвиток проходив ті самі стадії, що й європейський узагалі. Тому в образній стилістиці відбивалися риси як загальноєвропейського стилю, так і народні традиції. Візантія репрезентувала протягом усього існування своєрідний синтез західних і східних духовних начал, вагомо вплинула на цивілізації Південної і Східної Європи. Візантійський канон та принцип подібності – повтор та копіювання архетипів-взірців – вважався основним у середньовічному мистецтві іконопису та позначився на розвитку сучасного українського іконопису.

Школа іконопису Києво-Печерської Лаври показала принципово нові художні цінності: у їхню основу покладено все багатство сприйняття природи рідної землі, життєва сила та власна унікальність веселих декоративних кольорів. Краса православного живопису втілена в округлених зображеннях святих, динамічних формах, що світяться золотом прикрас на аскетичному фоні Лаври. Художні особливості українського образотворчого мистецтва та їхня типологічна характеристика проявляється своєрідним індивідуальним стилем. Цей стиль створюється своєрідними художніми особливостями композиції, світлотіні, перспективі, колориті та об'ємному зображенні, які зазнали значних змін у процесі історичного розвитку України.

Проблема розвитку іконопису полягає у необхідності зберегти національні риси та особливості зображення (українізації святих ликів епохи бароко, урочистість та театральність сюжетів ікон), не втрачаючи загальноєвропейської тенденції. На основі вивчення сучасних концепцій у розвиткові образотворчого мистецтва визначено, що митці українського образотворчого мистецтва працюють в основному у національному

варіанті європейських стилів ренесансу та бароко. В українському образотворчому мистецтві іконопису художній образ ікони – узагальнююче художнє відображення невидимого Першообразу, втілене в форму конкретного індивідуального явища. У ньому виявляються індивідуальні особливості стилю митця, його світосприйняття через засоби стилю православного богослов'я – мови ліній, кольорів, символів. У сучасному мистецтві іконопису яскраво виражена орієнтація на створення нових форм зображення, прийнятих у візантійському іконографічному каноні: підкреслення матеріальності живопису, площинності полотна, фактури, зведена до схеми композиція, чітка контурна лінія тощо. Стилiстичні комбiнації українського мистецтва iконопису ХХ–ХХІ ст. корелюють з українським середньовічним світоглядом. Вони існують не тільки як досконале явище, а й як сукупність набутих звичаїв, традицій, обрядів, стереотипів, норм, ідеалів тощо. Оригінальні риси сучасної української ікони були виражені в декоративному стилі та іконографічних інноваціях і продовжують втілюватись у нових художніх формах та засобах.

Застосований у роботі аналіз теоретичних і стилістичних настанов представників минулого та сучасного мистецтва іконопису демонструє необхідність вивчення цих питань для розуміння проблеми розвитку сучасного українського мистецтва та мистецтва іконопису.

Громченко Валерій Васильович

ЖАНР ЯК ЗАСІБ МУЗИЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ ДЛЯ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ СОЛО)

У репертуарі сучасних виконавців–духовиків твори жанру музики для інструмента соло займають особливе місце. По-перше, їхнє виконання неодмінно пов'язане з докорінно новими сценічно-професійними відчуттями музиканта та певними виконавськими навичками, народженими специфікою індивідуального спілкування соліста зі слухацькою аудиторією. Так, одноголосний духовий інструментарій традиційно пов'язується з ансамблево-оркестровим, колективним процесом музикування, та аж ніяк з поодиноким артистом-солістом концертної естради. По-друге, активність створення композицій соло для того чи іншого інструмента сучасними авторами з найрізноманітнішою формотворчою, художньо-образною палітрою, арсеналом виразових можливостей відповідного духового інструмента, а також включення такого роду творів до різноманітних концертних

програм, конкурсних виступів, переліку навчально-педагогічного репертуару ставить актуальне питання, щодо теоретичного вивчення жанрового явища музики для інструмента соло у сфері духового професійного музично-виконавського мистецтва.

Складність означеної теми зумовлена й наявністю своєрідної жанрової прив'язки багатьох творів інструментального соло. Так, серед найвідоміших композицій музики для інструмента соло у царині духового виконавства, написаних у період ХХ – початку ХХІ ст., відзначимо: п'єсу для флейти соло «Сірінкс» К. Дебюссі; сюїту для гобоя соло «Шість метаморфоз по Овідію» Б. Бріттена; фантазію для валторни соло А. Малкольма; сонату для флейти соло Е. Денисова; імпровізацію для тромбона соло Е. Креспо; секвенції для кларнета соло Л. Берію; поему для флейти соло Л. Дичко; концерт для кларнета соло «Гра над прірвою» Є. Станковича; етюд-картину для саксофона соло «Зранку з високого замку» З. Ковпака; монолог для кларнета соло С. Пілютикова та багато інших творів. Підкреслимо, що така жанрова комплексність музики для інструмента соло утворює можливість щодо втілення композиторами у сольних творах найрізноманітніших художніх образів.

Безумовно, базуючись на відповідних умовах сфери застосування, а також особливостей виконання композицій соло відзначимо, що всі вони належать до однієї великої жанрової групи – камерної музики, яка, за словами Т. В. Попової, «...призначена для одного або кількох виконавців-майстрів та звучання в умовах невеликих концертних приміщень» [2, 5]. При цьому критерії кожного жанру цієї групи є визначальними для його аналітичного й художнього розуміння. Не є виключенням і музика для інструмента соло сфери духового виконавства.

Виділяючи змістовний чинник (концепція В. Цуккермана [4]) як базовий у розкритті жанрової природи інструментального соло, а також беручи до уваги дві характерологічні риси змістовного опрацювання жанру (концепція Ю. Тюліна [1]), а саме «орієнтування на внутрішні ознаки, тобто на безпосередню характеристику музичного змісту, та на зовнішні ознаки, тобто на небезпосередню характеристику» [1, 13], можна відзначити звернення композитора до жанру не лише як до певного історично сформованого виду (роду) музичних творів, а й як до засобу музичної виразності.

Так, малюючи картину глибоко індивідуальних почуттів, своєрідної післямови кохання, яке не мало взаємності, К. Дебюссі звертається до звучання лише однієї флейти у п'єсі «Сірінкс» (1913). Відтворюючи образ давньогрецького бога Пана, який у самотності виконує на саморобній флейті сумні мелодії у пам'ять про власну любов,

палку пристрасть до німфи Сірінги, автор занурюється у відверто особисті грані почуттів. «Якщо К. Дебюссі й буває іноді живописцем, то живописцем лише явищ нематеріальних або полишених маси» [6, 213].

Відзначимо, що саме увага К. Дебюссі до нової палітри художніх образів постає основою знаходження нових засобів виразності, а також основою до переосмислення ролі вже відомих. Досліджуючи «міфологічне» в музичному доробку К. Дебюссі, О. Періч характеризує епоху композитора наступними словами: «Неоміфологічні спрямування кінця ХІХ – початку ХХ століть охоплюють всю духовну діяльність людини – науку, філософію, мистецтво. У сфері останнього відпрацьовуються ті унікальні образи й сюжети, художні прийоми та виразові засоби, які вплинули на всю культуру ХХ століття» [3, 16].

На особливу увагу заслуговує поема для флейти соло Л. Дичко (1976). Будучи визнаним майстром хорової академічної музики, автор звертається до жанру інструментального соло як до вагомого засобу музичної виразності. Даний лірико-драматичний твір присвячено одному з найжахливіших періодів історії України, а саме голодомору 1932 – 1933 рр. Л. Дичко відтворює страшений стан людини, яка волею життєвих обставин приречена на голодну смерть.

Дві сольні п'єси Е. Денисова «Соло для флейти» та «Соло для гобоя» (1971) також представляють яскравий приклад використання жанру музики для інструмента соло як засобу виразності. Саме у грі соло композитор вбачає здатність якомога більшого розкриття сучасних виразових можливостей флейти та гобоя. «П'єси короткі, оскільки й завдання для мене було позначене відповідно: досить коротко викласти сучасні прийоми гри на цих інструментах у цікавій художній формі. Так що це головна причина, чому в обох п'єсах стільки багато нетипових для традиційного флейтового та гобойного письма прийомів: тут й акорди гармонічні, й флажолети різні, й глісандо невеликі, й так далі» [5, 219].

Використані джерела

1. Музыкальная форма / Ю. Тюлин, Т. Бершадская и др. – М. : Музыка, 1965. – 396 с.
2. Музыкальные жанры / Т. В. Попова и др. – М. : Музыка, 1968. – 328 с.
3. Періч О. В. «Мифологичное» в музыкальном наследии Клода Дебюсси автореф. дисс. на соис. ст. канд. искусствоведения : 17.00.09 «Теория и история искусства» / О. В. Періч. – Владивосток, 2009. – 28 с.
4. Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальной формы / В. А. Цуккерман. – М. : Музыка, 1964. – 159 с.
5. Шульгин Д. И. Признание Эдисона Денисова : монографическое исследование / Д. И. Шульгин. – М. : Композитор, 1998. – 464 с.
6. Яроцинський С. Дебюсси, імпрессионизм и символизм / С. Яроцинський. – М. : Прогресс, 1978. – 232 с.

ТВОРЧА ПОСТАТЬ ОЛЕКСАНДРА ДЗБАНІВСЬКОГО У КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ ВИМІРАХ СУЧАСНОСТІ

Сьогодні, звертаючись до минулого країни, ми згадуємо і відкриваємо імена багатьох прогресивних педагогів, просвітників, культурних діячів, ідеї яких не втратили і досі своєї актуальності. Серед них – Олександр Тихонович Дзбанівський (1870–1938), постать якого можна назвати яскравою сторінкою у соціокультурному просторі України.

Активний культурний та громадський діяч, організатор і засновник музичного відділу Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського, талановитий науковець, музикант, композитор, співак, музичний критик, а також видатний педагог-просвітник [3].

Музично-педагогічний доробок Олександра Дзбанівського є доцільним для використання в теорії і практиці сучасного музичного виховання. Серед рукописів О. Дзбанівського особливу увагу привертають навчальні посібники «Нотна грамота в таблицях» та «Дитячі музичні ігри». Створені у 20-х роках ХХ ст., ці праці мають практичну спрямованість і можуть бути успішно використані у сучасній школі на уроках музики. «Нотна грамота в таблицях» допомагає у вивченні основ теорії музики. «Дитячі музичні ігри» – зібрання різноманітних рухливих ігор та пісень для дітей, які яскраво демонструють майстерність О. Дзбанівського не тільки як композитора, а й як досвідченого педагога та методиста. Цей навчальний посібник доповнює ряд маловідомих перлин музично-педагогічної думки України цього періоду. Створюючи навчальний посібник «Нотна грамота в таблицях», О. Дзбанівський продовжує ряд ґрунтовних методико-теоретичних робіт К. Стеценка, М. Леонтовича, С. Чернецького та збагачує і розвиває основоположні теорії сучасників власними педагогічними концепціями [1, 203].

О. Дзбанівський є автором понад 40 хорів, романсів, обробок народних пісень. З 1900 р. було надруковано збірки митця в найпрестижніших видавництвах: П. Юргенсона, А. Гутхейля в Москві, Л. Ідзиковського в Києві. Вийшли друком його роботи: «Школьное пение» у 10-ти випусках, «Хоровое пение» – в чотирьох, «Сборник школьных песен» – у шести, «Пісні та ігри для дітей молодшого віку» (ДВУ, 1929). Цей цікавий педагогічний доробок О. Дзбанівського сьогодні недостатньо відомий серед учителів музики та музичних керівників. Можливо тому, що значна частина праць композитора залишається у вигляді рукописів і зберігається у фондах Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського.

У рукописах залишилися і обробки українських народних пісень (ф. 67, № 75), «Нотна грамота в таблицях» (ф. 67, № 77), «Дитячі музичні ігри» (ф. 67, № 78), інші музичні композиції. Збірки складають близько 1400 сторінок, включають багато обробок народних пісень, записаних та гармонізованих автором. Статті Олександра Тихоновича постійно друкувались у журналах «Русская музыкальная газета» (1897–1918), «Жизнь и искусство» (1898–1911), у газетах «С.-Петербург», «Вечернее время», «Слово», «Новая жизнь» до 1919 р.

Невід'ємним складником професійної діяльності О. Дзбанівського було музичне просвітництво. Олександр Тихонович проводив велику роботу щодо організації концертів, працював кореспондентом «Русской музыкальной газеты» в Житомирі (1897–1910) та Петербурзі (1910–1918); 1919–1921 рр. був інструктором опери (Одеса), а у 1925 р. – одним із організаторів, а пізніше – інспектором Харківського театру опери та балету, працював на посаді професора в харківських Музтехнікумі, потім – Муздрамінституті. Однак найвагомим культурно-просвітницьким внеском О. Дзбанівського була організація музичного відділу ЦНБ УРСР. О. Дзбанівський вбачав завдання такої бібліотеки у створенні головної наукової бази для студій українських учених у галузі музикознавства, а також для поширення музичної культури серед широких мас народу України.

Концепцію Національної музичної бібліотеки України як центру музичної україніки, розроблену О. Дзбанівським, покладено в основу роботи сектору нотних видань й на сучасному етапі. Накопичення фондів, їхнє збереження, дослідження і введення до наукового й культурного обігу були головними його завданнями [4, 169].

Звернення до досягнень минулого при вдосконаленні сучасної вітчизняної освіти в галузі культури і мистецтва є одним із дієвих резервів. Це дозволяє забезпечити спадкоємність і наступність культурно-історичного процесу.

Використані джерела

1. Аліксійчук О. С. Мистецько-просвітницька діяльність Олександра Дзбанівського в контексті становлення української освіти і культури початку ХХ ст. / О. Аліксійчук // Педагогічна освіта: теорія і практика. – Кам'янець-Подільський : КПНУ, 2013. – Вип. 15. – С. 201–204.

2. Овчарук О. В. Спадщина О. Т. Дзбанівського в розвитку музично-педагогічної думки України / О. В. Овчарук // Мистецтво та освіта. – К., 1998. – № 3. – С. 54–57.

3. Черпухова К. Скарбниця знань / К. Черпухова. – М., 1979. – № 6. – С. 32.

4. Шульгіна В. Питання становлення та розвитку музичного відділу ЦНБ / В. Шульгіна // Бібліотека і розвиток історичної науки в Україні. – К., 1994. – С. 166–169.

НЕВІДОМИЙ ЛУЇДЖІ СКЪЯТТІ В НОТНИХ ЗІБРАННЯХ НАЦІОНАЛЬНОЇ БІБЛІОТЕКИ УКРАЇНИ

Ім'я Луїджі Скьятті, скрипаль та композитора, мало вивчене сучасними дослідниками старовинної музики: небагато відомостей існує про його життя. Точно дати та місця народження і смерті Луїджі Скьятті невідомі, він народився близько 1740 р. В архівах Німеччини, де збереглися записи про придворних музикантів германських князівств XVIII ст., згадуються Джачінто Скьятті (Giacinto Schiatti), що працював у Штутгарті та Карлсруе, та Луїджі Луї Скьятті (Luigi Louis Schiatti), скрипаль, що працював у Штутгарті при дворі герцога Вюртембергського, Карла-Євгенія. Також в архівах Штутгарта збереглися дані про отримання Луїджі Луї Скьятті платні в 1754-1765 рр. (До речі, у бібліотеці Карлсруе зберігся рукопис тріо-сонати для скрипки, гобоя та баса Джачінто Скьятті, що датована 1750 р. Ймовірно, що Джачінто приходиться батьком Луїджі Луї Скьятті).

У 1766 р. Луїджі Скьятті прибув до Росії і став працювати в групі скрипок у придворному оркестрі Катерини II. Припускають, що приїзд Скьятті до Росії пов'язаний з призначенням у 1765 р. капельмейстером придворного оркестру Бальдасара Галуппі, який піддав різкій критиці тодішній стан оркестру. Однак ця думка, що Галуппі особисто запросив Скьятті для якісного виконання своїх творів, не ґрунтується на документах.

Дочка Луїджі Скьятті Катерина Майер-Скьятті (Katerina Maier-Schiatti), що народилась уже в Петербурзі, була помітним російським композитором. Опубліковані в Санкт-Петербурзі Три сонати для фортепіано, ор. 1, вона присвятила графу Платону Зубову. Пізніше, в 1800 р., в Лондоні був опублікований її фортепіанний концерт.

Луїджі Скьятті відбув з Росії в 1790 р. Помер близько 1805 р. Його твори було забуто, а значну їх частину загублено.

В Інституті рукопису Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського зберігаються прижиттєві рукописні копії творів композитора (ф. 342), що входять до відомої нотної колекції графа О. К. Розумовського. Жоден із творів композитора, що зберігається в НБУВ, не значиться у міжнародних покажчиках та може вважатись раритетом світового значення.

За каталогом дуетів: 6 дуетів для скрипок, названі композитором Сонатами. Крім сонати № 6 Es-dur, яка складається з 3-х частин (Adagio, Allegro, Giga prestissimo), інші двохчастинні:

Соната № 5 C-dur: Allegro, Allegro;

Соната № 3 B-dur: Allegro moderato, Allegro;

Соната № 4 D-dur: Allegro, Allegretto;

Соната № 5 F-dur: Allegro moderato, Allegro;

Соната № 2 G-dur: Allegro, Rondo.

За каталогом сонат гр. О. К. Розумовського значаться дві сонати Луїджі Скьятті, та збереглась тільки одна: Соната для скрипки і баса B-dur з 3-х частин: Largo, Allegro, Minuetto grazioso. На її рукописному нотному листі позначений вензель W. (що, можливо, значить, германське князівство, Wirtemberg).

За бібліотечним каталогом тріо: Скьятті належить дев'ять Тріо для двох скрипок і баса, але збереглись тільки чотири з них:

Тріо № 1 E-dur, Andante,

Тріо № 2 g-moll, Andante moderato,

Тріо № 3 Es-dur, Andante,

Тріо № 4 F-dur, Andante.

У процесі відродження старовинної музики творчий доробок Луїджі Скьятті привертає увагу музикантів, що цікавляться культурною спадщиною минулого. Так, Тріо g-moll увійшло до репертуару російського ансамблю «Солісти Катерини Великої» під керуванням Андрія Решетіна та було виконано музикантами на фестивалях старовинної музики у Петербурзі (EARLYMUSIC) та в Гельсінкі.

Використані джерела

1. Івченко Л. В. Реконструкція нотної колекції графа О. К. Розумовського за каталогами XVIII сторіччя / Л. В. Івченко. – К., 2004. – 644 с.

2. Mooser Robert-Aloys. Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII^{me} siècle. T. I / Mooser. – Geneve, 1948–51.

3. Music at German Courts. 1715–1760: Changing Artistic Priorities.

4. Sadie Julie Anne; Samuel, Rhian (1994). The Norton/Grove Dictionary of Women Composers. – London and Basingstoke: Macmillan Press, 1994.

Жукова Наталія Анатоліївна

НОМАДОЛОГІЧНИЙ ПРОЕКТ

ДАВІДА ФОНКІНОСА

Одним із найпопулярніших і читаних сьогодні письменників нового покоління є Давид Фонкінос. Як пишуть критики, підкоривши своїх співвітчизників, він стрімко завойовує популярність у світі. У

серпні 2011 р. вийшов 10-й роман Д. Фонкіноса – «Спогади» («Les Souvenirs»), що увійшов до списку п'яти бестселерів. Слід зауважити, що творчість Д. Фонкіноса – це, так би мовити, результат впливу філософії постмодернізму, без знання теорій якого доволі складно зрозуміти підтексти текстів французького письменника.

Не вдаючись до аналізу існуючих теоретичних позицій щодо суті та особливостей постмодернізму, зауважимо, що більшість науковців ставляться до цього феномену дещо негативно. Однак, постмодернізм (при всіх відмінностях його інтерпретації) – це спосіб мислення. Дійсно, він дещо своєрідний, але виправданий часом, адже сьогодні – те, що відбувається сьогодні, це світ пост-пост-культури з його інтенцією до метафізики, до лінійного, суб'єкт-об'єктного мислення та, як це не дивно, спирається на його проекти. Зупинимось на номадологічному проекті, прикладом втілення якого є роман «Спогади» («Les Souvenirs») сучасного французького письменника Давида Фонкіноса.

Поняття «номадологічний» походить від англ. «nomad» – кочівник. Вихідні ідеї номадологічного проекту були висловлені Ж. Дельозом у роботі «Логіка смислу», а остаточне обґрунтування ця теорія отримала у спільних роботах Ж. Дельоза та Ф. Гваттарі, зокрема у другому томі праці «Капіталізм та шизофренія». Смысл номадологічного проекту полягає у наступному. Історія як така, починаючи від Августина, уявлялась і розумілась як лінійний процес, що послідовно рухається, прогресивно розвивається, має закономірність. Постмодернізм заперечує лінійність історії і не розглядає її як закономірний розвиток об'єктивної реальності. Адже, як це не парадоксально звучить, для кожної людини є своя об'єктивна реальність, на тлі якої «будується» реальність суб'єктивна. У такому випадку можна говорити про поліфуркацію життєвого світу людини та про номадологічність.

Між поліфуркацію та номадологією є деяка відмінність. Поліфуркація передбачає підхід до історії як з позицій горизонталі, так і з позицій вертикалі. Номадологічний же підхід будується, так би мовити, за принципом квантового стрибка, коли виникають певні спалахи, завдяки яким з'являються нові можливості (нові спалахи) при чому в різних сторонах і т. д. І ці спалахи лише опосередковано пов'язані один із одним та викликають різні асоціації. Тому асоціація, скажімо, від третього спалаху ніяк не буда пов'язана з першим. Ж. Дельоз називає такий ефект «різнорідними серіями». Серії – це ланцюжки подій, які чіпляються один за одного, спонукаючи повернутись до них заново, але вже з іншої точки зору. Причому це чіплення має випадково-імовірнісний характер. У такий ситуації, якщо

історія кожної окремої людини має випадково-імовірнісний характер, то й інтерпретації, що надаються тим чи іншим історичним подіям (які стають офіційними версіями), теж мають випадково-імовірнісний характер. І ніхто не може претендувати на, так би мовити, істинну правдивість/правдиву істинність тільки своєї особистої історії. З тієї точки зору кожний індивід, кожний автор є «номадом», тобто мандруючим в історії.

Як вже зазначалось, роман «Спогади» Д. Фонкіноса – приклад номадологічного тексту, в якому персонажі одні й ті самі події згадують по-своєму, при цьому у оповідача ще паралельно виникають якісь асоціації з подібними пригадуваннями різних людей (філософів, митців), котрі з загальною канвою сюжету роману зовсім ніяк не пов'язані. Водночас, принцип номадності робить кожну людину, що згадується – не залежно від того, чи мають вони відношення до персонажів оповіді чи ні – причетною до всезагальних і особистих подій будь-кого. «Номад» мислить спогадами. Виявляється, що всі (хто більше, хто менше) переживали схожі події, якимось на них реагували, і думки одних людей співпадають з думками інших. При цьому, не має значення: в якому столітті вони жили, є вони сучасниками, знайомі вони чи ні: час і простір не має значення, якщо переживання, думки з приводу подій у них схожі і вони не залежать від, так би мовити, «офіційного курсу історії».

Нагадаємо, що кожна людина пам'ятає те, що переживає, і з приводу одних і тих саме подій, у залежності від наслідків цих переживань, виникають різні асоціації, що «чіпляються» під час тих чи інших спогадів. Поеднуючи спогади різних людей – витворив письменницької фантазії і реальних знаних особистостей, які відіграли помітну роль у цивілізаційному процесі, Д. Фонкінос – начебто із шматочків смальти – створює цілісний культурний простір. Ці спогади (номадні) дають зрозуміти, що у виборі того чи іншого способу дій особливу роль відіграють «спогади-моделі» кола життєвих ситуацій, у тому числі з історії сім'ї. Однак, запитання: чому в одних складається так, а у інших інакше – різомне. Відповідь на нього знаходиться у зоні трансцендентного. Герої Д. Фонкіноса, про спогади котрих ми знаємо від оповідача і не можемо йому не вірити (а згідно з теорією постмодернізму, так само не можемо і не сумніватися в істинності його інтерпретацій), моделюють сучасність (сьогодення) як місце втрати, адже воно не виправдовує їхніх сподівань. Тим більше не виправдовує сподівань і «перетягування» минулого у сьогодення, адже виявляється, що і минуле, і майбутнє позбавлено логіки та гармонії: все життя – це хаосмос.

Якщо відштовхуватись від того, що людина – це «номад», котра «мандрує» протягом життя хаосмосом, історія її життя має різноманітний характер, то виникає проблема часової координації «Буття». Виявляється, що все життя – це спогади «людиною-номадом» подій хаосмосу. Течія життя залежить від вектору спогадів і від значення, яке їм надається, а також від того, які інші події-спогади з Еону «чіпляються» свідомістю людини.

Заря Світлана Валеріївна

ВІДОБРАЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ В УКРАЇНСЬКІЙ ТЕЛЕВІЗІЙНІЙ ВІДЕОРЕКЛАМІ

Нині українське рекламне відеовиробництво перебуває на стадії активного розвитку. Удосконалюються технології, художній рівень сучасної вітчизняної реклами повною мірою може конкурувати із найкращими зразками світової рекламної відеопродукції. Ураховуючи той факт, що відеореклама є потужним засобом впливу на аудиторію та, що важливо, на формування її естетичних смаків, із впевненістю можна стверджувати, що використання мотивів української культури у вітчизняному відеовиробництві значною мірою сприяє закріпленню національної самосвідомості. Також можна констатувати, що відеоролики вітчизняного виробництва, де відтворено національний колорит, певною мірою набувають статусу національного культурного продукту сучасної України. Про це, зокрема, свідчить високий технологічний та художній рівень даної відеопродукції. Окрім того, національні мотиви у рекламних відеороликах є важливим елементом їхньої ефективності: у підсвідомості аудиторії формується парадигма «моя – рідна – найкраща», що спонукає споживача до вибору саме цієї продукції чи послуги.

Не менш важливим є і той факт, що рекламні відеоролики, де відображено народні традиції, є потужним чинником формування позитивного іміджу українського виробника на світовому ринку. До того ж національні особливості сприйняття, мислення та поведінки відіграють важливу роль у правильному плануванні і проведенні рекламних кампаній при виході комерційних структур на ринки інших держав.

В українському суспільстві нині триває бурхливий процес повернення до національних культурних цінностей та традицій, відродження національної самосвідомості та гідності. З іншого боку, події, що відбулися у державі останнім часом, спричинили активізацію національної самоідентифікації українців.

Тема відтворення національного колориту у відеореklamі наразі є доволі актуальною, проте ґрунтовної розробки даної проблематики на науковому рівні досі бракує. Це стосується не лише чіткого теоретичного визначення культурологічного значення відеореklamи, а й дослідження художньої специфіки рекламних роликів, що відображають національний колорит. Також з упевненістю можна стверджувати, що сьогодні вкрай актуальною є проблема системного розгляду рекламної діяльності як явища культурного життя людей, як одного з механізмів формування культури.

Сучасну рекламу можна розглядати не лише як елемент національної культури, а й як один із елементів її формування. Отже, якщо взяти до уваги, що свідомість людини як частини суспільства є частиною культури цього суспільства, а реклама насамперед впливає саме на свідомість та підсвідомість аудиторії, то вкрай необхідним видається розгляд взаємозв'язку та взаємовпливу культури і реклами.

Технологічні можливості, що останнім часом стали доступними українському виробнику телевізійної реклами, піднесли вітчизняний рекламний продукт на якісно новий художній рівень.

Нині ситуація на українському рекламному ринку поволі змінюється. Для вітчизняних рекламистів стає очевидним: якісно новий підхід до презентації товару (послуги тощо) ладен докорінно змінити ставлення споживача до реклами, зробити її органічною, природною (на рівні сприйняття), гармонійно вплетеною у національний культурний простір. Реклама як культурний феномен має відповідати національній культурній традиції, бути тісно поєднаною з національним менталітетом.

Аналізуючи сучасний український рекламний відеопроduct, можна констатувати наявність оригінального, позбавленого ідейних та художніх кліше, підходу українських рекламних режисерів до створення рекламних роликів. Значна та чи не найважливіша роль у цьому процесі належить зверненню вітчизняних рекламистів до українських національних традицій.

Підсумовуючи сказане вище, можна зробити такі висновки. Реклама, зокрема телевізійна відеореklama, є масовим суспільним явищем, що несе в собі надзвичайно потужний культурний потенціал. Як культурологічний феномен реклама відіграє важливу роль не лише у плані розвитку масової культури, а й культури традиційної. Орієнтація українських виробників телевізійної реклами на національні цінності є вкрай важливою, насамперед, в аспекті збереження традицій національної культури, закріплення та відродження національної самосвідомості та естетичного виховання особистості.

ДО ПИТАННЯ ІНТЕГРАТИВНОСТІ КОНЦЕПЦІЇ У МУЗИЧНИХ ТВОРАХ, ІНСПІРОВАНИХ ОБРАЗОТВОРЧИМ МИСТЕЦТВОМ

Проблема інтеграції мистецтв є однією з найбільш складних у теоретичних дослідженнях мистецтвознавців. Тенденція до злиття мистецтв та їх взаємовпливу обумовлена явищами суспільного життя, різними формами суспільної свідомості. Проходячи етапи еволюції, в процесі диференціації та набуття окремих рис, оновлених засобів виразності, різні види мистецтва ніколи не були ізольовані один від одного і завжди існували у взаємному зв'язку, ґрунтуючись на одних і тих самих образах відповідно до культурно-історичного процесу. Х. Ортега-і-Гассет писав: «Воістину вражаюча й таємнича така тісна внутрішня єдність, яку кожна історична епоха зберігає у всіх своїх проявах. Єдині натхнення, один і той же життєвий стиль пульсують в несхожих між собою мистецтвах».

У процесі історичного розвитку на рубежі різних видів мистецтва, а саме музики та живопису, скульптури, архітектури виникають процеси інтеграції та асиміляції обміну стилістичними і композиційними засобами. Музичні твори, інспіровані образотворчим мистецтвом, є зверненням композиторів до стилістично-жанрових, образних аспектів живопису та втілення їх у музиці.

Специфіка таких інтегрованих творів, де першоджерелом є живопис, полягає в співвідношенні зовнішньо-образотворчого та емоційно-виразного в рамках одного твору, коли перший виконує роль імпульсу по відношенню до другого та дозволяє усвідомлено направити сприйняття реципієнта на створення асоціативно-візуальних образів. Головним тоді стає взаємопроникнення елементів, що, незважаючи на свою роз'єднаність, мають генетичну спорідненість, внутрішні зв'язки різних напрямків мистецтв, як відображення позиціонування асиміляції взаємодії компонентів-деталей моделі системи, яка забезпечує екстернально-інтернальну одноцілісність. Тобто, на перший план у такому випадку виходить розкриття внутрішньої спорідненості різноманітного художнього прояву та перехід, перетворення заданої художньої форми в іншу модальність.

Сутність інтеграції образотворчого та музичного мистецтва втілює перехід від матеріальних загальних принципів у галузь ідеального, духовного, тому що образна сутність твору принципово нематеріальна,

й по суті є ретрансляцією образів живопису та архітектури у музиці. Результатом такої інтеграції є формування трансмірного рівня, де композиція як візуальний, матеріальний прояв художнього образу, стає об'єднуючою ланкою для образотворчого і музичного мистецтва. Можна припустити, що на цьому підґрунті виникає процес інтроспективності – занурення у внутрішні основи формування художнього твору – культурно-естетичної реалії образотворчого першоджерела та його відображення у музиці. Музичний твір трактується як об'єднання систем у метасистему через специфічний трансвимірний перехід, що переводить на новий рівень системне протиріччя: звуковисотний процес переходить на той рівень, де відбуваються формотворчі процеси. Саме у цьому переході закріплено смислове ядро творчого процесу як переходу диз'юнкції у кон'юнкцію, тобто перехід від розділового висловлювання до сполученого, від протиставлення властивостей, процесів і явищ до їх синтезу та асиміляції. Отже, головною ідеєю музичного твору, інспірованого образотворчим мистецтвом, є створення евристичної трансвимірної моделі. Це дозволяє говорити про нову якість твору, у якому спостерігається спільність та єдність задуму композитора та художника, як у сюжеті твору, так і в його композиції як формально-структурній єдності, тобто відображає процес інтеграції концепції, закладеної в образотворчому першоджерелі, асиміляцію та взаємодію складових творів образотворчого та музичного мистецтва.

Коваль Олег Володимирович

ДІАЛОГИ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ХУДОЖНИКА З МИСТЕЦТВОМ МИНУЛОГО У ПРОСТОРИ КУЛЬТУРИ ХХІ СТОЛІТТЯ

Феномен діалогізму культур і полістилістики образотворчого мистецтва та міжсеміотичної гібридності вербальної й іконічної систем у структурі творчого висловлювання, породженої як наслідок такого діалогізму, виник не сьогодні. Утім, саме сьогодні загострилися обставини інтерпретації новітніх мистецьких форм у сучасній культурній практиці, дослідження яких поживає думку та навертає її на пошук найактуальніших зон знаковості у культурі. Досі залишаються вірними думки Е. Гомбріха, що «сучасне мистецтво повністю виламується з системи традиційної історії мистецтва» ... і тому «ми потребуємо таку теорію, котра поєднувала б розуміння креативності і оновлення мистецтва з розумінням границь такого оновлення» [1]. Тому нашу увагу привертає художня практика митців України, творчість яких

виразно демонструє співвідношення візуально-просторових, оптичних та вербальних кодів у сучасній образотворчій і, звісно, культурній практиці, яка потребує якоїсь іншої культурологічної та мистецтвознавчої теорії. Теорії ще немає, хоча певний її начерк вже запропоновано у вітчизняному мистецтвознавстві й культурології [3].

Як семіографічний етюд наведемо розгляд творчості одеського митця Сергія Ликова (1959 р. н., член НСХУ з 2010 р.) – знакової фігури одеського трансавангардизму, майстра пластичної рефігурації візуального наративу «старих майстрів» і шукача нових оптично-пластичних напружень актуальної художньої форми. Подібно до героїв власних художніх інспірацій – Караваджо, Сурбарана, голландських і французьких митців XVII – XVIII ст., засновників Східної пластичної та графічної традиції – він є художником, що виступає як творець глибоко індивідуалістичної концепції живопису, яка дивиться на образну форму оком візуально-пластичного експерименту, програмної цілості ідей, що передбачають нову хвилю візуально-вербального та художньо-концептуального синтезу. Серед головних мотивів творчості одеського митця – не лише гра з мотивами, стилем, композицією «старих майстрів», а й з темпоральністю живописної форми та модальністю її концептуального виміру.

У центрі нашої розвідки – діалог сучасного художника з мистецтвом Караваджо. Живописно-пластичні орієнтації С. Ликова на старих майстрів італійського відродження й маньєризму, барокову пластику, мистецтво Сходу не є прямим цитуванням і простим асоціюванням образних метафор «старого мистецтва» до фігур власної образотворчої мови. Не є це простим живописним центоном, подібним до поетичного, хоча певні зорові аналогії з ним тут є. Маємо справу з «актуальною ретроспекцією» мистецтва минулого і патернів орієнталізму як «прихованою вербальністю» актуального мистецтва, бо фігури «цитованої» мови тут уводяться у структуру сучасного пластичного тексту, наче граматичний елемент, не кажучи вже про потужну темпоральність (вона майже завжди є формою прихованої вербальності у живопису), на виявлення якої спрямовано пластично-візуальний експеримент С. Ликова. Ідея барокового «кончетто» як кмітливого задуму, семіотичної інтриги та візуальної гри найліпшим чином утілює ідею оновлення іконічної семантики та прагматики художнього твору. С. Ликов, відчувачи потреби часу, немов би відкликається на зміни образної системи сучасної культури, для якої традиційне розуміння живопису не є актуальним. Для С. Ликова картина «старих митців» є знаком історії мистецтва і знаком сучасних

засобів бачення, які він намагається рефігурувати у нову візуальну форму. Це також спроба «прочитати все те, що робилося раніше у вимірі сьогочасних художніх практик» [2].

С. Ликов відчуває двоїстість художнього мислення бароко, яке збігається з полісемантичністю мислення сучасного візуального мистецтва. Це також є спробою з'ясувати, чим є зараз і чим був у свій час художній експеримент засновника барокового «натуралізму». Інвенції Караваджо цікавлять одеського митця як «оптико-пластична» режисура візуальної події, як співставлення очікуваного та неочікуваного. Експеримент зі знаками мови Караваджо тут передусім експеримент над глядачем і характером його комунікації з картинним простором. Звертаючись до однієї з відомих копій «Взяття Христа під варту», найкраща з яких донедавна зберігалася в Одеському музеї західного та східного мистецтва, С. Ликов не порушує замкнуту композицію попереднього задуму, залишаючи її фрагментарною та крупноплавною, не порушує він і сугестію світлотіні картин Караваджо, – новим є референти твору, формат полотна і анаморфічне розтягування фігуративної форми. Все це не лише змінює сам задум Караваджо – протиставлення духовної вищості і грубої солдатської сили, презирство до зради та спокійне споглядання дії, – а деструктуалізує формальну структуру його твору; С. Ликов ставить під сумнів традиційні для Караваджо схеми візуальної оповіді, змінюючи синтаксичну семантику ранньобарокового твору. Використання техніки анаморфізму змінює не лише предметно-просторову та зображальну семантику, – воно десакралізує і деміфологізує сам характер мотиву «сакральної жертви» та «жахливого» у мистецтві, не кажучи вже про деміфологізацію христологічної іконографії. Це підкреслюється вже на рівні паратексту (назви картинної серії). Радикалізм форми співпадає з радикалізмом та символізмом візуальної оповіді, внутрішня логіка якої будується на оновленні предметно-фігуративної візуальної репрезентації мотивів мистецтва Караваджо. Таким чином, художній експеримент С. Ликова стає ще одним варіантом художньо-пластичного аналізу протестичної форми живопису, в якому сам художник робить найнеобхідніше – з Протеєм він Протей, що вторить кожній масці маскою ...

Використані джерела

1. Базен Ж. История истории искусства / Ж. Базен. – М. : Прогресс, 1995. – С. 289.
2. Петровская Е. Теория образа / Е. Петровская. – М. : РГГУ, 2012. – С. 17–19.
3. Фещенко В. В., Коваль О. В. Сотворение знака: Очерки о лингвоэстетике и семиотике искусства / В. В. Фещенко, О. В. Коваль// Языки славянской культуры (Язык. Семиотика. Культура). – М., 2014. – 640 с.

ШЕКСПІРІВСЬКИЙ «КОРОЛЬ ЛІР»: «КОСМІЧНІ» ЦІННОСТІ

Наряду з «Гамлетом», «Король Лір» – вершина творчості Шекспіра, а як наслідок – і світової драматургії. Неодноразово висловлювалася думка, що і трагічність, і метафізична глибина досягають тут ступеня невимовності. Відсутність чіткого висновку в фіналі дозволяє різні прочитання сенсу твору. Оптимістичні тлумачення переважали в ХІХ ст., а також у радянській критиці. Песимістичні – в ХХ ст., де ця трагедія подекуди розглядалася як така, що випереджає театр абсурду. Для більш адекватного судження, слід врахувати «шаруватість» твору, який, з одного боку, сягає надзвичайно архаїчних культурних рівнів, з іншого – стає несподівано актуальним саме в кінці ХХ – на початку ХХІ ст.

Найглибше у тексті відображається британський міфос. Світ Ліра – це узагальнена кельтська/англосаксонська Британія, з якою можуть співвідносити свою історію і сучасні жителі Британських островів. Це минуле – далеке, але своє, яке має здатність породжувати подальші події. Однак, «Король Лір» не став би всесвітнім феноменом, якщо б відображав уявлення лише одного народу. У відповідності до філософії універсалізму, етнокультура одного народу може водночас розглядатися і як самодостатня цінність, і як невід’ємна складова культури всього людства [1, 18-28]. При цьому універсальне значення «Короля Ліра», окрім іншого, виникає і за рахунок його прихованої міфологічної структури.

Шекспірівська трагедія знаходиться на межі міфу та сучасності. Сюжет має численні фольклорні паралелі, але в ньому очевидним чином відбувається розрив міфопоетичної циклічності та «розпрямлення» історії. К. Ясперс відніс виникнення «осьового часу» до середини I тис. до н.е., але в широкому сенсі, будь-який сутнісний перехід від звичного до нового психологічно сприймається саме як злам темпорального кола та вихід людини на екзистенційну пряму. Тому для кожного народу та для кожної сучасної людини «осьовий час» є актуальною буттєвою реальністю. Отже, текст, який підіймає таку проблематику, є вічно-актуальним: випрямлення історії можна розглядати і в контексті життя легендарного короля Ліра (I тис. до н. е.), і в контексті елізаветинської Англії з її переходом від традиційного до модерного суспільства, і в контексті теперішньої ситуації «пост-». Наприклад, цілком можливо зв’язати тематику «Ліра» з розпадом СРСР (царства «отців») та початком хаотичних процесів на його руїнах.

Іншою актуальною темою «Ліра» є уявлення про природу стосунків правителя та його країни. Для британського міфосу надзвичайно характерним є уявлення про «правду короля» як систему правил, яких повинен був дотримуватися правитель, щоб забезпечити добробут свого народу. Вважалося, що їх порушення могло привести до катастрофічних наслідків – аж до загибелі всієї країни. Міфологема Спустошеної землі (Wasteland) стала одним із лейтмотивів не лише британської, а й усієї європейської культури: від артурівського циклу і до таких несхожих творів, як «Парцифаль» Р. Вагнера, «Безплідна земля» Т. С. Еліота, «Володар кілець» Дж. Р. Р. Толкіна тощо. Спорідненим є також жанр постапокаліптичної антиутопії, де ідея гріха правителя приймає форму антропогенної катастрофи.

У шекспірівській трагедії Британія опиняється на межі перетворення на Спустошену землю. Щоб запобігти цьому, треба з'ясувати «в чому причина грому», і вирішити проблему. Розкриття *правди* як об'єктивного, космічного принципу є обов'язковим для всіх шекспірівських п'єс. Проте, ніде момент істини не виступає настільки чітко, як в «Лірі». Злочини повинні бути розкриті, винні мають спокутувати провину – тільки тоді життя зможе рухатися далі. Однак і цього недостатньо – в міфопоетиці очищення світу не може відбутися без жертви найціннішого. На початку кандидатів на цю роль двоє – улюблена фольклором молодша донька, та перворідний син. У гіршому варіанті загинути можуть обоє. Однак автор залишає глядачам надію: Корделія стає спокутною жертвою, Едгар – тим, хто здатен вивести країну з розпаду. Характерно, що всі абсурдистські прочитання «Ліра» сильно скорочують саме цю сюжетну лінію.

Реконструкція імпліцитної світоглядної основи твору показує, що основний комплекс філософсько-етичних ідей «Короля Ліра» пов'язаний з темою рівності людей перед стражданням, що розкривається через такі аспекти, як викриття соціальної несправедливості та ствердження ідеалу співстраждання (як результат «мистецтва знати та відчувати печалі»). При цьому співстраждання відрізняється від суто емоційної жалості зв'язком з філософським розумінням сутності людського буття. Шекспір показує, що для осягнення того, як саме має жити людина, слід вирішити цілу низку питань як етичного, так і онтологічного характеру.

Шекспірівський «Лір» – і міф, і не міф водночас. Не міф – тому, що людина в ньому вільна і здатна боротися з власною функцією, а міф – оскільки ця трагедія сконцентрувала в собі «сферу трансцендентного даної культури» (формулювання Н. Хамітова) і набула парадигмального

значення, свідченням чому є її незліченні відлуння у художній культурі, причому не тільки європейській.

Тому, саме в наш час, коли Спустошена земля може стати страшною екологічною реальністю, важливо побачити в цьому тексті не тільки грізне попередження, але й програму подолання кризи.

Використані джерела

1. Личковах В. А. Філософія етнокультури. Теоретико-методологічні та естетичні аспекти історії української культури / В. А. Личковах. – К. : Вид. ПАРАПАН, 2011. – 196 с.

Кравченко Анастасія Ігорівна

ПЕРФОРМАНС ЯК ВИДОВИЩНА ФОРМА СУЧАСНОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

На стику ХХ – ХХІ ст. творчі пошуки українських митців знаходяться у руслі тенденцій існування музичної культури в ситуації постмодернізму, яка склалася у світовій практиці в останню третину ХХ ст. і на сучасному етапі ввійшла в український культурно-мистецький простір і естетику у формі множинності та альтернативності думок, позицій, концепцій. У творах музичного мистецтва дедалі частіше знаходять відображення тенденції взаємовпливу та взаємопроникнення мистецтв у синтезі музичних засобів виразності та театральних прийомів, акторської гри, балет-пластики, мультимедіа, що підсилює видовищну складову музичної композиції і перетворює її на квазі-театральну виставу – перформанс – форму сучасного музичного мистецтва із запланованою сценарною дією.

Використання елементів перформансу в музичній творчості обумовлено конкретними композиторськими завданнями, що актуалізуються в умовах інформаційного суспільства, зокрема потребою у демократичному, всеохоплюючому відображенні та пізнанні навколишньої дійсності, різносторонньому впливу на сприйняття та емоційний стан аудиторії за допомогою як музичних, так і позамузичних засобів та впровадженні активно-дієвих форм спілкування зі слухачами. Популярність перформансу пов'язана з тим, що «в художньому процесі він є максимально соціальним і відкритим для усіх тем і проблем буття, стверджує нове визначення ролей автора і персонажа, створює нові комунікативні ситуації, руйнує стереотипи сприйняття, формує і виховує нову аудиторію, сприяє появі нових мистецьких форм і технологій, і, взагалі, змінює поняття мистецтва» [4, 99].

На сучасному етапі музичні перформанси як різновид мистецтва цікавлять не тільки таких визнаних «експериментаторів» в полі нової

музики, як Кармелла Цепколенко, Володимир Рунчак, Сергій Зажитко та інші, а й навіть тих композиторів, які достатньо стримано ставляться до епатажу в творчості. Наприклад, Альона Томльонова, для музики якої в цілому характерні елементи театральності, зображальності, чи не єдиний раз масштабно використовує перформанс у творі «DeoVolentum 2» (2004). Ідея композиції «від хаосу і розгубленості до гармонії та краси амбівалентно розгортається в багатьох її творах» [2, 163] і продовжує концептуальну лінію, закладену в першій частині «DeoVolentum» (2001). Обрання нетипового поєднання баяна і фагота (вперше у вітчизняній і світовій практиці) обумовлюється авторською символікою: Господь – це баян, диявол – фагот. Процес розгортання музичного матеріалу вибудований на контрастах: тема баяна – потужна, одухотворенно-світла, органна за тембром, стилістично однорідна, навпаки, тема фагота – іронічна, фарсова, уривчаста, звивиста. Використання перформансу цілком підпорядковане розкриттю ідейно-образного змісту композиції. Як вважає А. Томльонова, у фіналі «відбувається поступове розкладання зла, що підкреслено не тільки музичними засобами, але й візуально – фаготист, граючи свою партію, розбирає інструмент від цілого до трості, посвистуючи на цій трості у кінці – це сильно працює на ідею» [3] (прийом, до речі, був підказаний композиторці київським фаготистом Ю. Конрадом).

Нещодавно доробок українських композиторів поповнив перформанс Вадима Ларчікова для віолончельного дуету. Композиція «Связавший время с пространством» (написана за мотивами творчості В. Хлебнікова, 2012 р.) за визначенням автора – «сверхопера, після творів Велимира» наближає до явища жанрової інтерференції у суміщенні ознак камерно-інструментальних і камерно-вокальних жанрів та елементів театралізації. Симптоматично, що прем'єра твору відбулася не на музичному форумі, а в рамках Міжнародного театрального фестивалю до 100-ліття російського футуризму (Москва, 2012 р.). Музиканти-виконавці в партитурі означені, як: «Дійова (?) особа 1» та «Дійова (?) особа 2», ніби персонажі футуристичної музично-театральної п'єси зі зміщеним акцентом в бік театральності-видовищної складової дійства. Прийоми театралізації, які автор використовує у композиції (елементи акторської гри, різні способи вербалізації, просторове переміщення по сцені, реквізит), пов'язані з естетикою видовища та режисерської творчості, проте є вільними від безпосереднього зв'язку із театральними жанрами.

Фабула твору не окреслюється класичним сюжетом, а стає матеріалом для моделювання за логікою футуристичного словотворення, що привносить відчуття внутрішньої відстороненості і, одночасно, зовнішнього пришвидшення динаміки сценічної дії: «Возможна ли опера

после Хлебникова? После сверхповестей, “Зангези” и “Дети Выдры”... Тот “концерт в костюмах”, с примадоннами и фиоритурами – в третьем Миллениуме? Но, Председателю шара земного приличествует **сверхопера**. Такого жанра еще не было? Будет, сверхповести тоже до ВЕЛИМИРА не было! ... Нужно в опере **петь???** **Opera** – вспомни итальянский – **работа**, дело **рук**, сочинение... Возможен в эпохе и пространстве Будетлян **зритель?** ... Но, **хор** со-глядающей **проросли мировой!** Ибо **ВЕЛИМИР, речетворец для поэтов**» [1].

Використані джерела

1. Анотація до твору В. Ларчікова «Связавший время с пространством» – сверхопера, после сочинений Велимира (для двух віолончелей). Програма Міжнародного театрального фестивалю до 100-ліття російського футуризму, Музей В. В. Маяковського, Москва, Лубянський проїзд, д. 3/6, стр. 4, від 09.12.2012. – Зберігається в особистому архіві Ларчікова В.

2. Зима Л. В. Жанр фортепіанного квінтету як історико-стильовий феномен: типологічний аспект : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Л. В. Зима. – О., 2014. – 181 с.

3. Інтерв'ю з Томльоною А. С. від 27.03.2014. – Аудіо-запис і текст зберігаються в особистому архіві Кравченко А. І.

4. Станіславська К. І. Перформанс – мистецько-видовищна форма постмодернізму / К. І. Станіславська // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. – К. : Міленіум, 2010. – № 4. – С. 96–100.

Ліва Наталія Валеріївна

ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ РЕЦЕПЦІЇ САКРАЛЬНОГО У ЄВРОПЕЙСЬКІЙ КУЛЬТУРІ ХХ СТОЛІТТЯ

Основоположна місія культури – діяльність, спрямована на підтримання (культивування) гуманістичних цінностей. Саме сьогодні означена функція набуває неабиякої актуальності у зв'язку з нагальною потребою пошуку шляхів подолання наріжної проблеми європейського суспільства ХХ–ХХІ ст. – культурної кризи, великою мірою спричиненої кризою духовності.

Сфера духовного життя людини являє багатшаровий ментальний простір – складне системне утворення, що його можна тим чи іншим способом умовно поділяти на безліч компонентів. Проте з усього розмаїття цих компонентів стрижневу роль у будь-якому разі буде відігравати сфера *сакрального* – божественного. Упродовж століть ця сфера ментального світу людини була й залишається необхідною умовою її існування. До цієї сфери відносять явища, які неможливо пояснити, керуючись законами людської логіки та розуму. Водночас про колосальну значимість сакральних символів та цінностей у всі часи

переконливо свідчать пов'язані з ними численні жорстокі суперечки, війни, страти та вбивства, що буквально переповнюють історію людства. Пріоритетне значення сакральної сфери для духовної екзистенції людини почасти пояснюється космогонічною семантикою даного феномену, оскільки характер розуміння сакрального визначає картину світу, а відтак відіграє роль основоположного орієнтиру у світопізнанні.

Починаючи з III–IV ст. н. е., стрижнем європейської культури впродовж століть було християнство. Духовна монополія двох антагоністичних конфесій, католицької та православної, з яких в Європі домінуючу роль відігравала перша, довгий час визначала й визначає обличчя культури та мистецтва.

Простежуючи соціально-історичні передумови, що визначили динаміку рецепції сакрального у XX–XXI ст. крізь призму історії європейської християнської культури, пересвідчуємося, що процес формування сакральних цінностей відбувався на тлі драматичної взаємодії ортодоксальних та антиклерикальних тенденцій.

Європейську історію наскрізь пронизує гострий і не вирішуваний конфлікт віри та знання, що його можна спостерігати ще за часів античності. Антична епоха набуває значення першої у європейській культурі, коли означений конфлікт раціонального та інтуїтивного починає виявляти себе як результат безкорисливої дослідницької діяльності тогочасних учених та мислителів. Так, медична діяльність Гіппократа дозволила вченому зробити небувалий для свого часу висновок: хвороби приносять не боги, а певні процеси, що протікають в організмі людини. Саме в античну добу зароджуються матеріалізм і натурфілософія. Наукові знання – астрономія, геометрія, філософія – вперше вступають у протиріччя з існуючою релігійною картиною світу.

Означений конфлікт віри та знання заявляє про себе й у спробах подолати численні протиріччя в процесі формування основних догматів християнського віровчення. Уже у IV ст. тлумачення Символу Віри викликало напружені суперечки. Однією з наріжних причин скликання Вселенських Соборів у Нікеї у 325 р. та Константинополі у 381 р. була боротьба з ученням Арія – пресвітера в Александрії у IV ст., учня Лукіана Антіохійського. За переконаннями Арія, Христос (Логос) не має божественної природи, оскільки був створений Богом-Отцем. Він не існував завжди і як усе створене єдиним і неподільним передвічним творцем, мав свій початок. Не зважаючи на те, що у 320-му році Арія було відлучено від церкви, його вчення швидко розповсюджувалося на сході, що загрожувало єдності церкви.

Починаючи з епохи Відродження, у європейській культурі спостерігається процес поступової втрати католицькою церквою статусу духовної монополії. Конфлікт віри й знання усвідомлюється та позиціонується як такий не з боку вчених-гуманістів, а провокується служителями культу. Драматизм означеного конфлікту з часом неухильно посилюється. Немарксистська атеїстична течія у філософії ХХ ст. не є принципово новою: напрями осмислення сакрального, що послідовно розвиваються в її річищі – богоборництво та пошук нових форм рецепції божественного начала – сформовані ще у добу романтизму. Невідповідність біблійських оповідань, пропонованих християнською релігією, здобуткам сучасної науки досягла у ХІХ ст. стадії найгострішого протиріччя. Спроби перекинути міст через цю колосальну прірву знайшли вираження в поетизації християнства та середньовічних ідеалів і водночас – у посиленні антиклерикальних настроїв. Факт створення романтиками «нової міфології» – своєрідна спроба заповнення духовного вакууму – виступає знаменним і значущим у даному контексті. Ідея світової душі, часткою якої є душа кожної людини, стає тим фундаментом, на якому згодом виростають духовні практики сучасності, що отримують своєрідне експериментальне підтвердження у психоаналітичних дослідженнях ХХ ст.

До рубежу ХІХ–ХХ ст. європейське суспільство наблизилося з тягарем важко вирішуваної, але потребуючої вирішення проблеми узгодження раціональної ментальності зі сферою інтуїтивного. Ситуація відчутно ускладнюється тим, що процеси переосмислення сакральних цінностей виглядають негативно у звичному контексті ортодоксальної релігії. Окреслена проблема не втрачає своєї актуальності і потребуватиме вирішення: занадто близько європейська культура й наука підійшли до усвідомлення діалектичної складності картини світу, щоб відвертатися від необхідності її переосмислення.

Марценківська Олена Вадимівна

Б. ЛЯТОШИНСЬКИЙ ТА Ф. ШОПЕН: ПОРІВНЯЛЬНА ТИПОЛОГІЯ ОСОБИСТОСТЕЙ В АСПЕКТІ ЛАДОГАРМОНІЧНОЇ СИСТЕМИ

Порівняльно-типологічний метод аналізу творчих особистостей як універсальний спосіб пізнання набуває все більшого музикознавчо-інтерпретаційного прояву, завдяки якому стає можливим відтворення самотньо національних рис, питомих споріднених ознак творчості

видатних митців музичної культури. До цього кола особистостей належить велична постать художника європейського рівня, майстра слов'янської культури Бориса Миколайовича Лятошинського.

Мета дослідження полягає у виявленні споріднених та відмінних ознак ладогармонічного мислення двох видатних особистостей Б. Лятошинського та Ф. Шопена у переломленні ідеологічної концепції слов'янського єднання. Мета підпорядковує *такі завдання дослідження*: 1) дати загальну характеристику філософсько-моральній течії під назвою «слов'янофільство» та визначити її прояв в музиці; 2) виявити споріднені ознаки в аспекті ладогармонічного музичного викладу в фортепіанній музиці Ф. Шопена і Б. Лятошинського; 3) відмітити своєрідні композиційні прийоми в творчості двох видатних митців романтичного типу мислення в контексті слов'янського спрямування.

Ідеологічна концепція слов'янського єднання набуває чіткого вияву у релігійній, філософсько-моральній течії під назвою «слов'янофільство». Показовим у цьому напрямі є релігійно-моральний аспект, що виражається чуттєвим фактором, спрямованим на прояв любові та пошани до слов'янського народу, поєднання різних національних культур у спільний союз братнього племені як основи, на якій твердо стоятиме споруда слов'янської самобутності.

У фортепіанній та камерно-інструментальній творчості Б. Лятошинського ідеологія слов'янської єдності знайшла своє продовження в індивідуальному композиторському стилі. Така система виражальних засобів музичної мови Б. Лятошинського (зокрема, «юнацького», «українського», «слов'янського» періодів творчості) часто сповнена ідеологічної єдності як спадкоємної традиції від музики Ф. Шопена, М. Лисенка та поетичної творчості Т. Шевченка. У музиці релігійно-моральна ідея єднання слов'янських народів проявилася жвавим інтересом та використанням композиторами фольклорних зразків, питомих гармонічних, мелодико-інтонаційних, ладових зворотів, жанрових особливостей інших слов'янських культур.

Ідеологічно-філософська концепція слов'янського єднання стала домінуючою рисою індивідуального композиторського стилю, що зародилася ще в юнацькому періоді творчості Б. Лятошинського та наскрізною смугою, пройшовши через творчість митця, розвинулася та набула найвищого рівня свого становлення в «українському» (четвертий квартет, Тріо ор. 41 № 2, «Український квінтет» ор. 42) та «слов'янському» («Слов'янський» концерт ор. 54, «Слов'янська» симфонія, «Слов'янська увертюра», «Слов'янська сюїта», «Польська сюїта», симфонічні поеми «Гражина», «Возз'єднання») періодах творчості Б. Лятошинського.

Отже, ідея слов'янського єднання в творчості композитора постає як *індивідуальна особливість музичного мислення, відмінна ознака*, висвітлення якої потребує постійно оновленого арсеналу музично-виражальних засобів.

З огляду на слов'янську тематику в творчості Б. Лятошинського, відмічаємо інтерес композитора до джерел народно-танцювальної польської музики – жанру мазурки. Відзначимо, що захоплення митця фортепіанною музикою Ф. Шопена було спричинене не лише жанровим показником його творів, але й ґрунтовним вивченням своєрідного мелосу самобутньої польської культури.

Аналізуючи образно-інтонаційну лінію головної теми фіналу «Слов'янського концерту» ор. 54 Б. Лятошинського, відзначаємо споріднені ознаки із Мазуркою ор. 30 № 3 Ф. Шопена, які виявляємо у таких закономірностях: у проведенні однотипного ритмічного малюнку в звучанні перших фраз основного тематизму, у висхідному інтервальному русі на малу сексту з додаванням мелодійно поступеневого висхідного хроматичного руху до третього ступеня мажорного ладу, в якому ритмічно виділений альтерований високий другий ступінь.

Спільна риса у фортепіанній творчості Б. Лятошинського та Ф. Шопена виявляється також у запровадженні типового для слов'янської музики мелодико-інтонаційного прийому оспівування опорних тонів ладу та застосуванні поліладового музичного викладу.

Таким чином, порівнюючи фортепіанну творчість Б. Лятошинського та Ф. Шопена в аспекті спадкоємних ладогармонічних зв'язків позначаємо слов'янські риси в музиці двох видатних митців, що виявляються у використанні споріднених мелодико-інтонаційних комбінацій – висхідних рухів на малу сексту, оспівування опорних тонів. Доцільним у вияві слов'янської самобутності виступає суттєва характерність ладово-інтонаційних зразків, які зумовлені використанням нашарованого поліладового музичного викладу – композитори застосовують техніку хроматично-альтерованого письма у вираженні підвищених четвертого («лідійської кuartи»), шостого («дорійської сексти»), сьомого (гармонічний мінор) ступенів ладу із скорботною низхідною фрігійською секундовою інтонацією. Також митці часто запроваджують мінорний ладовий звукоряд у прояві високих другого та четвертого ступенів.

ЩО БЕНТЕЖИТЬ ПРОВІДЕНЦІАЛЬНІ СИЛИ В ДІАЛОЗІ КУЛЬТУР

Книга Еклезіястова (3: 5) говорить: «час розкидати каміння і час каміння громадити». Великий Гаутама Будда повторював: «Всьому є початок і всьому є кінець». Співзвучною до висловів є прадавня теорія почергового розгортання Золотої, Срібної, Бронзової, Залізної ер, що виражає зміст і закономірності процесуального буття будь-яких явищ: у всіх випадках передбачається розтрата й «згіркнення» первинної якості та віддалення від першоджерела. Кінець розвитку чогось нівелює смисловий зміст початку. Разом із тим, хоча старості притаманна відсутність проєктивних дій, їй властиво «збирання» здобутків для інтенції можливого майбутнього нового становлення. Відтак заново збирають каміння, коли попередня даність розтрачена й немає чого вже розкидати.

Якщо окреслену закономірність перенести до площини сучасної культури і мистецтва, побачимо аналогічну картину. Тобто, що їхні первинні інтенції на історичному та метаісторичному рівнях вичерпані, а розвиток позначений деструкціями і деформаціями. Показовим є міркування К. Свас'яна стосовно кінця історії філософії. Не філософствування як таке закінчується, а принцип філософствування, який визначав більше, ніж двохтисячолітній розвиток онтології, вичерпаний; звідси неможливим є «вирішення фундаментальних філософських проблем традиційними філософськими засобами» [2, 85, 87]. Аналогічне щодо історії музики констатує Ю. Холопов: «...Виходячи з того, що початком нашої музики є гармонія, звукова структура (унісон – О.О.), в лоні якої людська свідомість прилучається до світової гармонії, ми беремо лише корінні елементи “генетичного коду” музики кожної з епох. Розміщуючи їх в простому хронологічному порядку, ми отримуємо свого роду “періодичну систему” компонентів цілісного процесу еволюції музики. Цікаво, що зміна коефіцієнтів у загальному збігається з переходом до нової художньої епохи: 3 = середньовіччя, 5 = Відродження, 5 (7, 9) = “Новий час”, 7-15 = ХХ століття. Історія музики виходить реалізацією запрограмованого (ким? – творцем?) єдиного “генетичного коду” музики як цілого» [3, 114].

Схема фіксує та наочно ілюструє процес віддалення від першоджерела. Розгортання та послідовність зміщення звучань, що виражено за допомогою інтервалів і акордів – унісон, кварта (ІХ–Х ст.), квінтооктава, терцсекста (ХІІІ ст.), терції (ХVІ ст.), консонуючі тризвуки,

септакорди (XVIII ст.), дисонуючі акорди, гостродисонуючі акорди з півтонами (XX ст.) – відображають процес віддалення від першоджерела, позначеного гармонією початку. Водночас ця схема дає зрозуміти, що сучасне мистецтво і культура ніколи не зможуть стати такими, якими вони відомі нам у контексті минулих епох. Окрім того, на передній план виступають інтенціональні форми звершеного культурно-художнього буття, метою чого є дослідження мистецьких і культурних здобутків та проектування можливих форм їх майбутнього розвитку.

Коли до цього додати акцентуації характерних моментів буття сучасної культури – завершальну фазу становлення Європейської культури (значною мірою і світової); завершення епохи Риб і початок епохи Водолія; завершальну фазу першого (темного) п'ятитисячолітнього періоду Калі-Юги та початок світлої п'ятитисячолітньої фази (проте в межах цієї ж Калі-Юги); очікування підйому, він буде ініційований народженням Нової Ери у світовій культурі, яка в різних релігіях і культурах по-різному визначається, – стає зрозумілим, про що розмірковують Провіденціальні Сили в контексті сучасного Діалогу Культур, або ж які питання для сучасної науки, культури, мистецтва, освіти та загалом суспільного буття мають набути статусу наріжних.

Насамперед слід усвідомити окреслені моменти як очевидні реалії. У наш час усі форми культурного та релігійного буття зазнають кризи, що пояснюється вичерпаністю їх інтенцій. Своєї черги ці умови лежать в основі і породжують різного роду деструктивні процеси у суспільстві, в тому числі й постмодерністично налаштовані культурно-філософські та мистецькі проекти. Разом із тим, закладається базис для інспекції звершеного культурно-художнього буття і проекції його можливого нового розвитку.

Своєрідним орієнтиром для побудови нового може стати концепція «Троянди Світу» Д. Андреева щодо співіснування культур на чітко визначених параметрах, коли зберігаються основи попередніх форм та, незважаючи на можливість утворення регіональних метакультурних світів (наприклад, восьми цивілізацій, за С. Гантінгтоном), вибудовується єдина структура суспільного буття: «... культура загальнолюдська ще тільки виникає» [1, 40].

При цьому визначальним має стати курс на розширення свідомості людини та аксіологічний базис такого знання. Мається на увазі розширення знань щодо всіх сфер буття людини, її феноменологічних можливостей та врахування тисячолітньої езотеричної традиції, відомості якої сучасна наука все більше підтверджує. Лише за таких умов можна сподіватися, що людина не лише об'єктивно та повною

мірою може сприймати та оцінювати зміст культурно-художніх явищ минулих епох і сучасності, але стане на шлях побудови Нового Мистецтва та Нової Культури загалом.

Сказати, що наші науковці та митці достатньою мірою переймаються і враховують зазначені аспекти у своїй творчій діяльності – означає профанувати висловлені у даних тезах міркування. Саме тому ми акцентуємо на цих декількох окреслених моментах та наголошуємо на неабиякій перспективі розвитку культури та мистецтва у майбутньому, яка відкриється за умов їх об'єктивації в усіх галузях суспільного буття.

Використані джерела

1. Андреев Д. Л. Роза Мира / Д. Л. Андреев. – М. : Мир Урании, 2006. – 608 с.
2. Свасьян К. А. О конце истории философии / Карен Свасьян // Растождествление. – М. : Evidentis, 2006. – С. 85–100.
3. Холопов Ю. Н. О формах постижения музыкального бытия / Ю. Н. Холопов // Вопросы философии. – 1993. – № 4. – С. 106–114.

Романко Володимир Іванович

ДЖАЗ У ДЗЕРКАЛІ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ПРЕСИ

В числі періодичних видань, що в останні три роки регулярно відображають джазові події, знаходимо загальнополітичні (як-от газети «День», «Дзеркало тижня», «Урядовий кур'єр») та спеціалізовані (газета «Культура і життя», журнали «Джаз», «Музика»). Більшість публікацій, присвячених джазовим подіям, містять детальну інформацію про час, місце, склад учасників, програму та надзвичайно лаконічні оціночні висловлювання; по суті це анонси подій, часто – у вигляді переказу стислого змісту афіші концерту або фестивалю. Значну частину інформації щодо джазових концертів та фестивалів можна знайти в Інтернеті.

Наведемо деякі приклади. Допис «Львів у вирі джазу» (газета «День» від 14 червня 2013 р.) у чотирьох скромних абзацах вміщує доволі лаконічну інформацію про заплановані події Третього міжнародного джазового фестивалю «Alfa Jazz Fest» (13-16 червня 2013 р.), власне про двадцять один концерт низки виконавців, поміж яких зірки світового джазу (Al Di Meola, Charlie Haden, Bobby McFerrin та ін.). Рівно через рік те ж саме видання вміщує допис «У Львові триває Alfa Jazz Fest» з інформацією про заплановані виступи близько сотні музикантів із тринадцяти країн світу: США, Великої Британії, Бразилії,

Німеччини, Австрії, Угорщини, Франції, Ізраїлю, Індії, Данії, Росії, Грузії та України. У програмі знову ж таки двадцять один концерт, майстер-класи, нічні джем-сейшни, благодійний пробіг «Джазова миля» і вручення щорічної Міжнародної музичної премії ім. Едді Рознера.

А втім, подібні публікації цілком природно виконують лише інформаційну функцію, тоді як інші (інтерпретаційна, аксіологічна, освітньо-виховна тощо) залишаються не актуалізованими. Реалізації останніх варто чекати від музикознавчих текстів, вміщених у спеціалізованих виданнях, поміж яких – журнал «Джаз», що видається в Україні від 2005 року (всього вийшло п'ятдесят три числа). Від початку обсяг видання складав сорок сторінок, де висвітлювалася діяльність джазових музикантів, фестивальні та концертні заходи, анонсувалися джазові аудіозаписи тощо. Натомість останній натепер номер, 1 (53) за 2015 р., став менше на двадцять відсотків; змінилося також якісне наповнення журналу. Більш ніж двох третин видання займають фоторепортажі про фестивальні події, з яких тільки одна – власне джазовий фестиваль. Серед згадуваних фестивалів – джаз-фестиваль у Дніпропетровську «У світі джазу», Всеукраїнський огляд-конкурс «Нові імена», Всеукраїнський конкурс мистецтв «Осінні мелодії», Міжнародний фестиваль-конкурс «Джерело талантів». Такий стан видання сьогодні не може задовольняти запити його шанувальників.

Проте в останні роки у періодичних виданнях, що друкуються великими накладками, було вміщено чимало високопрофесійних критичних публікацій. Приміром, стаття О. Кізлової «Джаз-internationale у Південній Пальмірі» («Дзеркало тижня» від 27 вересня 2013 р.) – це розгорнутий репортаж, інформативний, наповнений переконливими поясненнями та влучними характеристиками. Авторка змальовує настрої музикантів та публіки, атмосферу концерту; дає виразні оцінки окремих номерів програми та характеристики виконавської манери, іноді – навіть невеликі біографічні розвідки стосовно того чи іншого виконавця, принагідно – інформацію про існуючі аудіозаписи.

Місце для розгорнутої публікації про джазову фестивальну або концертну подію знаходиться практично в кожному числі журналу «Музика» Наведемо приклади з останніх номерів 2014 року. «Альфа Джаз Фест» 2014 року, визнаний «Forbes» найкращим європейським джазовим фестивалем, дав підстави для висвітлення однієї із запрошених до участі в ньому зірок, Ді Ді Бріджуотер (стаття С. Лазо у № 4). Стаття О. Кізлової «Koktebel Jazz»: політичні ігри і музичні пошуки» у № 5 присвячена популярному джазовому фестивалю, що

проводиться вже більше десяти років і у зв'язку із трагічними подіями в Україні змушений був змінити місце проведення – з кримського Коктебелю переїхав до Затоки в Одеській області. Фестиваль зберіг свою аудиторію та мистецьку ідею та знову зібрав на березі Чорного моря музикантів із різних країн, об'єднавши всіх атмосферою миру і взаємоповаги. Текст В. Кулик («У колі джазових імпровізацій», № 6) – яскравий нарис про «Jazz Kolo», авторський проект відомого українського джазового музиканта Ігора Закуса, спрямований на підтримку українського джазу та популяризацію молодих українських джазових виконавців.

Кожна зі згаданих статей у «Музиці» – це фаховий, прискіпливий погляд на подію або мистецьку особистість, відтворений яскравою живою мовою, наповнений щирим бажанням поділитися враженнями, викликати бажання доєднатися до майбутніх джазових концертів, фестивалів, проектів. Різнобічне й змістовне висвітлення джазових подій у названому виданні свідчить про належний рівень джазової музичної журналістики в Україні.

Рябоштан Тетяна Іванівна

БАЛЕТНИЙ ТЕАТР ХХ СТОЛІТТЯ: ШЛЯХИ ОНОВЛЕННЯ

У ХХ ст. балет відкрив можливості для широкого спектру взаємодій музики й хореографії, музики й театру, для використання виразних можливостей літератури, кіно, живопису, телебачення, контактів з оперою та симфонією. Як зазначають фахівці, перш за все, балетний театр другої половини ХХ ст. – це *театр балетмейстерський* [1, 11], у якому музичне начало нерідко «підкорюється» хореографії.

Підтвердження цієї тези знаходимо у сучасному вітчизняному балетному мистецтві. Одним із оригінальних варіантів реконструкції обрядово-побутового простору слов'ян постає балет Є. Станковича «Ольга» (1981). Стародавня епоха Київської Русі окреслюється простором музичного дійства «Дівочих ворожінь», пейзажами «Капища», «Стрибками крізь вогнище». У багатошаровому заповненні експресивно-емоційного музичного простору присутні і «державна» музична сфера («Прийняття послів», «Напад печенігів»), і народно-жанрова («Аркан», «Стрибки крізь вогнище»), і лірико-психологічна («Помста Ольги», «Боротьба за престол»), і епічно-жанрова («Танець київської дружини»).

Сюжетні ситуації номерів балету організовують простір у так званий «кіноряд», утворений балетмейстером-постановником Анатолієм

Шекерою, що підкреслюється наявністю «стоп-кадрів» (зупинка і зміна дії під час визволення Ольги від участі жертви та ін.). Неперевершені кульмінації Євгена Станковича не реалізувалися у хореографії, просторове рішення балетної постановки йшло не від партитури – тож, повного злиття музичного і хореографічного просторів не було здійснено.

Сьогодні композиторські пошуки у сфері української балетної музики означені прагненням опанувати естетичний досвід вітчизняного музично-театрального мистецтва, взяти з його скарбниці найцінніше, інтегрувати кращі зразки у простір світового балету. Прикладом такої спроби є постановки балетів Юрія Шевченка «Катруся», «Пори року», «Попелюшка», здійснені в Канаді.

Танцювальний рух та його зв'язок із музикою постав у центрі уваги багатьох визначних хореографів ХХ ст. – В. Ніжинського, С. Лифаря, Дж. Баланчина, Л. Якобсона, М. Бежара. Творче прочитання музичної партитури балету або симфонічного твору давало балетмейстерам імпульс до неординарних пластичних рішень, усвідомлення генетичної спорідненості музичного мистецтва та мистецтва руху.

Попри наявні відмінності у системах руху, характерним для балетного мистецтва ХХ ст. стало сприйняття музики через яскраві візуальні образи та асоціації, прагнення зробити зримими у постановках не лише ритм, мелодію, але навіть тембри інструментів. У такий спосіб музика, «переказана мовою пластики», стає «живою і такою, що говорить» (Л. Якобсон) [2, 189].

Сучасний балет зберігає свою активність в інтеграційних процесах, об'єднуючись із суміжними жанрами, зі сферою маскультури, вдається до тісної взаємодії з жанрами інструментальної, хорової музики (що призводить до народження нових гібридних театральних форм: балет-симфонія, опера-балет, балет-ораторія, хореографічний спектакль на музиці тощо).

Для балету ХХ ст. притаманним є пластичне втілення музики, а не музичне втілення танцювальних рухів. Найбільший доказ цього – поява безсюжетних балетів, які виконували роль з'єднуючого ланцюжка між «па» класичного танцю та сучасністю [4].

Безперечним досягненням можна вважати той факт, що балет другої половини ХХ ст., розвиваючи надбання композиторів-класиків, втілює у собі і драматичну експресію, і ностальгічні ноти, і трагедійні емоції, і всі ті «ретро, нео, міні, псевдо, квазі, полі...» (Е. Денісов), якими багата музика нашої епохи.

Використані джерела

1. Долинская Е. О русской музыке последней трети XX века / Е. Долинская. – М. : Престиж-АРИА, 2001. – 158 с.
2. Катанова С. Музыка советского балета / С. Катанова. – Л. : Советский композитор, 1980. – 296 с.
3. Станішевський Ю. Балетний театр України / Юрій Станішевський. – К. : Музична Україна, 2003. – 440 с.
4. Турукина А. Специфика жанра бессюжетного балета в музыке XX века / Анна Турукина // Київське музикознавство. – К., 2000. – Вип. 3. – С. 109–115.

Рябуха Наталья Александровна

ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ ЗВУКООБРАЗ В ФОРТЕПИАННОМ НАСЛЕДИИ А. ШНИТКЕ

Фортепиано отличается всеобъемлющей способностью отобразить фактуру любого типа – от монодической (нередкой в сочинениях И. Стравинского, Б. Бартока, А. Шнитке), полифонической (произведения И. Баха, Д. Шостаковича, П. Хиндемита) до разнообразнейших типов фактурных наслоений в авангардных композициях XX в. (произведения В. Сильвестрова, В. Бибика, Э. Денисова, А. Шнитке). Художественно-акустические возможности фортепиано обеспечили его широкую популярность как на большой профессиональной сцене в качестве концертного инструмента, так и в сфере домашнего музицирования. Однако развитие представлений о звукообразе фортепиано напрямую связано как с формированием конструктивных особенностей инструмента (XVIII–XX вв.), так с развитием *инструментализма как типа мышления*. Последнее понятие связано не только с индивидуально-стилевыми чертами композитора, которые моделируют отношение автора к инструментальной природе фортепиано, но и с историко-культурным контекстом эпохи, формирующим звуковой облик инструмента.

Стилистические изменения и обновление представлений о звуковых возможностях инструмента формируют новую музыкально-исполнительскую поэтику и создают *звукообразную концепцию картины мира*, отражающую родовые черты инструментальной культуры определенной эпохи. В каждой историко-культурной и художественно-стилевой среде формируется свой тип инструментализма, связанный с конструктивными особенностями и пониманием звуковой природы инструмента (спецификой звукоизвлечения), а также существующей исполнительской традицией,

влияющей на индивидуально-стилевые параметры композиторско-исполнительского творчества. В связи с этим мы можем судить о своеобразии трактовки звучания фортепиано, анализируя приемы звукоизвлечения, принципы взаимодействия исполнителя со звуковым потенциалом инструмента, умение музыканта на этой основе создавать индивидуальную исполнительскую концепцию, отражающую инструментальный образ мира.

В современной картине мира звукообразная трактовка фортепиано обусловлена сосуществованием новых композиторских техник письма (додекафония, сериальность, пуантилизм, алеаторика, сонористика), которые привели к возникновению нетрадиционных для классико-романтической традиции приёмов игры и способов звукоизвлечения. Полистилистика, интертекстуальность, полисемантическая установка в раскрытии содержания порождают интерпретационный характер сознания как композитора, так и, в большей степени, исполнителя.

Музыкальный мир А. Шнитке – уникальный и многогранный, в котором с помощью индивидуально-стилевых средств отражается звуковой образ современной эпохи. В творческом методе А. Шнитке звукоощущение действительности передается в «сложной простоте», в «смысловой игре» жанровыми и стиливыми аллюзиями. Его музыка наполнена магией скрытых смыслов и подтекстов, в которой отдельный тон, звуковая структура, целостная композиция или жанр являются носителями звуковой идеи произведения как высшей художественной ценности. В связи с этим происходит раскрытие смысловой модели мира через художественно-акустические и выразительные средства инструментального звукообраза, благодаря чему каждая деталь оживает в визуальной конкретности, глубине и объемности звучания.

В фортепианном творчестве А. Шнитке предпочтение отдается *сонорно-колористической трактовке инструмента*, связанной с интеллектуально-психологическим типом звукоощущения. Представлены разные звукообразные сферы: от предельно тихого или отдаленного звучания, передающего ощущение тени, призрака, потусторонности – до выражения драматической экспрессии, отражающий конфликт человека с миром. Отношение А. Шнитке к фортепианному звуку как сгустку времени, «свернутого в мгновении», отражает тенденцию, характерную для всей авангардной музыки [1]. Новая художественно-акустическая концепция звука связана с тотальной символизацией звукового пространства, привнесением в музыкальный контекст религиозно-философских и культурологических идей (в частности, философии дзен-буддизма, концепция «фоносферы»

М. Тараканова как звуковой среды обитания человека и социума). Важную роль выполняют не только традиционные акустические свойства звука (высота, громкость, длительность, тембр), а его интенциональные параметры, которые рождаются тонкими психологическими импульсами на основе «интуитивного видения» [2]. «Реальная музыка, – по мнению А. Шнитке, – есть лишь небольшая часть огромного музыкального мира, с которым человек имеет дело и если он будет внимателен, то почувствует этот огромный иллюзорный музыкальный мир» [3, 56].

Концепция звука и фортепиано в творчестве А. Шнитке обусловлена следующими принципами: 1) отношением к «звуку-атому» как важному драматургическому элементу, «молекуле смысла» (Н. Корыхалова); 2) многослойной сконцентрированностью фактурного пространства, благодаря чему каждый *звуко-тембр*, *звуко-ритм* обретает невероятную объемность, глубину и пространственность звучания; 3) разнообразием динамического рельефа в пределах от *ffff* до *pppp* и тембровой палитры звука; 4) созданием контрастных образов звучания – «воздушного», «вибрирующего», «ирреального», «затухающего» с эффектом звукового шлейфа, создающего ощущение пребывания в виртуальном пространстве, или «жесткого», «металлического», «колкого» с применением ударно-шумовых приемов, артикуляции *pop legato*, репетиционно-мартелятной техники, хроматических кластеров; 5) педальным наслоением, увеличивающим объемность, массу и плотность звучащих элементов фактуры.

В создании индивидуального звукового облика своих фортепианных сонат А. Шнитке, привлекая диалоги со стилями и жанрами разных эпох, демонстрирует путь преодоления духовного кризиса современного мира. Это не только передача отношения автора к композиторам предыдущих эпох, а и приобщение к их духовному опыту. Причем, новые методы организации звукового материала не вступают в противоречие с функциональными основами классической композиции. Напротив, именно жанровый архетип западноевропейской культуры стал хранителем творческой мысли музыкального гения современности, чье движение было направлено на раскрытие глубинных смыслов духовного бытия человечества.

Использованные источники

1. Альфреду Шнитке посвящается / ред.-сост. А. Богданова, Е. Долинская. – М. : Композитор, 2010. – Вып. 7. – 352 с.

2. Сальм А. Интенциональная динамика в фортепианных сонатах Валентина Сильвестрова / А. Сальм [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://vestnikram.ru/file/salm.pdf>. – Дата доступа: 07.10.2013.

3. Шульгин Д. Годы неизвестности Альфреда Шнитке. Беседы с композитором / Д. Шульгин. – М. : Деловая Лига, 1993. – 110 с.

Тормахова Вероніка Миколаївна

СУЧАСНИЙ ПОГЛЯД НА ІНТЕРПРЕТАЦІЮ ДЖАЗОВИХ СТАНДАРТІВ

Питаннями музичної інтерпретації в межах академічної та частково народної музики займались у свій час такі музикознавці, як В. Москаленко, Н. Корихалова, Ю. Кочнев, І. Полусмяк, С. Скребков. Сфера інтерпретації у джазовій музиці є недостатньо дослідженою. Серед робіт, присвячених цій тематиці, можна відзначити праці І. Васербергера, І. Горвата, С. Давидова та А. Федорченко.

У джазовому виконавстві на перший план виступає особистість музиканта як носія творчості, що має синтетичний характер, як тлумача художньої інформації, тому такий тип виконавця містить в собі якості і композитора. Джазовий музикант не обмежений нотним текстом і вказівками композитора. У певному сенсі сам виконавець є співавтором.

Сучасні джазові виконавці воліють йти шляхом спеціалізації глибинних принципів інструментальної техніки, прагнуть до досягнення гармонійних і ритмічних особливостей стилів сучасного джазу, «інструментальних» способів мислення. Актуальною тенденцією також є індивідуалізація музикантом власної манери виконання, яка так чи інакше присутня в будь-якій композиції, виконуваної ним, до якого б напрямку джазу вона не відносилась.

Найбільш повний «типовий» варіант композиційної структури джазового твору можна представити схематично:

- Вступ
- Експозиційне проведення теми
- Сполучна побудова (ідентична вступу)
- 1, 2, 3... – імпровізаційні хоруси
- Репризне проведення теми
- Кода.

Дана схема є лише «шаблоном», за яким вибудовується джазова композиція. На практиці ж традиційне джазове формоутворення містить в собі елементи музичного розвитку, що характерні для академічного мистецтва, насамперед такі, як варіантність, варіаційність, репризність, наскрізний розвиток. Розглянемо більш детально ці типи музичного

розвитку в джазовій композиції. Варіантність простежується у виконанні експозиції та у репризі теми. Експозиційне проведення теми традиційно інтерпретується близько до оригінальної мелодії джазового стандарту, зафіксованої в нотах. Реприза теми інтерпретується з більш-менш значними відхиленнями від оригіналу і є «варіантом» експозиції теми.

У традиційному джазі імпровізація ґрунтується на мелодичному матеріалі теми і максимально розкриває варіаційний потенціал її мелодії. У сучасному джазі музиканти імпровізують, спираючись на акордову структуру теми: мелодійні звороти такої імпровізації досить «далекі» від мелодії теми, підкреслюється оригінальність гармонізації стандарту, особливо якщо вона містить альтеровані акорди, акордові заміни, мажороміно́р, цікаві гармонійні звороти.

«Типова» композиційна структура джазового твору будується за схемою «тема-імпровізація-тема», яка відповідає тричастинній репризній формі в академічній музиці. Наявність репризи в джазовому формоутворенні підтверджує визначення першого і другого проведеннь теми як експозиційного та репризного. Імпровізаційні хоруси, незважаючи на їхню спорідненість з темою, все ж являють собою новий музичний матеріал, іноді контрастний по відношенню до теми, насамперед за характером. Наявність принципу наскрізного розвитку у формі джазового твору свідчить про високу майстерність виконавця-інтерпретатора. Репризне проведення теми в кінці твору може істотно відрізнитися від експозиційного за характером, фактурою, інтонаційним трактуванням мелодії, тональності і т. п. Репризний виклад теми є результатом музичного розвитку матеріалу в імпровізаційній частині твору. Традиційно прийнято завершувати джазовий твір так само, як він і починався, однак існують приклади і наскрізного розвитку. Такий варіант можливий або у високопрофесійному джазовому колективі, де кожен учасник здатний продовжити «імпровізаційну думку» попереднього соло, або у музиканта, який виконує джазовий твір сольо (найчастіше це піаніст або гітарист).

Всі перераховані аспекти творчої інтерпретації джазового виконавця використовуються у відповідності з різними напрямками, в яких працює музикант. Так, свінгова музика передбачає більш осмислений підхід до форми твору, його аранжування; імпровізація у свінгу передбачає демонстрацію не технічних можливостей музиканта, а оригінальність джазового мислення, логічність, пропорційність, естетичну привабливість імпровізованих фраз.

Важливе значення для інтерпретації також має вибір стильового напрямку, в якому буде виконаний той чи інший джазовий стандарт.

Від стилю залежить ритміка, гармонічна мова, трактування мелодики, фразування, тембр, штрихи та інші засоби музичної виразності. У більшості випадків джазові стандарти в наш час виконуються не в тих стилях, у яких були створені і це не може на них не вплинути. Також професійне аранжування та якісний звук (робота звукорежисера) в сучасному джазі відіграє все більшу роль в інтерпретації джазового стандарту, створюючи неповторні і оригінальні композиції.

Щербаков Юрій Вікторович

ТАНЦЕВАЛЬНОСТЬ КАК ФАКТОР ФОРМИРОВАНИЯ ДВУХКЛАВИРНОЙ СЮИТЫ

В исследованиях, посвященных изучению процессов генезиса сюитного цикла, отмечается особая роль танцев и танцевальности в формировании структурно-семантических основ сюиты, а также в проявлении ее жанрово-коммуникативного потенциала. Заметим, что, разрабатывая подходы к созданию типологизации сюиты, многие музыковеды рассматривают роль танцевального компонента как один из важных факторов функционирования сюитного цикла. При этом присутствие в сюите танцевального начала трактуется как основание для обособления таких сюит.

Рассматривая особенности инструментальной сюиты в украинской музыке, М. Калашник пишет, что «особливо масштабною за кількістю написаних творів і дуже багатоплановою і різноманітною за трактовкою жанру і формами його оновлення є танцювальний тип сюїти» [1, 32]. На примере анализа фортепианной сюиты украинских композиторов, В. Клин определяет четыре ее жанровых типа: обобщенно-программный, программно-картинный, песенно-танцевальный и свободный (или смешанный). Особый интерес для темы нашей работы представляет, воплотившая танцевальное начало, сюита песенно-танцевального типа состоящая из 7 разновидностей. Среди них ученый выделяет сюиты, содержащие украинские народные танцы, танцы и песни народов мира, старинные западноевропейские танцы, танцы из балетов. Принимая во внимание обнаруженные В. Клином тенденции функционирования танца как одной из основ фортепианной сюиты песенно-танцевального типа, видим перспективу в использовании подобного подхода к исследованию сюиты танцевального типа для двухклавирного дуэта. Такой принцип систематизации становится фундаментом, на базе которого появляется возможность сравнивать эволюционные процессы данного типа произведений в музыкальной культуре.

В XVI в. у клавирной музыке отчетливо были заметны влияния лютневой культуры. В это время лютня занимала приоритетные позиции в светском музицировании. При этом стоит заметить, что процессы диффузного вхождения стилистики лютневой музыки в клавирную область были столь интенсивны, что репертуар, изначально предназначенный для лютни, исполнялся также на клавире. Тенденция использования танцев в формировании инструментальной профессиональной традиции, а в связи с этим и в организации структурно-семантического поля сюиты, которая в наибольшей степени стала проявлением и воплощением этой тенденции, продолжалась и в последующие периоды.

Через некоторое время в сюитах сформировалась последовательность из аллеманды, куранты, сарабанды и жиги. Одним из первых в клавирной музыке ее использовал И. Фробергер (1616–1667). Эти танцы стали основными опорными точками, устоями старинной сюиты. Несмотря на важную формообразующую роль основных танцев, стоит обратить внимание на большое количество других танцев, которые часто включались в сюитный цикл и обычно занимали место между сарабандой и жигой. Среди них менуэт, форлана, лур, гавот, ригодон, тамбурин, павана, хорнпайп, бурре, паспье, мюзет, полонез, сицилиана, англес, гальярда, сальтарелла. Перечень, содержащий шестнадцать названий, может быть продолжен. Несмотря на то, что их роль в сюите иногда воспринимается и рассматривается как второстепенная, считаем, не следует приуменьшать значение этих номеров в общей структуре цикла.

В становлении двухклавирного дуэта как самостоятельного ансамблевого образования в исполнительской практике XVII – XVIII вв., важнейшую роль сыграл принцип «от интаволатуры», «intavolatura» (лат. «перенесение в табулатуру»), при котором хоровые голоса могли передаваться органу или клавиру. В дальнейшем, этот прием стали использовать не только в вокальной практике, но и при переносе партии струнного инструмента в партию клавира. Экспериментируя с различными инструментальными составами, Ф. Куперен стал одним из первых композиторов в истории музыки, использовавших возможности сочетания клавиатур двух инструментов. Применение принципа интаволатуры, описанного самим композитором, способствовало трансформации инструментального трио в дуэт двух клавиров (циклы «Апофеоз Люлли» и «Апофеоз Корелли»).

Отметим, что процесс формирования сюиты танцевального типа для двухклавирного дуэта, по нашему мнению, был несколько затруднен причинами органиологического характера, связанными с проблемами

изготовления, транспортировки, а также месторасположения двух клавиров в помещениях, где проходили танцевальные и музыкальные собрания в ту эпоху. Думается, что эти причины, а также не всегда удовлетворительные условия хранения нотных сборников, повлияли на то, что до нашего времени дошли немногие полностью сохранившиеся образцы сюит танцевального типа для двухклавирного дуэта, написанные композиторами в XVII – XVIII вв.

Среди произведений, дающих возможность сделать определенные заключения о начальном этапе внедрения танцевальной составляющей в профессиональную музыку, отметим следующие. Иоганн Маттезон (1681–1764) создал Сюиту соль минор. Гаспар ле Руа (1660–1707) известен как автор Сюиты из 5 пьес (Аллеманда, Гавот, Куранта, 2 Менуэта) для двух клавиров. В опубликованном в 1716 г. втором томе сочинений Ф. Куперена, находится одно из его наиболее ранних танцевальных двухклавирных сочинений Аллеманда Ля мажор. Г. Ф. Генделем в тот же период времени (1720) была написана сюита в четырех частях. Примеры, дошедших до нас наиболее ранних образцов сюиты для двухклавирного дуэта, отчетливо демонстрируют важную роль танцевального начала в формировании тенденции к внедрению танцевальной семантики в профессиональное композиторское творчество.

Использованные источники

1. Калашник М. Старовинні камерно-інструментальні жанри у творчості харківських композиторів / М. П. Калашник. – Х. : Харківська типографія, 1992. – № 13. – С. 29–50.

Щербакова Ольга Константиновна

ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ЭМПАТИЯ В ФОРТЕПИАННОМ ДУЭТЕ

Игра в фортепианном дуэте как разновидность коллективного творчества предполагает общение двух индивидуумов на эмоциональном, информационном, духовном, практическом уровнях. При этом необходимо заметить, что творческий облик конкретного исполнительского фортепианно-дуэтного состава и глубина его проникновения в художественный смысл произведения во многом определяется существованием тесного творческого контакта участников, который невозможен без достижения эмпатии в их взаимодействии. Содержание этого процесса строится на поисках взаимопонимания между двумя партнерами, стремящимися «к единству многообразия, как издавна определяли философы гармонию» [1, 160].

Общение участников дуэта базируется на вербальном взаимодействии (на базе речевой коммуникации) и на музыкальном общении (на основе нотного текста). Основные параметры проявления эмпатии включают такие характеристики взаимодействия: эмоциональное погружение в позицию другого; доверие и открытость; понимание мотивов действия партнера; тесный эмоциональный контакт; способность человека параллельно переживать те эмоции, которые возникают у другого во время общения с ним и т. д. При наличии эмпатии между участниками ансамбля, объединенными общими действиями и обоюдным принятием исполняемых ролей, возникает общее видение (слышание) ими картины мира (мира музыкального произведения).

Взаимоотношения на основе эмпатии становятся необходимыми для построения творческого процесса работы фортепианного дуэта, который направлен на создание и реализацию уникального по своей сути художественного образца. Безусловно, что наличие (или достижение) такой духовной общности служит «фундаментом предметной деятельности во всех ее формах, видах и типах» [1, 133]. Неотделимость уровня межличностных отношений в инструментальном ансамбле от согласования функционально-ролевого взаимодействия внутри коллектива подтверждается исследованиями Р. Давидяна, А. Готлиба, Н. Лукьяновой, Т. Молчановой, В. Петрова, И. Польской, Н. Ризоля, О. Щербаковой и других.

Исходя из разницы эмоционального восприятия каждым исполнителем нотного текста, обратим внимание на то, что в интерпретации фортепианного дуэта образуется суммарная эмоциональная составляющая. Особый род сложности связан также с приведением к общему знаменателю двух способов восприятия художественного содержания сочинения, и необходимой будет **близость художественных позиций исполнителей**. Наблюдения за концертирующими фортепианными дуэтами, создавшими высокие образцы интерпретации различных музыкальных произведений, приводят к следующим выводам.

Среди профессиональных фортепианно-дуэтных пар прослеживаются две значительные группы. Первая – это семейные пары (Л. Брук – М. Тайманов, Е. Сорокина – Г. Бахчиев, Г. Рождественский – В. Постникова, И. Левин – Р. Левина, О. Щербакова – Ю. Щербаков и др.) Вторая – это пары, образованные близкими родственниками (брат и сестра Л. и И. Жук, сестры Ю. и Г. Туркины, братья А. и М. Готлибы, сестры К. и М. Лабек, сестры В. и Н. Погожевы, дочь и отец Е. и Э. Гилельс и др.). В процессе формирования эмпатии при общении близких людей, по-

видимому, играет большую роль единство ощущения окружающего мира, формирующееся на протяжении долгого периода времени, при котором многообразная информация воспринимается ими в «унисон». В данном случае вспоминается метафора В. Вебера, сравнивающего природу эмпатии с образом деки, которая резонирует.

Анализируя биографии и исполнительскую деятельность многих фортепианных дуэтов, видим, что формирование ансамблевых взаимосвязей обусловлено наличием общности: культурного уровня, профессионально-исполнительской школы, социально-психологической атмосферы. В центре разворачивающегося процессуально духовно-практического общения находится дружественность и единство художественных устремлений, в рамках которых раскрывается эмпатия как дар ощущать чужое, как свое. Именно благодаря этим качествам, может функционировать понятие общности художественной трактовки и общности исполнительской технологии.

В рецензиях на выступления фортепианных дуэтов часто подчеркивается цельность дуэта – единого живого организма, как проявление верного понимания ансамблем интерпретаторских задач. В этих характеристиках встречаются отклики на полную согласованность ансамбля, чуткое ощущение партнерского взаимодействия, синхронность, общность манер или технологического совершенства. Способность «предчувствовать» художественные намерения партнера, способность «вчувствования», которое позволяет предугадать одному из них возможные импровизационные нюансы действий другого – этими определениями настойчиво оперируют известные специалисты ансамблевого искусства.

Представляется, что предельная ясность художественных намерений в интерпретации произведения зависит от артистически-ансамблевой гибкости и глубины эмпатии партнеров дуэта, подчиняющих свое психологическое и эмоциональное настроение драматургическим требованиям стилистики конкретного музыкального текста. Органическая связь личностной психологической коммуникации пианистов и коммуникативной кооперации партнеров по дуэту на уровне выразительно-технологических средств, составляющие основу процесса исполнительской эмпатии, становятся определяющими на пути к творческим достижениям при создании интерпретации.

Использованные источники

1. Каган М. Мир общения : Проблема межсубъектных отношений / М. С. Каган. – М. : Политиздат, 1988. – 319 с.

СЕКЦІЯ 5

УКРАЇНСЬКА МИСТЕЦЬКА МОЛОДЬ У ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ФІЛОСОФСЬКО- ОСВІТНЬОМУ ПРОСТОРИ

Андрусенко Тетяна Юріївна

ПАМ'ЯТКА АРХІТЕКТУРИ «ЗОЛОТІ ВОРОТА» В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ ЯК ДЖЕРЕЛО НАУКОВОГО ДОСЛІДЖЕННЯ І ХУДОЖНЬОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Золоті ворота – всесвітньовідома пам'ятка доби Київської Русі. Розташовані у середмісті Києва, Золоті ворота стали об'єктом творчості для митців. Графіки й живописці зображали архітектурну споруду як у вигляді занедбаних руїн, так і після реконструкції наприкінці ХХ ст. Протягом останніх століть сформувалася галерея творів, присвячена видатній споруді Київської Русі. Проте, у національному мистецтвознавчому просторі відсутні роботи, у яких досліджується джерелознавчий контекст мистецьких творів із зображенням Золотих воріт.

У результаті аналізу великої кількості живописних і графічних творів із зображенням видатної архітектурної пам'ятки з'ясовано, що мистецькі роботи стали важливим джерелом для наукових розвідок під час реконструкції Золотих воріт, а також відігравали вагомий роль в історії становлення та розвитку пейзажного й історичного жанрів у національному мистецтві.

Золоті ворота як пам'ятка архітектури ХІ ст. презентує професіоналізм будівельної майстерності архітекторів давньоруських часів. Цей дивовижний витвір середньовічних зодчих викликав захоплення сучасників і наводив жах на ворогів своєю неприступністю.

До наших часів збереглися унікальні графічні листи датського художника Абрагама ван Вестерфельда 1651 р. Рисунки, виконані ним з натури, являють перші документи, на яких зображено не тільки фортифікаційні елементи Золотих воріт, а й залишки надбрамної Благовіщенської церкви. У середині ХVІІ ст. ще не були зруйновані арки, склепіння над входом [4, 124].

Саме рисунки Вестерфельда стали важливим джерелом для реконструкції споруди у 1982 р. Вони дали змогу спростувати або

підтвердити наукові дослідження, проведені у 1904 р. Науковці та архітектори визначили відносні обміри будівлі та визначили об'ємно-просторову композицію.

У ХІХ ст. Золоті ворота змальовували Михайло Саджин, Михайло Задорожній та Василь Тімм. Митці не мали на меті якомога точніше зафіксувати вигляд пам'ятки. Проте, пейзажі становлять значний інтерес для архітекторів і фахівців-реставраторів, демонструючи стан руїн у ХІХ ст. Малюнки дають змогу майже через сто років визначити особливості процесу руйнування споруди ХІ ст., виявити характер міцності будівельних матеріалів та ефективність заходів, необхідних для збереження пам'ятки.

Польський художник Ян Матейко змалював видатну споруду у масштабному полотні «Болеслав Хоробрий і Святополк біля Золотих воріт у Києві» (1884) [1]. Видатний український художник Микола Івасюк написав багатофігурну історичну композицію «В'їзд Богдана Хмельницького до Києва 1649 року» (1892-1932). У 1649 р. саме біля Золотих воріт зустрічали Богдана Хмельницького після перемоги над польським військом [3, 239]. Золоті ворота у живописних творах стали місцем важливих історичних подій, а мистецькі твори презентували історію європейських народів через призму розвитку історичного жанру і традицій академічного живопису.

Новий погляд на всесвітньовідому пам'ятку, відбудовану у 1982 р., спостерігаємо у творчості сучасних художників. Привертають увагу пейзажі Дмитра Філатова, Людмили Глущенкої, Дарії Бастюченко.

Дмитро Філатов створює епічний образ видатної споруди, акцентує монументальність історичного наголосу, що контрастує з тлом гнучких вертикалей дерев («Золоті ворота», 2007). Митець формує особливий простір театральних куліс, запрошуючи глядачів роздивитися не архітектурні деталі історичного об'єкту, а відкрити духовний світ золотоверхого Києва [2, 86].

Живописне полотно Людмили Глущенкої «Золоті ворота» (2008) передає імпресіоністичну мінливість міського простору. Романтична картина в палітрі осінніх кольорів не деталізує архітектурні особливості пам'ятки, а передає емоційні контрасти похмурої погоди і яскравих барв осені. Художній образ Золотих воріт є зв'язком минувшини і сьогодення.

Зображення брами в акварелі Дарії Бастюченко «Золоті ворота» (2011) академічно, з урахуванням просторової та лінійної перспективи, передає архітектурні особливості споруди. Майстриня лаконічно змальовує монументальність середньовічної брами в просторі сучасного міста.

Отже, видатна архітектурна споруда Київської Русі в інтерпретації художників нового та новітнього часу постає як джерело дослідження для фахівців різних галузей. Графічні твори А. Вестерфельда стали важливим матеріалом для істориків, мистецтвознавців і архітекторів. Упродовж XVIII–XIX ст. художники, що змальовували Золоті ворота, не тільки фіксували стан руйнації споруди, а й створювали композиції у контексті певних мистецьких напрямків, відображаючи стан розвитку мистецтва певної доби.

У роботах сучасних українських художників – Л. Глушенкової, М. Задорожнього, Д. Філатова – Золоті ворота як зразок світової архітектурної спадщини постають джерелом для творчого натхнення і художніх інтерпретацій.

Використані джерела

1. Ананьева Т. Б. Киевский альбом / Т. Б. Ананьева. – К. : Киевский научно-метод. центр, 2006. – Вып. 4.
2. Асеев Ю. С. Архитектура древнего Киева / Ю. С. Асеев. – К. : Будівельник, 1982. – 160 с.
3. Величко Ю. В. Кризь віки. Київ в образотворчому мистецтві XII – XX ст. / Ю. В. Величко, В. П. Підгора. – К. : Мистецтво, 1982. – 336 с.
4. Висоцький С. О. Золоті ворота в Києві / С. О. Висоцький. – К. : Техніка, 2000. – 160 с.

Антонова Катерина Антонівна

М. ЛИСЕНКО ЯК ФУНДАТОР НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ ШКОЛИ

Музично-драматичну школу М. Лисенка коротко можна охарактеризувати як осередок популяризації національної культури. Загальна творча атмосфера у цьому навчальному закладі сприяла створенню етносередовища, що виховувало у молоді інтерес і повагу до українського культурного надбання та прагнення до його творчого засвоєння [4, 62-63].

Школа Лисенка була досить демократичною, адже «давала право на навчання для осіб усіх станів і національностей, жінкам і чоловікам, які склали вступні іспити» [1, 620].

Перший параграф Уставу школи, який було затверджено 5 березня 1899 р., засвідчує, що Музично-драматична школа «имѣеть цѣлью дать желающимъ возможность получить музыкальное и сценическое образование» (тут і далі в цитатах залишається правопис оригіналу) [3]. Також 10 серпня 1912 р. було затверджено «Условія приєма въ музыкально-драматическую школу Н. В. Лысенко» [2].

У школу приймалися діти віком від 9 років – у клас фортепіано і скрипки, від 11 років – у клас віолончелі, від 16 років – у класи всіх духових інструментів. Що стосується вокального класу, то сюди приймали дівчат, віком від 16 років, а хлопців – від 17 років [2].

Предмети, що викладалися у музично-драматичній школі М. Лисенка, поділялись на дві групи: 1) *спеціальні* та 2) *допоміжні* [2].

До *спеціальних* предметів музичного відділу належали: гра на (основному) музичному інструменті (це могли бути: фортепіано, скрипка, віолончель, контрабас, флейта, гобой, кларнет, фагот, валторна, труба, корнет з пістонами, тромбон, ударні чи арфа), сольний спів, оперний клас, теорія композиції та диригування [2].

Серед *допоміжних* предметів музичного відділу – сольфеджіо, елементарна теорія, гармонія, енциклопедія, інструментознавство, хоровий світський спів, гра в оркестрі, камерний та оперний ансамбль, історія музики [2].

Курс навчання на музичному відділі поділявся на чотири класи [3]. У примітці до § 4 Уставу зазначено, що особи, які мали попередню музичну підготовку, могли бути зараховані у відповідний клас, відносно того рівня, який вони продемонстрували на вступних іспитах у школу. Для вступу у підготовчий клас музикантів оцінювали за хороший музичний слух та музичну пам'ять [2].

Навчальний рік у музично-драматичній школі М. Лисенка тривав від 1-го вересня – до 1-го червня [3].

«Ученики школы подвергаются въ Декабрѣ повѣрочнымъ и въ Маѣ переводнымъ испытаніямъ». Такі іспити були обов'язковими для всіх учнів [3].

Умовою переведення «съ низшаго курса» до середнього був складений іспит з елементарної теорії музики, а з середнього до вищого – іспит з першого курсу гармонії [3].

«Учредителю школы предоставляется устраивать публичные музыкальные вечера и сценическія представленія» [3]. «При школѣ имѣется сцена для ученическихъ упражненій, какъ драматическаго, такъ и музыкальнаго отдѣленій. Дирекція школы, кромѣ публичныхъ вечеровъ и спектаклей, устраиваетъ на школьной сценѣ открытые и закрытые вечера» [2].

Таким чином, проаналізувавши Устав музично-драматичної школи М. Лисенка та умови вступу до неї, робимо висновок, що положення, викладені у цих документах, відповідають сучасним вимогам національної музичної освіти.

Використані джерела

1. Коваленко П. Перша українська музично-драматична школа та її організатор – М. В. Лисенко / П. Коваленко; ред. та комент. Р. Пилипчука // М. В. Лисенко у спогадах сучасників. – К. : Музична Україна, 1968. – 821с.
2. Условія приєма въ музыкально-драматическую школу Н. В. Лысенко. – Музей видатних діячів української культури (МВДУК), Музей Миколи Лисенка (ММЛ) (КН-2409, РД-124).
3. Уставъ музыкально-драматической школы Николая Витальевича Лысенко въ гор[оде] Кіевѣ. – МВДУК, ММЛ (КН-2408, РД-123).
4. Шульгіна В. Музична україніка / Валерія Шульгіна. – К. : НМАУ, 2000. – 250 с.

Барандій Артем Юрійович

РОЛЬ ПРОФЕСІЙНОЇ ОСВІТИ У РОЗГОРТАННІ МИСТЕЦЬКОГО ДИСКУРСУ В АРХІТЕКТУРІ СТАНІСЛАВОВА КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ

«З точки зору величини Станіславів був другим містом після Львова. Їздила тут вже приміська електричка. Містечко виглядало як мікрорайон для ляльок: прекрасні, декілька поверхові, білі будинки, сквери і сади, квіти і алеї з деревами, чистий, великий ринок і багаті магазинні виставки; а вечорами згорали електричні лампи і було ясно як вдень, тільки набагато веселіше. Говорять по-польськи і німецькі, по-українськи і єврейські, а всі додавали собі значимості, всі так поралися і були так збуджені. Поки про десяту враз не згасали лампи, гам втихав, а лінії А і В пустіли. Всі зникали з вулиць» [2]. Так написав про місто тих часів австрійський журналіст та історик Мартін Поллак у статті «Stryj–Stanislawuw, niemieckich Szwabyuw wnuk».

У місті збільшується потреба у громадському і житловому державному та приватному будівництві, що визначає формування нових типів споруд, характер розміщення забудови і зростання території міста. У 1890-х рр. в архітектурі Станіслава формуються стилістичні спрямування в межах історизму – джерела розвитку сецесійної архітектури, представлені двома напрямками: класичним та середньовічним. Стилiстичне вiдтворення функціонального змісту будинків не відповідає новим суспільно-політичним і економічним умовам. Майже кожне стиліське спрямування, що розвинулось в архітектурі Станіслава кінця ХІХ ст., знайшло творче вiдтворення та переосмислення на початку ХХ ст. в архітектурній системі станіславiвської сецесії. Багатостиллям станіславiвського історизму кінця ХІХ ст., пошуком нових архітектурно-розпланувальних рішень, загальною

демократизацією архітектурного процесу та переоцінкою ідейно-світоглядних орієнтацій були створені передумови для розвитку архітектури модерну. Полінаціональний склад населення Станіслава сприяв розвитку інтернаціонального варіанту та національних гілок модерну. Утвердженню в архітектурі Прикарпаття національного ідеалу сприяли місцеві художники, які здобувши освіту в академіях Мюнхена, Кракова, Парижа, повертались на Прикарпаття, де прагнули відродити національне мистецтво, вивчаючи і популяризуючи народну культуру [1].

Станіславівська сецесія формувалась під впливом нових технічних та історичних знань, нових ідей у науці і мистецтві, що швидко поширювались у Східній Галичині. У перші роки ХХ ст. розвиток модерної архітектури стимулювався публікаціями на сторінках близько чотирьохсот п'ятдесяти різних газет і часописів польською, українською, російською, німецькою та іншими мовами. Поширенню архітектурних знань, нових інженерних досягнень, теоретичних досліджень у галузі архітектури сприяли спеціалізовані архітектурні і загальнотехнічні видання, журнали, присвячені питанням архітектури і будівництва, такі як віденські «Bautechnike», «Architektonische», берлінський «Stadtbau», петербурзький «Зодчий». Теоретичні розробки педагогів-архітекторів Львівської політехнічної школи, членів Львівського та Краківського політехнічних товариств публікувались у часописах «Czasopismo techniczne» та «Architekt» і відтворювали загальноєвропейські тенденції пошуків нової архітектурної форми [1].

Станіславівські архітектори та художники відвідували міжнародні виставки, а також були організаторами й учасниками крайових виставок, які влаштовувались з метою поширення ідей сецесії та популяризації українського народного мистецтва як джерела для створення нового українського стилю. Станіславівські інженери та архітектори – члени Львівського політехнічного товариства – утворили станіславівський осередок Політехнічного товариства.

Станіславівська сецесія сформувалась під впливом віденського сецесіону, мюнхенського югендстилю, львівської та краківської архітектурних шкіл. Джерелами виростання станіславівської сецесії та її окреслення у протосецесійний період, а також джерелами подальших сецесійних інспірацій були: традиції північного ренесансу, класицизм, станіславівське необароко, неороманіка, німецькі романтичні впливи (північно-німецька цегляна готика, народне житло німецьких колоністів), єврейські романтичні впливи (орієнтальні мотиви), польські романтичні впливи («надвіслянська» готика, «закопанський стиль»),

українські романтичні впливи (народне будівництво українських Карпат, традиції давньогалицької архітектури княжого періоду).

Отже, станіславівська сецесія, як і львівська, повстала завдяки творчості представників різних народів. Це споріднює її з трансильванською (угорсько-румунською), чеською сецесією.

Використані джерела

1. Поліщюк Л. К. Сецесія в архітектурі Станіславова кін. XIX – поч. XX ст.: автореф. дис. на здобуття наук. ст. кандидата архітектури : спец. 18.00.01 «теорія архітектури, реставрація пам'яток архітектури» / Л. К. Поліщюк. – К., 2003. – 25 с.

2. Wierzejski L. Stanisławów gród Rewery / Leszek Wierzejski. – Wrocław : ANTIQUA, 1993. – 80 s.

Бензюк Олександр Олексійович

АКСІОЛОГІЧНА СКЛАДОВА ХУДОЖНЬОЇ ТВОРЧОСТІ АНАТОЛІЯ БІЛОШИЦЬКОГО

Анатолій Білошицький (1950–1994) – український композитор, диригент, педагог, чії твори «серед найбільш популярних у баяністів-акордеоністів, а також інструменталістів-народників не тільки в Україні та Росії, а й у багатьох країнах Європи» [4]. Багато творів А. Білошицького супроводжуються докладними авторськими вказівками (які самі по собі можуть бути предметом дослідження), що підкреслюють багатство образно-емоційної сфери не тільки творів, до яких вони написані, а й самого автора, його щирість, ранимість, рефлексивність, спрямовану на ціннісний аналіз самого себе, свого життя, того, що відбувається навколо. Його творчість – це відбиття особисто усвідомленого, екзистенційно відчутого.

Творчості А. Білошицького присвячені роботи К. Герасимовської, В. Реді, М. Давидова, В. Самітова, Ж. Кліменко, А. Сташевського, С. Борисової, О. Литвинова та ін. Віддаючи належне всім авторам, усе ж зауважимо, що аксіологічна складова творчості українського композитора вперше стає предметом дослідження.

Слід зазначити, що цінність – частина смислової структури будь-якої форми людського буття. Цінність – не тільки ключова форма відображення буття, вона ключова форма всієї людської діяльності, що виражає людський вимір культури, втілює в собі ставлення до форм людського існування. Вона ніби стягує все духовне різноманіття до розуму, почуттів і волі людини. Через вивчення цінностей, які сприймаються людиною ззовні відбувається осмислення процесу «включення» суб'єкта у світ об'єктивного, його участі та власної оцінки

в складі буття. На сьогодні існує велика кількість ціннісних моделей, художній світ розгортає діалог між цими моделями, відкриваючи різні ціннісні взаємини. Аналізуючи аксіологічну складову художньої творчості А. Білошицького, ми будемо спиратись на аспекти змістовного наповнення поняття «цінності», запропоновані російським теоретиком Л. Баєвою, а саме: онтологічний, гносеологічний, антропологічний, герменевтичний [1, 66].

Слід зазначити, що найяскравіше зазначені аспекти представлені у щоденнику А. Білошицького. Отже, онтологічний напрям передбачає розгляд цінностей в аспекті вираження спрямованості змін буття, і як переживання своєї приналежності до нього, «включеність» в буття, можливість проникнення в нього і взаємодії з ним. Як свідчить щоденник, А. Білошицький гостро переживає цю «взаємодію». Песимізм і віра в спокутування, пошуки сенсу життя – все це бореться в душі музиканта, і шукає шляхи вирішення. Отже, світогляду А. Білошицького притаманний «онтологічний песимізм».

У гносеологічному аспекті цінність виступає необхідним елементом процесу пізнання, оцінки Іншого, без якої неможливий сам процес вибору об'єкта розгляду та логічного осмислення того, що виступає цим об'єктом. А. Білошицький співвідносить себе з «подібністю Господа», оскільки людина – Його подібність: «все залежить від того, яка людина, як вона прожила життя» [2, 26]. Гносеологія – рефлексивна теорія, а рефлексія відіграє важливу роль і в розвитку спеціально-наукового знання, і в творчому процесі. У художній творчості рефлексивність є ґрунтом гносеологічного психологізму. Невипадково музикант, звертаючись у вірші до В. Маяковського, називає себе «душ інквізитор» [3, 29].

У антропологічному аспекті цінності – результат сенс-життєвих пошуків, завдяки яким існування наповнюється значущістю для себе і для Іншого. Безумовно, для А. Білошицького сенс життя – у творчості, при чому творчості, зрозумілій у дусі ренесансного гуманізму: в пізнанні людиною самої себе за допомогою пізнання природи, у проголошенні ідеалу вільної, всебічно розвиненої особистості, що прагне максимально реалізуватися та жадає справедливості.

Герменевтичний аспект передбачає розгляд цінності як явища, що зв'язує суб'єкта і світ, який ним інтерпретується. Ціннісне ставлення передбачає не стільки прагнення зрозуміти і пояснити процеси буття, скільки інтерпретувати їх, виділяючи один з можливих смислів відповідно до суб'єктивних критеріїв. Оскільки людина-істота, що постійно розвивається, тобто в принципі здатна і до ціннісної еволюції,

слід зауважити, що «ціннісна еволюція» А. Білошицького «рухалась» протягом останніх років його життя у бік песимізму. Безумовно, таке ставлення до дійсності було спровоковане, з одного боку, особистою невлаштованістю, а з іншого – насамперед усвідомленням кризового стану культури, підтвердження чому бачимо у щоденнику митця. Ось, наприклад, запис, зроблений восени 1990 р.: «Багато слів і мало справжнього діла. Профанація і кон'юнктура... Багато істерики і крику. ... Не вірю я в любов до рідної землі, яку люблять так. Справжню любов до Бога, до рідної землі, до матері, до коханої жінки носять в серці, про неї не кричать...» [2, 26].

Отже, світогляд, що представляє собою систему ідей композитора, вираз його поглядів на світ у цілому і на взаємовідношення світу і людини, лежить в основі його онтологічних, гносеологічних, антологічних, герменевтичних побудов. Сам спосіб мислити світ тим чи іншим чином є, за слушним висловом Л. Баткіна, стрижнем світовідношення, тим, що людина (в даному випадку А. Білошицький) свідчить не про себе, але собою.

Використані джерела

1. Баева Л. В. Ценности изменяющего мира: экзистенциальная аксиология истории : монография / Л. В. Баева. – Астрахань : Издательство АГУ, 2004. – 277 с.
2. Белошицкий А. Читая Библию (из дневника) / Анатолий Белошицкий // Свята до музики любов. – Житомир : Полісся, 2007. – С. 19–27.
3. Белошицкий А. Стихами думать хочется... / Анатолий Белошицкий // Свята до музики любов. – Житомир : Полісся, 2007.– С. 28–37.
4. Борисова С. В., Литвинов О. М. Творчість композитора Анатолія Білошицького: проблеми інтерпретації (спроба феноменологічно-естетичного підходу в педагогічній площині) / С. В. Борисова, О. М. Литвинов // [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://bo0k.net/index.php?bid=8266&chapter=1&p=achapter>

Бойко Ірина Миколаївна

МАЙСТЕР-КЛАС ЯК ФОРМА МІЖКУЛЬТУРНИХ ВІДНОСИН У СУЧАСНІЙ СИСТЕМІ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ АКАДЕМІЧНИХ СПІВАКІВ

Майстер-клас є однією з сучасних поширених форм навчання, де можна ознайомитись з концептуально новими ідеями, нестандартними підходами до вирішення завдань, авторськими методиками та прийомами роботи. У сфері професійної підготовки музикантів майстер-класи займають особливе місце, тому що у виконавському мистецтві велике значення має сама постать митця. Можливість ознайомлення з власним досвідом майстра – видатного співака, або

досвідченого викладача – завжди викликає інтерес у колі професіоналів. Майстер-клас стає значною подією у мистецькому житті.

Тривалий час досвід підготовки співаків-солістів передавався тільки від майстра учню. Вокальні школи видатних співаків розробляли власні секрети та ретельно їх оберігали. Як одна з форм навчання співу майстер-клас почав поширюватись у ХХ ст. Намагаючись підняти ефективність навчання, видатні викладачі шукали нові шляхи і стали вводити в практику заняття не тільки в системі «викладач – учень», а також індивідуальну роботу зі студентом у присутності всього вокального класу. Таку форму навчання в Київській консерваторії ввела О. Муравйова. На її уроках одночасно були присутні 20–25 студентів. Це надавало їм можливість учитися на чужих помилках, розвивало вокальний слух та професійні якості. Поступово майстер-класи стали самостійною, відкритою для всіх формою лекції з демонстрацією роботи з учнями шляхом прямого і коментованого показу дій.

Вітчизняне вокально-виконавське мистецтво розвивалося у постійній взаємодії з музичною культурою європейських країн, збагачувалось кращими досягненнями італійської, німецької, французької вокальних шкіл. Сучасні євроінтеграційні процеси сприяли активізації міжнародних контактів, у тому числі в сфері освіти та культури. За останні п'ять років у вищих музичних навчальних закладах України провели майстер-класи видатні вокалісти з різних країн світу – М. Беллом та К. Радкліф (Великобританія), Р. Мартін та У. Шонгальс (Німеччина), Є. Артиш (Польща), М. Кінзі (США), М. Рейнерс (Бельгія), Л. Серра (Італія), Д. Хворостовський (Росія – Великобританія). Також на майстер-класах своїм досвідом ділилися українські співаки, які успішно працюють на кращих сценах світу – А. Кочерга, Л. Монастирська, А. Гусев.

Відвідувачі мали можливість запропонувати для обговорення власні творчі проблеми. Серед питань, на які зверталась увага – особливості інтерпретації вокальних творів та музичного мислення, поради щодо вибору репертуару, традиції та сучасні тенденції розвитку національних вокальних шкіл, методи постановки голосу та подолання технічних труднощів, культура співацького звука.

Значний обсяг як навчального, так і виконавського репертуару співаків складають твори зарубіжних композиторів. За традицією вони виконуються мовою оригіналу. Тому вокалістам необхідно опанувати артикуляційними та орфоепічними особливостями іноземних мов у співі. Серед найбільш складних художніх завдань вокального мистецтва є оволодіння стильовою специфікою виконання як в оперному, так і в

камерному жанрах. Безпосереднє спілкування на майстер-класах з представниками різних вокальних культур, які володіють характерними якостями своєї національної школи, надає вітчизняним співакам практичну можливість вивчати манеру, традиції виконання музики зарубіжних композиторів, мову та виправляти власні стильові недоліки.

З поширенням сучасних засобів масової комунікації, особливо інтернету, майстер-клас використовується як одна з форм міжнародного дистанційного навчання. На відміну від України, де співаки отримують освіту переважно в спеціалізованих навчальних закладах, у західноєвропейських країнах широко розповсюджена практика приватного навчання. В умовах існуючої між викладачами конкуренції, відеозаписи майстер-класів стають не тільки засобом передавання досвіду, а й реклами.

За допомогою мережі інтернет можна віртуально відвідувати майстер-класи, в тому числі таких всесвітньовідомих співаків, як М. Кабальє, Дж. Сазерленд, М. Хорн, П. Домінго та ін.

Майстер-клас є сучасною, прогресивною та перспективною формою навчання. Безпосереднє спілкування з майстрами співу, які презентують різні національні вокальні школи, надає уявлення про сучасний стан вокально-виконавського мистецтва зарубіжних країн, сприяє вдосконаленню індивідуальної виконавської майстерності вокалістів та збагаченню української вокальної культури.

Використані джерела

1. Евтушенко Д. Выдающийся педагог-вокалист (воспоминания о Е. А. Муравьевой) / Д. Г. Евтушенко // Вопросы вокальной педагогики. – М.: Музыка, 1967. – Вып. 3. – С. 134 – 145.

2. Кияновська Л. Львівська вокальна школа та її міжнародні зв'язки / Л. Кияновська // Солоспів. – 2011. – Січень-лютий.

3. Полищук Т. «Ла Скала» делится секретами / Т. Полищук // День. – 2013. – 15 марта.

Бондарчук Галина Олексіївна

ОБРАЗ ХРАМУ В ПЕЙЗАЖАХ

ЧЕРНІГІВСЬКОГО ХУДОЖНИКА ЛЕОНІДА МОГУЧОВА

У архітектурному пейзажі значну роль відіграє зображення сакральних споруд і у глядача на підсвідомому рівні виникають роздуми про сенс буття й сутність людського існування. Завдяки асоціаціям образ храму, собору чи церкви у пейзажі сприймається як духовна споруда, сповнена миру і гармонії. Український живописець

Леонід Могучов створив галерею пейзажних панорам, головне місце в яких займають піднесено-величні храми та церкви.

На сьогоднішній день вкрай мало досліджена творчість чернігівського художника Леоніда Могучова, який зробив величезний внесок у культурну спадщину України. Здебільшого це статті інформаційного характеру в інтернет-джерелах [1, 2]. Все своє життя митець присвятив зображенню церков, деякі з них не витримали перевірку часом, зруйновані через людську байдужість і залишилися тільки на полотнах майстра. Але саме завдяки малюнкам художника відбудовано не одну сакральну споруду, що засвідчує вагомий внесок Андрія Могучова в збереження української архітектурної спадщини. Тому творчість майстра заслуговує на особливу увагу наукової спільноти.

Метою даного дослідження є визначення особливостей художньої мови творів Леоніда Могучова та виявлення філософсько-образного змісту образу храму в пейзажах майстра.

Логічно-узагальнюючий та образно-стилістичний методи дозволять виявити характерні особливості творчості майстра та обґрунтувати унікальність його мистецького доробку.

Образ собору – це символ людського духу, чистоти, людяності, віри у прекрасне. Прийшовши до церкви, людина шукає любові, захисту і благословення на добрі починання. У кожного своя віра і живе вона у кожному з нас. Коли у нас усе чудово, ми вдячні Богу у наших молитвах, але у скрутному становищі ми приходимо у дім Божий і просимо захисту, сповідаємось, очищаємо душу.

Храм сприймається як основа світобудови, як органічна частина православної землі. Храм утілює образ світового дерева на рівні міфологічного творіння. Православний храм самодостатній, він не плекає потреби у людях, а навпаки – люди потребуються в ньому.

Образ храму є невід'ємною частиною пейзажного живопису. Архітектурний пейзаж із сакральними спорудами передає думки й почуття художника. У мистецьких творах початку ХХІ ст. храм виступає не тільки як частина ландшафту, а як підґрунтя певного світоустрою. У такому випадку руйнація храму призводить до непередбачуваних наслідків. Зображаючи сакральні споруди, Леонід Могучов намагається призупинити руйнування. Тут ідеться не тільки про фізичне зникнення архітектурних споруд, а й про відновлення духовної культури нації. Невичерпна різноманітність української природи та сакральної архітектури стала джерелом натхнення для майстра.

На жаль, твори самодіяльного художника маловідомі широкому загалу. На сьогоднішній день немає жодного альбому, присвяченого

творчості майстра. За своє довге життя (художник народився у 1925 р.) Леонід Могучов створив понад 8500 тисяч робіт, на яких зображені церкви, храми, монастирі. Захоплюючись природою України, художник подорожував Закарпаттям, Буковиною, Поділлям, рідною Чернігівщиною. Звідусіль привозив сотні етюдів і замальовок. Акварельні пейзажі передають захоплення художника гармонією природи і людської творчості, що втілюється в пам'ятках сакральної архітектури.

Роботи Леоніда Могучова – це прагнення припасти до джерел непересічної краси, намагання відчутти духовну спадкоємність поколінь, і, зрештою, повагу до історії свого народу, закарбовану у визначних спорудах. У творчому методі художника ретельне дослідження поєднується з художньою імпровізацією, відчувається прагнення не тільки зобразити зовнішню красу пам'ятки, а й бажання відчутти її емоційний характер, її душу. Проте, чітка пропорційність архітектурного силуету, гармонійне відтворення мас та об'ємів, витонченість деталей оздоблення є важливими факторами для роботи реставраторів, які неодноразово зверталися до художника з проханням використати його замальовки для відновлення сакральних споруд. Активну роль у творах художника відіграє краєвид, незмінно емоційно насичений і чітко графічно зображений.

Таким чином, характерною особливістю творчості Леоніда Могучова є емоційно-чуттєве підґрунтя, яке стимулює аудиторію до сприймання художнього твору. Разом з тим, варто відзначити синтез філософсько-естетичного осмислення образу храму і ретельного історико-архітектурного підходу у відтворенні споруд, що у сукупності створюють естетичну атмосферу, яка захоплює почуття і розум людини.

Використані джерела

1. Виставка творів Л. Б. Могучова [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.kachanovka.in.ua/php/vis_20130503_8.php
2. Той, що все життя малює церкви [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://risu.org.ua/ua/index/exclusive/events_people/20000/

Ван Ченьдо

ДЕТСКАЯ МУЗЫКА В АСПЕКТЕ ПРИНЦИПОВ НАЦИОНАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ

Национальное воспитание заложено в идею музыки для детей – музыка о детях, поскольку эта направленность искусства вырастает из окружения, ребенка, из всего того, что есть «воздух нации». Развитие национального чувства, понимание идеи актуального национального

показателя – это предмет музыкально-воспитательной работы. Если в национальном сознании актуализируется гармония макро- и микромира (страна – семья, мир – семья и т. д.), то соответствующие образы и смыслы отличают детскую музыку.

В сборнике «Детские сцены» Р. Шумана национальные признаки выражения избегаются в программных заголовках, и все же, представляется очевидным немецкий знак в №№ 7 и 13: «Грёзы» и «Поэт говорит». Это касается музыкального решения номеров, которое в единстве с программой представляет узнаваемое как национально-немецкое. № 7 – «Грёзы», знаменитая пьеса, исполняется часто отдельно от цикла и явно «не-детская», это явно «Грёза о будущем», образ «взрослой жизни», данный в контексте ребячливости. И такой поворот согласуется с бидермайеровским, раннехристианским духом: доверие к детской прозорливости («устах младенца глаголет истина»). Жанровая основа № 7 – вальс на 4/4, она узнаваема четко после вальса-мазурки № 6 «Важное сообщение». № 13 в единстве программного заглавия «Поэт говорит» и музыкального наполнения создает показательный именно для немецкой традиции образ: основа фактуры – хорал, ассоциируемый с божественной избранностью творца стихов. А «Каденция» т. 12 вокальной и имитационно-полифонически данной риторики явно напоминают эффекты майстерзанга и инструментального полифонизма немецкого школы.

В китайском сборнике «Китайские детские пьесы для фортепиано» (Шанхай, 2006) названия пьес имеют «общедетскую» направленность (№№ 2, 4, 5, 14, 15 – «Лягушка танцует», «Игрушка», «Кукольный марш», «Занятия», «Детская радость» и т.д.). Однако имеются пьесы явно воспитательно-идеологической направленности. Таков № 9 «Все поздравляют Красную армию» Чен Цзиньчже, представляющий обработку известного балета «Женский батальон Красной армии», вошедший в 8 лучших спектаклей Культурной революции и получивший мировую известность благодаря его цитированию в опере Дж. Адамса «Никсон в Китае». Более общеэтический смысл имеет воспитательная идея в пьесе № 9: в основе ее – пластическая пентатонная мелодия, необычно для китайской традиции укладывающаяся в трехдольность. Архаический компонент ритмики делается заметным во второй фазе тт. 5-8, когда в басу появляется «ритм *щедрика*». Заключительная третья строка вносит намеченный в первых четырех тактах вальсово-мазурочный проевропейский колорит, что сообщает поэтическую высоту всемирного смысла пентатонной мелодии.

Наиболее значимыми в восприятии (психология установки!) являются начальные пьесы. В китайском сборнике первая пьеса – «Радость» Лю Миньвен, что соответствует этике оптимистического мировидения, столь органичного и *необходимого* для детей и поддерживаемого религиозными традициями у взрослых (уныние – грех не только в христианстве), но часто игнорируемого в художественном творчестве в целом (трагическое-драматическое как высокий знак театральности в искусстве). Этот оптимизм в русле европейского рационализма находим – в «Детском уголке» К. Дебюсси, где № 1 «Доктор Gradus ad Parnassum» благожелательно подает идею Учения.

Анализ других сборников обнаруживает особую значимость первых пьес как смыслового и структурного источника последующих номеров. В конечном счете, все детские циклы подчиняются принципу *французской* сюиты, в которой первая – Прелюдия как высокий знак, распространяемый на все остальные пьесы (см. «французский ХТК» в виде «8 прелюдий» Ф. Куперена как Введение в Искусство) [1]. Детская музыка – это введение в храм человеческих ценностей, воспитующая идея-образ становится композиционно-тематически установочной и ведущей в цикле. Национальный аспект определяется не столько демонстрацией эмблематики, но фиксирует образ-состояние, необходимый в культурной ориентации подрастающего поколения.

Использованные источники

1. François Couperin. L'art de touchr le Clavesin – Die Kunst das Clavesin zu spielen – The Art of playing the Harpsichord. – Leipzig : Breitkopf & Härtel, Edition Breitkopf № 5560, 1933. – 39 S.

Вінічук Артем Олегович

МЕНЕДЖМЕНТ ТЕАТРАЛЬНО-КОНЦЕРТНОЇ ЗВУКОРЕЖИСУРИ

На початку ХХІ ст. у всьому світі виникла надзвичайно велика потреба у високих стандартах знань із менеджменту у сфері культури. Театр у сучасному світі є одним із найважливіших феноменів культури, що впливає на культурні запити часу і в свою чергу піддається впливу сучасної постмодерністської концепції культурного буття. Культурологів приваблюють можливості дослідження того, як формуються ціннісно-символічні образи світу засобами сучасного театру та створюються, розвиваються та об'єднуються засоби і нові прийоми концертного дійства.

Перші твори української театральної літератури з'являються в XVII ст. Тоді ж деякі з них виходять друком і виставляються на сценах шкільних театрів, насамперед в західноукраїнських єзуїтських колегіях, у Львівській братській школі та Києво-Могилянській колегії. У XVIII ст. не тільки шкільний театр розширює свою географію, але й кріпацькі трупі при садибах багатих землевласників, аристократів будуються перші театральні споруди. Ці «домашні» театри відкривають свої двері для більш широкої публіки. Інколи актори цих труп беруть участь у виставах для народу – балаганах. Маємо свідчення, що балаганні театри виникають і в Єлисаветграді наприкінці XVIII – початку XIX ст.[1; 7].

Якщо музичне і шумове оформлення існує стільки ж сотень років, скільки існує сам театр, то до звукотехнічного оформлення режисура почала звертатися тільки в останнє десятиліття. Важливу роль у становленні звукотехнічного оформлення відіграв прихід у театр кваліфікованого спеціаліста-звукорежисера, що зумів поставити на службу театру складну і різноманітну апаратуру. Концертна звукорежисура в сучасному своєму стані у багатьох випадках тісно пов'язана з театральними прийомами сценічної концертної режисури, в основі якої – кращі зразки театральної культури. Так само як театральна режисура ввійшла на концертну сцену, концертна звукорежисура тісно пов'язана з прийомами театральною звукорежисури. Отже, професійний звукорежисер повинен уміти поєднати ці дуже близькі напрями роботи зі звуком, адже у сучасному синтетичному мистецтві, театр приходиться на концертну сцену, а концертне дійство користується всіма театральними прийомами.

У приміщенні Народного Троїцького дому 1907 р. М. Садовським був заснований перший стаціонарний український театр. Корифеї, які працювали в театрі від початку свого існування – визначні постаті не лише в театральній, а й у громадсько-політичній сфері, які працювали в ім'я становлення української національної свідомості – Марія Заньковецька, Марко Кропивницький Панас Саксаганський, Микола Садовський та інші. Саме в Київській опереті свого часу відбулася прем'єра вистави «Наталка Полтавка» видатного українського композитора Миколи Лисенка. Тому актуальним сьогодні та одним із плідних шляхів оновлення театру вбачається звернення до творчого досвіду корифеїв української сцени, які були фундаторами національного театального мистецтва, мали глибоке коріння етнічної культури. До вивчення та аналізу театально-художньої діяльності «театру корифеїв» зверталися майстри сценічного мистецтва, чия творчість відбувалася у той же період, а саме: К. Станіславський,

І. Мар'яненко, С. Тобілевич, В. Василько, А. Бучма, Б. Горін-Горьянов, Л. Курбас; їхні сучасники – театрознавці, письменники, театральні діячі – І. Карпенко-Карий, А. Суворін, Я. Мамонтов, М. Вороний, С. Єфремов, О. Загаров, М. Синельников, А. Недзвінський. До вивчення творчої спадщини корифеїв української сцени зверталися науковці, театральні педагоги в різні історичні періоди: К. Рудницький, Г. Довбищенко, Ю. Косач, В. Максимов, Н. Кузякіна, І. Чабаненко, П. Кравчук, О. Клековкін. Наприкінці ХІХ ст. в українському театрі режисер виступав у трьох іпостасях – антрепренера, актора і, навіть, драматурга. Так, Михайло Петрович Старицький був творцем і режисером театального колективу, в якому ставилися насамперед написані ним же п'єси. Марко Лукич Кропивницький, відомий український актор, був одночасно й антрепренером, і режисером, і драматургом. Микола Карпович Садовський виконував роль антрепренера, актора, режисера.

Простежено, що рідкісне поєднання драматурга, режисера і актора визначило блискавичний підйом українського театального мистецтва. «Слава таких велетнів сцени, як Кропивницький, Садовський, Заньковецька, Саксаганський прогрімала по всій Україні та за її межами. Українське слово і пісня залунали по всіх просторах, незважаючи на утиски, обмеження і заборону. Великою заслугою Михайла Старицького є те, що він не тільки сам писав хороші драматичні твори, а й інших до цього заохочував, коли спостерігав у комусь іскру справжнього таланту... Корифеї українського театру жили і творили з глибоким переконанням, що вони творять не пусте діло розваги, а несуть народові користь моральну, надію на волю, на краще майбутнє, несуть і освіту» [4]. Стихійно відмітаючи і свідомо обходячи багаточисельні обмеження, театр корифеїв – так він був названий його прихильниками – став однією з найбільш яскравих подій всеросійського культурного життя тих часів. У ньому блискавично дебютувала геніальна актриса Марія Заньковецька, беззаперечно визнана сучасниками великою актрисою. «Я вчився в неї, працюючи поруч з нею, жадібно спостерігаючи все, що вона творила на сцені, – пише у своєму вінку спогадів про М. Заньковецьку відомий український артист Василь Василько. Ці часи залишилися для мене священними, незабутніми сторінками мого творчого життя. Завдяки спілкуванню з такими геніями, як Марія Костянтинівна, я всім своїм єством пізнав, що таке натхненна творчість, що таке високе мистецтво актора. Спасибі за науку! Низько схиляю голову перед світлою пам'яттю генія українського театру» [3]. Театр корифеїв вражав глядача істинною народністю, художньою органікою спектаклю, їх чітко вираженою і

послідовно втіленою самобутньою естетикою. Влучно тут згадати висловлювання К. С. Станіславського у його листі до українського вченого А. Ю. Кримського стосовно діячів українського національного театру корифеїв: «Такі українські актори, як Кропивницький, Заньковецька, Саксаганський, Садовський – блискуча плеяда майстрів української сцени, – увійшли золотими літерами на скрижалі історії світового мистецтва і нічим не поступаються перед знаменитостями – Щепкіним, Мочаловим, Соловцовим, Неделіним. Той, хто бачив гру українських акторів, зберіг світлу пам'ять на все життя» [4].

Використані джерела

1. Всеобщая история архитектуры. – М., 1972. – Т. 1–10.
2. Мар'яненко І. О. Минуле українського театру. Зустрічі, творча праця / Іван Олександрович Мар'яненко. – К. : Мистецтво, 1953. – 181 с.
3. Недзвідський А. В. Василь Василько: Нарис про життя і творчість / Андрій Володимирович Недзвідський. – К. : Мистецтво, 1981. – 116 с.
4. Українська культура другої половини ХІХ століття. – К. : Наукова думка, 2005. – Т. 4. – Кн. 2. – С. 363.
5. Синельников М. М. Спогади / Микола Миколайович Синельников. – К. : Мистецтво, 1935. – 184 с.
6. Театр Марка Кропивницького (минуле і сучасне): Альбом / Авт.-упор. В. Шурапов. – Кіровоград : ПВЦ «Мавік», 2004. – С. 209.

Гарнага Іванна Вікторівна

КУРАТОРСЬКА ПРАКТИКА ЯК АКТУАЛЬНА ПРОБЛЕМА СУЧАСНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ

Чому буває так складно розуміти сучасне мистецтво? Можливо, тому, що воно інакше дивиться на прийняті канони краси, або ж не співпадає з реальністю та ігнорує високу майстерність? Хто і як розуміється на питаннях сучасного мистецтва та де тому вчать?

В Україні галерейний бізнес з'явився десять-п'ятнадцять років тому. Незважаючи на очевидну важливість для сучасної української культури кураторських практик, інституту куратора в Україні практично не існує. Єдина спроба його створити – проект галереї «РА» «Школа кураторів», завершальною фазою якого було створення на базі Інституту проблем сучасного мистецтва виставки кураторів, яка презентувала імідж сучасного галериста. Успіх проекту «Художня галерея» цілком залежить від авторитету та смаку, позиції й освіти галериста. Саме він задає тон, формує імідж галереї. Він вирішує, яке мистецтво його галерея пропагує, а яке – ні. З якими авторами йому працювати, з якими – ні. Він також встановлює «планку» для галереї.

Галерист не обов'язково повинен бути художником. Головне – розумітися в образотворчому мистецтві. Завдання галереї полягає в тому, щоб завоювати статус «селекціонера», здатного запропонувати клієнтові якісний твір, такий, що володіє нескороминущою цінністю художнього артефакту. Галерист є найважливішим агентом арт-бізнесу. Він проводить селекцію, здійснює роботу з відібраними творами, піднімає їхній рейтинг, уводить у систему культурного обміну. Без діяльності галериста практично виключена можливість розкручування художнього об'єкта і зростання цін на нього. Він гарантує не тільки якість, але й інвестиційну цінність твору мистецтва.

Куратор в Україні – це в найменшій мірі професія, а в більшій – специфічна форма аматорства. Одна з найвідоміших кураторів України Наталія Філоненко вірно відзначила: «Куратори – це божевільні, які просто не можуть займатися чимось іншим» [5, 7]. На жаль, в Україні не існує середовища з розгалуженою інфраструктурою сучасного мистецтва, коли існують кураторські інституції, належне поле ідей, в якому можна знайти співзвучну тему.

Сучасна художня галерея включає у свою діяльність і художній менеджмент, без якого немислиме здорове функціонування на сучасному етапі будь-якої художньої інституції. Художній менеджмент передбачає формування бази даних, збір інформації про художників, репродукції робіт, мистецтвознавчі статті. Менеджер, який займається творами мистецтва, відповідно повинен мати художню освіту. Арт-менеджерів в Україні готують в Національній академії образотворчого мистецтва та архітектури і у Національному університеті культури.

Особистість куратора є ключовою у створенні концепції виставки, підборі робіт для організації концептуального або тематичного простору експозиції. Він виступає свого роду диригентом у злагодженому (чи навпаки, дисгармонійному) оркестрі художників. Будь-яка виставка може бути успішною лише в тому випадку, якщо знаходиться на стику кураторських і глядацьких інтересів. Це вимагає від куратора не просто доброго знання матеріалу, а глибокого розуміння його мистецької та культурної цінності, вміння відчутти і спрямувати (занурити) аудиторію у виставковий матеріал, спонукати до діалогу, дискусії. Основою, базисом кураторського проекту завжди виступає текст, у якому чітко визначаються мета і засоби досягнення. Автором тексту зазвичай виступає куратор, який повинен бачити цілісну картину експозиції, мати оригінальну ідею, яка б могла заінтригувати глядача. Куратор – це, по суті, діалогічна особистість сучасного культуролога-герменевта; це інтерпретатор художнього

матеріалу, який бачить його часто приховані риси і потенціал. Він також є експертом цінності художнього твору на різних рівнях – від культурної і мистецької до ринкової, яка має цілком конкретний ціновий еквівалент. Він виступає як ведучий автор поряд з художниками, які виставляють свої твори у послідовності і ракурсі, заданому куратором. Власне, куратор повинен поєднувати в собі риси енциклопедиста, режисера і менеджера. Зазвичай, у своїх рішеннях щодо вибору того чи іншого твору для експонування чи надання пріоритету комусь з художників куратор орієнтується не лише на власний смак, але й на загальносвітові мистецькі тенденції, інформацією про які повинен володіти досконало.

Досить часто куратор виступає у якості експерта при формуванні приватної колекції. Колекціонери-початківці, не маючи достатнього досвіду, зазвичай користуються послугами професіоналів і таким чином куратор відіграє визначальну роль у формуванні смаків та пріоритетів, отже, несе серйозну відповідальність перед суспільством. На сьогоднішній день у мистецькому середовищі України спостерігаємо процеси формування експертної думки щодо творів сучасного мистецтва. З'являються спроби систематизувати різноманітні методики експертної оцінки, встановити чіткі алгоритми експертизи, різноманітних рейтингових та конкурсних систем оцінки мистецьких творів. Іноді галереї здійснюють своєрідні аналітичні мистецтвознавчі «зрізи» мистецтва всієї країни. Проте слід зауважити, що інститут кураторства в Україні, на жаль, не розвинений, цим видом діяльності займаються переважно випускники Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури, які здобули фах «історія та теорія мистецтва», іноді кураторами стають самі художники. Серед найбільш знаних українських кураторів слід назвати О. Титаренко (галерея М17), К. Ботанова, О. Соловйова (Мистецький Арсенал), Т. Грущенко, М. Шевченко та ін.

Використані джерела

1. Авраменко О. Особливості інтеграції українського актуального мистецтва в європейський мистецький простір (досвід у Венеційській бієнале 2001-2007 років) / О. Авраменко // Сучасне мистецтво. – 2007. – Вип. 4. – С. 25–39.
2. Булавіна Н. Неслухняне мистецтво теперішнього часу / Н. Булавіна // Сучасне мистецтво. – 2007. – Вип. 4. – С. 40–48.
3. Виктория Б. Произведение – это больше, чем художник, но куратор – больше, чем художник и произведение / Виктория Бурлака // Шо. – 2007. – № 73. – С. 7–10.

ПРОБЛЕМИ ТЕАТРАЛЬНОЇ ОСВІТИ У МИСТЕЦЬКІЙ СПАДЩИНІ МИКОЛИ ВОРОНОГО

Нині, на початку ХХІ ст., працюючи над виробленням принципів організації виховання мистецьких кадрів, варто враховувати досвід провідних діячів української культури попередніх епох. Серед них одне з поважних місць належить Миколі Вороному (1871–1938) – видатному українському поетові, критикові, історику і діячу театру, акторові, режисерові, журналісту, перекладачу.

Питання підготовки театральних кадрів завжди цікавило Миколу Вороного. Ще сто років тому, на початку минулого століття, митець, аналізуючи стан українського театру, в умовах бездуховності і зневір'я, активно працював над втіленням своїх задумів про творче зростання українського театру. Майже всі рекомендації та зауваження Миколи Вороного є основою акторської та режисерської школи, яка, правду кажучи, залишається ще не до кінця реалізованою і нині. Завдяки своєму практичному досвіду він зробив значний внесок у розвиток українського театру, був активним послідовником театральних принципів та ідей Михайла Щепкіна і режисерських традицій Марка Кропивницького.

Утім, практична діяльність у мистецьких закладах: викладання дикції та декламації у «Комерційній школі» (1911), у театральному училищі при «Товаристві мистецтва та літератури» (1913), на власних «Українських вищих драматичних курсах», а також читання лекцій на кафедрі виразного читання в «Українському вищому педагогічному інституті» у Києві (1918–1919) не принесли йому морального задоволення. Тож, не маючи можливості втілити свої ідеї на Наддніпрянській Україні, він 1920 р. переїжджає до Галичини, де цензурні утиски щодо української культури традиційно були значно слабшими. Тамтешня інтелігенція радо зустріла видатного митця. М. Вороний, ознайомившись із ситуацією, побачив, що театром цікавиться велика частина талановитої молоді, яка не має належної фахової освіти. Тож митець висловив свої ідеї щодо організації навчального театального закладу, запропонувавши свої плани та програми з фахових предметів, складені ним у Києві. Так виникла перша у Галичині «Українська драматична школа» при Музичнім інституті ім. М. Лисенка у Львові. Дворічний курс навчання містив такі предмети: «... І. Дикція і декламація: Постановка голосу і віддиху. Артикуляція звука. Диксична грамати́ка. Технічні умови дикції

(вироблення вимови, усунення фізичних вад тощо). Тонові умови художнього читання (окраска тонів, пауза, інтонація). Теорія версифікації. Декламація (аналіз твору, декламаційний план, способи виконання). Декламація (властива) зразків красного письменства: Народний епос (казка, пісня, дума), байка, балада, поема, твори ліричні, твори драматичні. II. Жест і мімодрама: (Вироблення жестів і вправи у мімічних уривках). III. Характеризація: (грим). IV. Мистецтво актора. V. Сценічні справи у драматичних уривках» [9, 30].

Завдяки втіленню в життя мистецьких ідей Миколи Вороного та його співпраці з видатними майстрами – корифеєм української сцени Миколою Садовським та талановитим актором МХАТ, учнем Володимира Немировича-Данченка, Олександром Загаровим – український театр на Західній Україні у майбутньому досяг значних висот. Ідеї та діяльність М. Вороного сприяли піднесенню всього українського театру. Проте тема театраль-педагогічної діяльності Миколи Вороного вимагає більш ретельного дослідження.

Використані джерела

1. Вороний М. Дещо про міміку і рухи тіла / М. Вороний // Театральне мистецтво. – Львів, 1923. – 96 с.
2. Вороний М. До статті О. І. Білецького про мене / М. Вороний // Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. – К. : Наук. думка, 1996. – 704 с.
3. Вороний М. Режисер / М. Вороний // Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. – К. : Наук. думка, 1996. – 704 с.
4. Вороний М. Режисер: Театральний підручник / М. Вороний. – Львів, 1925. – 105 с.
5. Вороний М. Театр і драма / М. Вороний; упоряд., вступ. ст. О. К. Бабишкіна. – К. : Мистецтво, 1989. – 408 с.
6. Вороний М. К. Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика / М. Вороний. – К. : Наук. думка, 1996. – 704 с.
7. Г. М. Микола Вороний // Театральне мистецтво. – Львів : Русалка, 1923. – Травень. – 96 с.
8. Дмитрова Л. Підручна книга з історії всесвітнього театру / Л. Дмитрова; за ред. і з вступн. увагами О. Білецького. – Харків : Держвидав України, 1929. – Вип. I. – 472 с.
9. Театральне мистецтво. – Львів : Русалка, 1923. – Жовтень. – 96 с.
10. Театральне мистецтво. – Львів : Русалка, 1922. – 15 квітня. – 96 с.
11. Театральне мистецтво. – Львів : Русалка, 1923. – Серпень. – 96 с.

Дмитрук Людмила Ігорівна

ІДЕНТИФІКАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ НА ЛЕМКІВЩИНІ

Проблема національної чи етнічної ідентичності в полікультурному світі мала б відійти на другий план. Тим часом, ми,

навпаки, спостерігаємо посилений інтерес до цих питань. Терористичні акції в європейських країнах змушують їхні уряди змінити свій підхід на основі «droitaladifference», «права на відмінність» на «droitalaresemblance», «права на схожість» [2, 90]. Ніщо не свідчить про те, що нації поступляться місцем загальній європейській ідентичності. Тому питання зміцнення своєї національної ідентичності все ще залишається актуальним.

Щодо України, то ідентифікаційні процеси в нашій державі ще не є завершеними. Сепаратистські настрої на Сході України та в Закарпатті свідчать про те, що в свідомості багатьох громадян ще не сформувалася чітка відповідь на питання «Хто ми?» і «Звідки ми походимо?» У цьому напрямі нас цікавить питання національної приналежності ще однієї етнографічної групи українців-лемків. Проживаючи в тісній близькості до сусідніх польського та словацького етносу, віддалені від своїх українських родичів територіально та адміністративно, не маючи своєї держави та проживаючи в доволі замкнутих і важких гірських умовах, лемки повільніше та складніше витворювали свою ідентифікаційну модель. Тож, ми спробуємо коротко розглянути її.

Етносимволічний підхід до формування національної ідентичності, прихильником якого є і автор цієї розвідки, надає великого значення для цього процесу культурній основі у вигляді міфів, спогадів, символів і традицій. Ентоні Д. Сміт зазначає, що нації можна вважати за сукупності соціально-культурних ресурсів, якими можуть скористатися їхні члени і які різною мірою дають їм змогу виражати свої інтереси, потреби і цілі [4, 45]. Таким чином, нації постають не тільки політичним феноменом, який виник унаслідок модерності та зусиллям націоналістів. На думку Вокера Коннора, нації – це насправді етнічні групи, наділені самоусвідомленням.

Що стосується лемків, то, як висловлюється Тімоті Снайдер, українська ідея була для них чужою [6, 173]. Найбільшого поширення серед лемківського населення набула москвофільська течія, яка зберігала свій вплив аж до переселення лемків на українські землі в 40-х рр. ХХ ст. Набагато менш чисельною була підтримка так званого русинського руху, адепти якого обстоювали окремішність лемків як нації. Ця теорія виникла в Угорщині стосовно українців Закарпаття та Словаччини, її також використовувала польська влада, щоб відділити лемків від українського етносу [1, 22]. Звісно, попри те, що в лемків до цього часу зберігається сильна регіональна ідентичність, говорити про них як про окрему націю зі своєю відмінною мовою та культурою не є можливим. Однією з ознак нації є наявність високої культури, якою послуговуються

еліти. Проте один із найбільших поетів Лемківщини Б.-І. Антонич писав свою поезію українською, а не лемківською мовою.

Отже, на початок ХХ ст. у лемків не було чітко сформованої національної ідентичності, що загалом було властивим і для населення в інших частинах України. Але як же сталося так, що на даний час лемки майже повністю асимілювалися в Україні і на питання «Чи вважаєте ви себе українцями?» впевнено відповідають ствердно.

І тут ми повертаємося до парадигми, що основою нації є культура. У випадку лемків наявний сильний культурний базис, який дозволив їм досить легко стати своїми в нових умовах. К. Дойч визначає націю як культурну сутність і вважає, що процеси комунікації відіграють основоположну роль у створенні згуртованих суспільств. Комунікація між членами однієї групи є успішнішою завдяки спільності мови, цінностей, традицій, символів [2, 24].

Отже, ми можемо зробити висновок, що національні почуття лемків були латентними, переселення їх в Україну активізувало процеси формування національної свідомості. Таким чином те, що польська влада переселяла лемків як українців, стало одним із найкращих акцій їхньої українізації. Утім це стало можливим завдяки наявній культурній основі, яка свідчить про спільність походження і про лемківську спільноту як етнографічну групу українського етносу.

Використані джерела

1. Гальчак Б. Проблеми національної ідентичності лемків в Польщі / Б. Гальчак // Етнічна історія народів Європи. – 2008. – Вип. 26. – С. 21–28.
2. Гібернау М. Ідентичність націй / М. Гібернау. – К. : Темпора, 2012. – 304 с.
3. Лотман Ю. М. Культура і взрив / Ю. М. Лотман. – М. : Прогрес, 1992. – С. 15.
4. Сміт Д. Ентоні. Культурні основи націй. Ієрархія, заповіт і республіка / Ентоні Д. Сміт. – К. : Темпора, 2009. – 312 с.
5. Сміт Д. Ентоні. Нації та націоналізм у глобальну епоху / Ентоні Д. Сміт. – К.: Ніка-Центр, 2013. – 278 с.
6. Снайдер Т. Перетворення націй. Польща, Україна, Литва, Білорусь 1569–1999 / Тімоті Снайдер. – К. : Дух і літера, 2014. – 464 с.

Дорошенко Марія Анатоліївна

ВПЛИВ ГЛОБАЛІЗАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ НА РОЗВИТОК СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

Однією з властивостей кінця ХХ – початку ХХІ ст. стала трансформація всіх сфер людського життя, яка отримала назву глобалізації. Глобалізація являє собою процес всесвітньої економічної,

політичної та культурної інтеграції, «розмивання» кордонів між державами та культурами [5]. Значного впливу цих процесів зазнало і сучасне українське мистецтво.

Окремі аспекти розвитку культури в умовах глобалізаційних процесів досліджені досить детально. Проте, більшого вивчення потребує вплив глобалізаційних процесів саме на розвиток українського образотворчого мистецтва. Однією з провідних проблем, що потребує розгляду, є проблема збереження етнічної самобутності українських мистецьких творів.

Одним із основних наслідків процесу глобалізації є створення нової глобальної культури, яка керується наднаціональними інституціями. Завдяки широкому розповсюдженню інформації в сучасному мистецтві (інтернет, телебачення, журнали, радіо), а також створенню крупних міжнародних виставок, полегшується доступ країн до глобального передового досвіду в галузі мистецтва, створюються більш сприятливі умови для вільного творчого самовиявлення, художні орієнтації набувають нових напрямків [3, 2].

Так, в 2006 р. у Києві був створений культурно-мистецький та музейний комплекс – «Мистецький арсенал». Діяльність комплексу зорієнтована як на розвинення культурного простору України, так і на зближення національної культурної традиції з культурними практиками суспільства.

«Мистецький арсенал» представляє наймасштабніший форум сучасного мистецтва в Україні – «ART KYIV contemporary», який демонструє досягнення актуального мистецтва, пропонує ознайомитися з проектами провідних сучасних галерей різних країн світу: України, Німеччини, Австрії, Росії, Італії, Франції, Іспанії та ін. У рамках форуму проходять конференції, дискусії, круглі столи, лекції українських та іноземних експертів. Таким чином з'являється можливість обмінятися досвідом, визначити актуальні глобальні питання сучасності і виокремити їх вплив на подальший розвиток мистецтва [1].

Ще одним міжнародним центром сучасного мистецтва в Україні є «PinchukArtCentre» – відкрита платформа для художників та діячів мистецтва. Новаторський підхід арт-центру спрямований на динамічне комбінування створення нових робіт, їх представлення та зібрання витворів мистецтва, поєднуючи національну ідентифікацію та міжнародні виклики.

У 2014 р. «PinchukArtCentre» презентував виставку на здобуття Премії Future Generation Art Prize 2014 – першої міжнародної премії для молодих художників віком до 35 років. На виставці продемонстровано роботи, в яких відображаються актуальні художні погляди на мистецтво

наступного покоління митців. Номінантами премії стали митці з 17 країн світу [4].

Галерея «PinchukArtCentre» також виступає організатором національного павільйону країни на 56-ому Венеціанському біенале, однією з найбільш авторитетних і найстаріших у світі. Україну представлятимуть відомі українські художники, серед яких Артем Волокітін, Микита Кадан, Євгенія Белорусець, Жанна Кадирова, Микола Рідний, Анна Звягінцева і об'єднання «Відкрита група». У 2015 р. український національний павільйон уперше розміститься на набережній Riva dei Sette Martiri, що буде символізувати нову Україну, яка відкривається світу [2].

Проте, разом із позитивними аспектами впливу глобалізаційних процесів на образотворче мистецтво виявилися і його суттєві проблеми. Уніфікація мистецтва несе загрозу руйнування етнічної та культурної цінності українського мистецтва. Особливої уваги потребує розвиток та збереження національної культури. З метою популяризації українського образотворчого мистецтва, з 1998 р. підприємством «ІМПРЕЗ» здійснюється проект «Творча Україна». Проект презентує мистецькі надбання сучасних майстрів живопису у вигляді творчо-біографічних альбомів-довідників. У альбомах представлені роботи таких молодих художників, як Андрій Потеряйло, Віктор Волков, Руслан Кутняк, Людмила Внучкова, Олена Леус, Леонід Пригода та інші.

Загроза глобалізації характерна для країн зі слабкою, неконкурентоспроможною культурою. Головним стимулом розвитку українського образотворчого мистецтва і водночас головним інструментом входження в глобальний культурний простір має бути не тільки збереження національних надбань, а й створення нової сучасної української культури – культури, яка зможе протистояти зовнішнім впливам, буде спроможна вступити в діалог з іншою культурою та інтерпретувати її.

Використані джерела

1. ART-KYIV Contemporary 2014 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://artarsenal.in.ua/rus/event146.html>
2. PinchukArtCentre представит Україну на биеналле в Венеции [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://pinchukartcentre.org/ru/press_about_us/ukrainian/27571
3. Бохоров К. Современное искусство и глобализация: [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.ifarcom.ru/files/Monitoring/bohorov_iskusstvo_i_global.pdf
4. Виставка 21 номінанта міжнародної премії Future Generation Art Prize 2014 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://pinchukartcentre.org/ua/exhibitions/current/24686>
5. Глобалізація як соціальний феномен [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://uk.wikipedia.org/wiki/Глобалізація>

ТРАНСФОРМАЦІЯ ДИТЯЧИХ ФОЛЬКЛОРНИХ ЖАНРІВ У БАНДУРНОМУ РЕПЕРТУАРІ

Народні дитячі пісенні жанри становлять вагому частку репертуару для бандури, слугуючи базовими для навчальної та концертної виконавської практики. Мета статті – дослідження й визначення форм побутування дитячих пісенних жанрів фольклору у творчості для бандури (друга половина ХХ – початок ХХІ ст.).

У видову систему дитячого пісенного фольклору входять пісні, створені дорослими для дітей (колискові, пестушки, забавлянки, пісні-казки тощо); пісні, що перейшли до дитячого фольклору з інших жанрів (переважно календарно-обрядових); ігрові пісні, що виникли безпосередньо в дитячому середовищі [1, 226; 2, 4].

Народні дитячі пісенні жанри стали предметом трансформації у композиторській творчості для бандури, в результаті якої виникли сольні інструментальні твори в жанрі п'єси, варіацій (Л. Гайдамака «Іди, іди, дощичку», М. Дремлюга «Ой у полі калина», В. Мартинюк «Дощичку, полини»; Г. Хоткевич «Чорнобривий корольок», Ю. Щуровський «Ой єсть в лісі калина» та ін.). Авторські інструментальні твори, співзвучні дитячим жанрам, зустрічаються у творчості О. Герасименко («Коліскова для Оленки»), В. Косенка («Коліскова») в перекладенні С. Баштана. Авторами вокально-інструментальних обробок та творів, пов'язаних з дитячими жанрами, є М. Гайворонський (перекл. Є. Душної), М. Лисенко, П. Майборода (аранж. В. Герасименка, Л. Посікіри), Я. Степовий (перекл. М. Гвоздя, М. Лобка), Б. Шиптур (аранж. В. Дутчак) та ін.

Виконавська творчість у плані бандурної адаптації дитячих пісенних жанрів є більш багатогою. Ймовірно, це зумовлено безпосередніми потребами бандуристів-педагогів, пов'язаними з їхньою викладацькою діяльністю. Адже, дитячі фольклорні жанри, поряд з календарно-обрядовими, є дуже близькими для сприйняття учнями-початківцями, особливо дітьми. Інструментальні міні-п'єски та вокально-інструментальні твори з ідентичними вокальною та інструментальною партіями, виконують функцію і художніх творів, і технічних вправ одночасно. Переважаючими, як і в творчості композиторів, є їхні сольні зразки. Мініатюрні твори для бандури, першоосновою яких є дитячі жанри, переважають в доробку авторів підручників «Шкіл гри на бандурі» С. Баштана, М. Гвоздя, В. Кабачка, А. Омельченка, М. Опришка, Є. Юцевича. Плідною у даній площині є також творчість О. Вільгуцької, В. Герасименка, Є. Душної, В. Кришук,

О. Курінного, М. Медвецької, В. Таловирі та інших. Серед авторів обробок колискових пісень – Л. Дуда, П. Потапенко, В. Таловиря, З. Штокалко та ін. Цікавим зразком трансформації колискової пісні у інструментальний твір є фантазія «Котику сіренький» Н. Курило. Окрасою дитячого бандурного репертуару є авторські твори Л. Мандзюк на тексти З. Ружин.

Прикладом трансформації дитячої народної пісні в інструментальний твір для професійного виконавця є п'єса сучасної української композиторки Валентини Мартинюк для бандури з фортепіано «Дощику, полини». Тематичним матеріалом твору слугує однойменна дитяча закличка, що перегукується з календарною обрядовістю. У п'єсі В. Мартинюк спостерігається подвійне змішування народного та професійного первнів – тембральне (звучання академізованої, проте народного походження бандури з тембром класичного фортепіано) і жанрове (фольклорного вокального з академічним інструментальним з прерогативою останнього).

Деякі автори зберігають ансамблеву форму виконання у вокально-інструментальних обробках народних дитячих пісень-ігор. Наприклад, В. Герасименко – «Прилетіла перепілонька», В. Таловиря – «Занадився журавель», «Ой на горі жито»; М. Медвецька – «Як діждемо літа» та ін.

Із групи пісень, створених дорослими для дітей, колискові закріпилися в більшості як концертний репертуар. Поряд із обробками народних колискових активно створюються авторські вокально-інструментальні та інструментальні твори, співзвучні з цим жанром. Пестушки, забавлянки та поодинокі зразки пісень-казок представлені переважно в навчальному репертуарі для бандури. Ігрові пісні використовуються і в навчальній, і в концертній практиці зі збереженням ознак гурткового співу.

Для колискових пісень, які закріпилися в бандурній творчості, трансформація полягає у зміні манери співу, зменшенні заколисуючих елементів, збільшенні голосового діапазону (для вокально-інструментальних творів). Стабільними залишаються позитивні побажання для дитини. Для інших дитячих пісенних жанрів притаманними є зміни виконавського складу (гурткове виконання → сольне); жестикуляція, рухи, що супроводжують дитячі ігри, замінюються бандурним супроводом. Розважальна та дидактична функція дитячих народних пісенних жанрів унаслідок трансформації у бандурну площину залишається збереженою.

Таким чином, дитячі пісенні жанри трансформуються у творчості композиторів та бандуристів-виконавців з дитячого середовища у

навчальний та концертний репертуар. У композиторській творчості дитячі фольклорні зразки представлені в інструментальних жанрах п'єси, варіації та у формі вокально-інструментальних обробок; у виконавській – вокально-інструментальні обробки та інструментальні твори у вигляді п'єс, варіацій, фантазії.

Дитячі фольклорні жанри, зокрема в бандурному репертуарі, відіграють важливу виховну, естетичну, ігрову, сюжетно-образну, тематичну роль у становленні майбутнього бандуриста як виконавця-професіонала та особистості загалом, сприяють розширенню його світогляду та глибинному закріпленню духовних цінностей, що базуються на традиціях українського фольклору.

Використані джерела

1. Руснак І. Є. Український фольклор : навч. посіб. / І. Є. Руснак. – К. : ВЦ «Академія», 2010. – 304 с.
2. Смоляк О. С. Український дитячий музичний фольклор: підручник-хрестоматія для викладачів та учнів / Олег Степанович Смоляк. – Тернопіль : Лілея, 1998. – Вип. 1.– 80 с.

Дюжник Олена Вікторівна

ПАРКОВА КУЛЬТУРА УКРАЇНИ:

СУЧАСНИЙ СТАН ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ

Одним із найважливіших соціокультурних інститутів, функціональним призначенням яких є забезпечення культурних потреб громадян, є парки. Парки як багатофункціональні установи покликані задовольняти, формувати та розвивати зростаючі культурні інтереси населення в умовах природного середовища.

Сьогодні актуалізує питання щодо ролі і значення парків у міській культурі. Створюючи оптимальні комфортні умови, мікросередовище для відпочинку населення, парки формують свою властиву їм паркову культуру.

Досліджуючи теоретичні засади функціонування парків, О. Копієвська розглядає «паркову культуру» як невід'ємну частину системи організації дозвілля і відпочинку населення, яка тісно пов'язана з загальними процесами культури і соціального життя суспільства. На думку вченої, поняття «паркова культура» формується завдяки орієнтованості на виконання різноманітних функцій культури, а саме: культурно-просвітницьку, пізнавальну, розважальну, екологічну, комунікативну компенсаторну, естетичну функції тощо [1]. Іншими словами, паркова культура характеризується функціональним

призначенням конкретного парку. Взаємодія всіх функціональних складових і створює єдиний культурний простір парку.

Пройшовши довгий шлях становлення та розвитку, паркова культура сформувалася як соціальна система, що характеризується взаємозв'язками та взаємовідносинами людини в ланцюжку «природа – культура – дозвілля» [2].

Сформована сучасна мережа парків включає поліфункціональні (багатопротильні) і спеціалізовані парки. Типи та різновиди парків визначаються залежно від місцевих умов і можливостей з урахуванням інтересів і побажань різних груп населення. Спеціалізований парк здійснює один-два види діяльності, що визначаються природними умовами, характером використання території (гідропарк, лугопарк, прогулянковий парк та ін.), контингентом відвідувачів (дитячий, молодіжний, курортний та ін.), функціональною орієнтацією (спортивний, меморіальний, виставковий, видовий парк, парк розваг, зоопарк тощо). Поліфункціональний (багатопротильний) парк здійснює різноманітну діяльність. Найпоширеніший тип парку як соціально-культурної організації в існуючій парковій системі України – парк культури та відпочинку (центральні, міські, районні). Принципи організації парку визначаються його структурно-комплексною будовою – розподілом на зони (розважальна, культурно-просвітницька, тихого відпочинку, спортивна, дитяча, адміністративно-господарська), які обладнані об'єктами дозвілля, спорудами, будівлями, пристроями, обладнанням та відповідають функціональним орієнтаціям парків і призначені для реалізації певних видів та форм діяльності в умовах спеціально організованого природного середовища.

Сучасні парки відповідно до виконуваних соціальних функцій (рекреативної, культурно-просвітницької, екологічної, розважальної, комунікативної, гедоністичної, виховної) містять значний соціально-культурний потенціал, що робить дозвілля змістовним, сприятливим для формування високих духовних якостей, ціннісних орієнтацій особистості [3]. Отже, маючи досить потужний культуротворчий потенціал, парки не завжди його реалізують. Сьогодні характеризується певним зниженням споживчої цінності досліджуваного нами закладу культури.

Економічна ефективність парків визначається кількістю послуг, які пропонуються, і відповідно їх споживанням, що в своїй сукупності забезпечують рентабельність функціонування даного закладу культури. Тому, щоб зберегти свою привабливість, парки мають постійно модернізуватися, вдосконалювати якісну складову дозвіллевих послуг і

програми. Таким чином, парки, паркова культура – це міцний соціальний і економічний фактор життєдіяльності суспільства, багатогранний культурний індикатор нашого часу, в якому поєднуються різноманітні інтереси, закономірності, процеси – частина нашої повсякденної культури. Вивчення їхніх функціональних можливостей залишаються актуальними в наш час, оскільки даний заклад культури, на жаль, не завжди відповідає потребам часу.

Використані джерела

1. Копієвська О. Р. Паркова індустрія (організаційно-правовий аспект): навч. посіб. / О. Копієвська. – К. : ДАКККіМ, 2009. – 321 с.

2. Ковтун В. Д. Парки культури і відпочинку у сфері індустрії розваг [Електронний ресурс] / В. Д. Ковтун. – Електрон. текст. дані. – Режим доступу: http://culturalstudies.in.ua/knigi_8_38.php. – Назва з екрану.

3. Ковтун В. Д. Перспективи розвитку парків культури і відпочинку України у вимірах історичного процесу [Електронний ресурс] / В. Д. Ковтун. – Електрон. текст. дані. – Режим доступу: <http://www.culturalstudies.in.ua/knigi66.php>. – Назва з екрану.

Жуковська Тетяна Іванівна

СУЧАСНА ВИКОНАВСЬКА КУЛЬТУРА: ПРОБЛЕМИ КОМУНІКАЦІЇ

Виконавське мистецтво у соціокультурному просторі України кінця ХХ – початку ХХІ ст. зазнало відчутних змін, що актуалізувало посилення інтересу до його вивчення. Науковий пошук в українському мистецтвознавстві демонструє широкий спектр досліджень з проблем музичного виконавства. У працях О. Бенч, Ж. Дедусенко, Н. Жайворонок, Т. Зінської, Л. Касьяненко, О. Катрич, М. Кононової, І. Коханик, О. Маркової, В. Москаленка, П. Муляра, Ю. Некрасова, Т. Роциної, С. Тишко та інших музичне виконавство досліджується як феномен музичної культури; осмислюється як самодостатнє художнє явище; активно вивчаються історія формування та розвитку виконавських шкіл, особливості індивідуального виконавського стилю музиканта тощо. Втім, актуальним залишається осмислення даної проблеми у широкому культурологічному контексті, що вимагає з'ясування суті терміну «виконавська культура» з філософських, естетичних, культурологічних позицій і, відповідно, розширення методології дослідження цього феномена.

Виконавська культура є складним динамічним явищем, що формується, розвивається та існує у соціокультурному середовищі. Так зміни орієнтирів суспільної свідомості, розвиток науки і техніки та інші процеси накладають відбиток на музичну культуру зокрема і виконавство.

Трансформаційні процеси, що почали відбуватися у виконавській культурі вже у середині ХХ ст., породили новий образ виконавця. Поява звукозапису в той час надала нові можливості для реалізації творчих можливостей композитора і виконавця, поступово стала інтенсивним важелем комунікативної функції виконавської культури.

Так, мистецтвознавець О. Афоніна зазначає, що культурний простір кінця ХХ ст. «...характеризується процесами глобалізації, коли людство перетворюється у взаємопов'язану, взаємозалежну цілісність через використання технічних, інформаційних, комунікативних можливостей, що породжує інтенсивний діалог культур та їх взаємопроникнення» [1, 10]. У зв'язку з глобальними змінами суспільної свідомості на зламі століть спостерігається активізація комунікативної функції культури. Культура і комунікація перехресшуються в концепціях культурної комунікації, які в ХХ ст., а особливо в ХХІ ст. набувають актуальності. Сучасний музикознавець 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» [2, 7].

Слово «communication» (лат. – робити спільним, пов'язувати; спілкуватися) виникло більше, ніж дві тисячі років тому, і в культурному контексті воно означало «радитися зі слухачем». Саме таким було уявлення щодо функціонування комунікаційних процесів у часи Аристотеля – автора першої комунікаційної моделі: «оратор – мова – аудиторія». Так 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. Виконавець вступає в творчий діалог із автором твору, і, як наслідок, торкається культурних традицій та стильових особливостей

епохи, в якій жив і творив автор. Наприклад, суттєво ускладнює процес відтворення творів бароко брак конкретно-історичних матеріалів, свідчень про виконавство того часу. Тому, під час відтворення авторської концепції виконавцеві часто 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.

Комунікативні процеси відбуваються також між виконавцем та аудиторією – слухачем, який являється реципієнтом, тобто сприймає та інтерпретує крізь власний слуховий та загальнокультурний досвід музичний твір, що виконується (оскільки сприйняття, як і виконання, неможливе без інтерпретації).

Інформатизація всіх галузей життя та культури у ХХІ ст. призвела до рішучих змін орієнтирів у виконавській культурі. Сьогодні видозмінюється та трансформується усталена комунікативна модель автор-виконавець-аудиторія, сучасні композиторські доробки вимагають від виконавця особливої «універсальності», освіченості, осягнення як класичної, так і постмодернної традицій.

Результатом комунікативних процесів, що відбуваються у сучасній виконавській культурі, є глобальний полілог епох, культур, виконавських традицій, їхнє взаємопроникнення та інтеграція, що є характерною ознакою соціокультурного простору ХХІ ст.

Використані джерела

1. Афоніна О. С. Сучасна українська музика у вимірах європоцентризму : монографія / Олена Афоніна. – К. : НАКККіМ, 2012. – 164 с.
2. Берегова О. М. Комунікація в соціокультурному просторі України: технологія чи творчість? / О. М. Берегова. – К. : НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2006. – 388 с.

Лебедева Зинаида Денисовна

ДИАЛОГ РУССКОЙ И ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКАЛЬНЫХ КУЛЬТУР В ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ НИКОЛАЯ МЕТНЕРА

У каждого выдающегося композитора в процессе его творческого становления вырабатывается свой узнаваемый интонационно-мелодический комплекс и излюбленный образный строй, который со временем становится типом его творческого мышления и композиторского стиля. Этот комплекс выработанных умений и приемов преобразовывается в индивидуальный стилистический почерк

художника. На формирование личности Н. Метнера как композитора оказали влияние его родовые корни, объединяющие русскую и немецкую нации (Н. Метнер родился в России, в семье выходцев из Германии, которые долгое время жили в Москве), а также его тягу и интерес к музыке И. Баха, В. Моцарта, Л. Бетховена, Р. Шумана, поэзии И. В. Гете и др. Многие музыкальные критики указывали на немецкие истоки творчества Н. Метнера, его музыкальную родословную вели от Л. Бетховена, Й. Брамса и Р. Шумана и отрицали влияние русской школы. Лишь к концу второго десятилетия творчества Н. Метнера, когда в концертах стали исполняться его песни на стихи русских поэтов Ф. Тютчева и А. Фета, критики заговорили о русской природе его композиторского дара. Дальнейший анализ «почвы» искусства Н. Метнера, как отмечала З. Апетян, «привел критиков к справедливому выводу, что, воздерживаясь от фольклорных заимствований, Метнер подсознательно органически связан с русским мелосом» [1, 4].

Немецкая купеческая семья Метнеров, соединила в себе две немецкие традиции: фермерскую (отец – К. П. Метнер) и музыкальную (мать – А. К. Гедике). Но как композитор и как личность Н. Метнер сформировался в русской культурно-художественной среде и сам неоднократно позиционировал себя именно как русского человека и композитора. Об этом свидетельствует, например, эпизод, когда, транслируя его выступление на радиостанции *BBC*, его представили как немецкого композитора, на что в ответ последовало следующее письмо от возмущенного маэстро к руководству компании: «Говорилось о моем немецком происхождении вместо того, чтобы сказать, что я русский композитор, о чем не было даже упомянуто. Я русский не только по рождению, но и по своему воспитанию...» [4, 174].

Однако, даже оставив в стороне биографические факторы, повлиявшие на формирование творческого портрета композитора, и анализируя его произведения, можно ясно представить, как велико архетипическое влияние культуры нации, культурного наследия предыдущих поколений, оказывающее бессознательное воздействие на творчество художественной личности. Русская музыка русского композитора Н. Метнера воспринимается как бы сквозь дымку немецкого колорита, немецких классических форм и традиций музыкального письма. Этот творческий симбиоз привел к плодотворному диалогу двух музыкальных культур в творчестве Н. Метнера, который Б. Асафьев точно охарактеризовал как «блуждание на перекрестке двух культур, германской и русской» [2, 84].

Тот факт, что Н. Метнер являлся русским в своем мироощущении и имел немецкие корни, послужило причиной того, что современники и критика называли его «русским Брамсом». Действительно, эти два композитора имеют много общего, едины в своих художественных принципах. Основой их романтического композиторского мышления становится вариационность как важнейший метод развития тематизма и полифонические приемы письма, а также богатство и разнообразие метроритмической организации. Все творчество обоих художников пронизано импульсами народности и песенности.

Поражает духовная связь, удивительные совпадения в символических «арках», объединяющих самые существенные этапы в творчестве композиторов. Так, Й. Брамс возвращается в последних страницах сборника народных песен, завершающего его творчество, к песне «Луна взошла украдкой», использовавшейся им в Первой фортепианной сонате: «Последняя в сборнике народных песен и она же в моем опусе № 1 – это как бы змея, жалящая свой собственный хвост, то есть, просто-напросто символ, означающий, что история окончена» [3, 57]. Аналогично и Н. Метнер, подводя итог своего творческого пути, ностальгически использует в последнем вокальном опусе стихотворение Ф. Тютчева «Когда, что звали мы своим», положенное в основу Сказки №2 ор. 34, которая была сочинена еще в конце русского периода творчества.

Но генезис творчества Н. Метнера не ограничивается родством с немецкой и русской музыкальной культурой. В своих произведениях он сочетает классические традиции и принципы с романтическими. С одной стороны, это полифоничность письма, четкость формы произведения, классическая стройность замысла, сосредоточенность и точность его воплощения. С другой стороны, для его композиторского стиля характерно обращение к жанрам, типичным для творчества романтиков, в частности, к миниатюре (созданный им жанр фортепианной сказки), интерес к народному искусству, излюбленная композиторами-романтиками программность (Н. Метнер дает программные названия многим сказкам, частям сонат и большинству самих сонат), сказочный колорит. К романтическим чертам творчества композитора также следует отнести тончайший лиризм, усложненный полиритмией метроритм, насыщенную богатую и сложную гармонию, сложность фортепианной фактуры и иные признаки романтического типа мышления.

Но более всего в фортепианных сочинениях Н. Метнера ощущается именно «русский дух». Это и традиция обращения к сказочным образам, идущая от М. Глинки, Н. Римского-Корсакова и

А. Лядова, и романтическая приподнятость, эмоциональный строй, характерный для творчества выдающихся музыкальных деятелей переломной эпохи конца XIX – первой половины XX в. – великих современников Н. Метнера – А. Скрябина и С. Рахманинова, в тени которых он оказался исторически и потому, на наш взгляд, до сих пор остается не до конца оцененным.

Использованные источники

1. Апетян З. Статьи, материалы, воспоминания. Н. К. Метнер / З. Апетян. – М. : Советский композитор, 1981. – 352 с.
2. Асафьев Б. Русская музыка XIX и начала XX века / Борис Асафьев. – М. : Музыка, 1956. – 315 с.
3. Галь Г. Брамс, Вагнер, Верди. Три мастера – три мира / Ганс Галь. – М. : Радуга, 1986. – 478 с.
4. Зетель И. Н. К. Метнер – пианист : исследование / И. Зетель. – М. : Музыка, 1980. – 231 с.

Ляшенко Лідія Леонідівна

СПАДКОВІСТЬ ЯК ФАКТОР

РОЗВИТКУ ОБДАРОВАНОСТІ К. КОРНГОЛЬДА

Еріх Вольфганг Корнгольд – австрійський композитор, виконавець, диригент та автор обробок оперет Й. Штрауса, Л. Фолла та Ж. Оффенбаха, котрий був одним із найвідоміших митців першої третини XX ст., адже стрімкий розвиток його таланту, починаючи з дитячих років, вражав таких визнаних метрів музичної культури, як Г. Малер, Р. Штраус, Дж. Пуччіні та ін., а його незаперечний внесок у становлення «класичного голлівудського саундтреку» дає підстави вважати Е. Корнгольда генієм, що зумів проявити свою обдарованість майже у всіх музичних жанрах. Існує чимало робіт зарубіжних теоретиків, присвячених висвітленню біографічних даних Е. Корнгольда та розгляду його творчої спадщини, натомість проблема природи таланту митця, унікальність його обдарованості та особливості її розвитку є не вивченими. Саме тому обрана нами тема є актуальною.

У контексті вивчення природи таланту важливим є аналіз факторів, що впливають на розвиток та становлення обдарованості митця. Дослідивши існуючі праці зарубіжних та вітчизняних теоретиків, присвячені цьому питанню, ми виокремили соціальний (А. Адлер, Д. Богоявленська, Д. Віннікотт, Ф. Дольто, В. Дружинін, Е. Еріксон, І. Ільсов, Ю. Кочкаров, Л. Левчук, Н. Лейтес, А. Матюшкін, О. Л. Музыка, Ю. Полуянов, В. Шадріков та ін.), біологічний, або спадковий (Ф. Гальтон), соціобіологічний (В. Дранков, О. Кульчицька,

Н. Рождественська, Л. Рубінштейн, П. Тюленев, К. Хеллер, А. Шумілін та ін.) та особистісний (В. Ефроїмсон, Н. Поліхун, В. Ротенберг, Б. Теплов, В. Юркевич та ін.) фактори, що безпосередньо впливають на розвиток обдарованості.

На нашу думку, не можна недооцінювати біологічного, або спадкового фактору розвитку обдарованості, адже є чимало прикладів, які можуть підтвердити тезу про успадковування здібностей від батьків (композитори Г. Пьорсел, Д. Скарлатті, В. Моцарт, Л. Бетховен, Е. Корнгольд та ін.; виконавці А. Патті, С. Крушельницька, Я. Хейфець, Л. Паваротті та ін.; художники Д. Белліні, Рафаель, О. Іванов, П. Пікассо та ін.; вчені Архімед, Б. Паскаль, Я. Боя, М. Жуковський, А. Ейнштейн та ін.). Саме тому ми вважаємо за доцільне здійснення аналізу спадкового фактору розвитку обдарованості Е. Корнгольда, який слід розпочати з дослідження родоводу австрійського митця з батьківської та материнської лінії. Важливо наголосити на складності дослідження спадкового фактору та на певній вірогідності отриманих результатів, адже механізми прояву спадкового фактору поки що достатньо не вивчені.

У ході дослідження ми розглянули постаті батьків Е. Корнгольда – Ю. Корнгольда та Ж. Вітровські, а також їхніх пращурів: дядька (Едуарда Корнгольд-Корнау), бабусю, дідуса (С. Корнгольда) та пращура (М. Маречека) по батьківській лінії.

Так, від батька Е. Корнгольд успадкував музичні здібності, адже вже в дитинстві було очевидно, що Ю. Корнгольд є здібним до музики: він був хорошим піаністом, мав сильний голос та успадкував від матері любов до музики. Важливо зазначити, що вже музичне дарування Ю. Корнгольда не є випадковим: окрім того, що його матір дуже любила музику, один з її предків, М. Маречек був скрипалем, композитором і диригентом. Мати Е. Корнгольда, Ж. Вітровські була неординарною особистістю. Серед талантів, якими відзначалася Ж. Вітровські-Корнгольд, англійський теоретик Б. Керролл особливо відмічає, гостроту розуму, почуття гумору та феноменальну пам'ять, стверджуючи, що саме ці особливості Е. Корнгольд успадкував від матері, адже протягом п'яти десяти років вона щовечора відвідувала оперні вистави і у похилому віці «могла заспівати практично весь оперний репертуар напам'ять» [1, 26].

Отже, обидва батьки Е. Корнгольда були піаністами досить високого рівня та мали хороші вокальні дані. Успадкована від матері феноменальна пам'ять проявилася, по-перше, у здатності створювати музику переважно у думках та, по-друге, у нанесенні на папір своїх творів у кінцевому варіанті, без виправлень.

Наступним важливим зауваженням у контексті вивчення спадкового фактору обдарованості Е. Корнгольда є той факт, що у родині його батька був актор (Едуард Корнау-Корнгольд). Ми вважаємо, що при уважному ознайомленні із особистістю Е. Корнгольда, з дитячих років вже очевидна наявність акторського хисту, або артистизму, що виявилися у тяжінні до сцени та вмінні митця комфортно відчувати себе у ролі виконавця перед великою кількістю слухачів. Окрім того, свої артистичні задатки, на нашу думку, митець втілював у музичних творах для сценічних видів мистецтв, таких як оперета та пізніше – кінофільм. Отже, природжені акторські здібності Е. Корнгольда проявилися в такій рисі обдарованої особистості, як «харизма», адже всі, хто бачив Е. Корнгольда-виконавця та диригента, говорять про могутню енергетику, що йшла від нього та заворожувала слухачів.

Підводячи підсумок, зазначимо, що для родини Корнгольдів (по лінії батька) та Вітровських (по лінії матері) був характерний високий інтелектуальний та творчий рівень. Таким чином, ми можемо припустити, що у випадку Е. Корнгольда є всі підстави говорити про актуальність спадкового фактору його таланту. Слід зазначити, що нашу тезу підтверджує і той факт, що у близьких нащадків митця (молодшого сина Джорджа Корнгольда та онуки Кетрін Корнгольд) також проявилася музична обдарованість.

Використані джерела

1. Carroll G. B. The Last Prodigy. A Biography of Erich Wolfgang Korngold / Brendan Carroll G. – Portland, Oreg.: Amadeus Press (an imprint of Timder Press), 1997. – 464 p.

Мартинюк Анна Анатоліївна

АКТУАЛІЗАЦІЯ ВИВЧЕННЯ ЗБІРКИ «КОЗАЦЬКІ ПІСНІ» Л. РЕВУЦЬКОГО ЯК ФАКТОР ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ СВІДОМОСТІ УЧНІВСЬКОЇ МОЛОДІ

Історія українського народу знайшла своє відображення в усній традиції народної творчості, а особливо в козацьких піснях. Цей різновид соціально-побутового фольклору тісно пов'язаний з історією українського народу. В козацьких піснях оспівується героїзм захисників Вітчизни, тому у наш досить непростий час ці пісні є актуальними.

Збірка «Козацькі пісні» Л. Ревуцького – це доступна тема для сприйняття творчості композитора на різних етапах навчання в

музичній школі відповідно до вікової категорії учнів. Їх є дві: молодший шкільний вік (6–10 років) та підлітковий (11–15 років). У молодшому шкільному віці учням доступно сприйняти емоційний зміст мистецького твору. Тому на даному етапі пропонується звернути увагу на вивчення змісту (аналізу текстів) збірки «Козацькі пісні» Л. Ревуцького.

Пропонуємо такий метод аналізу текстів пісень:

1) визначити головного персонажа тексту та його роль в історії козацтва. Наприклад, *Данило Нечай* (1612–1651) – український військовий діяч, брацлавський полковник (1648–1651), походив з української православної шляхти; народився в м. Бар, брав участь у битві під Жовтими Водами, під Корсунем; відзначився в боях на Вінниччині, під Меджибожем (Хмельниччина);

2) визначити дійових осіб тексту пісні, дати їх перелік та показати зв'язок з сюжетом;

3) узагальнити розгорнутий текст, який насичений метафорами, порівняннями, алегоріями та переказати його учням доступною мовою. Наприклад, пісня «Про Ревуху» – головні персонажі пісні – козак Ревуха, кінь Гульда, товариш Саво, кохана Руга. У ній розповідається про вірного коня – товариша, моторного, завзятого, жвавого, як і сам Ревуха:

«Ах ти, Гульдо, моя люба! Як на тебе всюду,
Носиш мене по всіх місцях, ніколи не впаду!»

У старшому шкільному віці учні більш свідомо підходять до розуміння художнього образу твору в зв'язку з засобами музичної виразності, а саме мелодією та ритмом, ладом, гармонією, фактурою, динамікою, тембром тощо. У даній роботі запропонована систематизація засобів виразності у вигляді таблиць – мелодія, гармонія, фактура, форма пісні.

Таблиця мелодія. За основу вибрано 3 види мелодики: кантиленну, моторну та речитативну. Аналіз кожної пісні довів зв'язок даного виду з образним змістом пісні. Так, у процесі аналізу пісні «Про Супруна» було виявлено секстові інтонації на початку та в каденції пісні, які до драматичної картини перебування козака Супруна в неволі додають ліризації образу з приводу туги, болі та суму за Батьківщиною:

«Ох і виведіте мене, виведіте
На Савур-могилу,
Гей, нехай стану, гляну-подивлюся
Я на свою Україну».

Таблиця гармонія. У ході гармонічного аналізу стало зрозуміло, що композитор зберігає ладову природу народної пісні: використання

натуральної домінанти, плагальні звороти t-vI, t-S; рух голосів паралельними квінтами, відсутність терцієвих тонів у тризвуках.

Таблиця фактура. Композитор в обробках опирається на два види фактури: гомофонно-гармонічну та підголосково-поліфонічну. Цікавою знахідкою композитора є використання елементів підголосковості, втори, нестабільної кількості голосів, що вказує на «хоровий» вид фактури, інструментальний тип викладу – кварт – квінт акорди імітують звучання кобзи(бандури) в піснях «Про Супруна», «Про Нечая», «Про Кальнишевського», «Вулиця гуде,гей», оспівування тризвуків короткими тривалостями, терцевий паралелізм у басах, глибокі підголоски низького регістру імітують рецитації та звучання струнних інструментів (скрипка, кобза, бандура) у пісні «Про сотника Харка», «Ой скинемось та й по таляру», «Про Ревуху».

Таблиця форма пісні. Дворядкова строфа контрастного типу А+Б, і пісні «Про Ревуху», в якій куплетна форма.

Окрім вагомої виховної мети, вивчення збірки «Козацьких пісень» Л. Ревуцького дає можливість глибше ознайомитись з раннім періодом творчості, в якому були сформовані основні композиторські прийоми та риси стилю. Продовжуючи традиції М. Лисенка та М. Леонтовича, враховуючи їхні досягнення, Л. Ревуцький вносить в обробки і свої улюблені прийоми, за якими слухач впізнає творчий почерк митця.

Використані джерела

1. Історія української музики. – К. : Наук. думка, 1992. – Т. 4. – 614 с.
2. Корній Л. П., Сюта Б. О. Історія української музичної культури / Л. П. Корній, Б. О. Сюта. – К., 2011. – 719 с.
3. Лагутин А. И. Методика преподавания музыкальной литературы в ДМШ / А. И. Лагутин. – М. : Музыка, 1982. – 222 с.
4. Лісецький С. Й. Українська музична література / С. Й. Лісецький. – Вінниця : Нова книга, 2005. – 125 с.
5. Поставна А. К. Становлення творчого методу Л. Ревуцького / А. К. Поставна. – К. : Музична Україна, 1978. – 101 с.
6. Сушинський Б. Козацькі вожді України / Б. Сушинський. – Одеса : ВМВ, 2004. – 598 с.
7. Шеффер Т. В. Лев Ревуцький / Т. В. Шеффер. – К. : Музична Україна, 1973. – 44 с.

Маслов-Лисичкін Андрій Олегович

КАСКАДЕРСЬКІ ШКОЛИ

В РАДЯНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ

З бурхливим розквітом кінематографу розвивалися і галузі та напрямки мистецтва, які доповнювали кіно, серед яких і каскадерське

мистецтво. Прогрес у техніці, науці, нових відкриттях і пізнаннях призвів до розширення у професійних можливостях кіно. Глядач починає прагнути все більшого різноманіття в жанрах, ускладнення картини, певного шоу.

У радянському кінематографі на початку ХХ ст. прослідковувалося наслідування американському кіно, зіркам американських комічних і пригодницьких стрічок, інколи все будувалося на точному копіюванні західних зразків. Спочатку (як і в західному кіно) трюкову роботу намагалися виконувати самі актори. Та з ускладненням трюків у кадрі приходиться необхідність у заміні акторів спеціально підготовленими та кваліфікованими людьми, такими стають професійні спортсмени. Вони вдало виконують свої професійні обов'язки в кадрі. Проте, цього стає замало, адже зйомка кіно диктує певні правила та закони, які мають виконуватися в кадрі.

Вивчаючи специфіку зйомки, починають знаходитися фахівці, що намагаються об'єднати свої професійні спортивні навички і закони кіно драматургії для вдалого знаходження кадру та його ускладнення. Так виникають певні групи – школи під керівництвом окремих фахівців професіоналів.

У 1938 р. на «Мосфільмі» для зйомок картини Сергія Ейзенштейна «Олександр Невський» була сформована група «трюкових артистів» під керівництвом Гліба Різдяного. Вони повинні були вмінати джигітувати, фехтувати і стрибати з 5-метрової висоти, «горіти» і «тонуть». Група брала участь у фільмах найрізноманітніших жанрів, значне місце серед яких займали батальні картини.

Наприкінці 1940-х р., а саме з фільму «Сміливі люди» (1948), в ужиток радянського кіно входять кінні трюки. Спеціально для цього фільму вперше Алібеком Кантемировим була розроблена і виконана система кінних трюків. Найперший серед кінних трюків – техніка підсічки (падіння з конем), що згодом стане класичним кінним трюком, а правила А. Кантемирова – основою техніки кількох поколінь кінних каскадерів.

У 1965 р. для зйомок картини Сергія Бондарчука «Війна і мир» (1965–1967) на «Мосфільмі» був створений окремий кавалерійський полк. Кавалерії в радянські часи вже не існувало, тому було вирішено організувати регулярну військову частину, де могли б проходити службу призовники (пізніше саме там служив відомий актор і каскадер Андрій Ростоцький). У 1968 р. до складу кінематографічного полку ввійшла і спеціальна танкова рота, створена для зйомок кінопопеї Юрія Озерова «Звільнення» (1968–1971). Полк брав участь у більш ніж 150 фільмах, причому після кожної картини його арсенал поповнювався:

гармати Першої світової війни, броньовики цивільної «катюші», радянські та німецькі танки, японські танки часів Халхін-Гола, і навіть американські. Танкісти – механіки-водії – славилися високою майстерністю і швидкою реакцією. Крім того, танкова частина була непогано оздоблена технічно: для зйомок епізоду переходу через Карпати в Солдатах свободи (1977) танки треба було підняти по стрімкому схилу. Щоб максимально виключити ризик для танкістів, було створено спеціальний підйомний пристрій.

Поступово відбувається розмежування трюків. У середині 1980-х рр. сформувався кілька напрямків у каскадерському мистецтві: «видовищні», спортивні трюки; кінні; авто- і мототрюки. Школи починають працювати в окремих напрямках, щоб досягнути найбільшої майстерності.

З'явилася професія каскадера-постановника. У 1970-ті рр. каскадери стали створювати різні професійні об'єднання. У 1976 р. студенти Севастопольського приладобудівного інституту організували мотоклуб «Моя Батьківщина – СРСР», який у 1979 р. підготував свою програму автородео. Знята на кіноплівку, вона зацікавила Одеську кіностудію, «Мосфільм», і «Ленфільм». Так виникла група «Чумацький шлях», яку очолив інженер, кандидат у майстри спорту Василь Будішевський. Група займалася акробатикою, гімнастикою, легкою атлетикою і брала активну участь у зйомках фільмів. У Москві Микола Карпов – викладач сценічного руху і сценічного бою в ГТІСі, постановник і учасник боїв у різних фільмах – організував свою групу каскадерів. До неї входили як спортсмени, так і професійні актори.

У 1976 р. на Одеській кіностудії створюється Школа каскадерів Володимира Жарикова, в яку був дуже великий конкурс, пройти який виявилось вкрай важко. Жариков ратував за створення комплексного каскадерського центру, до якого мають увійти: школа з підготовки каскадерів-професіоналів, тренажерно-тренувальний комплекс, матеріально-технічна база (автомобілі, мотоцикли та інша техніка), автомайстерня, стайня, конструкторське бюро для розробки і проектування будь-яких технічних пристосувань. В. Жариков зробив спробу об'єднати найбільш професійних каскадерів країни.

На «Ленфільмі» існувала група каскадерів під керуванням О. Масарського – заслуженого тренера РРФСР, винахідника, викладача дзюдо, професійного каскадера. У групі О. Масарського працювали спортсмени: борці, кінні каскадери, фехтувальники, водолази, автомотогонщики та інші. О. Масарський виступав і як автор трюків: розробляв не тільки його деталі, але і технічне забезпечення, серед яких

пристрій, що відкидає в бік солдата, ніби від вибуху, а також винайдення спеціальної апаратури для підводної кіно-фотозйомки.

У 1986 р. на ХІХ ВКФ в Алма-Аті вперше в історії вітчизняного кінематографа група каскадерів під керуванням У. Кудайбергенова отримала спеціальний приз за кращу постановку і виконання трюків у фільмі Капкан для шакалів (1985). Ці каскадери займалися фехтуванням, джигітовкою, серед їхніх трюків було навіть падіння палаючої машини у воду з 30-метрового обриву.

Наприкінці 1980 – початку 1990-х рр. виникають самостійні каскадерські школи та групи. У 1987 р., за розпорядженням Держкомспорту, створено театр «Каскадер», який очолили сини Кантемирова – Ірбек і Мухтарбек. Юрій Сальніков – каскадер, який майстерно виконував різноманітні трюки, серед яких і трюки на воді – створює у Москві свою школу «Аква-трюк». Жаріков організовує приватну кіностудію «Мустанг». У 1993 р. Ігор Панін створює об'єднання каскадерів «Майстер», яке має проводити щорічний міжнародний фестиваль каскадерів «Прометей», чемпіонат з історичного фехтування «Меч Росії» і відкриває власну каскадерську школу та історико-культурний комплекс «Сетунський стан», присвячений історії стародавньої Русі. У кінці ХХ ст. Олександр Іншаков стає президентом Асоціації каскадерів Росії.

Використані джерела

1. Корниенко И. Киноискусство советской Украины / И. Корниенко. – М. : Искусство, 1975. – 240 с.
2. Крижанівський Б. Золоті сторінки кіно / Б. Крижанівський. – К. : Веселка, 1978. – 144 с.
3. Новейшая история отечественного кино. 1986-2000 : в 7-ти тт. / За ред. Л. Ю. Аркус. – СПб. : Сеанс, 2001–2004.
4. Садуль Ж. Всеобщая история кино : в 6-ти тт. / Ж. Садуль. – М., 1959–1980. – Т. 1–6.
5. Савельев А. С. Улыбнитесь, каскадеры! / А. С. Савельев. – М. : Алгоритм, 2007. – 223 с.
6. Сысоев Н. П. Настольная книга каскадера / Н. П. Сысоев. – СПб. : Мифрил, 1998. – 288 с.

Маслова-Лисичкіна Ірина Анатоліївна

МАСОВЕ СВЯТО ЯК ЗАСІБ ВИХОВАННЯ РАДЯНСЬКОЇ ЛЮДИНИ

У Києві, як і в цілому в УРСР, функціонувала досить розгалужена система свят і обрядів: дитячих, молодіжних, побутових, трудових,

революційних, державних. Традиції, які сповідувала радянська влада, були спрямовані, з одного боку, на викорінення релігійного, родинно-обрядового циклу, а з іншого – на формування колективного свята. Так, на перший план виходили державні, загальнополітичні свята, які ілюстрували комуністичні ідеали і цінності, трудові та революційні традиції радянського народу [7].

Усі процеси, які мали на меті створення нової системи обрядів та видалення з етнічної культури українців релігійних і сімейних свят, поступово формували колективну свідомість, а також створювали необхідні умови для того, щоб спільні цінності значно переважали над особистими, родинними зв'язками. Ідеальним результатом розвитку вказаних процесів було досягнення будь-яким радянським святом всезагального відчуття прагнення до єдиної мети [2]. На думку вчених, у процесі становлення соціалістичних цінностей, відносин та культури в цілому кожний обряд чи свято повинні виконувати, перш за все, виховну функцію. Тільки після цього мова буде йти про емоційне сприйняття населенням запропонованих обрядів [5]. Тому слід зазначити, що всі ці нововведення, в першу чергу, були покликані виконувати ідеологічну функцію, а ставлення населення до цього відводилося на другий план. Як показують дослідження, свята використовувались як виховна система, формуючи суспільні настрої та впливаючи на свідомість.

Система обрядів, яку впроваджувала радянська влада в Києві, була однією з результативних форм політико-виховної роботи з населенням. Термінологія («радянська культура», «обрядовість»), яка відображала в собі радянський тоталітарний режим, узагалі заперечувала навіть саму можливість існування вірувань та обрядів, які не відповідали б соціалістичному способу життя. Дані, які відображаються в офіційних документах, дозволяють нам простежити аналогію новостворених свят, які, в якості складових нової святково-обрядової системи, повинні були витіснити українську етнічну культуру. На прикладах можна побачити, як старі свята замінялися новими: Різдвяна ялинка стала новорічною, а Спас перетворився на Свято пасічника та садівника тощо [6].

Формування суто радянської системи традицій було необхідним для того, щоб відбулося закріплення образу СРСР як єдиної та могутньої держави. Для цього були створені загальнорадянські символи й атрибути: Герб і Прапор СРСР, Гімн Радянського Союзу, скульптури та портрети В. Леніна, К. Маркса, Ф. Енгельса тощо. Використання цих атрибутів та символів було обов'язковим при проведенні кожного

радянського свята, які впроваджувалися в повсякденне життя з другої половини ХХ ст.

Радянізація святково-обрядової системи проводилася з метою створення ідеологічного забезпечення господарських планів.

Підтвердженням серйозності намірів радянського керівництва було створення в 1964 р. при Міністерстві культури Української РСР Республіканської Комісії по впровадженню радянських свят і обрядів. Далі, в 1969 р. її було перетворено у Комісію по радянських традиціях, святах і обрядах при Раді Міністрів УРСР [1].

Ця установа була створена для того, щоб контролювати найрізноманітніші прояви в святково-обрядовій сфері діяльності населення та здійснювати поступове впровадження централізованої політики, яка була спрямована проти самобутніх традицій етнокультури українського народу.

Згадана комісія спроектувала та поширила типові конкретні рекомендації-сценарії, які використовувалися як основа для відповідних церемоніалів на всій території України.

Новостворена установа, не зволікаючи, відразу розпочала виконувати свої прямі обов'язки, тобто втілювати в життя нову радянську обрядовість, а також закріплювати образ радянської людини. У першу чергу до цієї акції було залучено ЗМІ. Дослідження показали, що в журналах та газетах того періоду почали з'являтися численні рубрики, в яких було представлено процес «оновлення» радянського суспільства: «Новий час – нові обряди», «Нові звичаї – нові обряди» тощо. Крім цього, видання містили інформацію про традиційні українські свята як ілюстрацію для висвітлення процесу трансформації старих свят у «нові радянські свята» [4]. Телебачення відіграло не меншу роль у впровадженні нових тенденцій, особливо це було помітно в кінці 70-х рр. Зміст телепрограм містив інформацію про роботу обрядових комісій, про роль громадських організацій у вивченні та впровадженні нової обрядової системи в містах та трудових колективах.

Не зважаючи на активну та цілеспрямовану діяльність радянського керівництва по впровадженню нової ідеології, сприйняття її населенням було неоднозначним.

Набував поширення процес, метою якого був відрив особистості від сім'ї та залучення її до колективу в різних сферах діяльності. Цей процес викликав негативні явища, які позначилися на спілкуванні як на важливому засобі передачі етнокультурної інформації, необхідної для створення просторової стабільності та інтегрованості етносу [3].

Сьогодні є яскравим доказом того, що український народ сприймав уведену систему обрядів не так, як описувалося в документах партійного керівництва. Якщо традиції української культури збереглися та функціонували в народі, незважаючи на всі заборони радянської влади, то радянські свята зникли з розпадом Радянського Союзу, за винятком деяких, котрі впроваджувалися в життя як революційні, державні, але сьогодні мають інший зміст та характер.

Використані джерела

1. Борисенко В. Традиції і життєдіяльність етносу: на матеріалах святково-обрядової культури українців / Валентина Борисенко. – К. : Універс, 2000. – С. 7.
2. Генкин Д. М. Массовые праздники / Дмитрий Михайлович Генкин. – М. : Просвещение, 1975. – С. 53.
3. Етнопсихологічні особливості міжособистісного спілкування та їх урахування в процесі взаємодії дітей і дорослих : зб. наук. пр. / Ред. Л.Е. Орбан. – Івано-Франківськ : Плай, 1996. – С. 6.
4. Зінич В. Т. Соціалістичні перетворення паростки нового комуністичного в культурі та побуті робітників Радянської України / В. Т. Зінич. – К., 1963. – 76 с.
5. Лобачева Н. П., Устинова М. Я. Задачи этнографической науки в разработке, внедрении и совершенствовании социалистической обрядности / Н. П. Лобачева, М. Я. Устинова // Советская этнография. – 1986. – №. 2. – С. 24–46.
6. ЦДАВОВУ України : Ф. 2. – Оп. 14. – Спр. 818. – Арк. 1–4.
7. ЦДАВОВУ України : Ф. 2. – Оп. 14. – Спр. 819. – Арк. 6.

Матвійчук Богдана Сергіївна

РЕКЛАМА В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ (ВИДИ ТА ФУНКЦІЇ): ДО ПИТАННЯ ПОСТАНОВКИ ПРОБЛЕМИ

Невід’ємною складовою сучасної української культури є реклама. Оскільки реклама впливає на ціннісні орієнтації майже всіх вікових категорій населення, тим самим певною мірою стимулюючи трансформаційні процеси в різних сферах людського буття (економіка, політика, мистецтво тощо), формуючи тип стосунків у суспільстві, нагальною є потреба вивчення чинників впливу реклами, її видів та функцій. Незважаючи на значну кількість робіт, присвячених різним аспектам функціонування реклами, на наш погляд, дана проблематика потребує ґрунтовного дослідження. Сьогодні український споживач прагне значної уваги та максимально індивідуального підходу, порад, які б надавалися саме йому. Таким чином, у наш час недостатньо просто створити, навіть дуже якісний товар, тому важливо, щоб він знайшов свого покупця. Сучасне рекламне звернення має повідомити дещо

важливе і цікаве для споживача, про щось виключне, особливе, чого немає в інших товарах. Звернення в рекламі повинно бути правдивим, доведеним і виголошеним доступно, вчасно, щоб покупець звернув увагу на рекламований товар (послугу) і придбав його.

Варто зазначити, що на початку ХХІ ст. український рекламний ринок зростає надзвичайно швидкими темпами. Одна з основних причин такого стрімкого розвитку – наявність невикористаних ресурсів даної галузі в Україні. Питаннями розвитку рекламної справи в Україні займаються такі громадські організації, як: Спілка рекламистів України, Національна спілка журналістів України, Всеукраїнська рекламна асоціація, Українська асоціація маркетингу. В 1995 р. Спілка рекламистів України разом з іншими творчими спілками України організувала Українське відділення всесвітньої асоціації рекламистів (УАА), Асоціацію зв'язків з громадськістю (PR). В Україні найбільш яскравим щорічним заходом, який організують Всеукраїнська рекламна коаліція та Громадська Рада з реклами, є Київський міжнародний фестиваль реклами, що регулярно проводиться протягом останніх трьох днів травня. Цей відкритий захід є одним із методів популяризації реклами.

Слід зазначити, що на сьогодні існує доволі багато інтерпретацій поняття «реклама». Зупинімося на визначенні, яке, на наш погляд, є найбільш вдалим. Так, на сторінках «Українського радянського словника» пропонується наступне тлумачення поняття «реклама»: «реклама (франц. «reclame», лат. «reclamo» – вигукую) – інформація про споживчі властивості товарів і різних видів послуг з метою їхньої реалізації, створення попиту на них; розповсюдження відомостей про особу, організацію, твори літератури і мистецтва з метою створити їм популярність» [2, 84]. Таке пояснення відтворює різноманітний характер реклами, що включає інформаційну функцію, образотворчу та комерційну її складову.

Відповідно до законодавства України, реклама – це інформація про особу чи товар, що розповсюджена в будь-якій формі та в будь-який спосіб, і призначена сформулювати або підтримати обізнаність споживачів реклами та їхній інтерес щодо таких особи чи товару [1]. Мета такої реклами – привернути увагу, викликати інтерес, передати споживачеві інформацію і змусити його діяти певним чином. Тобто, реклама розуміється і як повідомлення, і як стимулювання попиту. В сучасній науковій літературі реклама розглядається переважно в контексті питань економіки, політики, соціології, значно рідше – в контексті взаємодії з різними видами мистецтва.

Отже, найпоширенішим є традиційне розуміння реклами як головного маркетингового засобу, який має стимулювати реалізацію продукції. В цьому контексті рекламу досліджували такі відомі російські та українські теоретики, як Л. Васильєва, Ф. Панкратов, В. Учонова, О. Феофанов. Водночас для кінця ХХ ст. є характерним проникнення реклами, крім економіки, в інші сфери – від виборчих і політичних компаній до соціального маркетингу. Тому соціальна проблематика розглядається в теоретичних доробках В. Бугрима, М. Закусило, Р. Колядука, О. Кучер, Н. Лисиці, Б. Обритько та ін. На їхню думку, українська соціальна реклама – це некомерційна інформація державних органів і громадських організацій з питань здорового способу життя, охорони природи, збереження й раціонального використання енергоресурсів, профілактики правопорушень, соціального захисту та безпеки населення. У такій рекламі не згадуються ані конкретна продукція, ані її виробник.

Слід визнати, що останнім часом українська реклама постійно експериментує із соціальною рекламою. Так, у Києві вже нікого не дивують рекламні щити із закликом: «Любіть Україну!». Наразі без відповіді залишається питання: «Скільки нових закоханих отримала наша країна?». Серед вдалих прикладів соціальної реклами можна назвати також акцію «За рідну мову», яка здобула підтримку відомих політиків та зірок української естради.

Політична реклама в Україні має свої специфічні ознаки: її метою є створення популярності окремим політичним лідерам, партіям та ідеям. Для цього залучають іміджмейкерів – професіоналів, які володіють методологією створення привабливого образу політичного діяча або партії. Яскравим прикладом використання політичної реклами постають президентські передвиборчі компанії в Україні, де представляється «унікальність» кожного з кандидатів. Такі заклики мають самостійний і подекуди яскраво творчий характер.

Питання співвідношення та взаємовідношення реклами та мистецтва теж не залишається поза увагою дослідників, як зарубіжних, так і вітчизняних: С. Дзікевич, М. Каган, І. Пендікова, Л. Ракітіна, Ю. Пономаренко, В. Панпурін, К. Рожко, О. Оленіна, О. Проценко, Т. Приймак, Р. Сапенько. Позиція цих авторів співпадає в оцінці реклами як частини широкого культурного простору: миттєвих і вічних ідеалів, підсвідомих прагнень і усвідомлених бажань. Однак, на наш погляд, саме проблема співвідношення та взаємовідношення реклами та мистецтва в сучасній українській культурі має неабиякий евристичний потенціал і потребує глибокого і всебічного вивчення.

Використані джерела

1. Закон України «Про рекламу» [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://zakon1.rada.gov.ua>
2. Реклама / Редкол.: А. В. Кудрицький та ін. // Український радянський енциклопедичний словник: в 3-х т. – К. : Голов. Ред. УРЕ, 1987. – Т. 3. – 735 с.

Мезіна Світлана Сергіївна

НАЦІОНАЛЬНІ ТРАДИЦІЇ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ ШІСТДЕСЯТНИКІВ

Радянська ідеологія, спрямована на позбавлення української нації її самобутнього характеру, заборону художніх творів, пов'язаних зі сторінками боротьби за національну незалежність, спричинила зародження на початку 60-х рр. ХХ ст. молодого покоління – так званих «шістдесятників». Своєрідною моральною опозицією тоталітарному режиму був культурницький рух шістдесятництва, який виступав проти русифікації, ущемлення демократії, прав людини, недотримання існуючої Конституції, за свободу в питаннях художньої творчості.

Активно вивчаючи творчість європейських митців, молода інтелігенція прагнула культурного зв'язку з Заходом, єдиним шляхом до якого було представлення свого, національного художнього доробку на світовому рівні. Таке прагнення бере початок у діяльності представників «розстріляного відродження», які довели важливість національно самобутнього українського мистецтва, орієнтованого на Європу, а не на Росію, і зазнали нищівної поразки.

Митці 20–30-х рр. ХХ ст. творили в руслі європейського авангарду, відстоювали оновлення художніх принципів та засобів у межах вірності українській демократичній традиції, її звернення до народу.

З кінця 50-х рр. ХХ ст. починається новітнє українське відродження. Шістдесятники продовжують творчо розвивати започатковане попередниками відродження національних традицій.

Одним із перших осередків по відновленню українських національних традицій 1920-х – 1930-х рр. став створений у Києві в 1960 р. Клуб творчої молоді. Відомий режисер Лесь Танюк стверджує: «На мою думку, Клуб Творчої Молоді й народився як необхідність перестати жити урізаним життям, як спроба об'єднати молодих, і в першу чергу молоді творчої, з різних спілок і різних напрямків, – проти закостенілості старих, які були втіленням системи. То була ідея українського самовираження...» [3, 13]. Учасники Клубу розпочали діяльність з постановки замовчуваних театральних п'єс, відродження рідвняних

вертепів, організацію різних мистецьких гуртків, секцій та вечорів, започаткованих представниками «розстріляного відродження». Відчувши «потепління» політичної атмосфери за часів «хрущовської відлиги», вони наполегливо працювали над захистом української мови, популяризацією здобутків національної літератури і мистецтва, вивченням і пропагандою вітчизняної історії, виступали за захист свободи художньої творчості та проти «духу» соціалістичного реалізму [2].

Активно проявляють себе у відродженні національних традицій українські поети-шістдесятники. Продовжуючи творити переважно у реалістичній манері, митці продукують нові художні образи та відповідні засоби виразності, використовуючи усталені фольклорні традиції. Розвиваючи засновану поетами попередніх поколінь мовну традицію національної поезії, «шістдесятники» відображають нові реалії життя. Основним змістом їхніх творів є палка любов до України, вболівання за долю народу, оспівування людських почуттів, природи та рідного краю. Головною тенденцією у вітчизняній драматургії стає потяг до сучасної тематики.

Давня традиція українського народного живопису також набула своєрідного перетворення у професійному мистецтві, що проявилось у використанні яскравої символіки, різноманітних художніх засобів та технік вітражу, мозаїки, фрескового живопису, кольорового скла та інших нових матеріалів.

Поряд із висвітленням героїзму і патріотизму народу відбувалося освоєння сучасної тематики, спрямованої на людську індивідуальність, її настрої, почуття, переживання, оспівувалося розмаїття української природи. Яскравих проявів набув неофольклорний напрям, якому притаманна декоративність та опуклість першого плану, особливо чітко виражені у зображенні побуту. Народний дух, народний образ зливався з уявленням про духовну силу, свіжість почуттів [1, 30].

У кінематографі шістдесятники відроджували засноване О. Довженком українське поетичне кіно, що вважається одним із найпотужніших напрямів відновлення національного духу й української самосвідомості. Розвивався новий напрям імпресіоністичного кінозмалювання реалій життя (за принципом «розкутої камери»), зі справжнім національним забарвленням («Тіні забутих предків» С. Параджанова, «Вечір на Івана Купала» Ю. Ілленка та ін.).

У музиці відроджуються традиції українського авангарду. Через встановлені ідеологічні норми, що прийшли на зміну сталінському тоталітаризму, молоді талановиті композитори (так звані «київські авангардисти») спочатку здобули визнання не на батьківщині, а за

кордом. Характерною рисою їхньої творчості стало органічне поєднання фольклорного звучання з новими техніками композиції – додекафонією, серіальністю, пуантилізмом, алеаторикою. Переосмислення українського фольклору, звернення до давніх жанрів, вияв інтересу до людей, до духу народного спостерігаємо у творчості Л. Дичко, М. Скорика, І. Карабиця та ін.

Таким чином, у 60-х рр. ХХ ст. розпочався новий етап українського культурного відродження з опорою на національні традиції. Кращі представники покоління шістдесятників своєю творчістю та громадською діяльністю боролися за порятунок української нації, сприяли посиленню етнічної свідомості українців, відродженню їх духовності, культури та мови.

Використані джерела

1. Гонтова Л. Українське мистецтво. Друга половина ХХ ст. / Лариса Гонтова. – К., 2005. – 112 с.

2. Краснянська М. Д. Значення руху шістдесятників у справі відродження державності України / М. Д. Краснянська // Інтелігенція і влада. – Одеса, 2006. – № 8. – С. 88–96.

3. Танюк Л. С. Парастас: Іван Світличний, Алла Горська, Володимир Глухий, Мар'ян Крушельницький : художньо-публіцистичний твір / Лесь Танюк. – К. : Сфера, 1998. – 150 с.

Михайловська Світлана Володимирівна

ЗБЕРЕЖЕННЯ АВТЕНТИЧНОСТІ ГАГАУЗСЬКОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА НА ОДЕЩИНІ

Одеська область уміщує на своїх теренах представників понад ста національних меншин, тобто є полінаціональною територією нашої держави. Тому закономірно, що виникають питання співіснування, взаємозбагачення та розвитку культур її мешканців.

Вивчаючи хореографічне мистецтво Одеської області, виникла потреба осмислення міжкультурної взаємодії та її внеску в розвиток народного хореографічного мистецтва області та України зокрема.

Розглядаючи діалог культур Одещини в широкому соціокультурному контексті, спостерігаємо взаємовплив та взаємозбагачення хореографічного мистецтва національних культур, що мешкають на її теренах. Не менш цікавим є вивчення та аналіз аспектів збереження та існування культури, хореографічного мистецтва, зокрема меншин, що зберегли свою національну автентичність [1].

У Ренійському районі Одеської області існують села, в яких достеменно збережені та постійно відтворюються традиції гагаузького народу. Цікавим є усвідомлення буття гагаузької культури на межі з іншими культурами представників Одеської області.

У селі Котловина Ренійського району Одеської області в 2005 р. було створено Народний самодіяльний гагаузький хореографічний ансамбль «Севда гюлю», учасники якого під керівництвом талановитих керівників Булгар Галини та Богданової-Цонкової Софії зберігає і відтворює старовинні гагаузькі традиції та обряди. Репертуар колективу базується на місцевому фольклорі, збереженому мешканцями до теперішнього часу, на літературних виитоках, спираючись на інформацію, отриману від представників свого народу. Хореографічне мистецтво цього колективу відображає не тільки культуру гагаузів, а й його історію та самобутність.

У селі Червоноармійському Болградського району Одеської області існує гагаузький ансамбль пісні і танцю «Кадинжа» – в перекладі з гагаузького – «танець». Колектив був створений у 1972 р. Пантелеєм Кирмизи. Колектив також зберіг національну автентичність свого народу, демонструючи хореографічні номери, в яких відтворюються традиції та звичаї гагаузів. Хореографічна лексика гагаузьких танців насичена дрібними та швидкими рухами, малюнок танцю різноманітний та швидко змінюється, танок має запальну манеру виконання.

Загалом Україна та Одещина зокрема мають величезний багаторічний досвід у веденні міжкультурного діалогу між національностями, що мешкають на її теренах, підсилюючи взаєморозуміння між національними меншинами. Політика в галузі культури спрямована на розвиток діалогів, поглиблення творчого та культурного саморозвитку, взаємозбагачення, вивчення культурних традицій своєї держави та національностей, зокрема Одеської області.

Офіційні статистичні показники свідчать, що Одеська область була і є донині феноменальною культурно-мистецькою частиною України. Вона представляє розмаїття традицій та культур, тому є цікавою для вивчення науковцями, зокрема мистецтвознавцями.

Використані джерела

1. Библер В. О сути диалогизма / В. С. Библер // Вопросы философии. – 1989. – № 7. – С. 7-9.

2. Малиновский Б. Динамика культуры / Б. Малиновский // Роль народної хореографії в збереженні культурного розмаїття світу. – К. : Стило, 2004.

ДИНАМІКА ЗВЕРНЕНЬ ДО ПОЕЗІЙ І. ФРАНКА В УКРАЇНСЬКІЙ ХОРОВІЙ МУЗИЦІ ХХ – ХХІ СТОЛІТЬ

Хорові інтерпретації поезії Івана Франка почали з'являтися з кінця ХІХ – початку ХХ ст.: спочатку в доробку композиторів Галичини й Буковини (О. Нижанківський, С. Воробкевич, С. Людкевич, Д. Січинський, Б. Кудрик), незабаром і Наддніпрянщини (М. Лисенко, К. Стеценко). Першим імпульсом до хорових інтерпретацій поезії І. Франка став ювілей його 25-річної творчої та наукової діяльності (1898). С. Воробкевич надіслав для концертної програми чоловічий хор а саррелла на текст поезії «Ой ти, дівчино, з горіха зерня» (в дусі старогалицьких чоловічих квартетів). С. Людкевич, на той час студент Львівського університету, написав до цієї події хоровий твір з оркестром «Вічний революціонер», що став серйозним здобутком композитора-початківця. Однойменний мішаний хор М. Лисенка (з супроводом фортепіано) був створений 1905 р., у період революційних подій у царській Росії. Вірш-гімн, за жанровим означенням його автора, знайшов адекватне втілення у музиці композитора і зайняв тривке місце серед низки подібних «емблематичних» українських пісень-гімнів. Трохи раніше М. Лисенко скомпонував мішаний хор із супроводом фортепіано «Ой що в полі за димове?» на слова І. Франка.

Д. Січинському належать три акапельні хори до поезій І. Франка: «Даремне, пісне», «Пісне моя, ти підстрелена пташко» та «Непереглядною юрбою», що поєднуються настроями смутку, безнадії і скорботи (початок ХХ ст.). Однак, Д. Січинський увійшов до історії української музики також як гармонізатор бойової пісні-маршу «Не пора» на слова Франка-поета. Її ідейно-художній задум – ідеал національної самостійності – втілено в поезії «Розвивайся ти, високий дубе» з того самого циклу «Україна» (обидва вірші не були надруковані у 50-томному зібранні творів І. Франка). Поезія «Розвивайся ти, високий дубе» лягла в основу кантати «Єднаймося» Кирила Стеценка для мішаного хору і сопрано соло в супроводі фортепіано (1910).

У названих та інших хорових зразках початку ХХ ст. визначилися такі провідні тематично-образні напрямки вибору Франкової поезії, як героїка та національно-визвольні прагнення («Вічний революціонер», «Розвивайся ти, високий дубе»), трагізм долі художника («Пісне моя», «Даремно, пісне», «Непереглядною юрбою») та фольклорні мотиви – від

філософсько-громадянських («Ой, що в полі за димове?») до особисто-інтимних («Ой ти, дівчино»).

У травні 1933 р., до відкриття надгробного пам'ятника на могилі І. Франка, у Львові відбулися святкова академія, наукова конференція в НТШ і два концерти, де вперше прозвучав хоровий твір Н. Нижанківського «Наймит» для мішаного складу та соло сопрано без супроводу.

Наступною датою-імпульсом став 1941 рік, коли відзначалося 25-річчя смерті І. Франка. На цю подію відгукнулися Б. Лятошинський (два мішані хори а саррелла), Г. Верьовка (три мішані хори зі супроводом фортепіано). С. Людкевич скомпонував кантату «Наймит» для мішаного хору в супроводі оркестру – монументальний твір, у якому відобразилися сподівання поета й композитора на визволення українського народу з-під ярма поневолювачів.

До 100-річчя від дня народження Каменяра (1956) з'явилися хорові цикли М. Вериківського («Весняна сюїта» для мішаного хору зі супроводом фортепіано), Ф. Надененка (хорова сюїта із трьох номерів) та І. Шамо (хорова сюїта із чотирьох частин). Названі твори позначені пошуками елементів нової стилістики хорового письма. Особливо яскраві новації притаманні кантаті М. Скорика «Весна» (1960), поява якої співпала з періодом «хрущовської відлиги» й здобутками митців-шістдесятників.

У 1981 р. до 125-річчя І. Франка, композитори різних регіонів УРСР – В. Кирейко та М. Колесса – обрали для хорового озвучення вірш «Товаришам із тюрми» (трохи раніше його хорові інтерпретації здійснили Я. Ярославенко та Ю. Корчинський). Ці звернення композиторів відповідали іманентному для радянської ідеології атеїстичному тлумаченню змісту деяких поезій І. Франка. Водночас Л. Дичко створила хорову фантазію під власною назвою «Пісня» до вірша «Не винен я тому, що сумно співаю», що стала символічним уособленням теми підневільного стану митця в умовах тоталітарної держави.

Святкування 150-річного ювілею І. Франка відбулося в умовах незалежності нашої держави. Ювілей викликав до життя нові твори, серед яких масштабні та монументальні композиції: ораторія М. Волинського «Мойсей» і кантата В. Камінського «Благодатна пора наступає». У них актуалізовано Франкові ідеї єднання та духовного провладу народу.

Окремі сторінки хорової франкіани складають надбання композиторів української діаспори Заходу (О. Бобкевич, М. Гайворонський, А. Гнатишин, І. Білогруд, А. Легкий та ін.), в яких

домінують патріотичні та ностальгійні настрої, а також відображено релігійні риси світогляду І. Франка.

Звернення композиторів ХХ ст. до віршів І. Франка-поета виявили особливу популярність циклу «Веснянки», що самою своєю назвою програмує на гуртовий спів. Найбільшої кількості хорових трактувань зазнала поезія із циклу «Гримить! Благодатна пора наступає» (Б. Кудрик, М. Вериківський, Я. Ярославенко, Ф. Надененко, І. Шамо, М. Скорик, В. Камінський та ін.). Вона приваблювала композиторів як ідейною символікою незворотності суспільних змін, так і звукообразальним потенціалом. Вірші із трьох «жмутків» ліричної драми «Зів'яле листя» також отримали доволі численні хорові озвучення в широкому психологічно-емоційному та стильовому спектрі.

Поява хорових творів на тексти І. Франка мотивувалася головним чином пам'ятними датами, а також особистісними чинниками. Вокалізація віршів І. Франка викликала в композиторів як опору на національний хоровий ідіом минулих століть у фактурній, ладогармонічній, метроритмічній сферах (у тому числі на народно-обрядові й релігійні архетипи), так і шукання в галузі новітніх хорових засобів і технік для художньо переконливого синтезу музики й слова.

Палкіна Ірина Ігорівна

МЕЛОДЕКЛАМАЦІЯ У ТВОРЧОСТІ «DRUMТИАТРУ»

Сучасний вітчизняний мистецький простір позначений активною взаємодією та взаємопроникненням різних видів, жанрів та стилів мистецтва. Один з яскравих прикладів – симбіоз музики третього пласту (зокрема року, електронної музики та їх похідних) з сучасною українською літературою (переважно – поезією). Явище мелодекламації не є маргінальним – його не оминули навіть такі видатні українські поети, як Юрій Андрухович та Сергій Жадан, співпрацюючи у тандемі з музичними гуртами (відповідно – «Karbido» і «Собаки в космосі»). Можливо, таку тенденцію можна пояснити «спробами розширити ареали функціонування літератури: під веселу музичку навіть високочола поезія сприймається легше, і навпаки – навіть безнадійні тексти, підкріплені хорошим ритмічно-мелодичним супроводом, набирають якоїсь осмисленості» [1].

Поет *Юрій Іздрик*, підхопивши загальну хвилю зацікавлення літературно-музичними проектами, у 2010 р. разом з музикантом

Григорієм Семенчуком та фотомитцем Ростиславом Шпуком заснував проект *“Drumтиатр”*, у якому не тільки читає вірші, але й грає на бас-гітарі. На відміну від інших подібних тандемів, «Drumтиатр» долучає і візуальну складову. Під час звучання деяких композицій, як у записі, так і наживо («Немає ножа», «Молитва», «Кобзарики», «РимуРим», «Письмо жидобандерівця» та ін.), слухач має змогу переглядати роботи фотохудожника Р. Шпука. У проекті брали участь відомі музиканти: Алекс Максимів (Нідерланди), Юрій Яремчук, гурт «Electrostatic Death», Віктор Новожилов («Перкалаба»), Олександр Фразе-Фразенко. Наразі до Ю. Іздрика, Г. Семенчука та Р. Шпука приєдналися Олег «Джон» Сук («Мертвий півень», «Горгішеллі») та Андрій Войтюк («Сонцекльош», «МТ-3»). Візуальну ж частину (не тільки статичну, але й у вигляді відеоарту) допомагає втілювати художник Євген Самборський.

Неабияка музичність манери письма Ю. Іздрика (тим паче, поетичного), його медитативний стиль читання дивовижно поєднуються зі змішаним стилем музики. «Drumтиатр» безперечно має зв'язки з репом: ритмічне начитування соціально-актуальних злободенних римованих текстів асоціюється саме з цим стилем (композиція «РимуРим» визначена авторами як «revolutionrap»). Але обмежувати стиль «Drumтиатру» виключно репом було б некоректно. Композиції колективу мають риси електронної та клубної музики (як приклад – тіх на народну пісню у виконанні співачки Мар'яни Садовської «Пиємо» та цитування рядка гімну Києва у виконанні Юрія Гуляєва в композиції «Києве мій»), краут-року, пост-року, дабстепу, а в одному з інтерв'ю стиль визначений як «літературно-музичний психоделічний балаган» [2].

Дійсно, весь творчий доробок «Drumтиатру» пронизаний психоделічністю. Навіть іронічний вірш-присвята «Оксана Забужко» («Осілля осанна Забужко Оксані») за рахунок коротких рядків, витриманих у одному ритмі (кожен рядок закінчується римою на слово «Забужко»), звучить доволі медитативно. У деяких аудіоверсіях повторювані частини віршів у рефренах звучать подібно мантрам. Найяскравіші з них – «РимуРим» (*Риму рим, херувіму – херувім, / Кролікам – свободу, дівочкам – дим, / Мусору – патрон, депутату – гранату, / Треба пам'ятати – за все буде відплата*) та «Горілка. Яд» (*Для всіх тупих і для маленьких малят / Я вкотре говорю: горілка – яд. / Ну і інші похідні – пиво, кон'як. / Алкоголь – найгірший солдат і жорсткий джихад*).

У свою чергу, психоделічність «Drumтиатру» досягається кількома найбільш вживаними гуртом, яскраво вираженими музичними

способами. Одним із них є специфічний акомпанемент, що вводить слухача у потрібний стан. У кожній композиції він різний. Так, вірш «Де ти літаєш» звучить під простий, на перший погляд, ритмічний малюнок з двох восьмих і чверті, який за умови тембру жорстких ударних та імітації плеску є алюзією на мерк'юрівське «WeWillRockYou»; потрібної атмосфери віршу «Че Гевара» надають африканські ритми етнічних ударних, а «стрьомність» «Стрьому» посилює атональна тема вступу, виконана синтезованим «космічним» тембром.

До другого музичного способу досягнення трансості, повною мірою використаного гуртом, віднесемо спецефекти. Окрім використання немусичних звуків (як дитячих моторошних криків у «Жидобандерівці»), музиканти активно використовують ефект відлуння, коли вірш накладається сам на себе і звучить каноном («Кобзарики», «Горілка. Яд», «Юля»). У свою чергу, в шестихвилинній «Оксанці» (єдиний верлібр, використаний у проекті), а також у творах «Джихад» та «І.Р.А.», завдяки зміні звичного балансу для вокально-інструментальної (у даному випадку «декламаційно-інструментальної») музики та обробці голосу, поезія відходить на другий план, стає тлом, одним із елементів музичного твору, і скоріше несе сонорне навантаження, ніж виконує змістову функцію.

Як не дивно, але Юрій Іздрік, соціальна спрямованість поезії якого вельми нівелюється відходом у психоделічність, потребує у своїй музично-літературній творчості суто ліричних пауз. Такою є «Говори зі мною (Молитва)». Музичне втілення композиції витримано у стилістиці гурту, про що свідчить і акомпанемент, і «сомнамбулічне напівнаспівування» тексту (у кожному третьому рядку навіть присутній умовний стрибок інтонації з II на V ступінь). Однак за своїм вербальним текстом вона є інтимним, зворушливо глибоким монологом.

Безперечно, «Drumтиатр» є яскравим прикладом відродження феномену мелодекламації – одного з проявів того, «як немасове мистецтво використовує засоби масової культури, щоби бодай якось пробитися крізь щільні потоки агресивного рекламно-інформаційного спау, яким переповнена абсолютна більшість комунікативних каналів» [1].

Використані джерела

1. Требуня В. Недраматичний Drumтиатр / В. Требуня [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.gk-press.if.ua/node/3554>
2. Шешуряк Н. Drumтиатр: дайте Іздрику траву / Н. Шешуряк [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://kievreport.com/music/132>

БОГОСЛУЖБОВІ НОТОВАНІ РУКОПИСИ ЛАТИНСЬКОГО ОБРЯДУ В АРХІВАХ ЛЬВОВА

Одним із пріоритетних напрямків сучасного українського музикознавства є музична медієвістика. Проблеми давньої української музики на початку ХХ ст. були об'єктом досліджень таких визначних українських музикознавців, як Ф. Стешка і Б. Кудрика. У своїй працях вони акцентували увагу на значимості архівно-пошукової діяльності у роботі музикознавця-науковця, про важливість опрацювань конкретних фактів (нотних рукописів), що у подальшому дасть змогу показати цілісність розвитку української музики, а також дозволить виправити історичні неточності у її інтерпретації та розставити правильні акценти.

У 1960-х рр., в часи «відлиги», інтерес до вивчення давньої музики знову зростає, а вже з 1970 р. в українській музикознавчій науці виникає новий напрямок – музична медієвістика, яка має на меті дослідження церковних монодійних співів кінця XVI–XVII ст., які збереглися на території України або близького зарубіжжя, і порівняння їх з монодійними співами, на основі яких вони виникали.

З часів незалежності в Україні остаточно утвердились напрямки медієвістичних досліджень, які включають давню церковну музику східного та західного обрядів. Н. Герасимова-Персидська, Л. Корній, О. Цалай-Якименко, Ол. Шевчук, Ю. Ясіновський і багато інших опрацювали українські і зарубіжні архіви, за їх сприянням було введено такі навчальні дисципліни, як музична палеографія, архівна практика. Вони зробили значний внесок у дослідження церковної музики східного обряду. Втім, ґрунтовних досліджень церковної музики західного обряду, що побутувала у XVII–XIX ст. на теренах України, майже немає. Дослідження українських рукописів латинського обряду здійснювали переважно російські дослідники (Т. Баранова [1], В. Гончарова [2; 5], Ю. Москва [3]). Разом з тим в Україні знаходяться нотні пам'ятки, які становлять історичну і художню цінність. У цій розвідці ми зупинимось на нотних рукописах латинського обряду, які знаходяться в архівах Львова.

Більшість нотних рукописів, які знаходяться в книгосховищах міста – це богослужбові книги XIII–XVIII ст. різного походження. Ці пам'ятки зосередженні у найбільших архівах Львова: в Науковій бібліотеці Львівського університету ім. І. Франка, Львівській національній науковій бібліотеці ім. В. Стефаніка, бібліотеці

Національного музею ім. А. Шептицького, бібліотеці Львівського музею історії релігій.

Бібліотека Львівського національного університету ім. І. Франка має найбільший архів нотних рукописів латинського обряду у Львові. Більшість нотних рукописів було передано в бібліотеку Латинським кафедральним собором після закінчення Другої світової війни, і, хоча після пожежі 1527 р. багато книг було втрачено, пам'ятки, які залишились, дозволяють відобразити музичну практику XIV–XVI ст. Рукописи, які вціліли, це переважно богослужбові католицькі книги польського і німецького походження. У бібліотеці зберігаються градуали, антифонарії і псалтирі (збережені повністю або фрагментами) XIV–XVII ст. Книги часто прикрашені чудовими мініатюрами, відрізняються акуратним письмом.

Львівська національна наукова бібліотека ім. В. Стефаника зберігає нотні рукописи латинського обряду з різних джерел – приватних колекцій, бібліотек монастирів тощо. Зразки представлені як цілими книгами, так і фрагментами з рукописів, серед яких – антифонарії, градуали, псалтирі, бревіарії, збірник офіційів і мес.

Фонди нотних рукописів Національного музею імені А. Шептицького поповнювали діячі культури, духовні особи, вагоме місце посідають у ньому надходження з Василіанської бібліотеки. Фонд «Рукописи латинські» містить архівні матеріали, написані різними європейськими мовами. Сюди входять не тільки книги (канціонали, градуали та ін.), а також багато церковних документів.

Бібліотека Львівського музею історії релігії має численну кількість релігійної літератури різного періоду, виданої у монастирських друкарнях, у Католицькому університеті в Римі, а також багато дарунків від духовних осіб і культурних діячів, що може допомогти у глибшому дослідженні нотованих рукописів латинського обряду.

З-поміж архівів Львова, в яких повністю або фрагментами зберігаються нотні рукописи латинського обряду, особливе місце належить Науковій бібліотеці університету ім. І. Франка. Нотні пам'ятки зберігаються у відділі рукописних, стародрукованих та рідкісних книг ім. Ф. Максименка. Оскільки більшість рукописів попало в бібліотеку з кафедрального собору латинського обряду, більшість прихожан якого були поляки, вони містять багато польських елементів: іноді в латинських текстах трапляються польські слова, у репертуарі є служби польським святым. Важливими рукописами цього зібрання є чотири антифонарії польського походження. Дослідниця Т. Баранова виводить ряд спільних рис цих рукописів: схожі переплети, їх майже однакові розміри, аналогічний шрифт, розміри букв, однакова нотація,

схожий стиль мініатюр. Вчена припускає, що це два антифонарія одного двотомного видання [1, 67] не монастирського, а дієзеціального призначення, про що свідчать частини антифонаріїв.

Цікавими для дослідження є канціонали. В одному з рукописів фонду ім. Ф. Максимовича є спеціальне позначення, яке вказує, що він «відображає всі звичаї львівського кафедрального собору» [1, 70]. Рукописи польського походження є цікавими тим, що вони, з одного боку, свідчать про універсальність традицій Католицької Церкви на всіх територіях, з іншого – в них відбиваються національні особливості польської традиції.

Нотні рукописи латинського обряду, представлені у Львові у чотирьох зазначених архівах, відмінні за походженням, розмірами, нотацією, відрізняються повнотою наповнення, але представляють велику історичну і художню цінність, а тому є важливим джерелом для роботи музикознавців, філологів, мистецтвознавців та істориків, що досліджують українську музичну культуру у її конфесійному розмаїтті.

Використані джерела

1. Баранова Т. Б. Памятники григорианского хорала в рукописных собраниях Львова / Т. Б. Баранова // *Musica antiqua. Acta musicologica.* – Bydgoszcz, 1988. – Т. VIII. – С. 57–77.

2. Гончарова В. Н. Памятники латинской монодии в рукописных собраниях Санкт-Петербурга, стран Балтии и Украины : автореф. дис. на соискание ученой степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Гончарова Виктория Николаевна. – М., 2000. – 26 с.

3. Москва Ю. В. Антифонарий №1553/V из библиотеки львовского университета в свете певческих и рукописных традиций европейского Средневековья : автореф. дис. на соискание ученой степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Москва Юлия Викторовна. – М., 1995. – 22 с.

4. Ружицький Е. До історії бібліотеки Львівського кафедрального костелу латинського обряду / Едвард Ружицький // *Вісник Львівського університету. Сер. : Книгознавство, бібліотекознавство та інформаційні технології.* – Львів, 2010. – Вип. 4. – С. 195–199.

5. Gonczarowa W. Katalog manuskryptów chorału łacińskiego w zbiorach lwowskich / Wiktoria Gonczarowa // *Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne.* – 1994. – Т. 63. – S. 131–218.

Пан Тинтин

А. ДЮТИЙЕ В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ ФРАНЦИИ СЕРЕДИНЫ XX ВЕКА

В статье Г. Калошиной, помещенной в интернет-ресурсы и посвященной творчеству С. Рахманинова, в числе авторов, соотносимых

по значимости с именем великого русского композитора XX в., выразительность искусства которого во многом определена идеей (по В. Соловьеву?) *русского мессианства* в спасении европейского мира, назван ряд имен, в числе которых великие творческие фигуры от А. Шенберга до А. Дютийе: «В мире мессианские идеи Шенберга соседствуют с августицизмом Хиндемита и неокатолицизмом Мессиана, позднее Лютославского, Штокхаузена, Пендерецкого, Жоливе, Дютийе и др.» [1]. По времени рождения (1916) он был на 8 лет моложе О. Мессиана, испытал влияние великого музыканта, их роднят истоки – музыка К. Дебюсси [5] и И. Стравинского, но у Дютийе обрисовывается также равнение на Б. Бартока [4], а также обращение к полотнам В. ван Гога, к новеллам М. Пруста, к поэзии Ш. Бодлера, музыке (кроме вышеназванных) Б. Бриттена [там же], к исполнительским идеям творчества Р. Рахманинича, А.-С. Муттер, «Джульярд-квартета», П. Захера и многих других индивидов и творческих коллективов, вошедших в историю музыки XX в. [5].

Внук одного из композиторов, работавшего в окружении Г. Форе и А. Русселя, 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]. Занятия в Парижской консерватории итог получили в виде выигрыша Римской премии (1938), но война не дала воспользоваться этим достижением [5]. Как и О. Мессиан, А. Дютийе попал в армию, был там 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) [5]. Признание приходит только к 1950-м, апогей – 1990-е - 2000-е гг., последовавшие после смерти О. Мессиана: оркестровые произведения составили главное достоинство его сочинений последних 20-ти 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 наступающего вслед за ней удовлетворенности. Его жизнь мало примечательна внешними событиями, ее скорее отличает большая внутренняя сосредоточенность» [6]. Действительно, рядом с выраженным политическим накалом выступлений Шестерки, выраженными политическими пристрастиями «Молодой Франции»,

правда, иного рода, чем те, которые привлекали внимание представителей воспитанников Э. Сати, политическая аморфность А. Дютийе чрезвычайно заметна: в этом он действительно наследник И. Стравинского. И закономерной выступает разворачиваемость его выступлений ко времени поставангарда, в котором эстетическая эклектика его творческой позиции оказывается органическим проявлением полистилистических тяготений названного 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>
2. <http://www.youtube>
3. <http://www.schott-music.com/shop/persons/...5345>
4. www.bach-cantatas.com/Lib/Dutilleux-Henri.htm
5. translate.google.com.ua/translate_shl...
6. likeefm.org/artist/similar/Pérotin/САнри Дютийе

Печоха Юлія Григорівна

РЕМІНІСЦЕНЦІЇ СТИЛЮ МОДЕРН В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ

У європейському мистецтві стиль модерн набув розвитку з середини 80-х рр. ХІХ ст. до 1910-х років ХХ ст. Сучасники сприймали стиль модерн як «вінець художнього розвитку» європейської культури, єдине інтернаціональне мистецьке явище. Сто років потому, на межі ХХ – ХХІ ст., сучасні митці надихаються виразністю художньої мови модерну і намагаються трансформувати його, відштовхуючись від мистецьких надбань ХХ ст. Риси стилю модерн продовжують існувати в живописних і графічних творах, проте підпорядковуються вони сучасним вимогам інформаційного середовища і впливу субкультур. Виникає необхідність виявити ремінісценції стилю модерн у творчості сучасних художників, характер трансформацій та актуальність стилю через сто років з часу виникнення.

Аналіз наукових джерел свідчить, що у національному мистецтвознавстві дане питання ґрунтовно не висвітлювалося. І якщо творчість талановитого українського митця Віктора Зарецького, який надихався віденською сецесією, було досліджено Л. Авраменко [2], то мистецькі пошуки молодих художників початку ХХІ ст. вимагають подальшого дослідження та узагальнення в контексті розвитку сучасного мистецького простору.

Одним із сучасних митців, що надихається творчістю Альфонса Мухи, є Джон Бейзлі – художник і музикант, який проживає в Савані, штат Джорджія, США [4]. Відомий як оформлювач обкладинок альбомів музичних гуртів і власної групи Baroness, в якій співає і грає на ритм-гітарі. Ілюстрації Дж.Бейзлі зазвичай представляють деталізовані жіночі портрети, оточені елементами флори та фауни, притаманні стилю модерн. Важливу роль у творчості художника відіграє захоплення сладж-металом, різновидом стилю рок-музики, що підпорядковує його творчість сучасній молодіжній субкультурі. Тому на його ілюстраціях така велика кількість не притаманних витонченому модерну елементів, таких, як черепи пташок, розірвана шкіра та ікла, що деформують жіночі обличчя. Темно-окултна символіка і містична, нічна фауна стала візитівкою художника.

Тема жіночності – головна і єдина у творчості польського художника Карола Бака (1961 р. н.) [1]. Митець витончено й захопливо зображує форми жіночого тіла. Реалістичні полотна художника виникають під впливом міфів і легенд. Фігури як містичні створіння оточуються живописною аурую. Жінки на картинах, як і в стилі модерн, зображені відповідно до канонів жіночої краси сучасності. Проте, сам канон суттєво відрізняється від того, що був сто років тому – відверта, «глянцева» оголеність та пропорції fashion-індустрії стали панівними у творчості сучасного митця.

У лоні українського мистецького простору видатний художник Віктор Зарецький (1925–1990) створював роботи, захоплюючись європейською сецесією Густава Клімта. Чимало своїх картин майстер присвятив зображенню жінки – простої та щирої. Його роботи вирізняються пишною декоративністю як відгомін творів австрійського художника. Але роботи Віктора Зарецького презентують сюжети з життя українців, не притаманні модерну, що і надає полотнам самотності.

Серед наших сучасних художників, у творах яких відчувається ремінісценція стилю модерн, є Ірина Колеснікова (1975 р. н.), яка живе й працює в Одесі [3]. Образи жінок – важлива тема у роботах мисткині. Як і сто років тому, жінки на полотнах Ірини Колеснікової витончені та мрійливі. Насичена декоративність та динамічні лінії також налаштовують глядача до асоціацій з модерном Густава Клімта.

Слід зазначити, що українські художники частіше надихаються саме полотнами Клімта. Це помітно на прикладі робіт Зарецького та Колеснікової – фігури людей огортаються декоративними і різнобарвними вбраннями та фоном. Така риса характерна для українських художників не випадково, адже декоративність притаманна національній народній творчості.

У результаті дослідження з'ясовано, що художньо-образна мова стилю модерн залишається актуальною у творчості сучасних митців. Ремінісценції стилю модерн існують не тільки серед професійних художників, але й у непрофесійних виконавців, чиї роботи можливо і не попадають на розгляд широкому загалу, але свідчать про актуальність стилю модерн. На початку ХХІ ст., як і в добу модерну, художники звертаються до образу жінки. Проте, мало хто зображує її як примхливу і ніжну істоту, з ледь відчутним еротизмом, а навпаки – занадто сильну, розкуту та самодостатню. У контексті сучасності художня мова модерну зазнає суттєвих змін, проте роботи визнаних майстрів продовжують надихати молодих митців.

Використані джерела

1. Ангелы и демоны. Польський художник Карол Бак [Електронний ресурс] / Онлайн журнал об искусстве «Находка». – Режим доступу: <http://naходka.od.ua/painting/380-angely-i-demony-polskij-xudozhnik-karol-bak.html>
2. Віктор Зарецький (1925–1900). Живопис. Графіка: Каталог виставки творів / Авт.-упоряд. Л. Авраменко. – К., 1991.
3. Ирина Колесникова [Електронний ресурс] / Галерея произведений «ArtOnline». – Режим доступу: http://www.artonline.ru/artist_gallery/kolesnik
4. Мрачный сладж – модернизм Джона Бэйзли [Електронне джерело] / Валерия Дьяконова // Интернет журнал «Look Inside Magazine». – Режим доступу: <http://lookinsidemagazine.ru/2014/04/16/john-baizley/>

Приходько Анна Володимирівна

МУЗИЧНИЙ АВАНГАРД

У СУЧАСНОМУ МИСТЕЦЬКОМУ СЕРЕДОВИЩІ

Музичний авангард (радикальні прояви сучасної академічної музики) поступово посідає вагоме місце у концертному житті і виконавському репертуарі, знаходячи своїх прихильників та виробляючи власні принципи комунікації з реципієнтом. Проаналізувавши аудиторію радикального музичного мистецтва, можна констатувати, що такі концерти відвідує доволі вузьке коло поціновувачів (переважно друзі, батьки, учні виконавців та композиторів, чиї твори звучать у концертній програмі).

Можна припустити, що однією з причин такого стану речей є характерна для інформаційної ери можливість миттєвого доступу до будь-якої інформації, вільний і фактично безмежний обмін інформацією. Іспанський соціолог Мануель Кастельс, досліджуючи розвиток інформаційно-комунікативних систем, розглядав інформацію у якості інтегральної частини людської діяльності, яка новим

технологічним способом впливає на всі процеси індивідуального і колективного існування [1]. Інформаційна парадигма виступає однією із головуючих у сучасному соціокультурному середовищі і диктує свої принципи пізнання та обробки інформації, трансформує ціннісні орієнтації (в даному випадку – слухацьких мас). Маючи можливість прослуховування улюблених творів у мережі інтернет, у виконанні провідних колективів/виконавців, обираючи кращі інтерпретації (хоча б і на суб'єктивному рівні), слухач може не захотіти відвідувати концерт, де невідомо, на якому рівні буде виконано даний твір. Також на формування слухацької культури впливають цифрові технології та інші технічні засоби збереження музичної інформації.

Швидкий доступ до художніх цінностей (зокрема, музичних творів) у мережі інтернет значно вивільняє час. Раніше відвідування концерту або фестивалю (навіть поїздка до іншого міста, країни) було чи не єдиним способом ознайомлення з новим музичним твором. З появою новітніх медіа-технологій, жертвуючи «живим» виконанням, ознайомитися з новим опусом можна будь-коли («Пройшли ті часи, коли Йоганн Себастьян Бах радісно здійснював довгу подорож пішки, щоб почути Букстехуде» [2, 163]). Разом з тим, нові способи трансляції музичних творів не нівелюють традиційного концертного виконання, а існують паралельно з ним.

Сучасні медіа-засоби (від магнітофону – до мережі інтернет) значно розширили можливості слухача-рецепієнта і водночас об'єднали людей у планетарних масштабах. На сьогодні фактично жоден концерт сучасної музики не відбувається без запису твору на електронні носії спеціалістом-звукорежисером, або на власні медіа-засоби самим автором. Відбувається це з кількох причин: 1) частіше за все нові твори на фестивалях чи інших концертах сучасної музики виконуються «перший і останній раз» – звичайно, автор бажає «задокументувати» свій твір; 2) доступність нових технологій запису: практично у кожного є мобільний телефон із вбудованим диктофоном та камерою, смартфон, спеціально придбаний диктофон, камера тощо; доступність послуг фахівця (звукорежисера).

Глобалізаційні тенденції, можливість ознайомлення з кращими зразками авангардного мистецтва, сучасної академічної музики і демонстрації своїх (навіть студентських) творів у загальному доступі мережі інтернет, доступність обміну інформацією ведуть до інтернаціоналізації культури.

Нині існує багато інтернет-спільнот, об'єднуючим інтересом яких є академічна музика, у тому числі сучасна. Досить відомим є онлайн-архів класичної музики «Класік-онлайн» (<http://classic-online.ru>). На сайті

представлені аудіозаписи академічних творів – як найсучасніших, так і класичних; дається можливість коментувати записи. На форумі класичної музики (www.classicalforum.ru) також піднімаються теми стосовно музичного авангарду і сучасної академічної музики. Ресурсами для обміну інформацією та обговореннями слугують спеціальні вузько тематичні групи у соціальних мережах (Facebook, ВКонтакте), проект для поширення музичних творів з функціями соціальних мереж SoundCloud (soundcloud.com), портал Last.fm (www.last.fm) та безліч інших.

Підсумовуючи, доводиться визнати, що авангардне мистецтво, не зважаючи на еволюцію слухацького сприйняття, завжди було і залишається мистецтвом для вузької аудиторії. Інформаційна парадигма і глобалізаційні процеси, з одного боку, вплинули на потенційну кількість відвідувачів концертів, але з іншого – розширили віртуальну аудиторію прихильників радикального мистецтва.

Використані джерела

1. Кастельс М. Информационная эпоха: экономика, общество и культура / М. Кастельс; пер. с англ. под науч. ред. О. И. Шкаратана. – М. : ГУ ВШЭ, 2000. – 608 с.
2. Онеггер А. Я – композитор / Артур Онеггер. – Л. : Музгиз, 1963. – 208 с.

Раструба Анатолій Іванович

ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО НІЖИНА КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ: РЕГІОНАЛЬНИЙ АСПЕКТ

Сьогодні хорове мистецтво України виходить на новий рівень, що характеризується зростанням духовності та національної свідомості. За період незалежності воно досягає іншого, модернізованого художнього та національно-стилістичного звучання. Протягом кінця ХХ – початку ХХІ ст. хорове мистецтво поряд з інструментальною музикою стає популярним, набуває високого професіоналізму не тільки у великих містах нашої країни, а й в її регіонах.

Дана проблема знайшла широке висвітлення в музикознавчих працях О. Бенч, Т. Булат, Н. Герасимової-Персидської, Г. Дзюби, Р. Дудик, А. Лашенка, Л. Мазепи, Л. Мороз, Л. Пархоменко, А. Терещенко, Б. Фільц, О. Шевчук, Н. Якименко, І. Ярошенко, в яких всебічно аналізується хорове життя найбільших культурних центрів України. Питаннями регіонального розвитку мистецтва займалися Л. Дорохіна, О. Бадалов, О. Кавунник, Т. Ляшенко, Г. Самойленко та ін.

У системі музично-просвітницького життя Ніжина хоровий спів посідає одне з пріоритетних місць у вирішенні мистецько-виховних завдань молодого покоління. Ентузіазм та натхненна творчість педагогів-хормейстерів, вокалістів, що працюють у Ніжині в період

другої половини ХХ – початку ХХІ ст. сприяла формуванню соціокультурних умов для розвитку різних типів хорового й ансамблевого виконавства: народного і академічного, дитячого і дорослого, аматорського і професійного.

На сьогодні провідні колективи міста, за визначенням О. А. Кавунник, займають досить високий рівень серед подібних колективів нашої країни, що є найбільш показово для національної культури. Це – молодіжний хор «Світич» (диригенти – Л. Шумська та Л. Костенко); дитячий зразковий хор «Сяйво» (диригент – С. Голуб); театр пісні «Віват» музичної школи (керівник – Н. Крутько); хор ветеранів війни та праці міського Будинку культури; церковний хор «Воскресіння» Ніжинського кафедрального Собору Всіх Святих Київського патріархату; фольклорно-сценічний гурт «Народна криниця» (керівники – О. М. Синиця та І. І. Синиця); ансамбль народної пісні «Червона калина»; студентський фольклорний ансамбль «Калинонька».

Так, нову сторінку в розвитку аматорського молодіжного хорового співу в місті Ніжині відкриває молодіжний хор «Світич» НДУ ім. М. Гоголя. Більш, ніж двадцятирічна історія становлення хору (1993), під егідою Л. Шумської та Л. Костенко, вивела колектив на якісно новий змістовий рівень – сформувалася система авторської творчої майстерні, у якій чітко окреслилися основні напрямки діяльності: художньо-організаційні, навчально-методичні, науково-методичні, концертно-виконавські та виховні [3, 121]. Показником результативної діяльності колективу стали переконливі перемоги на міжнародних та всеукраїнських конкурсах і фестивалях. Творчі надбання колективу зафіксовано у фонді Національної радіокомпанії України (6 програм української та зарубіжної хорової музики).

Просвітителем дитячої хорової творчості Ніжина є дитячий зразковий хор «Сяйво» ДМШ (диригент – С. Голуб). Глибоке розуміння хорової справи та вишуканий художній смак керівника забезпечують успіх у роботі над хоровими творами різних епох та жанрів: народна музика і церковна, класична і сучасний модерн [2]. Хор «Сяйво» є постійним учасником обласних конкурсів-фестивалів, стає лауреатом міжнародних та всеукраїнських фестивалів дитячо-юнацької хорової творчості.

Розвитку народного хорового виконавства в місті тривалий час сприяють викладач-хормейстер НУКиМ ім. М. Заньковецької О. М. Синиця та аранжувальник і композитор-аматор І. І. Синиця, які є керівниками фольклорно-сценічного гурту «Народна криниця». «Понад 25 років творчої діяльності вони присвятили відродженню й поширенню на концертній естраді пісенних скарбів України, прилучили студентську молодь до автентичного фольклору рідного краю, зразки якого

популярнізує в Україні, Росії, Білорусі, Німеччині» – зауважує про них О. Кавунник [1, 7]. Творча біографія колективу позначена почесними званнями лауреата міжнародних та всеукраїнських фольклорних конкурсів і фестивалів.

Ще одним провідним фольклорно-хоровим колективом є «Червона калина» при НБК, до складу якого входять учителі, лікарі, менеджери міста (керівник – Р. Пузирьова). Колектив зробив запис 12 українських народних пісень до Фонду Укртелерадіо. «Червона калина» здобула звання «народного» та стала лауреатом фольклорного всеукраїнського конкурсу та дипломантом міжнародних фольклорних фестивалів.

Отже, творчість хорових колективів Ніжина має особистісну і суспільно-значущу цінність. Мистецтво кожного з них (академічний, дитячий, фольклорний) слугує засобом розвитку музично-естетичних смаків їх учасників та глядачів. Прояв змістовно-творчого, а не формально-статичного ставлення до спільної справи посилює соціокультурний феномен регіонального мистецтва, обумовлений потребою художнього самовираження.

Використані джерела

1. Кавунник О. А. Музичне середовище Ніжина в контексті національних культуротворчих процесів ХІХ – початку ХХІ ст.: автореф. дис. канд. мистецтвозн.: 26.00.01 «теорія та історія культури» / О. А. Кавунник. – К., 2011. – 16 с.

2. Кавунник О. А. Ніжин музичний / О. А. Кавунник // Література та культура Полісся. – 1996. – Вип. 8. – С. 146–149.

3. Костенко Л. В., Шумська Л. Ю. Формування духовності майбутніх вчителів у творчій майстерні молодіжного хору «Світич» / Л. В. Костенко, Л. Ю. Шумська // Наукові записки: Психолого-педагогічні науки. – Ніжин : НДУ ім. М.Гоголя, 2004. – №2. – С. 120–123.

4. Самойленко Г. Нариси культури Ніжина / Г. В. Самойленко. – Ніжин : НДПІ ім. М. Гоголя, 1995. – Ч. 2. – 166 с.

Романенко Світлана Афанасіївна

ОСВІТНЬО-РОЗВАЖАЛЬНИЙ ПРОЕКТ

«МУЗИЧНІ КЛАСИКИ»: ВІД ТРАДИЦІЇ ДО НОВАЦІЙ

Система художньо-виховного потенціалу є однією з проблем музикознавства і музичної педагогіки. Вона складається з багатьох чинників, що супроводжує всі види інтелектуального розвитку дітей. Засобами театрального і музичного мистецтва відбувається процес виховання в учнів особистісно-ціннісного ставлення до дійсності і мистецтва, розвитку естетичних смаків, загальнокультурної і художньої компетентності. У цьому процесі викладачам і батькам допомагає Київський муніципальний театр опери і балету для дітей та юнацтва.

Щомісяця у КМТОБ для дітей та юнацтва проходить освітньо-розважальний проект «Музичні класики». Кожне дійство є магічним і неповторним. За тематикою проекти три: «Симфонічна абетка», «Балетна абетка», «Оперна абетка».

Музичний проект «Симфонічна абетка» (2011) був розроблений як бесіда з маленькими глядачами та їхніми батьками про симфонічний оркестр. Програма проекту включає в себе: розповідь ведучого, діалог із дітьми, гру, наочні приклади, жарти, музичну імпровізацію. Дітлахи в захваті від яскравих малюнків із зображеннями інструментів оркестру, характерних музичних прикладів, харизматичного та цікавого ведучого. Кожна дитина отримує в руки інструмент і перший досвід гри на ньому і в оркестрі. Ведучим програми є молодий, талановитий музикант, соліст гурту «Авіатор» Дмитро Тодорюк. Оркестр виконує переважно класичні шедеври, музику з мультиплікаційних фільмів. Звичайно, від всієї програми не тільки діти, а й дорослі отримують величезну кількість емоцій, відгуків душі, першу насолоду від музики, театру та мистецтва загалом. Це ж, в свою чергу, радує не тільки батьків маленьких діточок, які мають змогу долучатися до прекрасного, а й усіх викладачів, музикознавців та майбутніх викладачів, які всім серцем вболівають за збереження слухацького смаку і популяризацію класичної музики та знання про неї.

Усі присутні здійснюють мандри у світ симфонічної музики. Кожен отримує якийсь інструмент: шейкер, барабанні палички, трикутники, дзвони, та намагається зіграти нескладні ритмічні рисунки разом із оркестром театру. Усі слухачі/глядачі/читачі отримують символічний Сертифікат про музичну освіту. «Коли я розробляв ідею створення такого інтерактивну, то не хотів доходити до моралізаторства або вчити дітей, як правильно тримати скрипку або трубу. Задумка була в тому, щоб люди самого різного віку відчували себе в театрі як вдома, розбиралися в музиці і могли отримувати задоволення від симфонічного оркестру» [1].

Навички роботи з юними слухачами Д. Тодорюк (режисер-постановник) викладав у Голосіївському домі творчості в Києві. У його класі займалися Настя Каменських, Єва Бушмина, Юлія Лаута. Працював Д. Тодорюк з зовсім юними учнями – п'ятирічними талантами, тому в постановці «Музичні класики. Симфонічна абетка» легко впорався з завданням – утримати увагу самих маленьких і не загубити динаміку розповіді.

«Балетна абетка для дітей та їхніх батьків» – друга програма пізнавального лекційно-просвітницького проекту «Музичні класики».

Театр проводить їх у формі уроків, що відбуваються у веселій, невимушеній, нестандартній обстановці.

Під час цього уроку наші маленькі глядачі здійснюють захоплюючу мандрівку у чарівний світ хореографічного мистецтва, дізнаються багато балетних таємниць, чимало цікавих фактів з історії балету, танцювального костюму та взуття. За допомогою ведучих – професійних артистів – малята намагаються опанувати перші сходинки балетного навчання: вивчають основні позиції рук і ніг у класичному танці, дізнаються про мову жестів у балеті. Після такого балетного класика діти зможуть по-новому дивитися улюблені балети. Викладач-організатор виховної роботи з дітьми Олена Юрченко підкреслює: «Ми хочемо вирощувати нове покоління грамотних глядачів, які могли би не тільки розуміти те, що відбувається на сцені, но і знати як побудований театр. Хто приймає участь у створенні спектаклю, той краще оволодіває специфікою цієї справи» [1].

Отже, Т. Боровик розповідає про класичний балет у Франції, як змінювався танцювальний костюм. Спідниця ставала коротшою. Діти згадали, що від повільної Сарабанди танці ставали динамічнішими, рухи – складнішими, в довгих спідницях було незручно танцювати. Для того, щоб розуміти балет, треба запам'ятати термінологію. Наприклад, крок французькою – па, два – де, три – труа, можна назвати танець для складу виконавців. Так, па-де-де – дует, па-де-труа – тріо, па-де-карт – танець чотирьох артистів [1].

Дійство починається з ознайомлення з джерелами балетного мистецтва. На сцені танцюристи в костюмах епохи, яка веде переговори про замовлення від Людовика XIV, хітонів XVII ст. – сучасної балетної пачки. Її зовнішньому вигляду ми зобов'язані італійській династії танцюристів – Марі Тальйоні, яка вийшла у пачці у балеті «Сильфіда» (1832). Спідниця була набагато довшою і повністю закривала ноги танцюристів. Театральні перекази стверджують, що це був сміливий для свого часу крок, коли вперше жінка встала на пуанти.

Прабабусі сьогоденного взуття були скромними, зшиті з м'якого шовку. Тільки потім їх стали прошивати. Розширений дизайн пуантів танцюристів дозволив стояти на носочках, обертатися, бігати і стрибати. Так танцюристів можуть тримати баланс і виразну позицію, що в балеті називається апломбом.

Театр намагається виховувати у малюків емоції співчуття, жалоби, вдячності. На прикладі підготовки до спектаклю («Пригоди Буратіно») актори підготували ознайомлення з мистецтвом гримування.

Поступово прийшли до того, що створили і «Музичні класики – 3. Оперна абетка» для дітей та їхніх батьків або у пошуках загублених нот. Ідея проекту належала Віталію Пальчикову, автором лібрето став Дмитро Годорюк.

«Оперна абетка для дітей та їхніх батьків, або У пошуках загублених нот» є виставою, яка наповнена добротою і любов'ю. З неї дитина отримує багато корисної інформації, а також відкриває дітям чарівний світ оперного мистецтва. Глядач ознайомлюється з цікавими фактами з історії опери, відвідує найкращі театри світу. У доступній інтерактивній формі відбувається ознайомлення з невід'ємною частиною будь-якої оперної вистави – партитурою, а провідником у цій подорожі стане геніальний композитор Моцарт. Віталій Пальчиков говорить про постановку: «Весела, безтурботна і життєстверджуюча вистава, у якій об'єднано найкращі, найяскравіші фрагменти із найпопулярніших опер. Вистава покликана ознайомити дитину із оперою, підготувати до її сприйняття та залучити до кола її шанувальників. Ми повинні навчити дитину любити і розуміти оперу».

Використані джерела

1. Київський муніципальний академічний театр опери і балету для дітей. Офіційний сайт. Режим доступу : <http://www.musictheatre.kiev.-ua/ua/theatre/history>

Семенець Оксана Юріївна

НОСТАЛЬГІЯ У ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ: ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМИ

Поняття «ностальгія» має давню історію. У перекладі з грецької ностальгія означає «nostos» – повернення додому і «algos» – страждання. Саме поняття ностальгії з'явилося у медицині в дисертації швейцарського лікаря Йогана Гофера (1688). Такі дослідники, як С. Бойм та Н. Давиденко зазначають, що у XVIII ст. ностальгія переросла у суспільну епідемію, що охопила всі європейські міста. Як стверджують дослідниці, ностальгія все більше визначалась як невиліковна хвороба, її почали сприймати як ознаку чутливості людини. С. Бойм зазначає, що у XIX ст. ностальгія остаточно трансформувалась у екзистенційну метафору [1, 2]. Потрібно зазначити, що ностальгійний стан є характерним для романтиків. Це, на нашу думку, виражається у таких рисах, як утеча у світ природи, у світ екзотики, звернення до фольклору та казки. Тобто, романтик шукає

кращого світу там, де можна знайти прихисток собі та спокій своїй душі, це свого роду також ностальгія.

Проблема ностальгії сьогодні цікавить як зарубіжних, так і російських й українських дослідників (Ф. Джеймисон, Д. Лоуенталь, Е. Абдрашитов, Є. Новіков, С. Бойм, Н. Самутіна, І. Смірнов, Н. Давиденко, Н. Жукова та ін.), котрі розглядають цей феномен у різних аспектах. Ф. Джеймисон та Д. Лоуенталь, вивчаючи проблему суспільства споживання, акцентують увагу на притаманній йому віртуалізації та музеєфікації минулого, акцентуючи увагу на тому, що сучасна масова культура, так би мовити, перетягує минуле в сьогодення, намагаючись перетворити його на «глянцева» дійсність, яка дійсністю ніколи не буде [3, 5].

Обґрунтування цієї ідеї продовжується в дослідженнях Н. Давиденко та Н. Самутіної, котрі на прикладі розвитку сучасного кіно роблять спробу побудувати символічну спільність «нової Європи», нового світу, через фігуру минулого в його ностальгічному варіанті, у тому числі за допомогою специфічних кінематографічних засобів, що провокують у глядача ностальгічну емоцію [2].

Помітне місце в систематизації досвіду щодо проблеми ностальгії в історичній ретроспективі належить праці Є. Новікова. Зокрема, автор розділяє поняття «ностальгія» на два типи: соціальну та індивідуальну ностальгію. Як слушно зауважує російський теоретик, соціальна ностальгія являє собою загальні настрої суспільства, які ґрунтуються на відродженні минулих традицій зі зміною орієнтирів у перехідному суспільстві. Індивідуальна ж ностальгія – це туга окремої людини за її минулим, вона глибоко інтимна, і саме тому унікальна. Такий тип ностальгії має сенс тільки в контексті життєвого шляху конкретної людини [6, 15–16].

Д. Лоуенталь у зв'язку з вивченням феномену ностальгії аналізує художню літературу, що присвячена подорожам у минуле, і формує п'ять основних мотивів таких подорожей. У них він виділяє бажання змінити минуле на краще, жити в іншій, кращій епосі, розкрити таємниці, які так і лишились таємницями тощо. Крім того, Д. Лоуенталь виділяє так звані «вигоди минулого», суть яких полягає у допомозі минулого самоідентифікувати себе у теперішньому, здатності минулого робити теперішнє впізнаним, уроках, які людина може зрозуміти, завдяки історії. Тобто, робить пам'ять про минуле, фактично ностальгію, невід'ємною частиною людського існування та самосвідомості [5].

В останні роки з'явилися роботи, в яких феномен ностальгії вивчається в контексті розвитку музичного мистецтва. На особливу увагу заслуговують роботи Р. Ейнслі, О. Лінючої, Я. Ярмака.

Дослідники С. Павлишин, Г. Карась, В. Витвицький, розглядаючи творчість композиторів української діаспори, зокрема Ф. Якименка, С. Лісовської-Туркевич, І. Соневицького, М. Гайворонського, зазначають, що в творах даних композиторів простежуються риси ностальгії. Так, С. Павлишин, досліджуючи твори, написані С. Лісовською-Туркевич в еміграції, зазначає, що в обробках народних пісень композиторки прослідковуються ознаки ностальгії [8, 121]. Дослідниця Г. Карась, розглядаючи творчість Ф. Якименка, наголошує, що, починаючи з 1924 р. у нього з'являються твори, що виражають безпосередньо ностальгію за втраченою і далекою батьківщиною. Серед них можна назвати «Три п'єси на українські теми», «Українська сюїта», «Ідилічні картинки» та ін. [4, 589]. У творах «Любіть Україну» на слова В. Сосюри, «Циклі з трьох пісень» на слова В. Симоненка композитора І. Соневицького, як зауважує С. Павлишин, також досить яскраво простежується туга за батьківщиною [7, 58]. Таким чином, дослідження феномену ностальгії в творчості композиторів української діаспори на сьогодні є досить цікавим та актуальним і потребує глибокого вивчення.

Використані джерела

1. Бойм С. Конец ностальгии? / Светлана Бойм.– [Электронный ресурс] // <http://magazines.ru/nlo/1999/boym-pr.html>.
2. Давиденко Н. Ностальгія в інструментарії сучасної культури: поміж «афективною» і «образною» домінантою : кваліфікаційна робота на зд. ... магістра / Наталія Давиденко. – К., 2007. – 103 с.
3. Джеймисон Ф. Постмодернизм или логика культуры позднего капитализма / Фредерик Джеймисон; пер. с англ. И. Борисовой // Философия эпохи постмодерна. – Минск : Книжный дом, 1996. – 248 с.
4. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ ст. : монографія / Ганна Карась. – Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. – 1164 с.
5. Лоуненталь Д. Прошлое – чужая страна / Д. Лоуненталь; пер. с англ. А. В. Говорунова. – СПб. : Владимир Даль, 2004. – 624 с.
6. Новиков Е. В. Нравственный смысл ностальгии : дис. на соискание ученой степени кандидата философских наук: 09.00.05 / Евгений Валерьевич Новиков. – М., 2009. – 153 с.
7. Павлишин С. Ігор Соневицький / Стефанія Павлишин. – Львів : БаК, 2005. – 102 с.
8. Павлишин С. Перша українська композиторка Стефанія Туркевич-Лісовська-Лукіянович / Стефанія Павлишин. – Львів : БаК, 2004. – 160 с.

ФЕСТИВАЛЬНИЙ РУХ В УКРАЇНСЬКОМУ ТЕАТРАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ

Суспільство на різних етапах свого розвитку більшою чи меншою мірою усвідомлювало значення театральних дійств, їх вплив на членів суспільства. Тому увага до театру у різні часи була досить вагомою. У наш час зростає роль театру в становленні особистості, її самовизначенні. Фестиваль – невід’ємна складова, своєрідний соціокультурний рух у театральному мистецтві, який сприяє розвитку суспільства в цілому. Фестивалі важливі як для глядача, так і для їх учасників, адже сприяють творчій самореалізації.

Театральний фестиваль (від фр. «festival» та лат. «festivus» – святковий, веселий) – масове святкове дійство, що включає огляд чи демонстрацію досягнень у певних видах мистецтва [3]. Будь-який театральний фестиваль формується на основі творчого змагання. Поле фестивальної «битви» стає простором, де компетентне журі визначає кращих серед учасників. Але відколи існує театр, не вщухають суперечки про визначення кращих, продовжується пошук професійних засад – критеріїв, за якими формуватиметься спільна думка. Адже враження від мистецького твору – найбільш суперечлива величина, і навіть професіоналізму протистоїть суб’єктивізм сприйняття й оцінки.

В Україні театральний фестиваль – це порівняно новий рух, який розвивається та удосконалюється, незважаючи на складні соціально-політичні умови у державі. Він має всі можливості для стрімкого розвитку, однак потребує теоретичного узагальнення основ своєї діяльності.

Процеси, що відбуваються сьогодні в українському театрі, загалом відображають зальну культурологічну ситуацію у країні. Наявність проблем, що потребують розв’язання, зумовлена цілим комплексом причин як суспільно-історичного, так і організаційно-фінансового характеру. Певним показником цих проблем та основних театральних процесів можна вважати вагомі мистецько-культурні акції – міжнародні, всеукраїнські та регіональні театральні фестивалі та конкурси, що охоплюють майже всі види і жанри театального мистецтва і стали своєрідною квінтесенцією театального життя.

Фестивальний театральний рух в Україні – насичений, різновидовий, багатотематичний, проте невпорядкований. Кількість театральних форумів значно перевищує їхню мистецьку якість, що ставить під сумнів їх доцільність [2]. Але динаміка фестивалів засвідчує

розвиток творчого потенціалу режисерів і акторів, появу нових креативних ідей у сценографії, музичному оформленні, організаторських рішеннях, художню обдарованість учасників заходу.

Нині в Україні щорічно відбувається низка міжнародних театральних фестивалів, що отримали резонанс і авторитет у європейському контексті: «Київ травневий» (Київ), «Золотий Лев», «Драбина» у Львові», «Драма.UA» (Львів), «Тернопільські театральні вечори. Дебют» (Тернопіль), «Херсонеські ігри» (Севастополь), «Мельпомена Таврії» (Херсон), «Різдвяна містерія» (Луцьк), «Інтерлялька» (Ужгород).

У 2010 р. створено всеукраїнську театральну портал-мережу «Український театральний простір», яка налічує інформацію про понад 112 театрів і діяльність 81 драматурга (станом на лютий 2012 р.) [4]. Портал також містить інформацію про театральні фестивалі, репертуар колективів, відомості про окремі вистави, історичні довідки. Усю інформацію театри розміщують самостійно.

Зародження та розвиток міжнародного фестивального руху в Україні стали можливими лише із здобуттям державної незалежності. Міжнародні театральні фестивалі не тільки відіграють суттєву роль у вітчизняній культурі та сприяють активізації мистецького життя нашої держави, а й виступають найважливішим чинником утвердження України у світі як держави високорозвиненої мистецької культури. Останніми роками спостерігається тенденція до розширення географії проведення міжнародних театральних фестивалів. Поступово центр театральнo-фестивального життя переміщується зі столиці до регіонів [2].

Орієнтація театральних фестивалів на різновікову аудиторію сприяє їх соціокультурній та комунікативній функціям, емпатії і духовному зростанню глядачів.

Аналіз фестивального театального руху дозволив диференціювати фестивалі не лише за географією і тематикою їх проведення, зумовленими традиціями регіонів України, а й за конкретними мистецькими і культурологічними завданнями, які вони ставили у своїх програмах. Це, зокрема, експериментальні пошуки в режисурі, композиції, музичному і сценічному оформленні, пластиці, мовній виразовості, акторській грі. Значну сферу для аналізу визначає і тематична розмаїтість вистав, що обираються для фестивалів, що передбачає як збереження традицій українського театру (зокрема, музично-драматичного), так і його відкритість до сприйняття кращих надбань театральної культури інших етносів. Театральна тематика фестивальних вистав відображає і ряд інших параметрів: зацікавленість і

рівень емоційного сприйняття публіки, діяльність літераторів і драматургів, рівень театральної критики, місце і роль театру загалом у культурному середовищі.

Таким чином, розвиток театального фестивального руху в Україні є багаторівневим і досить складним. Однак, аналізуючи надбання попередніх років, українські фестивалі мають чітку базу для продовження, утвердження та удосконалення своєї діяльності.

Використані джерела

1. Міжнародний культурний портал «Експеримент» [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://md-eksperiment.org/event.php?id=6752>
2. Театральний процес у Україні в дзеркалі театральних фестивалів : оглядова довідка за матеріалами преси (2009) [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://mincult.kmu.gov.ua/mincult/uk/publish/article/225084;jsessionid=0D83FF45195E032487951CE94852260C>
3. Театральний фестиваль [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://uk.wikipedia.org>
4. Український театральний простір [Електронний ресурс]. – Режим доступу : atheatre.com.ua

Сопотницький Віталій Вадимович

ВІРТУАЛЬНІ РОЗВАГИ В СИСТЕМІ СУЧАСНОГО ДОЗВІЛЛЯ МОЛОДІ

Початок ХХІ ст. позначився стрімким розвитком віртуальних явищ в житті людини. Термін «віртуальне» охопив майже всі сфери людського буття, серед яких одне з головних місць належить дозвіллю.

Віртуальні розваги стали значною частиною проведення вільного часу, мають своє відображення майже в кожній родині. Віртуальні розваги характеризуються рядом таких ознак, як приємне проведення часу, при цьому не покидаючи улюбленого місця; захоплюючі сюжетні лінії, сучасна графіка з високою точністю і деталізацією; гра без обмежень, як просторових, так і часових; доступність; відсутність конкуренції тощо.

Віртуальне дозвілля характеризується своєю цільовою аудиторією – переважно діти, молодь, яка, на наш погляд, є досить вразливою до якості запропонованих віртуальним світом розваг.

Науковці всього світу наголошують на споживчій вартості віртуальних розваг, які не завжди несуть в собі позитивний ефект. Віртуальна розвага замінює дитині-підлітку реальний світ. Сутнісний принцип віртуального дозвілля полягає у заміщенні реальних речей і вчинків образами-симуляціями. Такого роду заміщення дає підставу для

цілісного опису соціокультурних змін у світі, який характеризується таким глобальним явищем, як віртуалізація світу [1].

Термін «віртуальність» є активно обговорюваним науковою спільнотою і характеризується міждисциплінарністю. «Віртуальність» стала об'єктом дослідження філософів, психологів, педагогів, культурологів тощо.

Віртуальне дозвілля сьогодення характеризується власною сформованою культурою, яка активно функціонує в сучасному житті. Про це наголошує Мануель Кастельс, який розглядає віртуальну реальність з філософсько-психологічних позицій і виводить її як самостійну і автономну реальність, яка породжує власну комунікаційну систему. На думку дослідника, нова комунікаційна система, яка має електронну основу, сприймається споживачами віртуальних розваг – реально і це має не завжди позитивний результат [2]. Реалії сьогодення засвідчують, що нині поряд з лікуванням алкогольної та наркотичної залежності пропонуються послуги з позбавлення від ігроманії. Проводяться дослідження щодо небезпеки впливу віртуальних розваг на психіку людини.

Утім, констатує про невідпинний технічний прогрес, який має активне входження віртуального світу в життя людини, ми наголошуємо на позитивних практиках віртуальних розваг. Так, слід наголосити, що віртуальна розвага, яка запропонована закладом культури, ні в якому випадку не зменшує її функціонального значення в житті людини. Наприклад, музеї, галереї, виставкові заклади активно пропонують віртуальні екскурсії, театри – вистави, бібліотеки – віртуальні читання тощо.

Предметом активного обговорення серед науковців є віртуальні розваги як привід для успішної соціалізації. Мета таких досліджень полягає в підвищенні комунікативної складової віртуальних розваг. Світове наукове співтовариство досліджує культуроворочий потенціал віртуальних розваг, намагаючись при цьому не зупиняти процес віртуалізації (що є неможливим), а посилити його соціалізаційний ефект.

Для соціалізації подібні ресурси привабливі можливістю знайти нові знайомства навіть тим, хто в реальному житті просто не знаходить на них вільного часу або бажання. Віртуальні розваги за інтересами потенційно мають можливості підібрати нові теми для спілкування з новими знайомими. Це не просто дає можливість піти в світ гри і відпочити від щоденних завдань і обов'язків, а й знайти нові інтереси поза віртуальним світом.

Використані джерела

1. Иванов Д. В. Виртуализация общества / Д. Иванов. – СПб. : Петербургское Востоковедение, 2000. – 96 с.
2. Опрышко С. Виртуальные миры – развлечение или зависимость? [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://opryshko.com/>
3. Виртуальные развлечения как повод успешной социализации [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.picshare.ru/publications>

Сосницький Юрій Александрович

ЭКОЛОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННОЙ СРЕДЫ ГОРОДА ХАРЬКОВА

В результате проведенного анализа предметно-пространственной среды выделенных локальных территорий города Харькова, можно сказать, что они соотносятся с общемировыми проблемами развития средового дизайна городского пространства. Исходя из полученных ранее выводов, можно отметить, что городская среда является динамичным многокомпонентным и многослойным организмом, требующим разделения средовых пространств по таким характеристикам, как типологические, композиционно-планировочные, содержательные, семантические.

Проведенный анализ форм городского оборудования города Харькова, их характеристик, вариантов взаимосвязей, особенностей, влияния социального, технического и экономического развития городского организма на модификации и стилистику объектов городского дизайна позволяет определить специфику использования этих средств в процессе обновления среды. Далее рассмотрим наиболее актуальные на сегодняшний день решения проблем предметно-пространственной среды.

Во-первых, следует отметить, что с ростом информативной насыщенности и коммуникативности городской культуры в центральных зонах исторических городов способствует перенесению основной функционально-семантической нагрузки с его планировочной структурой и архитектурой на поверхностный слой восприятия городской среды, формируемый, в основном, элементами благоустройства, городского и графического дизайна.

Также необходимо обозначить сохранение (с позиций преемственности) и приспособление центральных пространств городов (разрешая противоречие между сложившимися формами средовой

действительности и желаемыми параметрами ее функционирования), возможно только опираясь на концепцию максимального использования активности дизайнерского слоя городской среды и принимая во внимание тенденции развития элементов городского дизайна с учетом изменений в системе «потребитель-среда» [3].

Приоритетно использование стационарных и стабильных, статичных форм городского дизайна для формирования исторической части города, а для «современной» – динамичных и мобильных. В историческом городе те и другие должны образовывать единую дизайнерскую систему, связанную показателями масштаба, ритма, характером членений и другими визуальными признаками, свойственными данной исторической среде – это обеспечит любым предметно-пространственным включениям стилистическое соответствие визуальному контексту, адаптационную динамичность существования, отвечающую их статусу, и гармоничность средового восприятия в целом.

Проектные мероприятия по совершенствованию качества среды центра города делятся на две группы: активно-преобразовательные и адаптационные (которые подразделяются на формально-зрительные и функционально-организационные). Их применение напрямую связано с содержательным анализом характера деятельности в данном месте и его соответствия сложившимся предметно-пространственным характеристикам места. Поэтому, в основе разработки способов разрешения проблем организации среды открытых пространств, должно лежать зонирование и ранжирование территорий центра по их содержательности и уровням динамики и интенсивности использования [1]. При этом дифференциация сроков существования дизайнерских объектов внутри слоя предметного наполнения среды позволит максимально приблизить ожидаемый результат проектных вмешательств к оптимальному.

Отметим, что совершенствование качества среды относительно системы средств визуальных коммуникаций, которая в свою очередь должна отвечать определенным критериям [2]: содержимое носителя информации; функциональные элемент; композиционные элемент; эргономические составляющие.

Следует акцентировать, что разрабатывая систему визуальных коммуникаций, необходимо создавать образ среды посредством внедрения разнообразных информационных носителей. Зачастую элементы визуальной коммуникации изменяют уже сформировавшийся стиль территории [2]. Среди самых важных функций коммуникативного дизайна стоит *формировка сценария человеческого поведения.*

Информативные средовые элементы способны и созданы для того, чтобы структурировать жизнедеятельность человека, что также приносит существенные ограничения и требования к проектированию непосредственно информационных знаков и к их размещению в открытой городской среде.

Можно сделать вывод, что разработка предметного оборудования современной универсальной среды, в которой объекты максимально готовы к использованию (без специальной адаптации), должна базироваться на следующих принципах [2, 4]: равенство и гибкость в использовании, простой и интуитивно понятный дизайн, легко воспринимаемая информация, допустимость ошибки, низкое физическое усилие, размер и пространство для доступа та использования.

Использованные источники

1. Архитектурная культура: искусство архитектуры как средство гуманизации «второй природы» / Ж. Вержбицкий. – СПб. : ИД «АРДИС», 2010. – 136 с.
2. Гусакова Л. И. Визуальные коммуникации. Элементы информативной экотуристической среды / Л. И. Гусакова // Гуманитар. науч. исслед. – 2013. – № 5.
3. Калинина Н. С. Дизайн среды открытых пространств центра исторического города : автореферат диссертации на соискание ученой степени канд. архитектуры : 18.00.01 / Н. С. Калинина. – М., 2000. – 25 с.
4. Конева Е. В. Образ города как коммуникативная знаковая структура – текст / Е. В. Конева; под ред. А. А. Барабанова // Семиотика пространства. – Екатеринбург : Архитектон, 1999.

Тимошенко Роксолана Олександрівна

ДО РОЗУМІННЯ ЗАМКОВОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

Реалії сьогодення в його глобальному розумінні актуалізують питання збереження та популяризації культурно-історичної спадщини. Одним із головних об'єктів культурно-історичної спадщини є замки, історія виникнення яких сягає сивої давнини.

Досліджуючи історичну рефлексію замкової культури, ми відзначаємо, активний період в її становленні, який датовано XIV–XVII ст. Даний період як в європейських країнах, так і на теренах України характеризується будівництвом замків і фортець. Кількість самобутніх замків, палаців, фортець та родових маєтків шляхти, уцілілих до XIX ст., за експертними підрахунками, обчислюється сотнями. На жаль, винищення родової аристократії більшовиками та націоналізація маєтків призвели до часткового, а в більшості випадків і до повного

руйнування замкових споруд. Проте, навіть, не зважаючи на такі безповоротні втрати, і досі в Україні налічується більш, ніж сто тільки замкових твердинь, або їхніх руїн. Найбільша кількість замків, фортець та оборонних монастирів збереглася до нашого часу на заході України. Так, за підрахунками різних експертів, приблизно 90% всіх замків і палаців держави – на Львівщині, Івано-Франківщині, Тернопільщині, Волині, Закарпатті та Хмельниччині.

Так, сучасна замкова культура України характеризується своїм надзвичайно потужним культуротворчим потенціалом. Замки Львівщини з їхньою унікальною історією (Олеський, Золочівський, Підгорецький, Свіржський) є важливою частиною туристичних маршрутів, таких як «Золота підкова Львівщини». Визначальною є замкова культура у фестивальній, екскурсійній діяльності (Старосільський замок, Луцький замок, Острозький замок, Новомалинський замок, Хотинська фортеця, Кам'янець-Подільська фортеця, Меджибізький замок).

Особливого історико-культурного значення набувають замки Закарпаття, а саме Вишківський та Хустський замки, Середнянський замок Тамплієрів, королівський Мукачівський замок «Паланок», Невицький замок, Ужгородський замок, які на сьогоднішній день є краєзнавчими музеями, які, окрім екскурсійної діяльності, провадять потужну науково-дослідну роботу.

Замкова культура України є частиною садово-паркового мистецтва України. Так, серед замків Західного Поділля найпривабливішими є палац Вишневецьких (з ландшафтним парком в англійському стилі), Тербовлянський замок (колись осередок літописного Тербовлянського князівства), Збараський замок (стародавній замок-фортеця).

На жаль, через трансформаційні процеси, які відбувалися у вітчизняній замковій культурі, ми маємо констатувати, що функціональне призначення досліджуваних нами об'єктів культурної спадщини і до нині характеризуються невідповідністю їх використання. Так, Олицький замок – нині – психіатрична лікарня, Локачинський замок – тубдиспансер.

Замкова культура України представлена яскравими зразками даного типу культурно-історичних споруд, які в сьогоденних реаліях мають потужний культуротворчий потенціал, що визначається змістовним функціональним призначенням, спрямованим не тільки на збереження, а й активну популяризацію української культури. Збереження досліджуваних нами пам'яток та усвідомлення їх значущості є дуже важливим для формування культуротворчого іміджу України.

ЕТНОФУТУРИЗМ ТА ЕТНОКУЛЬТУРОГРАФІЯ У ТВОРЧОСТІ ХУДОЖНИКА ОЛЕКСАНДРА ЧЕГОРКИ

На початку третього тисячоліття в сучасній літературі та образотворчому мистецтві набув поширення новий напрямок – етнофутуризм – синтез архаїчного світорозуміння та естетики постмодернізму. Основна ціннісна орієнтація етнофутуризму в мистецтві – розкрити місце і роль етнонаціональної культури в постмодерному світі, здійснити переосмислення символіки, архетипів, міфологем традиційної культури в сучасних інтерпретаціях.

Етнофутуризм як явище новітньої культури вперше був комплексно проаналізований у Росії Е. М. Колчевою [2], яка розглянула соціальну, етнокультурну та художню проблематику етнофутуризму, особливу увагу приділивши марійському етнофутуризму в образотворчому мистецтві. В Україні тільки-но розпочато дослідження елементів етнофутуризму як засобу соціалізації та інкультурації в літературі та образотворчому мистецтві. Зокрема, ідеї етнофутуризму можна застосувати у прогностичному аспекті при світоглядно-культурологічному дослідженні сучасного українського філософського роману. У сучасній культурології вже здійснено спробу перенести ідеї етнофутуризму на аналіз української літературної антиутопії на прикладі роману «Рівне / Ровно (Стіна)» О. Ірванця та філософського роману «Переддень доби Водолієвої» А. Федя [5].

На разі спробуємо екстраполювати ідеї етнофутуризму на аналіз сучасного українського образотворчого мистецтва. Для прикладу звернемось до творчості Олександра Чегорки (нар. 1957 р.) – сучасного українського художника, архітектора, члена НСХ України. Народився майбутній художник у місті Верхівцеве на Дніпропетровщині, живе і працює у Дніпродзержинську. У своїй творчості О. Чегорка художньо переосмислює історію, родову пам'ять українського народу за допомогою постмодерної образотворчої стилістики, залучаючи елементи космізму, та все ж не цураючись етнокультурних традицій рідного краю та України в цілому. Поштовхом до відмови від суто реалістичного зображення і пошуку свого живописного шляху стало захоплення митця творчістю О. Архипенка, В. Кандинського, К. Малевича, П. Філонова. Нині О. Чегорка пише у трансавангардному жанрі з фольклорною стилізацією архетипових образів національної міфології, використовуючи колористичні стилетворчі засоби абстракціонізму Анрі Матісса.

Етнокультурні джерела творчості О. Чегорки співпадають з естетикою народного наївізму Катерини Білокур та Марії Приймаченко. На полотнах дніпродзержинського художника за ліричними картинами серед квіткових орнаментів заховане «вдумливе» філософування над українською долею, мрії про світле майбуття («Птаха доля», «Доля»), етнофутуристична космогонія («Метаморфоза», «Народження жінки»), розмисли над життям і смертю («Передчуття вічності», «Вічність»), мовчазна молитва за Україну («Перед вічністю», «Тиша») тощо. Тут має місце споконвічне українське «думання» як «філософування», що притаманне етнокультурі та етнокультурології (В. Личковах) нашого народу.

Діалог язичницького і християнського в традиційному «двокультур'ї» притаманний для творчості О. Чегорки, як і для історії української культури в цілому. На картині «Боги України» зображено три постаті, три світочі української культури – Тарас Шевченко, Іван Франко та Леся Українка, – що постають в язичницьких подобах, як «сонячні боги». Риба на картині є традиційним символом християнства, одним із провідних знаків української етнології [4]. Майже всі чоловічі постаті різних полотен митця нагадують славетного Кобзаря, що мають лик Ісуса Христа з надзвичайно виразними очима, повними смутку («Перед вічністю», «Син божий», «Любов», «Людина і птах», «Боги України», «Тиша», «Доторк», «Доля», «Сяйво любові» та ін.). Українська людина в творчості митця характеристично інтровертна, меланхолійна, мрійлива, незважаючи на всю святковість фарб і буяння етноорнаменту.

Етнокультурологічна складова етнофутуризму О. Чегорки виявляється у зверненні до традиційних жіночих образів – ліричної дівчини в національному вбранні й віночку та жінки-матері з дитиною на руках. Крім того, присутні й інші жіночі образи – постаті-статуетки з широкими стегнами, витоки яких у прадавній трипільській культурі, навіть у малюнках з Мезенської стоянки на Чернігівщині. На полотнах О. Чегорки наявні жінки, що уособлюють чотири стихії – Жінка-Земля – Праматір («Земля»); Жінка-Вода («Ранок кохання»); Жінка-Вогонь («Вершниця», «Любов»); Жінка-Повітря («Доля») та містичні «відьомські» образи жінок, що маніфестують єдність з Природою – Зооморфна Жінка («Метаморфоза», «Народження жінки») та Фіто-Жінка («Серед квітів»). Останній міфообраз діалогічно близький ідеї О. Бердника про «Фітогемо» – людину майбутнього, що буде схожою на квітку (роман-феєрія «Вогнесміх»), яка не потребуватиме їжі, натомість буде харчуватися сонячною енергією.

Ще один трипільський знак, що присутній на більшості полотен митця, – Телець («Народження жінки», «Очі землі», «Ранок кохання»,

«Доля», «Земля», «Присвята Марії Приймаченко»). Бик-телець – трипільський оберіг, що символізує процвітання, жертвовність і чистоту. Міфопоетичний Телець є уособленням людини, близької до землі, працьовитої і витривалої. Це пояснюється тим, що бик символізує місяць, який, у свою чергу, асоціюється з жіночою плодючістю. Ці етнокультурологічні погляди і образи український народ успадкував від трипільських пращурів, зберігаючи й досі шанобливе ставлення до землі, до її плодів і взагалі до роботи на землі. Саме тому споконвічний трипільський та праслов'янський антеїзм відбитий на полотнах О. Чегорки як своєрідна живописна етнокультурологія.

У цілому живописний етнофутуризм та етнокультурологія О. Чегорки представляє українську культуру в сучасному постмодерному, інформаційному світі. Перегривання етнокультурних образів та сюжетів у сучасних інтерпретаціях українського митця зміцнюють світогляд нового «сонячно-антеїстичного» варіанту космізму, єднують традиційні архетипи української культури з новітніми поглядами на Космос, Світ, Природу, Людину, українську історію.

Використані джерела

1. Живописний космізм Александра Чегорки [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://what.in.ua/page/zhivopisnyj-kosmizm-aleksandra-chegorki>
2. Колчева Э. М. Этнофутуризм как явление: монография / Э. М. Колчева. – Йошкар-Ола, 2008. – 164 с.
3. Личковах В. А. Філософія етнокультури: Теоретико-методологічні та естетичні аспекти історії української культури / В. А. Личковах. – К. : ПАРАПАН, 2011. – 196 с.
4. Личковах В. Знак Риби в українській етнокультурі // Личковах В. А. – Черкаси.
5. Файзулліна Г. «Етнофутуризм» української літературної антиутопії (на прикладі роману О. Ірванця «Рівне / Ровно (стіна)») / Г. С. Файзулліна // Взаємозв'язок курсів естетики і худ. культури з викладанням літ-ри, музики і образотв. мистецтва в шк. – Чернігів : Ієрогліф, 2013. – С. 124–129.

Федорняк Наталія Богданівна

УКРАЇНСЬКІ ФЕСТИВАЛІ КАНАДИ

ЯК ЧИННИК ЗБЕРЕЖЕННЯ ЕТНІЧНОЇ СПАДЩИНИ

Сучасний культурний простір українців діаспори неможливо уявити без великої кількості широкомасштабних проєктів, фестивалів і конкурсів. Український фестиваль у діаспорі реалізовує потребу української громади репрезентувати всі форми її специфічної спадщини порівняно з домінуючою культурою, тобто фестиваль, як ніяка інша форма культурної комунікації, дає можливість самовираження,

забезпечує порозуміння між різними етнічними співтовариствами. Це вихід для демонстрації української етнічної приналежності й її неперервності в рамках чужої цивілізації [1, 265].

Український фестивальний рух за кордоном, який триває більше 70 років і відображає спектр найрізноманітніших функцій, форм та виразів, найбільш потужно представлений у Канаді. Українці Канади першої та другої хвилі еміграції започаткували фестивалі українського мистецтва. Перший Всекрайовий українсько-канадський фестиваль пісні, музики й танцю відбувся в липні 1939 р. у м. Торонто і значно підняв престиж українців. Ключовим фактором, що вплинув на заснування відповідних форумів, було прагнення наших співвітчизників не розчинитися в іншомовному середовищі, а зберегти власні корені, мову, культуру, бажання створити відповідне середовище для своїх дітей і онуків – того покоління, яке знало про Україну лише з літературних джерел і розповідей старших поколінь [3, 100].

Основними місцями організованого канадсько-українського життя є Торонто, Монреаль, Едмонтон, Вінніпег, Ріджайна, Саскатун – усього понад 200 міст, де і проводяться зараз українські фестивалі [2]. За характером ці форуми представляють фестивалі-огляди української культури, в програмах яких передбачено комплексне представлення різних видів мистецтва. Це такі фестивалі: Фестиваль писанки (Вегревіль), Канадський Національний український фестиваль (Дофін), Український фестиваль (Торонто), Український фестиваль (Монреаль), Український осінній фестиваль (Ріджайн), Щорічний День України в Селі спадщини української культури (Едмонтон).

Музичні фестивалі домінують поряд з іншими: Український музичний фестиваль (Торонто), Золотий клен (музичний фестиваль, м. Гальтон Гілс). Понад двадцять років об'єднання лемків Канади організовує в м. Торонто фестиваль лемківської культури під назвою «Лемківщина» на території оригінальної «Оселі». Учасниками є місцеві лемківські колективи («Під облачком» тощо), які доповнюються виконавцями лемківських пісень з України (С. Федина, Г. Чеберенчик та ін.).

Звичайно, кожен фестиваль має власну специфіку функціонування, але спробуємо виділити характерні особливості, притаманні всім форумам. Українські фестивалі проходять щорічно в невимушеній атмосфері, переважно під відкритим небом на майданчиках, відкритих сценах, на території парків, музеїв, наприклад на території відкритого музею «Село спадщини української культури», і збирають тисячі відвідувачів. Місце і час визначаються заздалегідь і афішуються задовго до проведення імпрези. Зазвичай фестивалі мають

розроблені логотипи і символіку. Учасниками таких акцій є місцеві професійні танцювальні, музичні вокальні та інструментальні колективи, солісти. Кульмінацією свят завжди є виступ відомих виконавців-гостей з України, найчастішими серед яких є «Воплі Відоплясова», Руслана, «Мандри», «Пікардійська терція», «Mad Heads», «Тік», «Плач Єремії» тощо.

За задумами організаторів, фестивалі покликані гуртувати українців Канади, зберігати і примножувати українську культурно-мистецьку спадщину, давати можливість спілкування різним покоління української діаспори, особливо молодшим її генераціям. З іншого боку, форуми поширюють і пропагують українську культуру серед іншого етнічного соціуму.

Аналіз форумів показав, що це широкомасштабні й багатогранні за змістом культурно-мистецькі акції, невід'ємною складовою яких є українська пісня, особливо народна, та український танок, який демонструє поряд з народною хореографією яскраві костюми, що відтворюють традиції різних регіонів. Відвідувачам пропонують переглянути етнографічні виставки і виставки-ярмарки українських промислів, зокрема вишивку, кераміку, ткацтво, писанкарство тощо, покуштувати традиційні українські страви. Також у ці дні часто проводяться спортивні змагання. Наприклад, під час Українського фестивалю в Торонто відбувається урочистий парад містом за участю всіх українських комерційних, громадських організацій, окремих учасників. Показово, що останнім часом фестивальний рух української діаспори набуває науково-освітнього спрямування, відтак у рамках фестивалів проходять наукові симпозиуми, конференції, круглі столи, а також лекції та майстер-класи.

Всі фестивалі, що проводяться нашими співвітчизниками в зарубіжжі, організовуються за рахунок коштів пожертв членів громад і завдяки спонсорській підтримці, а отримані в результаті їхнього проведення кошти спрямовуються на потреби осередків, творчих колективів, шкіл, церков тощо.

Головними функціями вищезгаданих фестивалів визначено соціокультурну, рекреаційну, інформаційно-комунікативну, пізнавальну, освітню, виховну, світоглядну, творчу, репрезентативну й економічну [3, 136].

Отже, український фестиваль – це свято українського духу, демонстрація кращих взірців культури і мистецтва, що проводиться з метою збереження та розвитку самобутності українців, тим самим утверджуючи мультикультуралізм Канади.

Використані джерела

1. Карась Г. В. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття : монографія / Ганна Василівна Карась. – Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. – 1164 с.
2. Посольство України в Канаді [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://canada.mfa.gov.ua/ua/ukraine-ca/ukrainians-in-ca>
3. Чернецька С. Ю. Фестивалі фольклору в соціокультурних процесах України кінця ХХ – початку ХХІ століття : дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства: 26.00.01 – Теорія та історія культури / С. Ю. Чернецька. – К., 2015. – 255 с.

Халілова Ленура Сейтумерівна

КРИМСЬКОТАТАРСЬКА КУЛЬТУРА: ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНІСТЬ

Кримськотатарський народ сформувався як єдина етнічна спільність у результаті тривалого процесу злиття автохтонного осілого населення гірських і передгірних районів півострова з тюркомовними кочовими племенами, які мігрували в степи Криму. Консолідація кримськотатарської спільноти відбувалася навколо ісламського віровчення, при загальному еволюційному розвитку державності, мови, культури, традицій. На сучасному етапі відродження кримськотатарської культури і традиційних обрядів привернуло увагу багатьох дослідників. Одна з глибинних потреб людини – прагнення до уподібнення, пошук ціннісних орієнтацій, які дають можливість ототожнити себе з визнаним зразком і зарахувати до визначеної спільності [1, 21].

Кримські татари традиційно є найбільш згуртованою і організованою етнічною групою в Україні. Тому логічно, що останні політичні події зробили питання етнічної ідентичності народу особливо актуальними. За останній рік поменшав відсоток укладання міжнаціональних шлюбів, а укладення шлюбу кримськотатарською мовою набуває нових потреб. В умовах нової етносоціальної ситуації поживається інтерес до традиційної весільної обрядовості серед молоді. Так, обряди, які втратили свою актуальність «Хна геджеси» і «Траш», що проходили паралельно у будинку нареченого і нареченої, відновлюють свою актуальність [2, 187].

У родині нареченої накривався стіл і проводився ритуал фарбування хною рук нареченою. Вважається, чим сильніше розмальовані руки нареченої, тим багатшим буде спільне життя молодих. Залишками фарби розписувалися руки присутніх дівчат, бажаючи їм швидкого заміжжя. Все це проходить з піснями і танцями.

Водночас у будинку нареченого напередодні весілля проходить стародавній обряд, за яким спеціально запрошений перукар урочисто голить молодому бороду. Зголене волосся бороди вважається символом прощання з холостяцьким життям і набуття статусу одруженого чоловіка. Після процедури батьки обов'язково благословляють свого сина на весілля.

Весільні обряди належать до самобутніх проявів етнічної культури кримських татар. Зберігаючи низку архаїчних рис, вони не втрачають свого центрального місця у системі родинної обрядовості і є нині важливим показником етнічної ідентичності. Вивчення форм відтворення традиційної весільної обрядовості в другій половині ХХ – на початку ХХІ ст. дозволяє простежити процеси трансформації, що відбувалися під впливом міграційних рухів цього періоду: депортації та повернення кримських татар на історичну батьківщину. Після повернення кримських татар на історичну батьківщину розпочався процес відродження культури та народних звичаїв. Питання збереження етнічної спадщини та національної самобутності є для кримськотатарського народу важливим етновизначальним чинником. Також відбувається простеження сучасних культурних тенденцій: глобалізації, урбанізації, уніфікації культури. Через відтворення традиційних обрядів та звичаїв у кожному наступному поколінні відбувається формування духовних цінностей, які стають основою стабільного суспільства [3, 32].

Використані джерела

1. Бонч-Осмоловский Г. А. Брачные обряды татар горного Крыма / Г. А. Бонч-Осмоловский // Известия российского географического общества. – 1926. – Т. 58. – Вып. 1. – С. 21.
2. Дьяченко П. Свадебные обряды крымских татар / П. Дьяченко // Крымские татары: Хрестоматия по этнической истории и традиционной культуре; авт.-сост. М. А. Араджиони, А. Г. Герцен. – Симферополь : Доля, 2005. – С. 187.
3. Каралезли Х. Старинный обычай татарского заручения и свадьбы в деревнях: Дереккой, Ай-Василь и Аутка Ялтинского района / Х. Каралезли // Крым. – 1926. – № 2. – С. 32.

Хиль Елена Михайловна

ПЕРВЫЙ ФОРТЕПИАННЫЙ КОНЦЕРТ С. ПРОКОФЬЕВА И ЕГО ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Актуальность темы работы определена неисчерпаемостью гения С. Прокофьева для новых исполнительских прочтений, источником которых выступает стилевая симультанность сочинений великого

русского композитора, который жизненными обстоятельствами и культурными истоками связан с судьбой музыкальной Украины.

Целью данной работы выступает анализ Первого фортепианного концерта С. Прокофьева в аспекте стилевых составляющих произведения, оказавшегося в числе ранних сочинений репрезентантом авторского композиторского стиля и отражением стилевых преобразований мирового искусства 1910-х гг., что составляет стилевую палитру интерпретационных поисков сегодняшнего дня.

Первый концерт С. Прокофьева для фортепиано с оркестром Des-dur был создан автором в 1911–1912 гг., отмеченных проявлением в художественной сфере качества стилевого «авангарда», воспринимавшегося современниками в активной соотнесенности с модерном конца XIX – начала XX вв. и академизировавшимися направлениями предыдущих эпох. Первый концерт С. Прокофьева стал знаменательной вехой в его творческой биографии. В целом 1911 г. был переломным в общекультурном проявлении как проявление движения *«к новым берегам»*, *к бескомпромиссно избранным разрывом с наработанными ранее стилистически-видовыми показателями, но также составляющих «стиль по пункту исключения» в лично-авторском стилевом континууме и эмблематичном по отношению к авторскому кредо в целом.*

В своем Первом концерте С. Прокофьев определил концепцию жанра данного произведения как некоторой альтернативы «ансамбля солирующего инструмента с оркестром» – и «превосходство» партии-соло в единстве с «придаточностью» партии оркестра [2, 4]. Этот подход С. Прокофьева совершенно игнорирует *классику постбетховенско-лиштановского симфонизированного «соревновательного»* (то есть театрально-диалогизированного) концерта – в пользу разновидностей монологичности *облигатной* концертности доклассического склада. Сказанное свидетельствует о *клавиризации* фортепианного стиля Прокофьева, явно избегающего оркестровоподобных контрастов кантилены-соло и туттиевых звучаний листовского-рубинштейновского пианизма. Указанная установка на моторику как постоянный компонент тематических наполнений композиции содержит связь с просимволистским пластом музыкального выражения.

Из сказанного напрашиваются выводы относительно исполнительских прочтений Первого фортепианного концерта С. Прокофьева, обнаружившего в постсимволистской художественной концепции очевидные аналогии к барочным формам протопоземного типа:

1) выделение ритмической энергии «стального» *perpetuum mobile*, примитивистская искренность которого отвращала либо восхищала при первых слушаниях сочинения в далекие 1910-е гг.;

2) улавливание преимущества по отношению к игровой моторике импрессионистских-символистских полотен, апеллировавших к «симуляции детскости» клавирного рококо XVIII в.;

3) подчеркивание барочной гимнической истовости звучания, идущей от глубин бесконфликтного тематизма и надиндивидуальной лирики ранних концертов;

4) нахождение точек соприкосновения с академическим романтическим тоном изложения, питавшего С. Прокофьева при посредничестве А. Глазунова, влияние которого на юного композитора несомненно имело место.

Известные исполнители произведений С. Прокофьева, С. Рихтер, М. Аргерих, Лан Лан представляют разные грани стилевых выходов.

С учетом неосимволистской [1] волны современного поставангарда и свойственной этому последнему стилевой настройки на облегченно-«полетный» тип игры, интерпретации М. Аргерих и Лан Лана претендуют на привилегии в актуально-интонационных предпочтениях, хотя объективные художественные достоинства исполнения С. Рихтера, бывшего доверенным лицом композитора в преподнесении на публику его фортепианных сочинений, обладает нетленными достоинствами.

Использованные источники

1. Маркова Е. Неоевропоцентризм и неосимволизм начала XXI века / В. Холопова, Л. Канарис, Е. Маркова, С. Таранец // Неоевропоцентризм: музыкальная культура на рубеже столетий. – Одесса : Астропринт, 2006. – Кн. 1. – С. 76–128.

2. Прокофьев С. Концерт № 1 для фортепиано с оркестром. Переложение для двух фортепиано / Сергей Прокофьев. – М. : Музгиз, 1962. – 52 с.

Чернець Марія Олександрівна

ДО РОЗУМІННЯ КУЛЬТУРОТВОРЧОЇ МІСІЇ

МІЖКУЛЬТУРНОГО ДІАЛОГУ

У сучасному світі, сповненому протиріч, надзвичайно важливим стає вміння вести діалог на різних рівнях суспільства як в середині країни, так і у міждержавному, європейському, і, зрештою, глобальному вимірі. Являючи собою засіб, що здатен долати релігійні, етнічні, національні, мовні, а також культурні бар'єри, міжкультурний діалог є не тільки інструментом, спрямованим на досягнення суспільної злагоди, а також способом оновлення ціннісного змісту сучасної культури.

В умовах сьогодення діалог культур може стати способом конструктивної, демократичної, безконфліктної взаємодії незалежно від

різних етнічностей та різних культур, спираючись на ті спільні універсальні цінності, що визначають сучасне світове демократичне співтовариство. Такі цінності сформульовані в різних міжнародних документах на кшталт Білої книги з міжкультурного діалогу.

У зазначеному документі від імені урядів 47 держав-членів Ради Європи міжкультурний діалог визначається як «відкритий і сповнений поваги обмін поглядами між індивідами, групами з різним етнічним, релігійним та лінгвістичним походженням і спадщиною на основі взаємного порозуміння. Він здійснюється на всіх рівнях – у межах одного суспільства, між суспільствами Європи, між Європою та рештою світу» [3].

У цьому контексті важливо підкреслити, що у ході такого обміну відбувається взаємопроникнення, запозичення та взаємозбагачення учасників міжкультурного діалогу. Виходячи з того, що суб'єктом культури є людина як творець та носій культурних цінностей, проблему культуротворчої місії міжкультурного діалогу можна розглядати крізь призму ідей культурного плюралізму. А. Садохін визначає культурний плюралізм як адаптацію людини до іншої культури без відмови від власної, тобто добровільне оволодіння представниками однієї культури звичками та традиціями іншої, що в результаті збагачує власну культуру без нанесення шкоди цінностям своєї культури [2, 176-178].

У зв'язку з цим доречно навести слова М. Бахтіна про те, що «чужа культура тільки в очах іншої культури розкриває себе повніше й глибше. Один смисл розкриває свої глибини, зустрівшись і зіткнувшись з іншим, чужим змістом, між ними починається ніби діалог, який долає замкнутість і однобічність цих смислів, цих культур. При такій діалогічній зустрічі двох культур вони не зливаються і не змішуються, але вони взаємно збагачуються» [1, 354].

У площині міжкультурного діалогу як форми міжкультурної взаємодії на фоні збереження власної культурної ідентичності формуються способи пізнання іншої культури, відбувається взаємозбагачення та розвиток національної культури, породження нових смислів, вироблення нових культурних цінностей як платформ для ефективної взаємодії між різними культурами та передачі досвіду і здобутків міжкультурної взаємодії наступним поколінням. Так у процесі міжкультурної комунікації проявляється культуротворча місія міжкультурного діалогу.

Використані джерела

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1986. – 445 с.

2. Садохин А. П. Основы межкультурной коммуникации / А. П. Садохин. – М., 2005. – 342 с.

3. Council of Europe [Electronic resource]. – Electronic text data. – Mode of access : http://www.coe.int/t/dg4/intercultural/Publication_WhitePaper_ID_en.asp

Шабатура Юлия Владимировна

ПРОБЛЕМА «ДЖИНСЫ» В УСЛОВИЯХ РЕГИОНАЛЬНОГО ТЕЛЕВЕЩАНИЯ

Понятие «джинса» особо актуально для современной телевизионной практики. Об этом свидетельствует множество репортажей и сюжетов подобного рода в выпусках новостей центральных и региональных телеканалов, а также устойчивый интерес со стороны телевизионных критиков и медиаисследователей. Примером могут служить публикации шеф-редактора издания «Телекритика» Н. Лигачевой, директора Института массовой информации В. Сюмар, главного редактора УНИАН А. Харченко. Данной проблеме посвящены круглые столы и другие обсуждения. Эксперты выдвигают разные версии происхождения этого термина, собственные классификации «джинсы». Однако проблеме данного явления на региональном телевидении уделяется недостаточно исследовательского внимания.

Термин «джинса» означает умышленную скрытую рекламу и антирекламу, представленную в виде новостей, авторских текстов, аналитики и телевизионных программ.

Существует несколько версий происхождения данного понятия. Одна из них выдвигает предположение, что это джинсы, в карман которых кладется гонорар за подготовку и размещение заказных материалов. Согласно второй версии, это украинский оператор мобильной связи, который, в свое время, активно продвигал собственный продукт-пакет Jeans, пользуясь, в том числе, средствами скрытой рекламы. Третья версия свидетельствует о том, что некогда в 1990 г. одна из фирм, открывшая магазин в Москве, попросила снять журналистов информационный сюжет, а расплатилась не деньгами, а джинсами.

«Джинсу» принято подразделять на коммерческую и политическую. В первом случае рекламируют товары или услуги определённой компании, во втором – политических деятелей.

«Джинса» всегда отличается от настоящего журналистского материала тем, что в подобном материале грубо нарушаются ключевые стандарты журналистики, такие как баланс мнений, отделение фактов от выводов и оценок, достоверность, полнота информации.

Примером «джинсы» могут выступать новостные сюжеты, которые представляют собой отчёт о работе властей в программе харьковских телеканалов, таких как ОТБ, Симон, АТН. Господство подобных материалов в региональном телеэфире увеличивает дистанцию между информационными потребностями аудитории и авторами новостных материалов. В форме скрытой рекламы подается материал таких развлекательных программ, как «Свидание вслепую», «Коза», «Party-time», которые содержат рассказы о развлекательных заведениях города Харькова и отчёты о проведённых ими мероприятиях.

Эксперты Н. Лигачева, В. Сюмар и А. Харченко выделяют основные мероприятия по борьбе с «джинсой», предлагая подключить к этой работе Национальный совет по вопросам телевидения и радиовещания, Генпрокуратуру, и объединить украинских журналистов с целью избавления от скрытой рекламы и повышения уровня самосознания журналистской среды. Исследователи также настаивают на снятии ограничения контроля над финансированием политических партий.

Таким образом, изучение проблемы «джинсы» требует дальнейших разработок и анализа современной журналистской практики. Научные поиски в этом направлении будут способствовать улучшению качества работы телерепортеров, повышению интереса и доверия аудитории к информационным и развлекательным материалам региональных телеканалов.

Шеремета Наталія В'ячеславівна

МУЗИЧНІ ПРЕМ'ЄРИ 96-ГО КОНЦЕРТНОГО СЕЗОНУ НАЦІОНАЛЬНОГО СИМФОНІЧНОГО ОРКЕСТРУ УКРАЇНИ (2014–2015)

Симфонічна імпреза – одна із найзахоплюючих концертних форм, що привертає увагу широкої, почасти строкатої слухацької аудиторії, не обмежуючи її умовами високого музичного професіоналізму та ерудиції. Така демократичність, зумовлена вражаючою звучністю та «видовищністю» концертів симфонічного оркестру, приваблює композиторів можливістю донести мистецькі послання глибокого загальнолюдського змісту, сформувати суголосні духу епохи художньо-естетичні орієнтири. Відтак закономірно, що новими симфонічними опусами щороку поповнюється мистецький доробок як метрів української композиторської школи, так і композиторів нової генерації, кожний з яких чекає на своє сценічне виконання.

У комунікативній тріаді «композитор – виконавець – слухач» виконавська ланка отримує особливого навантаження, коли торкаємось питання прем'єрного виконання, першопрочитання або ж першовиконання музичного твору. Вдала прем'єра споріднена за своєю сутністю із художнім відкриттям. Завдяки їй новий музичний твір отримує право на подальше концертне життя, на власне місце у культурно-мистецькому континуумі. Окрім того, перша концертна інтерпретація стає своєрідним еталоном до подальших виконавських трактувань. Саме тому проблема першовиконання актуальна в сфері сучасних культурологічних та мистецтвознавчих наукових розвідок. Теоретичний ракурс першовиконання як феномену ґрунтовно проаналізовано в дисертаційному дослідженні О. Пилатюк «Першовиконання музичного твору як феномен сучасного соціокультурного континууму» [2]. Питання інтерпретації музичного твору глибоко розкривається в численних працях В. Москаленко, серед останніх посібників автора «Лекции по музыкальной интерпретации» [1]. Метою представленого повідомлення є огляд музичних прем'єр 96-го концертного сезону Національного симфонічного оркестру України (далі – НСОУ).

Цьогорічний концертний сезон ознаменований 25-річним ювілеєм двох музичних фестивалів: «Київ Музик Фест» та «Музичні прем'єри сезону». За задумом ідеолога та засновника І. Карабиця, дует музичних форумів мав вповні презентувати слухачам досягнення української музики. На сьогодні це фестивалі міжнародного формату, в яких беруть участь композитори і виконавці близького і далекого зарубіжжя, та найбільш престижні концертні майданчики для високопрофесійного виконання музичних новинок від українських творців.

27 вересня 2014 р. відкриття фестивалю «Київ Музик Фест» було представлено двома прем'єрами. «Молитва за Майдан» литовського композитора Освальда Балаклаускаса у виконанні НСОУ (диригент – народний артист України, лауреат Національної премії України ім. Тараса Шевченка Володимир Сіренко) стала проникливим музичним свідченням людського єднання, що долає кордони і національні розбіжності перед обличчям невинної жертви. Концерт № 9 для скрипки із симфонічним оркестром Мирослава Скорика (соліст – Андрій Белов) відкрив слухачеві лірико-трагедійну грань творчості живого класика. Музика концерту засвідчила, що (поза прямого цитування фольклорних джерел) композитор залишається неперевершеним мелодистом, генетично спорідненим із українською пісенністю. 4 жовтня 2014 р. вперше в українській музиці в жанрі

ораторії представлена історія життя Ісуса Христа. «Страсті Христові» О. Яковчука, на вірші Б. Олійника апелюють до духовного буття, порушуючи питання праведності та гріховності. 25 травня 2015 р. в рамках фестивалю «Музичні прем'єри сезону» оркестр представить світову прем'єру Симфонії № 8 В. Сильвестрова.

Єдина опера угорського композитора Б. Бартока «Замок герцога Синя Борода» вперше в Україні прозвучала 17 грудня 2014 р. Угорські вокалісти Андреа Санто та Крістіан Чер, талановитий український диригент К. Карабиць (на сьогодні – головний диригент Бортмундського симфонічного оркестру) та НСОУ долучили слухачів до мистецького світу архаїчного угорського фольклору.

Наступна прем'єра стала своєрідним творчим експериментом як для головного диригента оркестру В. Сіренка, так і для артистів оркестру. Балет «Великий Гетсбі», на сюжет однойменного бестселеру Френсіса Скотта Фітцджеральда – ультра сучасний, полімистецький витвір. Класичний балет, сучасний танець контемп, кінематографія, фотографія, музика популярного естрадного композитора К. Меладзе та джазмена Ю. Шепети – з цього конгломерату народився яскравий, не скутий межами та правилами український проект високого міжнародного рівня. НСОУ виступив у незвичному для себе амплу естрадно-симфонічного та джазово-симфонічного формату, наживо відігравши 2 прем'єрних покази (28 і 29 жовтня 2014 р.) та здійснивши студійний запис музики до балету. Фонограма, записана українським оркестром, супроводжуватиме балетну трупу в подальших міжнародних гастролях.

Стилістична палітра творів, представлених колективом НСОУ до першовиконання, своєю різноманітністю спрямована охопити слухацьку аудиторію різних культурно-мистецьких уподобань.

Використані джерела

1. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации: Учеб. пособ. / В. Г. Москаленко. – К. : Класс, 2013. – 272 с.
2. Пилатюк О. Б. Першовиконання музичного твору як феномен сучасного соціокультурного континууму : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / О. Б. Пилатюк. – К., 2006. – 17 с.

Шершова Тетяна Вікторівна

НАЦІОНАЛЬНА КУЛЬТУРНА РЕАЛЬНІСТЬ У СУЧАСНОМУ ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ТА СВІТОВОМУ ПРОСТОРИ

Незважаючи на певні кризові явища в нашій державі, проблема культури залишається актуальною. Саме зараз, як ніколи, національна

культура є одним із вирішальних факторів розвитку суспільства, формування визначальних рис прогресуючої молоді, яка гідно представлятиме українську державу в сучасному європейському та світовому просторі.

Мета розвідки – висвітлити сучасний стан української культури на прикладі діяльності випускників Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (далі – НАКККиМ); розглянути їхню участь у міжнародних фестивалях та конкурсах в Україні та зарубіжжі; перспективу поширення української пісні країнами Європи та світу на прикладі гастрольного туру Херсонського обласного академічного музично-драматичного театру ім. Миколи Куліша з концертною програмою «Україна-вишиванка», Міжнародного фестивалю-конкурсу мистецтв «Підкори сцену».

На даному етапі в українській культурі відбувається певний злам, реалізується проблема входження України до єдиного європейського та світового простору. Наукові установи вивчають минуле та сучасне нашої культури, намагаються осмислити перспективи її розвитку. Дедалі більш зростає інтерес до національної історії, усної народної творчості та етнографії, професійні творчі колективи роблять акцент саме на виконанні фольклорних творів [3].

Сучасне художнє мистецтво теж зазнало багато змін, які пов'язані з розбудовою незалежної держави, пропонує глядачеві широкий діапазон стилістичних напрямків, тем та образів і звертається до історії народу, фольклору та багатств природи. Значно розширили свої можливості живопис, скульптура та графіка [2]. Розвивається театральне мистецтво. У літературній творчості з'являються нові імена та повертаються давно забуті. Сучасна українська музика продовжує розвиватися напрямком народного мелосу та зарубіжної естради. В українців з'являються справжні можливості для реалізації свого духовного потенціалу, адже в духовних цінностях міститься душа народу, його мрії та ідеали, народні традиції.

Потреба звернення народу до своїх першоджерел з'являється у період боротьби за незалежність, національне відродження, тоді, коли народ починає нове життя, підводиться з колін [1]. Саме такий важкий період переживає нині Україна, тому підтримка ціннісних пріоритетів, розвиток культури дозволить їй зайняти гідне місце у світовій співдружності. Погляд на майбутнє через призму минулого допоможе уникнути помилок при розбудові незалежної держави.

Україна є місцем проведення сучасних конкурсів та фестивалів у різних галузях мистецтва, зокрема музичній. Традиційними стали

«Червона рута», «Таврійські ігри», «Київ Мьюзик Фест». Щороку з'являються нові конкурси міжнародного масштабу. Студенти та випускники НАКККиМ гідно представляють Україну на подібних заходах в Україні та за кордоном. Зокрема, у Португалії в лютому 2015 р. пройшли гастролі Херсонського обласного академічного музично-драматичного театру ім. Миколи Куліша з концертною програмою «Україна – вишиванка», солісткою якої виступила випускниця НАКККиМ Таїсія Новачук – золота медалістка магістратури, клас Заслуженої артистки естрадного мистецтва України, доцента кафедри естрадного виконавства Овсяннікової Наталії Юріївни. Українська діаспора та народ Португалії стоячи, зі сльозами на очах зустрічали наших артистів. Інші студенти Наталії Юріївни також збагачують національну культуру своєю творчістю: Будаква Анастасія представляла Україну в Мальті на конкурсі «Eurostarsfestival» та здобула Гран-прі, на даний час живе та працює в Баку; Панченко Поліна (випуск 2013 р.) отримала професійний рівень володіння голосом, на даний час представляє українську культуру в Арабських Еміратах; Коваль Марина гастролює з концертами Європою; вокальний дует «КарАТ» у складі Тетяни Шершової та Анатолія Карамана – лауреати першої премії Міжнародного фестивалю-конкурсу мистецтв «Підкори сцену»-2015, який проводиться в рамках Україна-Грузія та інші.

Слід відмітити, що останнім часом активно відроджується християнська культура України. Цього року до Пасхальних свят готувались всі міста України, де проводились конкурси писанок «Візерунки Великодня», конкурс на випікання пасок, Пасхальна асамблея, в рамках яких виступали викладачі та студенти НАКККиМ, багато музикантів нашої країни.

Отже, молоде покоління є досить успішним та перспективним, але, на жаль, сучасні фінансово-економічні проблеми не дають можливості в повному обсязі втілювати культурні задуми та приймати участь у схожих заходах. Негативно відбивається також проникнення молодіжної маскультури, яка містить не найкращі зразки зарубіжних культур у культурне середовище України. Вона певним чином витісняє національну культуру. Тому необхідно збагачувати культурний рівень молоді, повертатися до народних традицій, переосмислювати національні цінності та покращувати рівень культурної освіти, адже саме це є міцним фундаментом та гарантом розвитку української культури.

Використані джерела

1. Духовні цінності українського народу. – Івано-Франківськ : Плай, 1999. – 293 с.

2. Мистецтво України 1991–2003 : альбом / Упор. Т. Придатко, З. Чегусова. – К. : Мистецтво, 2003. – 406 с.

3. Мозговий М. П. Дозвілля і шоу-бізнес / М. П. Мозговий // Духовна культура як домінанта українського життєтворення. – К., 2005. – Ч. II. – С. 110–113.

Щербинін Сергій Вікторович

ОБРАЗ ЖІНКИ В СУЧАСНІЙ ОБРЯДОВІСТІ УКРАЇНИ

Сьогодні актуалізує питання щодо збереження національної ідентичності, яка характеризується особливістю українських традицій. Прояви національного в традиції мають вираження в народній культурі та творчості, звичаях та обрядах. Обряд виступає одним із головних елементів культурно-історичної спадщини, які виражаються в ідеях, цінностях, способах сприйняття національного в світі. Обрядам, у їх сучасному сприйнятті, притаманні всі форми духовної та матеріальної культури, які дозволяють утримувати цілісність і стійкість суспільного організму, що відображаються в понятті «історична пам'ять». Як життєдатне духовне минуле, успадковане від попередніх поколінь, обрядова культура має вираження в нормах поведінки, ментальності, моралі, що зробили останню універсальним способом акумулювання і передачі культурного, духовного досвіду, механізм передачі якого має вираз у принципі добровільності і доступності у її споживанні, наслідуванні і засвоєнні.

Тому актуалізується прикметне прагнення сучасних дослідників окреслити нові підходи та залучити до наукового обігу та «суспільних диспутів про наше минуле й сучасне» питання, які окреслюють значення і роль людини, зокрема жінки в українській обрядовості.

Так, особливості становища жінки у традиційних етнічних культурах українців яскраво виявлялися у весільній обрядовості. О. Правдюк у передмові до двотомного видання «Весілля» наголошує на «тісному духовному зв'язку між подружжям на Україні та рівноправності жінки, що зумовлено особливостями національного характеру» [1, 13]. Характеризує українську весільну обрядовість і Хв. Вовк, який відзначає особливу роль пісні у весільному обряді. На думку вченого, в піснях «дівич-вечора» висловлюється природний для молоді дівчини жаль за дівочою волею, домінує мотив елегійного смутку, навіяний прощанням із батьками, а також певне «побоювання за свою долю в новій родині» [2, 198].

Наскрізною ідеєю української весільної, зокрема пісенної ритуалістики, була ідея утвердження гармонійних стосунків між чоловіком і жінкою. Давні звичаї, котрі збереглися у другій половині

XIX – на початку XX ст. у формі веселої гри, присвячені проблемі «хто буде в сім'ї верховодити?», яка неоднозначно знаходить вирішення в українському етнічному середовищі. Учасники весільного обряду пильно придивлялися до того, хто з молодих першим вийде з церкви, хто кому наступить на ногу тощо [3, 23]. Зустрічаючи весільний поїзд молодого, мати не тільки обсипала зятя вівсом, а й (в окремих районах Західного Поділля) намагалася вдарити дерев'яною ложкою по лобі – щоб у майбутньому слухався дружини. При цьому молодий намагався ухилитися й «таким способом запобігти магічному забезпеченню жіночого главенства» [4, 398]. Звичайно, з часом обряд утратив своє магічне значення і набув жартівливого характеру.

Якщо пріоритет в управлінні сімейним господарством традиційно належав чоловікові, батькові, то номінальною главою в українській родині все ж була жінка. Роль жінки в українській сім'ї наголошується в цілому ряді народних прислів'їв та приказок: «Найкраща спілка – чоловік і жінка», «Нема цвіту білішого за ожиноньку, нема роду милішого за дружиноньку», «Без жінки так, як без ума», «Все тільки до часу, а жінка – до смерті», «Чоловік за один кут тримає дім, а жінка – за три» [4, 237]. Умовні «три кути», за які жінка тримає дім, можна представити і як три фундаментальні функції жінки в родинному житті: функцію ведення домашнього господарства – приготування їжі, прядіння, пошиття одягу, прання, прибирання, художнього оформлення інтер'єру тощо; функцію народження дітей – продовження роду; а також функцію збереження традицій родинної обрядовості.

Тож, жінка, яка виступала як берегиня, мати, повільно втрачає своє значення в сучасному розумінні обрядової культури. Саме тому актуалізується питання щодо ретельного вивчення і відповідно популяризації української обрядової культури в її рольовому значенні, задля шанобливого ставлення до жінки і відповідно відродження унікальної української обрядовості.

Використані джерела

1. Весілля: у 2-х кн. / Упоряд. текстів, прим. М. М. Шубравської. – К. : Наук. думка, 1970. – Кн. 1. – 452 с.
2. Вовк Хв. Студії з української етнографії та антропології / Хв. Вовк; упоряд., передм. Ю. Іванченка. – К. : Мистецтво, 1995. – 336 с.
3. Весілля: у 2-х кн. / Упоряд. текстів, прим. М. М. Шубравської. – К. : Наук. думка, 1970. – Кн. 2. – 477 с.
4. Українські приказки, прислів'я і таке інше / Упоряд., прим. та вст. стаття М. М. Пазяка. – К. : Либідь, 2004. – 352 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Азарова Юлія Олегівна, кандидат філософських наук, доцент, доцент кафедри теоретичної та практичної філософії ХНУ ім. В. Каразіна

Андросова Дарія Володимирівна, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри теоретичної та прикладної культурології ОНМА ім. А. Нежданової

Андрусенко Тетяна Юріївна, магістрант Київського університету ім. Б. Грінченка

Антонова Катерина Антонівна, аспірант НАКККіМ

Астаф'єва Ольга Андріївна, директор Чернігівської музичної школи № 1 ім. С. Вільконського, заслужений працівник культури України

Афоніна Олена Сталівна, кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри теорії, історії культури і музикознавства НАКККіМ, докторант НАКККіМ, член НВМС

Баньковський Анатолій Михайлович, доцент, заступник декана факультету мистецтв ТНПУ ім. В. Гнатюка, заслужений працівник культури України

Барандій Артем Юрійович, аспірант НАКККіМ

Бензюк Олександр Олексійович, здобувач НАКККіМ

Біла Лілія Михайлівна, здобувач ВДПУ ім. М. Коцюбинського

Біріна Надія Кириківна, викладач фортепіано Дитячої школи джазового та естрадного мистецтв (м. Київ)

Бойко Ірина Миколаївна, аспірант НАКККіМ

Бойчук Оксана Миколаївна, кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри методики викладання мистецьких дисциплін КОГПА ім. Т. Шевченка

Бондарчук Галина Олексіївна, магістрант Інституту мистецтв Київського університету ім. Б. Грінченка

Буравльова Тетяна Іванівна, викладач-методист ПЦК «Фортепіано» АМУ ім. І. Карабиця

Ван Ченьдо, аспірант ОНМА ім. А. Нежданової

Ванюга Людмила Степанівна, кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри театрального мистецтва ТНПУ ім. В. Гнатюка

Вінічук Артем Олегович, магістрант НАКККіМ

Вінічук Ірина Михайлівна, доцент кафедри документознавства та інформаційної діяльності НАКККіМ

Гаврилова Тетяна Юріївна, викладач-методист, завідувач відділом музично-теоретичних дисциплін ДМШ (м. Бориспіль)

Гармель Оксана Володимирівна, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри теорії музики КІМ ім. Р. Глієра

Гарнага Іванна Вікторівна, аспірант НАКККіМ

Голуб Ірина Леонідівна, психолог, здобувач НАКККіМ

Гринчук Ірина Павлівна, кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва ТНПУ ім. В. Гнатюка

Громченко Валерій Васильович, кандидат мистецтвознавства, проректор з наукової роботи, доцент кафедри виконавського мистецтва Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки

Гуренко Людмила Олександрівна, аспірант НАКККіМ

Гедзь Олена Петрівна, заступник директора з виховної роботи, вчитель музичного мистецтва ліцею № 144 ім. Г. Ващенка, здобувач НАКККіМ

Денисюк Жанна Захарівна, кандидат культурології, начальник відділу наукової та редакційно-видавничої діяльності НАКККіМ

Джафарова Оксана Сергіївна, старший викладач кафедри технологій початкової освіти Кримського інженерно-педагогічного університету

Дмитрук Людмила Ігорівна, аспірант НАКККіМ

Дорохіна Любов Олексіївна, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри вокально-хорової майстерності НДУ ім. М. Гоголя

Дорошенко Марія Анатоліївна, магістрант Київського університету ім. Б. Грінченка

Дуда Лариса Ігорівна, аспірант ПНУ ім. В. Стефаника

Дюжник Олена Вікторівна, аспірант НАКККіМ

Дьяченко Ірина Володимирівна, викладач теоретичних дисциплін ДМШ № 23 (м. Київ)

Єлисеєва Катерина Юріївна, концертмейстер, викладач КВНЗ Київської обласної ради «Коледж культури і мистецтв»

Ємельянова Тетяна В'ячеславівна, кандидат філософських наук, доцент, докторант НАКККіМ

Єрошенко Олена Віталіївна, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри українського народного співу ХДАК

Жукова Наталія Анатоліївна, доктор культурології, доцент, професор кафедри культурології та інноваційних культурно-мистецьких проєктів НАКККіМ

Жуковська Тетяна Іванівна, аспірант НАКККіМ

Заблодська Галина Миколаївна, викладач АМУ ім. І. Карабиця

Зайченко Христина Сергіївна, асистент кафедри гри на музичних інструментах та вокально-хорових дисциплін КОГПА ім. Т. Шевченка

Заря Світлана Валеріївна, здобувач НАКККіМ

Зінків Ірина Ярославівна, доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри теорії музики ЛНМА ім. М. Лисенка

Зіноватна Лариса Василівна, викладач-методист АМУ ім. І. Карабиця

Зосім Ольга Леонідівна, кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри теорії, історії культури і музикознавства НАКККіМ, член НВМС

Івановська Ніна В'ячеславівна, менеджер проектів ДП «Мистецький Арсенал», аспірант НАКККіМ

Ізваріна Олена Миколаївна, доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри теорії та методики музичного навчання Київського університету ім. Б. Грінченка

Каблова Тетяна Борисівна, кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри менеджменту соціокультурної діяльності та зовнішньокультурних зв'язків, завідувач навчально-консультаційної лабораторії наукового відділу НАКККіМ

Каменська Вероніка Юріївна, доцент кафедри естрадного виконавства НАКККіМ

Камінська Наталія В'ячеславівна, викладач музично-теоретичних дисциплін Борівської школи мистецтв

Квецко Ольга Ярославівна, викладач Калуського коледжу культури і мистецтв, аспірант НАКККіМ

Кобрин Наталія Володимирівна, кандидат історичних наук, викладач Львівської середньої спеціалізованої музичної школи-інтернату ім. С. Крушельницької

Коваль Олег Володимирович, завідувач цикловою комісією професійно-орієнтованих дисциплін, завідувач кабінетом історії образотворчого мистецтва, старший викладач Харківського художнього училища

Козлін Валерій Йосипович, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри режисури НАКККіМ

Козлова Олена Михайлівна, викладач музично-теоретичних дисциплін ДШМ № 1 (м. Херсон)

Колесник Олена Сергіївна, кандидат філософських наук, доцент кафедри філософії та культурології ЧНПУ ім. Т. Шевченка

Коновалова Ірина Юріївна, кандидат мистецтвознавства, доцент ХДАК

Копилковська Ірина Володимирівна, старший викладач КПМНЗ «Криворізька міська художня школа № 2»

Копієвська Ольга Рафаїлівна, кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри менеджменту соціокультурної діяльності та зовнішньокультурних зв'язків НАКККіМ

Косилова Олена Володимирівна, викладач-методист АМУ ім. І. Карабиця

Кохан Тимофій Григорович, кандидат мистецтвознавства, доцент, провідний науковий співробітник Інституту культурології НАМ України

Кравченко Анастасія Ігорівна, кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри теорії, історії культури і музикознавства НАКККіМ

Криштопа Людмила Анатоліївна, викладач ДМШ (м. Українка)

Кухта Олена Анатоліївна, завідувач оркестровим відділом, старший викладач скрипки КПНЗ «Вишнівська дитяча школа мистецтв»

Лебедева Зінаїда Денисівна, студентка КІМ ім. Р. Глієра

Левенець Валентина Семенівна, викладач-методист КПМНЗ «Криворізька міська музична школа № 12»

Личковах Володимир Анатолійович, доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри суспільних дисциплін та українознавства ЧНТУ, заслужений працівник освіти України

Ліва Наталія Валеріївна, кандидат мистецтвознавства, старший викладач ВДПУ ім. М. Коцюбинського

Лобаченко Тетяна Миколаївна, викладач-методист ПЦК «Фортепіано» АМУ ім. І. Карабиця

Лю Бінцян, доктор мистецтвознавства, професор, проректор з навчальної та наукової роботи консерваторії Тайшаньського державного університету (Китайська Народна Республіка)

Ляшенко Лідія Леонідівна, аспірант НАКККіМ

Маркова Олена Миколаївна, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри теоретичної та прикладної культурології ОНМА ім. А. Нежданової, член НСКУ

Мартиненко Надія Миколаївна, викладач ДМШ №8 (м. Запоріжжя)

Мартинюк Анна Анатоліївна, студентка Вінницького училища культури і мистецтв ім. М. Леонтовича

Марценківська Олена Вадимівна, кандидат мистецтвознавства, декан КІМ ім. Р. Глієра

Маслова-Лисичкіна Ірина Анатоліївна, аспірант КНУКіМ, викладач КВНЗ Київської обласної ради «Коледж культури і мистецтв»

Маслов-Лисичкін Андрій Олегович, аспірант КНУКіМ, викладач КВНЗ Київської обласної ради «Коледж культури і мистецтв»

Матвійчук Богдана Сергіївна, здобувач НАКККіМ

Матвіїшин Світлана Сергіївна, асистент кафедри театрального мистецтва ТНПУ ім. В. Гнатюка

Мезіна Світлана Сергіївна, аспірант НАКККіМ

Михайловська Світлана Володимирівна, аспірант НАКККіМ

Місько Галина Степанівна, асистент кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва ТНПУ ім. В. Гнатюка

Мольдерф Тетяна Михайлівна, голова ПЦК «Спів», викладач-методист сольного співу та методики навчання співу Держинського музичного училища

Монько Тетяна Савівна, кандидат педагогічних наук, доцент, професор кафедри менеджменту соціокультурної діяльності та зовнішньокультурних зв'язків НАКККіМ

Немцова Лілія Орестівна, здобувач ПНУ ім. В. Стефаніка

Овсяннікова Наталія Юріївна, доцент кафедри естрадного виконавства НАКККіМ

Оганезова-Григоренко Ольга Вадимівна, кандидат педагогічних наук, доцент, професор кафедри сольного співу ОНМА ім. А. Нежданової, народна артистка України

Одрехівський Роман Васильович, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри дизайну НЛТУ України

Олійник Ольга Григорівна, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри струнно-смичкових інструментів ЛНМА ім. М. Лисенка

Опанасюк Олександр Петрович, доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри культурології та інноваційних культурно-мистецьких проектів НАКККіМ, член НСКУ

Павельчук Іванна Андріївна, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри рисунку і живопису НАКККіМ

Павко Анатолій Іванович, доктор історичних наук, професор, завідувач кафедри суспільних та політичних наук НАУ, лауреат премії ім. М. Грушевського, відмінник освіти України

Палкіна Ірина Ігорівна, аспірант НАКККіМ

Палько Марія Ігорівна, магістрант НАКККіМ, викладач ДШМ № 9 (м. Львів)

Пан Тінтін, аспірант ОНМА ім. А. Нежданової

Печоха Юлія Григорівна, магістрант Київського університету ім. Б. Грінченка

Приходько Анна Володимирівна, аспірант НАКККіМ

Прохорова Наталія Анатоліївна, старший викладач кафедри образотворчого мистецтва Київського університету ім. Б. Грінченка

Путря Володимир Андрійович, викладач-методист ПЦК «Оркестрові духові та ударні інструменти» АМУ ім. І. Карабиця

Путря Наталія Іванівна, викладач-методист ПЦК «Фортепіано» АМУ ім. І. Карабиця

Раструба Анатолій Іванович, магістрант НАКККіМ

Редя Валентина Яківна, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри теорії, історії культури і музикознавства НАКККіМ, член НСКУ

Ржевська Майя Юріївна, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри театрознавства КНУТКіТ ім. І. Карпенка-Карого, член НСКУ

Романенко Світлана Афанасіївна, магістрант НАКККіМ

Романко Володимир Іванович, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри теорії музики НМАУ ім. П. Чайковського, член НСКУ

Рябоштан Тетяна Іванівна, магістр музикознавства, викладач Київської муніципальної академії танцю ім. С. Лифаря

Рябуха Наталія Олександрівна, кандидат мистецтвознавства, доцент ХДАК

Садovenко Світлана Миколаївна, кандидат педагогічних наук, с. н. с., доцент, професор кафедри теорії, історії культури і музикознавства НАКККіМ, заступник директора з науково-технічної роботи Українського центру культурних досліджень

Сбітнева Людмила Миколаївна, кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри співів і диригування ЛНУ ім. Т. Шевченка (м. Старобільськ)

Сбітнева Олена Федорівна, аспірант, викладач кафедри співів і диригування ЛНУ ім. Т. Шевченка (м. Старобільськ)

Сватковський Сергій Олексійович, викладач обласного комунального закладу «Харківське училище культури»

Семенець Оксана Юріївна, здобувач НМАУ ім. П. Чайковського

Серова Олена Юріївна, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри естрадного виконавства НАКККіМ, член НСКУ

Слабченко Марія Олександрівна, кандидат мистецтвознавства, викладач Ірпінського економічного коледжу

Сливка Оксана Мирославівна, аспірант ПНУ ім. В. Стефаніка

Солдатенко Олександр Ігорович, викладач гітари Чернігівської музичної школи № 1 ім. С. Вільконського

Сопотницький Віталій Вадимович, аспірант КНУКіМ

Сосницький Юрій Олександрович, аспірант ХДАДМ

Станіславська Катерина Ігорівна, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри режисури НАКККіМ

Стаценко Олена Олександрівна, артист драми Чернігівського обласного академічного українського музично-драматичного театру ім. Т. Шевченка, аспірант НАКККіМ

Степурко Віктор Іванович, доцент кафедри естрадного виконавства НАКККіМ, композитор, член НСКУ, заслужений діяч мистецтв України

Терещенко-Кайдан Лілія Володимирівна, кандидат мистецтвознавства, доцент, докторант НАКККіМ

Тимошенко Роксолана Олександрівна, аспірант НАКККіМ

Тормахова Вероніка Миколаївна, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри джазу та естрадного співу КНУКіМ, член НСКУ

Уралова Лола Кадирівна, викладач АМУ ім. І. Карабиця

Фабрика-Процька Ольга Романівна, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри народних інструментів і музичного фольклору ПНУ ім. В. Стефаніка

Файзулліна Ганна Станіславівна, аспірант НАКККіМ

Федорняк Наталія Богданівна, аспірант ПНУ ім. В. Стефаніка

Федотова Оксана Олегівна, доктор історичних наук, с. н. с., професор кафедри теорії, історії культури і музикознавства НАКККіМ

Філіна Антоніна Петрівна, кандидат педагогічних наук, доцент, професор НАКККіМ

Філіна Тетяна Вікторівна, кандидат історичних наук, доцент кафедри менеджменту соціокультурної діяльності та зовнішньокультурних зв'язків НАКККіМ

Халілова Ленура Сейтумерівна, аспірант НАКККіМ

Хіль Олена Михайлівна, здобувач ОНМА ім. А. Нежданової

Цехмістро Ольга Валентинівна, кандидат мистецтвознавства, старший викладач комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради

Чембержі Михайло Іванович, професор, народний артист України, ректор КДАМ, дійсний член НАМ України, член-кореспондент НАПН України, член НСКУ

Чернець Марія Олександрівна, аспірант НАКККіМ

Чубик Юлія Ігорівна, координатор проектів Карпатського фонду сталого розвитку

Чуніхін Олександр Натанович, професор, професор кафедри менеджменту соціокультурної діяльності та зовнішньокультурних зв'язків НАКККіМ, заслужений діяч мистецтв України

Шабатура Юлія Володимирівна, студентка ХДАК

Швидків Галина Романівна, доцент РДГУ, заслужений працівник культури України

Шеремета Наталія В'ячеславівна, аспірант НАКККіМ

Шершова Тетяна Вікторівна, магістрант НАКККіМ

Шульгіна Валерія Дмитрівна, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри теорії, історії культури і музикознавства НАКККіМ, член НСКУ

Шульченко Марина Валеріївна, аспірант НАКККіМ

Щербаков Юрій Вікторович, доцент кафедри концертмейстерства ОНМА ім. А. Нежданової, заслужений діяч мистецтв АР Крим

Щербакова Ольга Костянтинівна, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри камерного ансамблю та квартету ОНМА ім. А. Нежданової, заслужений діяч мистецтв АР Крим

Щербинін Сергій Вікторович, здобувач НАКККіМ

Яковлев Олександр Вікторович, кандидат історичних наук, доцент, доцент кафедри теорії, історії культури і музикознавства НАКККіМ, докторант НАКККіМ

Яковчук Надія Данилівна, старший викладач кафедри камерного ансамблю НМАУ ім. П. Чайковського, здобувач ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України

Ян Ірина Миколаївна, кандидат мистецтвознавства, доцент, докторант НАКККіМ

СПИСОК СКОРОЧЕНЬ

АМУ ім. І. Карабиця – Артемівське музичне училище імені І. Карабиця

ВДПУ ім. М. Коцюбинського – Вінницький державний педагогічний університет імені М. Коцюбинського

ДМШ – Дитяча музична школа

ДШМ – Дитяча школа мистецтв

ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України – Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Рильського Національної академії наук України

КВНЗ – Комунальний вищий навчальний заклад

КДАМ – Київська дитяча Академія мистецтв

КІМ ім. Р. Глієра – Київський інститут музики імені Р. Глієра

КНУКіМ – Київський національний університет культури і мистецтв

КНУТКіТ ім. І. Карпенка-Карого – Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. Карпенка-Карого

КОГПА ім. Т. Шевченка – Кременецька обласна гуманітарно-педагогічна академія імені Т. Шевченка

КПНЗ – Комунальний позашкільний навчальний заклад

КПНМЗ – Комунальний позашкільний мистецький навчальний заклад

ЛНМА ім. М. Лисенка – Львівська національна музична академія імені М. Лисенка

ЛНУ ім. Т. Шевченка – Луганський національний університет імені Т. Шевченка

НАКККіМ – Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв

НАМ України – Національна академія мистецтв України

НАН України – Національна академія наук України

НАПН України – Національна академія педагогічних наук України

НАУ – Національний авіаційний університет

НВМС – Національна Всеукраїнська музична спілка

НДУ ім. М. Гоголя – Ніжинський державний університет імені М. Гоголя

НЛТУ України – Національний лісотехнічний університет України

НМАУ ім. П. Чайковського – Національна музична академія України імені П. Чайковського

НСКУ – Національна спілка композиторів України
ОНМА ім. А. Нежданової – Одеська національна музична академія
імені А. Нежданової
ПНУ ім. В. Стефаника – Прикарпатський національний університет
імені В. Стефаника
ПЦК – предметна циклова комісія
РДГУ – Рівненський державний гуманітарний університет
ТНПУ ім. В. Гнатюка – Тернопільський національний педагогічний
університет імені В. Гнатюка
ХДАДМ – Харківська державна академія дизайну та мистецтв
ХДАК – Харківська державна академія культури
ХНУ ім. В. Каразіна – Харківський національний університет
імені В. Каразіна
ЧНПУ ім. Т. Шевченка – Чернігівський національний педагогічний
університет імені Т. Шевченка
ЧНТУ – Чернігівський національний технологічний університет

ЗМІСТ

ПЛЕНАРНЕ ЗАСІДАННЯ

Зінків Ірина Ярославівна Про один архетип української музичної культури.....	3
Личкова Володимир Анатолійович Естетична та арттерапія в соціальній роботі в умовах екзистенційної кризи	5
Лю Бинцян Веристская парадигма китайського композиторського и исполнительского творчества XX – начала XXI века.....	8
Маркова Елена Николаевна Понятійна триада в определении предмета культурології, семиотики и искусствознания	11
Ржевська Майя Юріївна Київська дитяча Академія мистецтв у контексті освітнього процесу сучасної України.....	14
Редя Валентина Яківна До вивчення родоводу Стравінських: Київ у житті та творчості Ф. Г. Стравінського.....	17
Садовенко Світлана Миколаївна Дитячий музичний фольклор у просторі взаємодії національних культур.....	20
Федотова Оксана Олегівна Культура під наглядом цензури: прогрес чи занепад?	23
Чембержі Михайло Іванович Вища освіта без середньої?	27
Шульгіна Валерія Дмитрівна Яковлев Олександр Вікторович Синергійні процеси у мистецькій освіті	30

СЕКЦІЯ 1

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ: МИНУЛЕ, СУЧАСНІСТЬ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ

Буравльова Тетяна Іванівна Аплікатура як один із засобів розкриття художнього змісту музичного твору	34
--	----

Денисюк Жанна Захарівна	
Мистецька освіта в умовах полікультурного розвитку суспільств.....	36
Джафарова Оксана Сергеевна	
Условия активизации творческого самовыражения младших школьников в процессе знакомства с искусством Крыма.....	39
Дьяченко Ірина Володимирівна	
Мелодична імпровізація на уроках сольфеджіо в ДМШ на основі українських народних лічилок, скоромовок і забавлянок.....	41
Єрошенко Олена Віталіївна	
Українські календарно-обрядові пісні як складова вокально-педагогічного репертуару студентів-акторів.....	44
Заблудська Галина Миколаївна	
Мартиненко Надія Миколаївна	
Традиційні та новітні стильові принципи в п'єсах фортепіанного циклу «На крилах літа» Н. Мартиненко.....	46
Івановська Ніна В'ячеславівна	
Мистецька освіта через призму українських музейних інституцій.....	48
Каменська Вероніка Юріївна	
Розвиток тембродинамічного слуху в комплексній підготовці виконавців-співаків у курсі фортепіано.....	50
Козлова Олена Михайлівна	
Оновлення навчально-методичної літератури в циклі музично-теоретичних дисциплін у початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладах.....	52
Криштопа Людмила Анатоліївна	
Конкурс юних композиторів-виконавців «Жива Музика».....	54
Лобаченко Тетяна Миколаївна	
Аналіз музичного твору як засіб розкриття художнього образу.....	56
Мольдерф Тат'яна Михайловна	
Некоторые вопросы в работе над интерпретацией вокального произведения в классе сольного пения (из серии статей по обобщению педагогического опыта).....	58
Павко Анатолій Іванович	
Біла Лілія Михайлівна	
Актуальні питання діалектичних взаємовідносин образотворчого та музичного мистецтв.....	61
Путря Володимир Андрійович	
Введення в основи інтерпретації музичного твору.....	64

Путря Наталія Іванівна	
Сакральний світ музики Й. С. Баха.....	66
Сбітнева Людмила Миколаївна	
Культурологічний аналіз стану музично-естетичного виховання у 90-ті роки ХХ століття.....	69
Сбітнева Олена Федорівна	
Репертуар як важливий фактор розвитку естетичної культури молодших школярів.....	72
Серова Олена Юріївна	
Загальні тенденції розвитку сучасної культурно-мистецької освіти в Україні.....	74
Оганезова-Григоренко Ольга Вадимовна	
К вопросу о пении в речевой позиции.....	77
Філіна Антоніна Петрівна	
Навчальна дисципліна «Державна культурна політика» у підготовці фахівців у галузі образотворчого мистецтва.....	79
Філіна Тетяна Вікторівна	
Навчальна дисципліна «Культурологія» у підготовці фахівців мистецької освіти.....	80
Чуніхін Олександр Натанович	
Сучасні проблеми освіти в Україні.....	81
Шульченко Марина Валеріївна	
Мистецька освіта в Полтавській губернії початку ХХ століття (за матеріалами рекламно-довідкової преси).....	83

СЕКЦІЯ 2 ІННОВАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ В ПРАКТИЦІ СУЧАСНОЇ ОСВІТИ ТА КУЛЬТУРИ

Азарова Юлія Олеговна	
TV-art и «критическая эстетика» Н. Дж. Пайка.....	86
Баньковський Анатолій Михайлович	
Впровадження фахових елективних курсів: досвід та перспективи.....	89
Вінічук Ірина Михайлівна	
Системи управління базами даних в соціокультурному секторі.....	91
Ємельянова Тетяна В'ячеславівна	
Соціокультурні передумови виникнення та формування «психологічної естетики».....	93

Зайченко Христина Сергіївна Форми фіксації церковних коляд за допомогою аудіоносіїв як один із провідних способів поширення жанру в XXI столітті	95
Камінська Наталія В'ячеславівна Впровадження особистісно орієнтованого навчання у сучасній музично-педагогічній діяльності шляхом стимулювання творчої активності учнів першого року вивчення сольфеджіо	97
Козлін Валерій Йосипович Комп'ютер і біомеханіка.....	100
Коновалова Ірина Юріївна Методологічні інтенції сучасного діалогу феноменології та музикознавства	102
Копієвська Ольга Рафаїлівна Творчі школи в системі забезпечення якості вищої освіти	104
Косилова Елена Владимировна Зиноватная Лариса Васильевна Формирование и развитие навыка чтения с листа в «Концертмейстерском классе».....	106
Кохан Тимофій Григорович Мистецтвознавство в структурі культурології: потенціал міжнаукового діалогу	108
Кухта Олена Анатоліївна Ансамбль скрипалів: робота з колективом від моменту створення до отримання звання «зразковий».....	110
Левенець Валентина Семенівна Копилковська Ірина Володимирівна Форма поточного контролю знань учнів: «Розминка»	113
Монько Тетяна Савівна Формування організаційно-управлінських здібностей молоді в установах культури.....	116
Овсяннікова Наталія Юріївна Специфіка нового культурного етапу в мистецькій освіті.....	119
Прохорова Наталія Анатоліївна Інформаційно-комунікаційні технології у навчанні рисунку.....	121
Слабченко Марія Олександрівна Володимир Вернадський: гармонізація майбутнього	124

Солдатенко Олександр Ігорович Досвід музичних педагогів Європи щодо розвитку музичних здібностей учнів шкіл естетичного виховання.....	126
Станіславська Катерина Ігорівна Методичні підходи до викладання навчальної дисципліни «Мистецькі форми сучасної культури».....	130
Уралова Лола Кадыровна К проблеме роли педагога-музыканта в условиях современных социальных коммуникаций	133
Швидків Галина Романівна Інноваційні методи та форми організації проведення індивідуальних занять з постановки голосу	135

СЕКЦІЯ 3 УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА ЯК СКЛАДОВА ЗАГАЛЬНОЄВРОПЕЙСЬКОГО ПРОСТОРУ

Біріна Надія Кириківна Становлення української фортепіанної мініатюри.....	138
Бойчук Оксана Миколаївна Хорове мистецтво Тернопільщини періоду незалежності.....	140
Ванюга Людмила Степанівна Державна політика України в галузі культури: проблеми та завдання	143
Гаврилова Тетяна Юріївна До ювілею першого публічного виконання національного гімну «Ще не вмерла Україна»	144
Гринчук Ірина Павлівна Місько Галина Степанівна Родина Анткових у культурному просторі Тернопільщини та України.....	147
Дорохина Любовь Алексеевна Репертуар хоров духовних учебных заведений Чернигова в контексте хоровой культуры Украины начала XX века	149
Ізваріна Олена Миколаївна Олесь Чишко: сторінки українського періоду творчості	152
Зосім Ольга Леонідівна Українська духовна пісенність XVII – XXI століть: регіональний та конфесійний аспекти.....	154

Квецко Ольга Ярославівна	
Автентичний бойківській танець як джерело наукових досліджень етнохореолога Р. Гарасимчука.....	159
Кобрин Наталія Володимирівна	
Музичні діалоги: Микола Лисенко у висвітленні української галицької преси.....	161
Матвіїшин Світлана Сергіївна	
«Тернопільські театральні вечори»: погляд через сто років.....	164
Одрехівський Роман Васильович	
Національні особливості у декоративному різьбленні іконостасів церков Галичини у кінці XIX – початку XX століть	166
Олійник Ольга Григорівна	
Арфи скіфо-сарматських кочівників.....	168
Павельчук Іванна Андріївна	
Тематичний репертуар стилю модерн у практиці українських наступників постімпресіонізму	171
Сватковський Сергій Олексійович	
Традиційна кераміка Лівобережної України: регіональний аспект ...	173
Стаценко Олена Олександрівна	
Сакральні композиції Олександра Родіна у контексті провідних тенденцій розвитку сучасної української музичної культури	176
Степурко Віктор Іванович	
Мистецька інтроверсія в сучасній композиторській творчості.....	179
Терещенко-Кайдан Лілія Володимирівна	
Паралелізм та особливості розвитку духовної культури України та Греції XVII – XVIII століть у документах та фактах (освітній аспект)	182
Фабрика-Процька Ольга Романівна	
Пісенний фольклор лемків України: традиції та сучасність.....	184
Цехмістро Ольга Валентинівна	
«Літургія Святого Іоанна Златоустого» Миколи Леонтовича у контексті сучасної музичної культури України.....	186
Чубик Юлія Ігорівна	
Повсякденний одяг шляхтянок Волині як елемент матеріальної культури ранньомодерної доби	188
Яковчук Надія Данилівна	
Жанр сюїти в камерно-інструментальній творчості Олександра Яковчука (рецепція неокласицизму).....	193

Ян Ірина Миколаївна Ідейно-естетичні засади формування української театральної- критичної думки останньої третини ХІХ – початку ХХ століть.....	194
---	-----

СЕКЦІЯ 4 ДІАЛОГ КУЛЬТУР: ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНІСТЬ

Андросова Дарія Владимировна А. Скрябин и итальянский авангард 1950-х – 1960-х годов (на примере Секвенции IV Л. Берио).....	197
Астаф'єва Ольга Андріївна Духовна музика як дієвий чинник формування культури суспільства.....	199
Афоніна Олена Сталівна «Подвійне кодування» в музичному мистецтві постмодернізму.....	202
Гармель Оксана Володимирівна Положення теорії М. Бахтіна про «чуже слово» в діалозі з музичним мистецтвом.....	205
Голуб Ірина Леонідівна Індивідуальний стиль митця та його прояви в мистецтві іконопису.....	207
Громченко Валерій Васильович Жанр як засіб музичної виразності (на прикладі творів для духових інструментів соло).....	209
Гедзь Олена Петрівна Творча постать Олександра Дзбанівського у культурологічних вимірах сучасності.....	212
Єлисеєва Катерина Юріївна Невідомий Луїджі Скьятті в нотних зібраннях Національної бібліотеки України.....	214
Жукова Наталія Анатоліївна Номадологічний проект Давіда Фонкіноса.....	215
Заря Світлана Валеріївна Відображення національних традицій в українській телевізійній відеореklamі.....	218
Каблова Тетяна Борисівна До питання інтегративності концепції у музичних творах, інспірованих образотворчим мистецтвом.....	220

Коваль Олег Володимирович Діалоги сучасного українського художника з мистецтвом минулого у просторі культури ХХІ століття.....	221
Колесник Олена Сергіївна Шекспірівський «Король Лір»: «космічні» цінності.....	224
Кравченко Анастасія Ігорівна Перформанс як видовищна форма сучасного музичного мистецтва.....	226
Ліва Наталія Валеріївна Історичні передумови рецепції сакрального у європейській культурі ХХ століття	228
Марценківська Олена Вадимівна Б. Лятошинський та Ф. Шопен: порівняльна типологія особистостей в аспекті ладогармонічної системи	230
Опанасюк Олександр Петрович Що бентежить провіденціальні сили в діалозі культур.....	233
Романко Володимир Іванович Джаз у дзеркалі сучасної української преси	235
Рябоштан Тетяна Іванівна Балетний театр ХХ століття: шляхи оновлення.....	237
Рябуха Наталія Александровна Инструментальный звукообраз в фортепианном наследии А. Шнитке	239
Тормахова Вероніка Миколаївна Сучасний погляд на інтерпретацію джазових стандартів.....	242
Щербаков Юрий Викторович Танцевальность как фактор формирования двухклавирной сюиты ...	244
Щербакова Ольга Константиновна Исполнительская эмпатия в фортепианном дуэте.....	246

СЕКЦІЯ 5

УКРАЇНСЬКА МИСТЕЦЬКА МОЛОДЬ У ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ФІЛОСОФСЬКО-ОСВІТНЬОМУ ПРОСТОРІ

Андрусенко Тетяна Юріївна Пам'ятка архітектури «Золоті ворота» в образотворчому мистецтві як джерело наукового дослідження і художньої інтерпретації.....	249
Антонова Катерина Антонівна М. Лисенко як фундатор національної музичної школи	251

Барандій Артем Юрійович Роль професійної освіти у розгортанні мистецького дискурсу в архітектурі Станіслава кінця XIX – початку XX століть	253
Бензюк Олександр Олексійович Аксіологічна складова художньої творчості Анатолія Білошицького	255
Бойко Ірина Миколаївна Майстер-клас як форма міжкультурних відносин у сучасній системі професійної підготовки академічних співаків	257
Бондарчук Галина Олексіївна Образ храму в пейзажах чернігівського художника Леоніда Могучова	259
Ван Ченьдо Детская музика в аспекте принципів національного виховання	261
Вінічук Артем Олегович Менеджмент театральної-концертної звукорежисури	263
Гарнага Іванна Вікторівна Кураторська практика як актуальна проблема сучасної мистецької освіти в Україні.....	266
Гуренко Людмила Олександрівна Проблеми театральної освіти у мистецькій спадщині Миколи Вороного.....	269
Дмитрук Людмила Ігорівна Ідентифікаційні процеси на Лемківщині	270
Дорошенко Марія Анатоліївна Вплив глобалізаційних процесів на розвиток сучасного українського образотворчого мистецтва	272
Дуда Лариса Ігорівна Трансформація дитячих фольклорних жанрів у бандурному репертуарі	275
Дюжник Олена Вікторівна Паркова культура України: сучасний стан та перспективи розвитку.....	277
Жуковська Тетяна Іванівна Сучасна виконавська культура: проблеми комунікації	279
Лебедева Зинаїда Денисовна Диалог русскої и західноєвропейської музичальних культур в фортепіанному творчестві Миколая Метнера.....	281

Ляшенко Лідія Леонідівна	
Спадковість як фактор розвитку обдарованості К. Корнгольда.....	284
Мартинюк Анна Анатоліївна	
Актуалізація вивчення збірки «Козацькі пісні» Л. Ревуцького як фактор формування національної свідомості учнівської молоді ...	286
Маслов-Лисичкін Андрій Олегович	
Каскадерські школи в радянському кінематографі.....	288
Маслова-Лисичкіна Ірина Анатоліївна	
Масове свято як засіб виховання радянської людини	291
Матвійчук Богдана Сергіївна	
Реклама в сучасній українській культурі (види та функції): до питання постановки проблеми	294
Мезіна Світлана Сергіївна	
Національні традиції у творчості українських шістдесятників.....	297
Михайловська Світлана Володимирівна	
Збереження автентичності гагаузського хореографічного мистецтва на Одещині.....	299
Немцова Лілія Орестівна	
Динаміка звернень до поезій І. Франка в українській хоровій музиці ХХ – ХХІ століть.....	301
Палкіна Ірина Ігорівна	
Мелодекламація у творчості «Друмтиатру»	303
Палько Марія Ігорівна	
Богослужбові нотовані рукописи латинського обряду в архівах Львова.....	306
Пан Тинтин	
А. Дютіє в контексте культури Франції середини ХХ века.....	308
Печоха Юлія Григорівна	
Ремінісценції стилю модерн в європейському мистецтві кінця ХХ – початку ХХІ століть.....	310
Приходько Анна Володимирівна	
Музичний авангард у сучасному мистецькому середовищі.....	312
Раструба Анатолій Іванович	
Хорове мистецтво Ніжина кінця ХХ – початку ХХІ століть: регіональний аспект.....	314
Романенко Світлана Афанасіївна	
Освітньо-розважальний проект «Музичні класики»: від традиції до новацій.....	316

Семенець Оксана Юріївна	
Ностальгія у творчості композиторів української діаспори першої половини ХХ століття: постановка проблеми.....	319
Сливка Оксана Мирославівна	
Фестивальний рух в українському театральному мистецтві	322
Сопотницький Віталій Вадимович	
Віртуальні розваги в системі сучасного дозвілля молоді	324
Сосницький Юрій Александрович	
Экологические принципы предметно-пространственной среды города Харькова	326
Тимошенко Роксолана Олександрівна	
До розуміння замкової культури України.....	328
Файзулліна Ганна Станіславівна	
Етнофутуризм та етнокультурологія у творчості художника Олександра Чегорки.....	330
Федорняк Наталія Богданівна	
Українські фестивалі Канади як чинник збереження етнічної спадщини.....	332
Халілова Ленура Сейтумерівна	
Кримськотатарська культура: традиції та сучасність.....	335
Хиль Елена Михайловна	
Первый фортепианный концерт С. Прокофьева и его интерпретации.....	336
Чернець Марія Олександрівна	
До розуміння культуротворчої місії міжкультурного діалогу.....	338
Шабатура Юлія Владимировна	
Проблема «джинсы» в условиях регионального телевидения	340
Шеремета Наталія В'ячеславівна	
Музичні прем'єри 96-го концертного сезону Національного симфонічного оркестру України (2014–2015).....	341
Шершова Тетяна Вікторівна	
Національна культурна реальність у сучасному європейському та світовому просторі.....	343
Щербинін Сергій Вікторович	
Образ жінки в сучасній обрядовості України.....	346
ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ	348
СПИСОК СКОРОЧЕНЬ.....	355

Міжнародна науково-творча конференція

**МИСТЕЦЬКА ОСВІТА
В КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ УКРАЇНИ
XXI СТОЛІТТЯ**

28-30 квітня 2015 р.

Редактори

Комп'ютерна верстка

Шульга О. В., Зосім О. Л.

Зосім О. Л.

Підписано до друку 26.05.2015. Формат 60x84^{1/16}

Друк офсетний. Умовн. др. арк. 21,39 Наклад 300 прим. Зам. 91

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.