

Міністерство культури України
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової
Варшавський музичний університет Фридерика Шопена
Таньшанський університет
Інститут культурології НАМУ
Український центр культурних досліджень МКУ
Громадська Рада при МЗС України

МАТЕРІАЛИ
Міжнародної науково-творчої
конференції

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКА ОСВІТА
ЯК СКЛАДОВА ХУДОЖНЬОГО ПРОСТОРУ
XXI СТОЛІТТЯ

Одеса – Київ – Варшава
2014

УДК 008:7+008:37

ББК 85

К90

Рекомендовано до друку Вченою радою НАКККіМ
протокол № 5 від 27 травня 2014 р.

К90 **Культурно-мистецька освіта як складова художнього простору
XXI століття: Зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Одеса, Київ,
Варшава, 30 квітня 2014 р. – К. : НАКККіМ, 2014. – 256 с.**

ISBN 978-966-452-156-4

Збірник містить матеріали Міжнародної науково-творчої конференції, проведеної кафедрою теорії, історії культури і музикознавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, Одеською національною музичною академією імені А.В. Нежданової, Варшавським музичним університетом Фридерика Шопена, Тяньшанським університетом 30 квітня 2014 року. До збірника увійшли статті та тези доповідей, в яких розглянуто наступні питання: українська культура як складова загальноєвропейського простору; діалог культур: традиції та сучасність; актуальні проблеми мистецької освіти в Україні (минуле та сучасність); інноваційні технології у практиці сучасної освіти і культури; культурно-мистецькі пошуки молоді.

Редакційна колегія:

Чернець В.Г. – ректор НАКККіМ, доктор філософії, професор, заслужений працівник освіти України, академік Академії наук вищої освіти України (*голова редколегії*); **Бойко В.І.** – перший проректор з науково-педагогічної роботи НАКККіМ, кандидат філософських наук, доцент; **Шинкарук В.Д.** – проректор з наукової роботи і міжнародних зв'язків НАКККіМ, доктор філософських наук, професор, академік Академії наук вищої освіти України (*заст. голови редколегії*); **Гронав-Осинська А.** – професор Варшавського музичного університету Фридерика Шопена (Польща), доктор мистецтвознавства (dr. hab.), 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 (*відповідальна за випуск*).

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

УДК 008:7+008:37

ББК 85

ISBN 978-966-452-156-4

© Національна академія керівних
кадрів культури і мистецтв, 2014
© Автори, 2014

ПЛЕНАРНЕ ЗАСІДАННЯ

Шульгіна Валерія Дмитрівна,

Яковлев Олександр Вікторович

СИНЕРГЕТИКА ЯК МЕТОДОЛОГІЯ РЕГІОНАЛЬНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

Синергетика як нове світобачення сучасної культурології знаходить своє застосування в дослідженнях соціальних і культурних процесів. Подальшого розвитку потребують синергетичні напрацювання на двох рівнях: загальнометодологічному і конкретно-дослідницькому, зокрема культурологічному.

Синергетика (від грецької – сумісний, злагоджено діючий) – напрям міждисциплінарних досліджень, породжений розвитком теорії систем і методологією системного аналізу. Її основоположниками були Г. Хакен, І. Пригожий, С. Курдюмов, які підкреслювали, що основні закономірності самоорганізації, виявлені при вивченні природних термодинамічних процесів, мають широкий спектр дії, охоплюючи розвиток й соціокультурних систем. Це підтверджується дослідженнями В. Василькової, І. Яковлева, І. Баригіна, І. Євіна, які перевірили дієвість синергетичної методології в аналізі процесів самоорганізації у розвитку суспільства, культури, мистецтва.

Процеси самоорганізації характеризуються такими протилежними тенденціями, як: нестійкість і стійкість, дезорганізація і організація, хаос і порядок. Синергетична концепція саморозвитку спирається на принцип саморуху і розвитку матерії, на уявлення реальних структур і систем та пов'язаних з ними процесів розвитку, розкриває зростання упорядкованості та ієрархічної складності систем самоорганізації на кожному етапі еволюції матерії.

Процеси самоорганізації носять цілеспрямований характер взаємодії з навколишнім середовищем і мають такі характеристики. Перший тип – це самозародження з деякої сукупності цілісних об'єктів певного рівня нової цілісної системи з специфічними закономірностями. Другий тип – процеси, завдяки яким система підтримує стабільний рівень організації при зміні внутрішніх і зовнішніх умов існування. Третій тип процесів самоорганізації пов'язаний з розвитком систем, що здатні накопичувати і використовувати минулий досвід. Отже, завдяки процесам самоорганізації відбувається взаємодія елементів, підсистем і систем, що призводить до їх збалансованої поведінки і в результаті – до утворення

інноваційних структур, які слугують прогресу суспільства, культури і мистецтва. Всі зазначені характеристики є універсальними, загальнонауковими, тобто розповсюджуються як на природні, так й неприродні явища (соціальні, культурні, гуманітарні), що стало підґрунтям виникнення синергетичної ідеї саморуху від нижчого рівня організації системи до вищого.

Ідея полягає в дослідженні закономірностей перетворення відносно простих елементів і підсистем у ієрархічно складні структури культурної діяльності в площині синергетичної парадигми саморозвитку. Завданням культурології є виявлення тих внутрішньо культурних сил, що впливають на динаміку розвитку культури. Саме синергетичне мислення, що розвиває методологію системних досліджень, відкриває нові можливості пізнання закономірностей саморозвитку та самоорганізації сучасного українського суспільства, яке переживає свою соціокультурну трансформацію в незалежну державу в умовах світових процесів глобалізації та альтернативного поглиблення етнонаціональних регіональних ідентифікацій.

Виникає потреба інтегрувати знання про особливості менталітетів, соціокультурного буття і свідомості націй, етносів, субетнічних груп і культурних регіонів України у систему специфічних концептів, категорій і понять, визначити методологічний базис і категоріальний апарат "духовної метафізики" української культури як кросрегіональної єдності її етноментальних характеристик, геокультурних і регіональних хронотопів.

Отже, синергетика стає методологічною основою регіональних досліджень, що сприяє створенню цілісної картини національної культури України.

Гронау-Осиньская Алиция

LAST OF FEBRUARY FOR STRING QUARTET КАК ПРИМЕР ТОЧНОГО СПОСОБА СОЧИНЕНИЯ-РЕЗЮМЕ

Квартет "Last of February" был посвящен сыну – второму ребенку композитора – Леху Осиньскому, родившемуся 28 февраля. Это было третье, после двух посвященных дочерям, произведение – подарок (... den Musikalischen Opfer) матери-композитора детям.

Алиция Гронау (в своей композиторской деятельности использует этот вариант фамилии) отдает особенное предпочтение специфическому выражению эмоции и драматургии, а именно выражению их посредством детально разработанной системы. По её убеждению, предсочинительская работа, т.е. та, которая осуществляется непосредственно перед

актом сочинения и заключается в подготовке элементов произведения, выстраиванию их отношений, зависимостей, связей, а также способа развития, взаимодействия, соединения этих элементов в более крупные единства, придает произведению особую ценность. Произведение, использующее определенную систему-метод, обладает особенной красотой. В отличие от чисто чувственной красоты, основанной на красоте звучания, естественного повествования или вызывающих восхищение звуковых явлений, подобное произведение соотносится с иной красотой – красотой интеллектуальной, заключающейся в гармонизации элементов, в восхитительной игре ими, в пластическом воздействии этих элементов на произведение как целое – на его макроформу. Этот способ действия имеет и ещё одно достоинство. Он помогает творцу в выборе звуковой материи, в отказе от того, что является избыточным, затем помогает определенным образом упорядочить данную материю и, таким образом, в результате способствует сотворению единого музыкального мира, единой музыкальной действительности- с её собственными правилами, законами, принципами. Не без оснований Теодор Визенгрунд Адорно в "Философии новой музыки" написал, что сегодняшний композитор должен говорить языком, который он сам создаёт, должен устанавливать принципы этого языка, зачастую чуть ли не для каждого произведения, определять грамматику этого языка, его синтаксис и лексику. Следовательно, задача современного композитора – принять этот вызов, даже если это будет сопряжено с риском непонимания его замысла слушателями, особенно теми, кто не выражает большого желания понять музыку.

Сделав именно такой выбор, для своего скрипичного квартета композитор приготовила точный способ действия. И хотя она не требует от слушателей прочитывания механизмов своего творческого метода в ходе прослушивания музыки, однако рассчитывает на их восприимчивость к красоте интеллектуальной стороны музыки, на это привнесенное "что-то".

Личковах Володимир Анатолійович

ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ У ТЕОРЕТИЧНОМУ СПАДКУ ХУДОЖНИКА О. БОГОМАЗОВА

Теоретик абстракціонізму і кубофутуризму в історії вітчизняної естетичної думки – *Олександр Богомазов* (1880-1930) – безпосередньо пов'язаний з Україною, з національним художнім життям і мистецькою освітою. На відміну від авторитетних, навіть в радянські часи антимодер-

рнізму, імен К. Малевича і В. Кандинського, його ім'я було призабутим, і про нього як яскравого репрезентанта саме українського авангарду, не могло бути й мови. Про його світоглядну і мистецьку приналежність до абстракціонізму засвідчує картина "Чорний квадрат на білому тлі", написана у 1914 р. (майже синхронно і в унісон з К. Малевичем!). У тому ж "воєнному" році в Боярці під Києвом був завершений його теоретичний трактат "Живопис та елементи", який засвідчує уже естетичну приналежність автора до аналітики творення і сприйняття абстрактного образу в малярстві. В його художній творчості це було підтверджено картиною "Ліс. Боярка", написаною у тому ж 1914 р., в якій переплелися *абстракціоністські та кубофурістичні* підходи до розуміння й передачі живописних елементів. Між іншим, висловлена в трактаті ідея генези художньої форми, що існує лише "з моменту руху первісного елемента", з'явилася на 2 роки раніше, ніж відповідна концепція творчості В. Кандинського.

Як вважає Д. Горбачов, філософською основою художньо-естетичних позицій О. Богомазова є т. зв. *"глобальний енергетизм"*. На мою думку, нав'язаний модними тоді махістськими концепціями та філософією космізму, "енергетизм" корелює як з безпредметністю абстракціонізму, так і з конструктивно-динамічними принципами кубофутуризму. Власне, така естетична візія світу послугувала основою конструктивно-динамічно-енергетичному зображенню Львівської площі в Києві на картині "Трамвай" 1914 року. Сам автор так описував цей кубофутуристичний образ: "На виблиск перетворений собака. Чітко лунає діловите цокотання кінських копит, треллю заливаються розсипи електроізоляторів. Трамвай, загострений до нестримного руху, розносив спішні вісті про наступ нової доби, де зростатимуть швидкості і скорочуватимуться простори". Крім того, О. Богомазов, як, до речі, і О. Екстер, були впевнені, що "енергетизм" є характерним і для української народної творчості, бо молоді слов'янські народи, на їхню думку, виявляють свою енергію саме в яскравих народних формах [див. 3].

У трактаті *"Живопис та елементи"* О. Богомазов називає Художника "чутливим резонатором", що виявляє живописну Різницю елементів, складаючи Довершений Ритм Мистецтва (з авторського епіграфа). Естетико-мистецтвознавчий характер трактату, який призначався в якості навчального посібника для студентів Київського художнього інституту, де викладав професор О.К. Богомазов, підкреслюється у Вступі. Тут автор розкриває природу мистецтва через здатність виражати художню ідею за допомогою відповідних його кожному виду "елементів". Завдан-

ням митця є "перекладення естетичного хвилювання, переживання" в певні визначені елементи будь-якого мистецтва" [1, 12].

Такий "елементний" підхід, як на мене, найбільш є притаманним якраз абстракціонізму, який розкладає, "атомізує" дійсність, редукуючи її предметність до точки, лінії, площини, до їхньої динаміки у художній творчості та сприйнятті, що аналізується в трактаті з позицій "динамізму" й "енергетизму". Також "елементне" мислення і бачення є характерним для кубізму і футуризму (відповідно, українського кубофутуризму: О. Екстер, Д. Бурлюк, О. Тишлер, А. Петрицький, В. Татлін, В. Пальмов, більшість з яких працювали разом з О. Богомазовим у художньому інституті), бо кубістичний експеримент з простором і футуристичний експеримент з часом ґрунтуються на розкладанні, а потім синтезі реальних хронотопів. Відтак, живописні елементи, про які пише український теоретик авангарду, і дійсно генерують основу як художньої творчості, так і сприйняття в естетиці абстракціонізму й кубофутуризму.

Трактат О. Богомазова складається з окремих розділів, які не тільки розкривають логіку естетичної концепції автора, а й полегшують її розуміння студентами-художниками, яким вона призначалась.

Закінчується трактат "Живопис та елементи" важливим *висновком для естетики авангардизму*, що нове мистецтво засноване на міцніших підвалинах, ніж академізм. На думку автора трактату, художники-авангардисти через розуміння "елементів" та їх ролі у живописному зображенні предмета свідоміше і вдумливіше ставляться до самої сутності мистецтва. Горезвісний "реалізм" академізму, що веде до втрати сенсу в живописі, замінюється "енергійним розвитком" Нового Мистецтва, як більш високої стадії естетичного пізнання.

Як і К. Малевич та В. Кандинський, Олександр Богомазов свої теоретичні погляди на мистецтво пов'язував з активною *громадською і культурно-просвітницькою діяльністю* (час був такий!).

У виступі на I Всеукраїнському з'їзді художників (1918 р.) теоретик і практик авангардизму шукав об'єктивну основу для вирішення питань розвитку живопису в Україні. На думку О. Богомазова, "не академізм, не імпресіонізм чи футуризм повинні лягти в основу наших суджень, а конструктивні елементи" [там само, 154]. Як бачимо, теоретичні ідеї художника вплинули і на його розуміння особливостей *національного малярства*. Як репрезентант української естетичної думки, О. Богомазов розглядає три основні елементи існування мистецтва – вольовий імпульс, навколишнє середовище з його динамічними силами і фіксуючий матеріал в контексті їхньої етнокультурної наповненості, національного розуміння. *Завдання українських художників* – "піти в

напрямку досягнення пластичного багатства України, вияву динамічних засад, розвитку самосвідомості самокритики, вміння аналізувати елементи живопису" [там само, 155]. Треба дати радість буття тут, на Україні, під промінням нашого ласкавого сонця!

В естетичній декларації пізні українські футуристи спиралися також на ідеї новітніх форм синтетичного мистецтва, виступали "проти національної обмеженості, безпринципного упрощенства, буржуазних мод, аморфних мистецьких організацій, провінціалізму, трьохпільного хуторянства, неуцтва, еклектизму" [цит. за: 2, 110-111]. Невипадково радянський мистецький авангард деякі називали "культурбільшовизмом", а його яскравих представників – "революційними конкістадорами". В цілому естетика українського авангарду достойно перегорнула ще одну яскраву сторінку історії вітчизняної естетичної думки, зробивши вельми важливий внесок у європейську і світову скарбницю художньої культури і арт-критицизму.

Теоретичний спадок українських авангардистів, зокрема О. Богомазова і досі слугує основою мистецької освіти в Україні, особливо в її модерних і постмодерних вимірах.

Використані джерела

1. Богомазов О. Живопис та елементи / Олександр Богомазов. – К.: Задумливий страус, 1996. – 152 с.

2. Романенко Г. Еволюція художніх і літературних об'єднань України: історико-культурологічний вимір: Монографія / Г.О. Романенко, В.М. Шейко. – К.: Ін-т культурології Акад. мистец. України, 2008. – 208 с.

3. Український авангард 1910-1930 років: Альбом / автор-упорядник Д. Горбачов. – К., 1996. – 400 с.

Маркова Олена Миколаївна

Т. ШЕВЧЕНКО Й МУЗИЧНА СУЧАСНІСТЬ

Творчість генія стильово симультанна – оскільки індивідуальність творця, спрямована до суб'єктивно обраної мети, завжди корегована "духом епохи", також відзначена "закликами" Минулого й Прийдешнього, як реаліями світовідчуття Обранця. Сучасний підхід до спадщини Шевченко, з огляду на *неосимволістський стильовий тонус постмодерну* [6, 99-134], особливо констатує паралелізм генія Шевченко творчим позиціям Прерафаелітів, його сучасників, художників і поетів в одній особі, відродження інтересу до яких констатують видання останніх десятиліть [4, 46-48; 11, 137-213]. Вражає близькість механіки віршотворення Шевченка й символістів – писання на основі типових мелодій. Це усвідомлюється при безпосереднім сприйнятті віршів, народність яких

надзвичайно органічно укладалася в суто учено-літературну форму *по-ем*, що бере початок у творчості попередників трубадурів – філідів і бардів Ірландії-Британії VI-IX століть.

Наголошуємо на молитовних образах і особливо на молитовній інтонації віршів Шевченко, що підтримана *слізною осяйністю* його образів – О. Соколом зроблений цікавий підрахунок найбільш часто вживаних слів і виражень у віршах Шевченко, а такими виявляються ідеї "зліз" і "плачу", невідривні від православної Спокути й Каяття. Збереження в Україні з XVIII на XIX століття того шару, що у польській традиції названий був "сарматизмом", "литовське в польському" [12]. У тому числі це – у зв'язках із християнсько-кельтською присутністю, цей зв'язок засвідчений тематикою віршів Шевченко у порівнянні з темами чернечої ірландської поезії (не забуваємо, що дзвін у руській церкві успадковує не візантійську традицію, що не знала дзвонів, але кельтсько-ірландську [10, 143]). Порівнянними є теми "Думи мої" у віршах Шевченко 1839 і 1847 рр. – і у молитовних вірші ірландського ченця IX століття [2, 310-311]. Дивно збігаються й інші образи великого українського поета, онука свого діда, що отримав традиційну для козацької старшини [3, 9-13] освіту за старими Православними традиціями. Також на вказують образи природи, то ідилічно прекрасної, те бурхливої і грізної, які становлять особливу лінію в поезіях Шевченка за її опосередкованістю віршотворчістю монастирів середньовічної Ірландії [2, 280].

Дух Санкт-Галленської православної традиції, спорідненої з польським "сарматизмом", пізнаваний в образній системі Шевченко, де над усім – любов до України-неньки, Матері-України. У цьому плані напрошується паралель до творчості великого Ф. Шопена, у якого у творах була єдина Кохана – це Батьківщина, Польща: ліра Шопена цнотлива, і тим співвідносна з поезією трубадурів і мінезінгерів, єдиною гідною коханою яких була Богоматір [8, 5-28]. Українське поклоніння в кобзарів і в поезії Шевченко Матері-Батьківщині прямо успадковувало трубадурів, з якими сполучена традиція ірландських бардів, російських калік-пісельників, знищених в Англії й у Московії майже одночасно, в 1640-і роки.

Символізм Шевченка не далекий М. Лисенкові, найбільш виражений у хорах Б. Лятошинського, поліфонічна насиченість акцентує інтелектуалізм Шевченка, що підносить життєві образи до біблійних архетипових висот. Є ще неосимволістський експресіоністський-абсурдистський комплекс – в образах Сну, у тому числі сну-мари *всеосміяного* ("Сон" *Комедія* "У всякого своя доля", 1844), що споріднене із "сплячими" фігурами експресіоніста Е. Барлаха, з "ловцями снів" з романів М. Павича, населених "небіжчиками", "особами з ваших спогадів" [9,

102]. Наближеною до експресіоністського тону – зла варіація на тему "Думи мої" – N.N. "О думи мої! О славо злая!", 1847, де захоплено оспівувана Україна проявляється в злиденності й бездуховності.

Є сторона стильових передбачень Шевченко, що не відзначалася дослідниками – це шевченківський веризм, що позначився в хронологічній паралелі до становлення в Італії Дж. Верга. Концепція "Катерини" Шевченка, не менш чим відома новела Верга, може бути позначена як "Cavaliera rusticana", оскільки акцент на образі нещасної покинутої переплітається із жорсткою логікою захисту честі сім'ї батьками Катерини. Веристський комплекс склав спеціальну умову успіху прем'єри "Катерини" М. Аркаса – в українському театрі М. Кропивницького українською мовою в Москві [див. 5, 54], що відбулося на хвилі постановок "Сільської честі" П. Масканьї й "Алеко" С. Рахманінова.

З Одесою зв'язана музична шевченкіана – П. Ніщинського ("Вечорниці" до II дії "Назара Стодолі") 1875 р., веристський потенціал шевченківської драми закладений першою російською версією тексту 1843 року [7, 24]. З Одесою зв'язана й опера "Назар Стодоля", створена К. Данькевичем в 1959 році в Києві, але киянином Данькевич став тільки в 1953 році [1, 162]. В опері Данькевича *посилений веристський акцент* у лібрето, в опері відсутнє бідермайєрівське-патріархальне Каяття Хоми у фіналі, тип мелодики опери Данькевича, декламаційно-патетичний, що тяжіє до потужних унісонів, емблематичних для музичної мови даного напрямку. Веристський акцент поставив К. Данькевич і в балеті "Лілея", розгорнувши сюжетно "сільське лицарство", що не жаліє слабких.

У завершення – очевидні ідилічні-пробідермайєрівські мотиви, показові для мінімалістських "анестезійних-знеболюючих" образів-звучань: "Садок вишневий коло хати", "Тече вода з-під явора". Напевно – це тема В. Сильвестрова, з його благоговінням перед красою-чистотою, здатним наблизитися до даного шевченківського образу.

Використані джерела

1. Данькевич Константин Федорович // Музыкальный энциклопедический словарь. Гл. ред. Г.В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – С. 162.
2. Диллон М., Кершоу Чедвик Н. История кельтских королей. – М.: Вече, 2006. – 511 с.
3. Зайцев П. Життя Тараса Шевченка. – К., 2004. – 276 с.
4. Кассу Ж. Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка / Ж. Кассу, П. Брюнель, Ф. Клодон и др.; науч.ред и авт. послесл. В.М. Толмачев; пер.с фр. – М.: Республика, 1999. – 412 с., илл.
5. Кауфман Л. М.М. Аркас. Нарис про життя і творчість. – К.: Держ. видавн. образотв. мистецтва і муз. літератури УРСР, 1958. – 132 с.
6. Маркова Е. Проблемы музыкальной культурологии. – Одесса: Астропринт, 2012. – 164 с.

7. Михайлов М. Константин Федорович Данькевич. Народний артист СРСР. – К.: Мистецтво, 1964. – 80 с.
8. Муравська О. Нариси з історії зарубіжної музичної культури. Вип.1. – Одеса: Друкарський дім, 2010. – 214 с.
9. Павич М. Семь смертных грехов ; [пер.с серб. Л. Савельевой]. – СПб.: Амфора, 2010. – 186 с.
10. Перевезенцев С. Россия. Великая судьба. – М.: Белый город, 2006. – 704 с.
11. Németh Lajos / A XIX. Század művészete. A historizmustól a szecesszióig. – Budapest: Corvina Kiadó, 1974. – 226 p.
12. Tazbir J. Synkretyzm a kultura sarmatska. – Teksty. – 1974. – № 4. –S. 46.

Рощенко Олена Георгіївна

СЕМАНТИКА ШЕВЧЕНКОВОГО "ЗАПОВІТУ" У ДРАМАТУРГІЇ ОПЕРИ М. ЛИСЕНКА – М. СТАРИЦЬКОГО "ТАРАС БУЛЬБА"

У Додатку до клавіру "Тарас Бульба" з зібрання творів М.В. Лисенка у двадцяти томах (Київ, 1957) за музичною редакцією Л.М. Ревуцького та літературною редакцією М.Т. Рильського після sacramентального надпису "Кінець опери" міститься "Аріозо Тараса" (том VI). Винесене "на Додаток", це Аріозо мало б стати другим сольним висловом у партії лисенкового Тараса. Слід зазначити, що навіть гіпотетичне введення Аріозо Тараса, залишеного у клавірі "на Додаток", потребувало би урахування ряду аспектів. По-перше, це необхідність його узгодження з інтонаційно-драматургічним, просторово-часовим "оточенням". По-друге, це усвідомлення того факту, що введення Аріозо потребувало би певної "зупинки дії", що є мало властивим загальному плину розвитку образу Героя в цілому, що, на відміну від багатьох інших персонажів, тяжіє до наскрізного розвитку.

Висока значущість "додаткового" Аріозо Тараса потребує його послідовного вивчення. Це сприятиме встановленню тих змістів, властивих опері як художній цілості й пов'язаних композитором і лібретистом з образом Тараса, що відкривають свої приховані сенси тільки завдяки урахуванню "додаткового" Аріозо, в якому вони дістали кульмінаційного втілення. Реалізація цієї можливості сприяє встановленню однієї з найважливіших концепційних ліній опери, котра є ретельно завуальованою в основному тексті опери, і тому, на жаль, поки що не була простежена ані науковцями, ані виконавцями. Сутність цієї концепційної лінії полягає у втіленні в оперній драматургії ознак мотиву шевченкового "Заповіту", цілісно висловленої у Аріозо, залишеному "на Додаток".

Подане у Додатку Аріозо Тараса написано у *віршованому метроритмі "Заповіту" Т. Шевченка – хореї двоскладової стопи. Порядок розташування поетичних рядків відповідає шевченковій "заповітній" струк-*

турі, а саме: усі непарні рядки містять по 8 складів, усі парні – по 6. Отже, *Аріозо* має структурні ознаки шевченкового "Заповіту", оскільки складене за усіма ознаками шевченкової "заповітної хореїчної строфи".

У розміщеному у Додатку до опери *Аріозо* Тараса суто структурні ознаки віршування не стають єдиним приводом для його "заповітної" інтерпретації. Крім структурних ознак, ознак шевченкової стилістики, *Аріозо* Тараса містить й риси "заповітної поетики" Т. Шевченка, риси ідейно-образного змісту "Заповіту", "заповітні семанти", елементи "заповітного стилю" Кобзаря.

Як і шевченковий "Заповіт", *Аріозо* лисенкового Тараса пронизано пророцьким змістом. Властиве обом художнім текстам пророцтво втілюється у наявності мисленої присвяти "І мертвим, і живим, і ненарожденим", духу звернення до громади (козацької громади) майбутнього із величною настановою до нащадків, імперативного тону заклику до єдності, патріотичного тлумачення євангельського принципу безсмертя ("смертю смерть поправ"), досягнення якого можливе за умов посмертного приєднання жертвовної, вірної, вічної козацької душі до омріяного українського раю. Заповітне пророцтво пов'язане із усвідомленням й здійсненням власної місії, що полягає як у прижиттєвому, так і посмертному служінні Україні – родині. Ознакою пророцького стилю в "заповітних" творах є перехід від часу до Вічності, співвіднесення Українського Відродження, сходження до українського раю з Божественним покровительством, молитвою, Божою волею. В "заповітних" творах підкреслено значущість родинних зв'язків, пам'яті, завдяки яким здійснюється перетворення нації на єдину родину, у лоні якої здійснюється об'єднання минулого і майбутнього: померлі за Україну входять у те родинне коло живих, за волю й життя яких вони віддали життя. Так, однією з змістовних ознак "заповітної поетики", властивої й Тарасовому *Аріозо*, є ідея безперервності роду ("козацькому роду нема переводу").

Залишеному "на Додаток" Тарасову *Аріозо*, як і шевченковому "Заповіту", властива прихована гімнічність. Її міць розкривається із усією повнотою, якщо взяти до уваги, що у шевченковій пророковій "заповітній строфі" написаний і Державний Гімн України.

Що стосується можливостей розміщення "заповітного" *Аріозо* Тараса в контексті оперної цілісності, то вивчення його змісту дозволяє зробити висновок про те, що передбачуване місце його розташування має бути пов'язаним із моментом появи Тараса разом із синами у Січі, тобто з III дією (до сцени обрання Кошового). У такому разі у якості "батька" постає Кошовий, у якості матері – Січ. Кошовий і Січ – Батьки "великої родини", про посмертне повернення до якої мріяв Тарас Шевчен-

ко, хранителі тієї родинної "хати", до якої повертається Тарас Лисенка-Старицького, вводячи до неї й своїх синів.

За умови здійснення ретроспективного аналізу, тобто розгляду опери від винесеного за її межі, розташованого поза її межами "заповітного Аріозо Тараса" завдяки встановленню мисленнєвої арки до початку опери й поступового руху уперед до Фіналу, стає очевидним, що мотив шевченкова "Заповіту" розкривається поступово у партії Тараса, перш за все, у зверненнях Батька до синів-козаків. Формування "заповітної хореїчної стопи" у опері Лисенка-Старицького охоплює ті її розділи, що пов'язані зі сценами, які умовно можна визначити як батьківські настанови Тараса, звернені до синів, а згодом – й до усієї козацької громади – родини. Тарас Лисенка-Старицького набуває тієї функції "батька", що була властива Кобзареві, якому був притаманний родинний, батьківсько-синовній характер спілкування із громадою. Слідуючи заповітній парадигмі, Тарас, просвітивши наукою розум синів, наливши добром їх серця, призначає їх служінню Україні, віддаючи до козацької сім'ї – до Січі задля виконання своєї місії.

Не лише вербальна основа, але й інтонаційна драматургія оперного твору містить "заповітні змісти", приховані у її надрах. Для їх визначення необхідно знов звернутися до ретроспективно оформленого герменевтичного аналізу. Це означає необхідність вивчення "додаткового Аріозо" Тараса з метою встановлення властивих йому заповітних семантем, що містяться у музичній мові та інтонаційній драматургії, з тим, щоб надалі віднайти особливості їх прояву у тих репліках та монологіях Героя, вивчення вербальної основи котрих дозволили визначити їх сенс як заповітний.

Значну роль у формуванні заповітної символіки у музичній мові й інтонаційній драматургії винесеного "на Додаток" Аріозо Тараса мають темпові й метроритмічні, динамічні й агогічні, тональні й мелодико-гармонічні, а також формотворчі засади. Тобто, до формування заповітної символіки М. Лисенко задіяв усі можливі засади музичної виразності.

Аналіз структури й змісту (тобто структурно-функціональний аналіз) дозволив дійти висновку, що в "додатковому" Аріозо, як і в інших зверненнях Героя до Січового козацтва, до дітей, сім'ї, Тарас Лисенка-Старицького промовляє до майбутнього (майбутніх поколінь) мовою Тараса Шевченка.

Використані джерела

1. Рощенко О. Міфологема пошуків раю у національному оперному міфі Лисенка-Старицького "Тарас Бульба" // Музичне мистецтво і культура. – Вип. 15. – Одеса: Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової, 2012. – С. 8–24.
2. Примітки // Т. Шевченко. Кобзар. – К.: Радянська школа, 1983. – С. 553–599.

Н. ОСТРОВСКИЙ И ЕГО КИТАЙСКИЕ БИОГРАФИЧЕСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ. К 110-ЛЕТИЮ РОЖДЕНИЯ АВТОРА РОМАНА "КАК ЗАКАЛЯЛАСЬ СТАЛЬ"

Для советских людей эпохи СССР биография Н. Островского, истового и последовательного Служителя Веры в коммунистическое будущее человечества, составила нечто, окруженное почитанием. То, что данная биография была воплощением "духа времени", показательного для прошедшего столетия мыслительного настроения, свидетельствуют биографии и творческие вклады композиторов – авторов политической коммунистической песни XX века. Обращаем внимание на некоторый показательный прием выстраивания жизненного кредо, который определил стержень биографии Н. Островского и героя его романа – Павла Корчагина.

В романе Островского имеется знаменитый монолог: "Самое дорогое у человека это жизнь. Она дается только раз, и прожить ее надо так, чтобы не было мучительно больно за бесцельно прожитые годы..." [4, 256]. По наблюдению профессора О. Муравской, это коммунистическое кредо Корчагина – удивительная проекция *протестантской* идеи завершенности жизненного пути божественным предначертанием, исключающего представление о Страшном суде и др. Так откровение коммунистического идеала служения выстроено в проекции религиозного мироосознания, почерпнутого из совокупного интернационального окружения героя романа. Если сказанное сопоставить с методом Г. Эйслера, классика Коминтерновской песни, сочинявшего интонационно-мелодически злободневные песни с установкой на "Интернационал" П. Деггейтера и с опорой ... на лютеранскую песню-хорал как базисный жанр серьезной популярной немецкой музыки [3, 53], – то очевидным становится родственность механизма художественного открытия у названного Г. Эйслера и Н. Островского.

Биографии великих китайских композиторов-песенников Не Эра и Си Синхая составили удивительную параллель биографии Н. Островского истовостью служения Коммунизму и короткостью жизненного пути (первый прожил 23 года, второй – неполных 40 лет), но, главное, богатством таланта и удивительным умением схватывать идею времени, сопрягая ее с архетипическими показателями. Песня Не Эра, созданная им в 23 года, незадолго до ухода, обессмертила его имя и является гимном Китая – и она явно написана как национально-

оригинальная вариация на "Интернационал" П. Деггейтера. Композитор, приобщившись к европейской системе, выработал самобытную фактуру-гармонию – ладовая простота мелодической линии в виде мажорного секстахорд с субкварттой, с заполняющим оборотом на миксолидийской VII ступени дана в сочетании с "терпкими" гармоническими-аккордовыми "гроздьями" (тт. 6-19).

Не Эр продемонстрировал свое слышание эпохальных "интонационных идей" [в терминологии Е. Марковой, 1, 55-76], – определив некоторую параллель к поискам европейского музыкального примитивизма в лице К. Орфа. Не Эр написал одноактную оперу "Буря на реке Янцзы", содержащую явные показатели "сценической кантаты" в аналогии к "Carmina Burana" немецкого продолжателя Б. Брехта, черпавшего свои новации в традиционном театре Китая. Исключительное признание заслуг композитора Не Эра перед страной определило то, что от начала 1950-х годов всенародно отмечался день 17 июля (день гибели композитора) как День музыки Нового Китая [см. в книге И. Мартынова, 2, 361].

В современном Китае имя Н. Островского чтут, как и его уникальный роман-исповедь поколения 1920-х. И продолжение его биографии – еще один творческий путь песенника и симфониста Си Синхая, умершего в 1945 году, значимом для граждан Советского Союза, умер в Москве, накануне победы Китайской революции 1949 года, когда к власти пришли коммунисты, партия которых стала воспитателем высокоталантливого музыканта. Си Синхай, сын рыбака, окончил университет в Гуанчжоу, курсы музыкальной подготовки при Пекинском университете, затем Государственную консерваторию в Шанхае, в 1930-1935 гг. занимался в Парижской консерватории по скрипке и композиции под руководством В. д'Энди и П. Дюка [5, 38]. Затем, с 1935 по 1943 год создано было поразительно много и покоряющее талантливо.

Песни Си Синхая поражают красотой выражения драматизма, нередко в опоре на архетипические мелодические построения, предвосхищающие открытия европейских, в частности, русских композиторов. Такова песня "В горах Тайханшаня" (1938), написанная в период анти-японской войны в Китае. Мелодический зачин этой песни поражает сходством с известнейшей мелодией А. Александрова "Священная война" (1941). Кстати, у Си Синхая имеется Вторая симфония, программный заголовок которой переводится на русский язык именно вышеназванным термином – "Священная война", и посвящена она героической борьбе советского народа с фашистскими захватчиками, что соотносимо с драматическим поворотам отечественной истории.

Использованные источники

1. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства. – К.: Музична Україна, 1990. – 182 с.
2. Мартынов И. Очерки о зарубежной музыке первой половины XX века. – М.: Музыка, 1970. – 504 с.
3. Назарова В. Ганс Эйслер – Бертольд Брехт. Творческое содружество. Исследование. – Л.: Сов. композитор, 1980. – 104 с.
4. Островский Н. Как закалялась сталь. – Харьков: Прапор, 1976. – 368 с.
5. Си Синхай // Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Т.5. – М., 1981. – С. 37-38.

Волков Сергій Михайлович

МИСТЕЦЬКА КОМПОНЕНТА В МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ УКРАЇНИ ХХІ СТ.: ПОШУКИ РАЦІОНАЛЬНОГО

Еволюційні процеси, що сьогодні ми пов'язуємо з глобалізаційними, процеси, що відбуваються у нашій свідомості, пов'язані з усвідомленням необхідності національної і власної самоідентифікації, кожного з нас роблять свідомими чи підсвідомими учасниками подій, що відбуваються в суспільстві і, у тому числі, пов'язані з його організацією чи самоорганізацією.

Важливим аспектом людської діяльності є система освіти, яка прагматично формує і створює умови для подальшого прогресу як локальної людської спільноти (національної) так і людської цивілізації в цілому.

Питаннями і проблемами організації освітнього простору в Україні опікувалися і опікуються сьогодні, як правило, управлінці різних рівнів, як у минулі часи, так і нині діючі. Авторами численних видань з цього питання є В. Кремень, М. Згуровський, В. Журавський, М. Степко та багато інших науковців і державних функціонерів. В кінці ХХ ст. в українському державотворенні крім "упорядковуючих" дій національного законодавця все більше спостерігаються процеси і тенденції, спрямовані на самоорганізацію, хоча й не без "регулюючих" впливів держави. Безпосередні учасники навчального процесу у зв'язку з кризою управлінської системи "вимушені" брати на себе ініціативу, аби швидше пристосуватися до ринкових відносин та інтеграції суспільства до європейського співтовариства. Актуалізовано воно й звичайним прагненням суспільства бачити нове покоління широко освіченої, конкурентно спроможної на ринку праці молоді.

Сьогодні, нові економічні і соціальні запити провокують до здійснення вибору між практик застосування традиційних, виправданих часом але затратних фінансово стандартів освіти – спадку попередньої

"епохи соціалізму", і розробкою нових стандартів освіти, викликаних необхідністю адаптації до економічної реальності, прагматичною необхідністю економії грошових ресурсів державного бюджету. Переважно, як свідчить українська статистика, навчальні заклади у XXI столітті, як і кінці XX функціонують за рахунок державного бюджету. Кошторис платного навчання у вищих навчальних закладах мистецького напрямку, як правило, тільки на 2/3 покриває дійсні витрати суспільства на підготовку фахівця.

Реформи в освіті України 90-х років XX ст. пов'язані не тільки з "благородними" мотивами і намірами позбутися ідеологічних імперативів (норм) в її змісті (як зайвих предметів).

Необхідність економії коштів спонукає навчальні заклади шукати шляхи поєднання завдань дотримання визначених упорядкуючими органами (МОН) загальних стандартів освіти, скорочення витрат на навчання і збереження мінімально важливих стандартів професійної підготовки. Більшість обрала шлях скорочення кількості профільюючих предметів, поєднуючи його із збільшенням чисельності студентів у навчальних групах.

До цього ж спонукав і сьогодні спонукає розпочатий у 90-х роках минулого століття "болонський" процес, який задекларовано як процес приведення української системи до норм європейських стандартів (спільна декларація міністрів освіти Європи "Європейський простір у сфері вищої освіти" прийнята міністрами освіти кількох європейських країн в м. Болонья 19 червня 1999 року).

У 2014 його учасниками є 46 країн не тільки Європи, які намагаються домовитися про єдині стандарти вищої освіти, і які стосуються як самих напрямів освітньої підготовки, так і змісту навчальних програм, переліку предметів, що в них закладаються.

Викликана ця ініціатива, як доводять деякі українські вчені, також й економічними міркуваннями наших європейських партнерів, зацікавлених в збереженні власної мережі вищих навчальних закладів, професорсько-викладацького складу і власного наукового потенціалу – наукових шкіл [1].

Перелік дисциплін, спосіб і зміст викладання предметів у вищому навчальному закладі є механізмом створення і формування світогляду молодій людині, її політичних імперативів, а не тільки виховання нової освіченої людини, нової генерації молоді та підготовки її до життя в соціумі постмодерного суспільства.

Екстраполюючи свій погляд у минуле звернемося до імперативів мистецької освіти.

Мистецька освіта з початку її інституалізації передбачала в основі творчі студії для обдарованих індивідів, здатних створювати художні образи і втілювати їх у мистецьких творах (артефактах). Не дивлячись на можливості семантичних систем передачі інформації, усна творчість, безпосереднє спілкування з носієм творчого досвіду і інформації про його використання. Вона передавалась реципієнту безпосередньо в діалоговому (або монологовому) спілкуванні.

Протягом століть людство не виробило більш ефективного способу реалізації завдання підготовки творчої особистості, митця, здатного (за М. Каганом) бути носієм самосвідомості нації (культура – духовність нації, мистецтво – самосвідомість нації, наука – свідомість нації) [7]. Таке становище цілком задовольняло потреби суспільства, соціокультурний запит і усіх донині існуючих учасників культурної діяльності. Разом з тим ХХ ст. з безпрецедентним розвитком технічного прогресу, появою широких можливостей тиражування мистецьких артефактів, створення або появою ерзацмистецтва провокувало появу у кінці ХХ ст. – на початку ХХІ ст. нових концептуальних підходів до формування самого понятійного апарату мистецької освіти. Якщо в доіндустріальному суспільстві мистецькою діяльністю вважалася діяльність в галузі музики, образотворчого мистецтва, театру, то з появою нових технічних засобів і нових видів мистецтва – кіно, телебачення, просторового дизайну, коло застосування поняття "мистецька освіта" розширилося і стало включати не тільки саму творчість, а й діяльність, пов'язану з колом предметів і засобів, що використовуються в творчій практиці. Світове, звукове, кольорове оформлення сцени театру або іншого простору змінюється на електронне, віртуальне, а кіно- і телекамера самі стали предметом діяльності інтелекту.

Поступово мистецька складова, ще зберігаючи в першооснові навчання спілкування з майстром протягом тривалого часу, регламентованого необхідністю формування світогляду і практичних навичок у початківця, віддаляється від митця. Інтернеттехнології дають можливість кожному учаснику стати новим художником. Категорія професійних художніх навичок нерідко відходить на другий план. Прикладом є кінетичне мистецтво, перфоменс, частково – машинне мистецтво, відео-арт, поп-арт тощо. Генероване мистецтво взагалі дозволяє створення двомірної чи то тримірної графіки комп'ютером без участі людини.

З'являються й нові форми дистанційного (заочного) навчання-спілкування. Електронні технології дали можливість широкого доступу до світових мистецьких шедеврів різних континентів і епох, на яких мають формуватися естетичні смаки нового покоління, на яких й базуєть-

ся творче навчання, дали можливість суттєво скоротити затратну частину навчання, освітнього процесу, але й виключили з контексту навчання живе спілкування зацікавлених сторін.

Як бачимо, інформаційні технології вбудовуються в соціальний простір і виступають каталізаторами змін соціокультурних систем, якою є освіта. За логікою емоційного спостереження реформування освіти й повсякденної свідомості це, здається, наближає нас до реалізації досконалої моделі поширення знань, які тепер доступні кожному індивіду без обмежень.

Інформтехнології, як інноваційне культурне середовище, демонструють потужний культурний потенціал. Ідеї і смисли сучасної культури взяті з різних культурних епох і сфер культури, здається, мають прискорити процеси формування духовної складової особистості, діяльність якої пов'язана з мистецтвом. Споживання інформпродукту стає вільним від культурних традицій і норм. Але, на нашу думку, не на інтелектуальному і емоційному рівні.

Першоджерелом і "цифрової творчості" виступає індивід з його соціальним досвідом, ціннісними орієнтирами, емоційними прерогативами, які мають формуватися у безпосередньому спілкуванні особистостей в стінах навчального закладу. Завданням такого спілкування є й кінець-кінців створення артефактів для їх естетичного споживання людиною, а не штучним інтелектом.

Комп'ютерні технології міняють інструментарій, але не реформують функції і смисли мистецтва й художника, художньої творчості.

Не дивлячись на те, що традиційні способи перцепції художніх образів в мистецькій навчальній практиці не зникають, а елімінація (загибель) емоційності в художній творчості не відбувається, аналіз освітніх професійних програм більшості вищих навчальних закладів, які претендують на назву мистецького, свідчить про фрагментарність закладених в них знань професійного спрямування. І це стає ознакою сучасного освітнього процесу. Це стало результатом некерованої самоорганізації, самостійного формування навчальним закладом напрямків своєї діяльності, її різновекторності з порушенням принципу дотримання цілісності в підготовці фахівця. В результаті підготовка акторів стала можлива без повсякденної практики, режисерів – без попереднього мистецького досвіду, артистів-виконавців – без досвіду у всіх формах виконавської діяльності (спів, танець, інструментальне виконавство під фонограму, без супроводу оркестру або іншого "живого" колективу тощо).

Такі тенденції свідчать про те, що сучасна система організації освіти – це фрагментовані симулякри цілісної системи, що залишилися

на теренах цілісної системи підготовки мистецьких кадрів, дифузія якої у непрофесійну сферу, в бік спрощення розпочалася в кінці ХХ ст.

Використані джерела

1. Болонський процес у фактах і документах (Сорбонна-Болонья-Саламанка-Прага-Берлін) / Упорядники: Степко М.Ф., Болюбаш Я.Я., Шинкарук В.Д., Грубінко В.В., Бабин І.І. – Тернопіль: Вид-во ТДПУ ім. В. Гнатюка, 2003.
2. Ван дер Венде М.К. Болонская декларация: расширение доступности и повышение конкурентоспособности высшего образования в Европе // Высшее образование в Европе. – 2003. – Том XXV. – № 3.
3. Голубенко О. Національна рамка кваліфікацій у контексті європейських перетворень освітнього простору / Голубенко О., Морозова Т. // Вища школа: наук.-практ. вид. – 2009. – № 3. – С. 44-56.
4. Довженко О.В. Сорбоннская и Болонская декларации: Информация к размышлению... // Вестник высшей школы: Alma mater. – 2000. – № 6.
5. Згуровський М.З. Болонський процес: головні принципи та шляхи структурного реформування вищої освіти України. – К.: Політехніка, 2006.
6. Журавський В.С., Згуровський М.З. Болонський процес: головні принципи входження в Європейський простір вищої освіти. – К.: Політехніка, 2003.
7. Каган М.С. Философия культуры / Санкт-Петербург. ун-т. – СПб.: Петрополис, 1996. – 416 с.
8. Кремень В.Г. Болонский процесс: сближение, а не унификация // Зеркало недели. – 13-19 грудня 2003.
9. Основні засади розвитку вищої освіти України в контексті Болонського процесу (документи і матеріали 2003–2004 років) / За редакцією В.Г. Кременя. – К., 2003.
10. Эпштейн М.М. Информационный взрыв и травма постмодерна: в 2т. / Т.1. – 544 с., Т. 2. – 704 с.

Чембержі Михайло Іванович

ОСОБЛИВОСТІ НАВЧАННЯ ОБДАРОВАНИХ ДІТЕЙ У КОНТЕКСТІ СЬОГОДЕННЯ

Питання про вироблення й реалізацію особливих підходів до навчання й виховання обдарованих дітей вимагає врахування двох складових процесу. По-перше, може йтися про обдарованих дітей в будь-якій сфері креативної діяльності – математиці, фізиці, лінгвістиці, спорті тощо, – які виявляють надзвичайні здібності з точки зору середнього загального рівня. По-друге, існує значна кількість талановитих дітей, що виявляють обдарування у сфері мистецтва. Саме на чинниках педагогічного впливу на цю другу з названих категорій обдарованих дітей ми й зосередимося.

Для того, щоб талановиті діти могли реалізувати свій мистецький потенціал, дорослі мають організувати й вибудувати цілу систему точного адресного впливу. Цей вплив має бути забезпечений не лише з то-

чки зору надання певної суми знань; для його втілення необхідно створити необхідну матеріально-технічну базу, сформувати педагогічний склад, що зможе здійснювати найкращий рівень передачі знань.

В зв'язку з останньою тезою торкнувся б питання про існуючу нині, зафіксовану діючим Законом України "Про вищу освіту" систему акредитації навчальних закладів, а також власне про рівні акредитації. Як вже доводилося писати, чинна нормативно-правова база обмежує можливості найкращих фахівців різних мистецьких галузей, видатних вітчизняних діячів мистецтва, які можуть активно долучатися до процесу роботи з обдарованими дітьми [1, 114-115]. Це зумовлює, по-перше, їх статус сумісників, адже багато хто з таких фахівців за так зване основне місце роботи має ВНЗ, що готують дорослих студентів. По-друге, праця в закладах, де навчаються діти, як правило, пов'язана з іншою системою оплати, організації наукової діяльності, пенсійного забезпечення тощо.

В той же час, робота з обдарованими дітьми вимагає створення особливих умов і надання навчальному закладу особливого рівня акредитації – спеціального, найвищого. Необхідним видається створення найсприятливіших соціальних умов для тих, хто там працює, приводячи своїх вихованців до майбутньої найбільшої успішності й презентабельності своєї держави.

Обов'язковим вважаю запровадження практики присвоєння почесного звання за наявність значної суми педагогічних досягнень. Дійсно, наразі найпрестижніші творчі премії нашої держави – починаючи від Національної премії України імені Тараса Шевченка, премії "Київ" імені Артемія Веделя, театральної премії "Київська пектораль", Всеукраїнської премії імені Івана Огієнка – не мають педагогічної номінації, і це не можна вважати справедливим. Адже діячі мистецтва, які премії удостоюються, – чийсь учні, тобто продукт навчання, в їх самореалізацію закладено величезну долю педагогічного впливу й майстерності Вчителя. Саме тому, напевне, педагогічна номінація в творчих преміях мала б стати чи не найпершою за значущістю.

Держава повинна послідовно дбати про початковий етап навчання майбутніх митців, що становитимуть її гордість. Тому необхідна організація особливих умов, що відрізнялися б від запроваджуваних у загальноосвітніх школах, хоч яким важливим навчання в останніх не є.

Для мистецьких навчальних закладів, де здійснюється підготовка обдарованих дітей, необхідно запровадити окрему систему визначення рівня акредитації, забезпечивши при цьому постійні перевірки, що цей рівень в подальшому засвідчували б. Для викладачів потрібні особливі умови контракту, що дозволяли б зосередитися на здійсненні виключно

видатного рівня педагогічного впливу. Це має бути спеціальний рівень, що окрім діючої системи пільг і соціальних преференцій передбачав би додаткові, характерні саме для цього рівня.

Вертикаль педагогічного зростання, аж до звання професора, має запроваджуватися в таких навчальних закладах незалежно від рівня акредитації й віку тих, хто навчається, а також від наявності захищеної дисертації у викладача.

Як наслідок, має збільшитися відповідальність діячів мистецької освіти, адже перший етап навчання – найважливіший, і його вади надзвичайно складно (а то й неможливо) подолати.

Використані джерела

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

Федотова Оксана Олегівна

СТАН ТА ПРОБЛЕМНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ НА ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Українська культура, як і кожна національна культура (з понад двох тисяч існуючих у світі), має свої специфічні ознаки, що вказують на її неповторність та унікальність. За період державної незалежності вона пройшла непростий, інтенсивний, позначений політичними і соціальними змінами, шлях.

На сьогоднішній день в розвитку національної культури спостерігається ряд закономірностей. З одного боку, відбулася деідеологізація культури та позбавлення її від стереотипів радянської доби, що дало можливість звернутися до вивчення багатьох, у тому числі, й замовчуваних раніше, маловідомих сторінок історії. Поступово почала повертатися до наукового обігу творча спадщина діячів культури. Стали доступними для достовірного висвітлення різні історичні періоди, вилучені радянськими вченими з підручників та наукової літератури задля зручності обґрунтування міфу про "спільну колиску трьох братніх народів" та, відповідно, й концепції єдиної культури Київської Русі. Не випадково відомий український історик Михайло Грушевський вказував на давність, самобутність і самостійність української культури, доводячи теорію автохтонного походження українців та існування різних етнічних племен ще за трипільської культури.

З іншого боку, говорячи про особливості сучасного соціокультурного розвитку, слід вказати також на ряд суперечливих тенденцій. Так, у межах вітчизняного інформаційного простору існує ідеологема

культурного етноцентризму. Нагадаємо, що етноцентризм виявляється в оцінці інших культур з позицій переваг власної. Ми можемо бачити приклади подібного ставлення до української національної культури в контексті російського етноцентризму. Історично склалося так, що українська культура, розвиваючись деякий час в панівних умовах литовської, польської, російської та інших культур, сприймалася окремими дослідниками як провінційно-похідна. Цілком логічно, що на її еволюцію негативно вплинула відсутність державності, національної культурної політики. Зрозуміло, що в межах колоніальної залежності повноцінний розвиток української культури унеможлиблювався. Однак навіть в умовах антинаціональних утисків українці творили власну культуру, хоча й через обмеження вона і не могла знаходитися в центрі світового культурного розвитку. Подібне зверхне ставлення до української культури залишилося також і з радянських часів. За свідченням актора та телеведучого Антона Мухарського: "ці важкі наслідки меншовартості, другосортності, шароварності, хуторянства та відсталості українських мистецьких інституцій, що існували виключно в ідеологічному контексті, вигідному "камуністической партії і правительству", ми й пожинаємо нині. На жаль, у сучасній Україні абсолютно відсутня державна політика підтримки та розвитку культури, конкурентоспроможної у світовому масштабі. На відміну від Росії, чиї державні мужі прекрасно розуміють, що культура – це зброя масового ураження, яка має дуже потужну силу... Завдання українського суспільства, його інтелектуальної, творчої еліти – чітко фіксувати подібні спроби і чинити їм опір у будь-який спосіб" [1].

Складною проблемою залишається посилення культурно-комунікативної апатії членів суспільства та, внаслідок цього, зниження відвідувань закладів культури – бібліотек, музеїв, театрів тощо. Натомість прерогатива віддається різним видовищним формам домашнього дозвілля. Так, скажімо, результати дослідження Дитячого фонду ООН (ЮНІСЕФ) інформують про те, що середньостатистичний підліток проводить біля телевізора або комп'ютера до 5 годин на день у будні та 6-7 годин на день у вихідні. За свідченням американського психолога Д. Грінфілда, користувачі, які перебувають в інтернеті щотижнево від 20 до 40 годин, становлять групу ризику [8]. Психологічну загрозу та небезпеку щодо руйнування духовних цінностей також безпосередньо несуть і так звані сайти насилля й комп'ютерні ігри, де пропагується національна (расова) нетерпимість, відверто агресивні сюжети з кінцевою метою знищення противника на ураження.

Характерною ознакою сьогодення є також розповсюдження різнопланових явищ масової культури, наслідком чого стає масове тиражування доступних, часом примітивних культурних зразків. Відкритість ринку породжує потрапляння до нашої країни величезного асортименту бульварної "жовтої" преси, низькопробних відеоматеріалів (бойовиків, фільмів жахів, містики, еротики, серіалів на кшталт "мильних опер" тощо), вульгарної поп-музики, реклами і т.д. Натомість стан вітчизняного книгодрукування, кіномистецтва, української мови далекий від ідеального. Чим може загрожувати політика широкого розповсюдження згаданих прикладів маскультури? Небезпека означених процесів криється у руйнуванні ядра української культури, оскільки вироблення сурогатної продукції позбавлене орієнтації на етнічну своєрідність та неповторність. Тобто, наслідком широкого тиражування подібної продукції може стати процес декультурації – втрати важливої складової частини національної культури.

Таким чином, в сучасних умовах відкритості інформаційного простору важливими завданнями розвитку української культури є збереження національної ідентичності та вироблення вміння протистояти чужим культурним ідеалам. Як слушно зазначав свого часу знаний релігійний діяч, вчений та культуролог І. Огієнко, українська культура здатна вести конструктивний діалог з іншими культурами на підставі власних їй ознак – відкритості, гуманізму, відсутності ксенофобії.

Використані джерела

1. Антін Мухарський: Люблю росіян і українців, але ненавиджу москалів і хохлів // glavred.info/kultura/antin-muharskiy-lyublyu-rosiyan-i-ukrayinciv-ale-nenavidzhumoskaliv-i-hohliv-252216.html. – 2012. – 11 червня.
2. Вахній О. Руйнування примітивізмом / Олесь Вахній // Персонал плюс. – 2012. – № 52. – С. 12–16.
3. Обертинська А.П. Деякі аспекти розвитку масової культури / Обертинська // Вісник державної академії керівних кадрів культури і мистецтва. – 2000. – № 1. – С. 57–61.
4. Парахонський Б.О., Сьомін С.В. Нетрадиційні релігійні культи як питання національної безпеки України / Б. Парахонський, С. Сьомін // Стратегічна панорама. – 2000. – № 1-2. – С. 200–212.
5. Сенченко М.І. Інформаційна агресія та її вплив на культуру / М. Сенченко // Вісник Книжкової палати. – 2009. – № 12. – С. 3–7. – Бібліогр.: с. 4–7.
6. Сенченко М.І. Незалежність культури і ЗМІ / Микола Сенченко // Персонал. – 2005. – № 9. – С. 11–14.
7. Сенченко М.І. "Культурна революція" в Україні, або управління деградацією / Микола Сенченко. – К.: МАУП, 2004. – 212 с.
8. Смирнова І. Залежність від віртуального миру: як уберегти підлітків від цієї напасти? / І. Смирнова // Директор школи. – 2004. – № 6. – С. 95–100.

ФЕНОМЕНОЛОГІЧНА ЦІЛІСНІСТЬ ТА ГНОСЕОЛОГІЧНА ЄДНІСТЬ ЕСТЕТИКИ, МУЗИКИ ТА ОСВІТИ

Нетривіальні філософські ідеї засновників та фундаторів сучасної феноменології Е. Гусерля, М. Хайдеггера, Ж.П. Сартра, М. Мерло-Понті мають важливе значення для досягнення синтетичної цінності, високих параметрів якості пізнання в таких соціогуманітарних галузях як філософія, музикознавство, педагогіка. Незважаючи на те, що сьогодні феноменологія музики реально ще не може претендувати на отримання наукового статусу логічно завершеної і переконливо сформованої теорії, зарубіжні дослідники все ж нерідко пов'язують пошуки нових методів та засобів інтерпретації музики у просторі культури саме з феноменологічним контекстом музикознавства. Наприклад, американський вчений Й. Сміт в одній із своїх монографічних праць формування нової постмодерної музично-естетичної концепції розглядає в контексті феноменологічної перспективи пізнання музики, а інверсію феноменологічних ідей розглядає в якості важливого методологічного чинника, який забезпечує динаміку подолання традиційних підходів до аналізу та інтерпретації музичного мистецтва. На нашу думку, важливим методологічним засобом самопізнання музичного буття, як і онтологічного буття людини у світі музики, повинна стати музична естетика. Для посилення та більш широкого розгортання феноменологічних дискурсів вкрай необхідним є з'ясування сутності та опанування методологічним інструментарієм постнекласичної науки для розв'язання нагальних філософсько-музичних проблем за допомогою адекватних їм філософських методів. Саме такою актуальною проблемою, яка має прикладне значення для музичного виховання та формування музичної культури особистості, є проблема творчої інтеграції музичного та естетичного простору індивідуальної екзистенції людини. У цьому зв'язку, доречно вказати і на те, що філософська естетика не повинна вишукувати музичні факти, а має ґрунтовно досліджувати їх гносеологічну природу.

Як свідчить вітчизняний та зарубіжний досвід, жодна з сучасних методологічних систем та парадигм не здатна самотійно, глибоко і всебічно відтворити всю поліфонічну гамму музичного феномену. Поряд з тим, феноменологічну методологію слід розглядати як теоретичне підґрунття для осмислення феноменологічної естетики музики. Пізнавальне значення останньої полягає в тому, що, воно по-перше, вона пропонує розуміння музики через власну її сутність, натомість відкидаючи апріорні та цілком очевидні псевдомузичні системи і поняття; по-друге,

вона дозволяє осмислювати домінантні музичні сутності, зосереджуючи увагу на естетико-феноменологічних аспектах пізнання; по-третє, з'ясувавши власне музичну сутність твору, феноменологічна естетика дозволяє редукувати всі об'єктивно-особистісні трансцендентні інтерсуб'єктивні елементи у музичному світосприйнятті.

Безперечно, естетика, яку дослідники відносять переважно до елітарних наук майбутнього, пропонує різноманітні знання у сфері філософії та мистецтва, витончений естетичний смак, розвинене художнє мислення. Варто зазначити, що музика також являє собою приклад одного з найбільш абстрактних, інтелектуальних і глобально-емоційних мистецтв. Зауважимо, що прокласти своєрідний гносеологічний міст від естетики та музики до освіти є досить складним завданням. Натомість відомий швейцарський піаніст і музикант-педагог Е. Фішер звертає увагу на те, що одні і ті ж закони панують як у фузі Баха, так і в звучанні акорду, в природньому процесі росту рослин, в глобальному русі Всесвіту. На його думку, залучення до музики, а через неї до мудрості і кохання, які визначають реальне обличчя цивілізації, є святим обов'язком, найбільшою честю і великим щастям для кожного поета-музиканта і педагога.

Потрібно підкреслити, що музична педагогіка виробляє і формує цілісне знання про процеси залучення особистості до музичної культури, використовуючи знання фундаментальних гуманітарних наук про людину та знання у сфері музичного мистецтва. Специфіка музичної педагогіки знаходить свій вияв у своєрідному діалозі та розмежуванні між тим, що притаманне в даний момент творчим процесам музики та людини. Саме в просторі такого діалогу відбувається формування гносеологічного розуміння методолого-педагогічних проблем музичної освіти, їх осянь та сутностей.

Як зазначають авторитетні російські дослідники, в проблемному полі цього творчого музично-естетичного діалогу сформувалась нова галузь соціогуманітарного знання – філософія музичної освіти. Незважаючи на те, що теоретико-методологічні засади музично-педагогічної діяльності в зарубіжній педагогіці розвиваються в предметному просторі філософії музичної освіти, а у вітчизняній науковій думці найбільш вживаною є термінологія, що пов'язана зі статусом методології музичної освіти, проте в обох випадках доцільно не лише визначити, але і продуктивно використати ціннісні філософсько-мистецькі конструкції побудови музично-освітніх процесів, знайти оптимальні форми спілкування дітей, які б забезпечили спадкоємність і новаторство у розвитку музичної культури, яка є досить гострою проблемою для музичної педагогіки, насамперед, у філософсько-методологічному сенсі.

З сумом доводиться констатувати, що в Україні практично відсутні конструктивні, плідні дискусії та виважені обговорення, в яких би піднімалися питання стратегічних орієнтирів і завдань вітчизняної освіти, зокрема музичної. Певна частина фахівців як і очільників владного олімпу вважають їх не актуальними і безперспективними. Натомість передбачається, що всі універсальні духовно-культурні цінності в черговий раз у готовому вигляді будуть надіслані зверху педагогам та їх учням. Проте слід зважати на те, що педагогічним співтовариством накопичено достатній потенціал скептицизму, для того щоб не потрапити у ці добре продумані виверти і в край небезпечні духовні пастки для українського суспільства. Більш того, гостро відчувається потреба у самостійному, критичному осмисленні кожною освіченою, творчомислячою людиною сутності життєвих та мистецьких процесів в обранні кожним педагогом відповідної філософсько-педагогічної стратегії.

Не зважаючи на те, що всі ми глибоко занурені в бурхливий потік сучасного динамічного життя в країні, у безперервний хаотичний освітній бум, ігноруємо і нерідко з іронією сприймаємо рефлексії майбутнього, проте в нього потрібно не лише зазирати, а й наближати футуристичні образи до реальних меж і горизонтів сьогодення. Априорно є підстави стверджувати, що гідного майбутнього ми можемо не дочекатися, якщо не будемо прагнути збагнути філософський сенс перспективних ідей людського і творчого життя особистості, не будемо ретельно готувати семена для того, щоб вони своєчасно дозрівали і проростали в умовах сьогодення.

Нагадаємо, що знаменитий грецький філософ Аристотель кожную свою лекцію розпочинав такими словами: "Друзі мої! Немає друга". Перефразуючи цю глибоку метафористично обрамлену думку, можна передбачити цілком ймовірну трагічну цивілізаційну ситуацію в майбутньому "О моя, музико! Немає музики". На наше глибоке переконання, для того, щоб цей невтішний, песимістичний прогноз для цивілізаційної спільноти не був зреалізованим, потрібно цілеспрямовано, послідовно, а головне – оптимістично втілювати в красиву мелодію життя ідеї феноменологічної цілісності та гносеологічної єдності естетики, музики, освіти.

Садовенко Світлана Миколаївна

САМОДІЯЛЬНА ХУДОЖНЯ ТВОРЧІСТЬ ЯК ЗМІСТОВНА ЧАСТИНА ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ

Питання задоволення художньо-естетичних потреб та можливості самовираження для сучасної людини стають актуальними. Пробуджувати і задовольняти ці потреби людини покликана *самодіяльна художня*

творчість (аматорське мистецтво), яка, як складний, багатогранний і різноплановий прояв дозвіллевої діяльності, постійно еволюціонує в залежності від соціально-історичних умов розвитку суспільства. Як явище історико-культурного освоєння дійсності засобами мистецтва самодіяльна художня творчість складає ключовий елемент фольклоризму як артефакту фольклору.

Акцентуючи увагу на соціальній організації різноманітних втілень фольклору у межах дозвілля та аматорської сцени, самодіяльна художня творчість є неодмінним супутником українського соціуму і становить вагомому частину його духовної культури. Збільшення інтересу до вивчення фольклору, народних традицій, звичаїв, обрядів, ремесел, традиційного вбрання – тих складових народного мистецтва, що створюють самобутній і неповторний образ культури регіонів України, їх відтворення в сценічних костюмах, створенні нового репертуару творчих художніх колективів, поява сучасних нетрадиційних фольклорних груп несценічної орієнтації, численних вокально-інструментальних ансамблів, фольк-рок- та етно-гуртів, театрів-студій тощо забезпечують безперервність культурних процесів і є тим дорогоцінним джерелом, з якого повниться професійне мистецтво. Відтак, народний талант, що заявив свої права на участь у загальному культурному процесі, потребує активної підтримки суспільства.

Художня самодіяльність в Україні представлена широким спектром соціальної активності та дитячої творчості, а саме: аматорськими хорами і капелами, театрами й ансамблями танцю і пісні, інструментальними музичними оркестрами, групами, цирковими студіями, клубами за інтересами, майстернями тощо. Провідне *завдання* художньої самодіяльної творчості полягає у розвитку соціальної активності і творчого потенціалу індивідуальності, організації різноманітних форм дозвілля і відпочинку, створенні умов для повної самореалізації у сфері дозвілля. Відомо, що у людини, з дитинства залученої до мистецтва, змінюється весь уклад життя. Особистість стає цікавішою, яскравішою. Діти, що пройшли школу художньої самодіяльності, природно тягнуться до гарної книги, задушевної народної пісні, хорошої музики, доброго кінофільму, стають приємними в спілкуванні. Духовні зміни в людині глибше і багатогранніше екстраполюються на взаємини з природою, мистецтвом, оточуючими людьми. Особи, що пройшли школу самодіяльного мистецтва, назавжди зберігають прагнення до творчості, потяг до пошуків краси в житті і поклонання дарувати прекрасне оточуючим людям.

Головними *ознаками* художньої самодіяльної творчості є функціонування в сфері вільного часу (дозвілля), добровільна участь в роботі

аматорського колективу, ініціатива, активність і духовна мотивація учасників самодіяльних колективів. До *особливостей* можна віднести: організованість учасників художньої самодіяльності, відсутність у них спеціальної підготовки до здійснення тієї чи тієї діяльності, більш низький, ніж у професійних колективів, рівень виконавської майстерності (хоча у сьогодення по рівню цього параметру можна подискутувати), безкоштовність навчання тощо.

Історія розвитку структури та змісту самодіяльної художньої творчості нараховує не одне десятиріччя. Аналіз науково-теоретичної бази з питань конституювання та розвитку художньої самодіяльності показав, що в останні роки з'явилися праці, в яких розглядаються проблеми функціонування сучасної художньої самодіяльності. Зокрема, в одній групі напрацювань вивчалися питання художньої самодіяльності у контексті соціально-педагогічних проблем (Л. Носов, І. Романько, О. Устименко-Косоріч та ін.). В іншій групі досліджень художня самодіяльність представлена одночасно як підсистема художньої культури і дозвілля (Г. Костюшко та Л. Дорогих). Цікавими є праці, в яких розглянуто проблему існування естрадних музично-інструментальних колективів в педагогічному й організаційно-методичному аспектах у музичній педагогіці (О. Левченко, О. Ігнатович, М. Баяновська). Разом з тим, порівняно небагато є спеціальних досліджень, присвячених проблемі функціонування самодіяльних естрадних художніх колективів (Г. Коваленко, О. Бігус, К. Чаплик).

Серед існуючих складних питань, пов'язаних із самодіяльною художньою творчістю, поживавленому їх обговоренню в засобах масової інформації, на різного роду наукових конференціях, круглих столах, семінарах, актуальною видається проблема взаємодії фольклору і сучасної самодіяльної художньої творчості (мистецького аматорства). Залишаються відкритими й питання щодо характеру і ступеню участі науки в процесах розвитку народної самодіяльної художньої творчості. Попри численні газетні і журнальні статті, присвячені різним аспектам функціонування художньої самодіяльності, спеціальних дослідницьких робіт, у тому числі про окремі питання взаємодії українського фольклору та фольклору інших народів і художньої самодіяльності дотепер немає.

Самодіяльна художня творчість приваблює багатьох людей різного віку своєю нерегламентованістю, свободою і добровільністю вибору її видів і форм. До найбільш розповсюджених видів художньо-творчої діяльності аматорів належать:

1) *авторська художня самодіяльність*, до якої можна віднести народну музично-поетичну творчість (урочисті вітальні (кант-віват) і лі-

ричні пісні), імпровізаційні концерти з використанням фольклористики, фотомистецтво, прикладне мистецтво (селянська традиційна творчість, міський ізофольклор);

2) *виконавська художня самодіяльність*: театральна творчість (народний театр на основі усної народної творчості, приміром: виступи блазнів і петрушок на ярмарках, лялькові театри, похідні балагани, виступи бродячих акторів), непрофесійні аматорські театри, "театри для народу" (професійні трупи, музично-драматичні кружки, театри-студії), хорові колективи (народні хори, хорові класи, "світський спів", вокальний спів, церковні співи), сімейно-побутове виконавство (музикування різних жанрів і напрямків фольклорної творчості);

3) *ініціативні клуби* (клуби по інтересах, численні аматорські неформальні об'єднання, благодійні спільності і зібрання). (Зауважимо, що слово "клуб" (від англ. club – збивати докупи) означає утворення з кількох людей, об'єднаних спільними інтересами або метою. Існує велика різноманітність клубів, що відповідає розмаїттю хобі людей: спортивні, клуби настільних ігор, нумізматів, любителів літератури й театру, кіно й мистецтва, політичні клуби, а також клуби, в яких люди збираються для спільного проведення часу (пообідати, поспілкуватися тощо). У радянській і пострадянській реальності клубами називали й називають донині Будинки культури – різноманітні громадські об'єднання, метою існування яких є забезпечення культурного відпочинку населення. Нині в Україні налічується понад 18 тис. клубних закладів системи Міністерства культури України).

Зростання уваги науковців до феномену художньої самодіяльності народу як до етнокультурного явища стало спостерігатися з XIX сторіччя. Однак активний розвиток самодіяльної художньої творчості і, відповідно, її науковий аналіз, відноситься до другого десятиліття XX сторіччя.

У розвитку художньої самодіяльності можна виділити кілька етапів.

Перший етап (1917-1932 рр.). Самодіяльність цього періоду була покликана створювати нові види і жанри творчості, мета і художня стилістика яких були натхнені як закордонною культурою (карнавали), так і похідним мистецтвом та відповідними органами НКВС (червоний віз, культкомбайн).

У цей період розвиток самодіяльної художньої творчості мав свої особливості, які були пов'язані з переосмисленням дореволюційної аматорської творчості. Це зумовлювало рух до нових форм, збагачення змісту, пошуку нових методів роботи. До середини 1930-х років уся художня самодіяльність носила яскраво виражений "наступальний" характер. Вона викривала, критикувала, зривала маски. Поворот, що відбувся в

державній політиці у 1930-ті роки, виразився у створенні твердої регламентованої системи управління культурою. Художня самодіяльність одержала чітке централізоване керівництво і регулярні форми функціонування. Для художників це були районні, обласні, республіканські, всесоюзні виставки, фестивалі, олімпіади, огляди. У радянських святах стало переважати виконане професійними художниками суворе оформлення, з домінуванням символічного червоного кольору. Провідними музичними жанрами в самодіяльній художній творчості цього періоду були духові й народні оркестри, народні й академічні хори.

Звертання до тематики, відомої тільки з газет і політичних бесід, не було чимось чужорідним для аматорів-самоучок. На їх самодіяльній художній творчості позначався одночасно вплив ідей світової революції та традиційна для фольклору цікавість до всяких нових подій і звісток. Бажання відобразити у своїх бодай незначних роботах світові проблеми залишилося типовим навіть до 1970-х – 1980-х років.

Другий етап (1933-1960 рр.). У розвитку самодіяльної художньої творчості відбулися докорінні зміни: сформувалася система державного і суспільного керівництва художньою самодіяльністю, підготовки кадрів. З появою великої промисловості почалося бурхливе будівництво опорних будинків і палаців культури. Змінилися матеріальні умови діяльності гуртків, де в художніх колективах займалися самодіяльною художньою творчістю тисячі робітників та службовців. Заняття в гуртках художньої самодіяльності прирівнювалися до праці і навчання. Самодіяльні митці брали зобов'язання, викликали один одного на змагання.

У 1936-37-х роках була розгорнута грандіозна підготовка до Все-союзної виставки самодіяльної творчості. Було розіслано 9 тисяч екземплярів спеціальних методичних посібників. У творчих студіях токарі, слюсарі, водії, вантажники, монтери, педагоги, домашні господарки вчилися малюванню, живопису, скульптурі тощо. Такими акціями вирішувалося завдання "до кінця викоринити уявлення про самодіяльного митця як про митця-самоучку" і було оголошено війну наївному мистецтву, яке не влаштовувало державну ідеологію того часу. Заняття художньою самодіяльністю проголошувалися одним із важливих засобів розвитку культури й освіти різних народів і національностей. Цей творчий рух, звичайно, не міг не вплинути на бурхливий розвиток художньої культури. Проте, одночасно відбувався процес підміни традиційного народного мистецтва самодіяльною художньою творчістю. Невипадково виставка 1937 року була названа виставкою "народного самодіяльного й образотворчого мистецтва".

Третій етап (1960-1991 рр.) характеризувався якісним ростом виконавського рівня самодіяльних художніх колективів. Безліч творчих об'єднань одержали звання "народний". Зросла кількість учасників, що займаються аматорською творчістю. З'явилися нові жанри самодіяльного мистецтва – авторська пісня, вокально-інструментальні ансамблі, студії вокального академічного співу. У 1977 і 1987 рр. були проведені регіональні та обласні фестивалі самодіяльної художньої творчості.

В 1960-1980-і роки до занять самодіяльною художньою творчістю звернулися цілі покоління учасників, до яких колись апелювала самодіяльність. Значно виросло число самодіяльних композиторів, драматургів, поетів, художників тощо. У цей період в одному випадку епітет "самодіяльний" означав рівень розвитку, ступінь володіння родом чи видом творчості, з іншого боку – форму та спосіб самовираження. З боку держави й профспілок зберігалася і фінансувалася система регулярних всесоюзних виставок художньої самодіяльності. Кращими митцями, завдяки атмосфері, що змінилася, стали вважати саме самодіяльних, і, незважаючи на цілий ряд обмежень (до кінця 1980-х років заборонялося, наприклад, виставляти пейзажі з церквами, картини з оголеною натурою), їх показували на обласних і московських виставках, присуджували їм дипломи і медалі як переможцям оглядів самодіяльної художньої творчості.

У ці ж роки збільшується кількість дисертаційних досліджень, які або повністю присвячені проблемам художньої самодіяльності, або розглядають їх у зв'язку з аналізом інших суміжних проблем (тільки за період 1971-1975 рр. було захищено *36 дисертацій*, у т.ч. одна докторська [1]). Подібне кількісне зростання стало свідомством підвищення уваги дослідників до цієї сфери практики культурно-освітньої роботи. Найбільша кількість дисертацій була виконана в предметі педагогіки (Л. Бартенева, В. Гурова, М. Каставієва, В. Кузнецов, М. Кузьміна, Ю. Кущів, Г. Маленкович, Б. Нашекін, М. Псола, Б. Тихонов та ін.). Це можна пояснити специфікою об'єкту, що вивчається, особливостями самодіяльної художньої творчості, в якій беруть участь мільйони дітей і дорослих, а також усвідомленням службовців важливості аматорського мистецтва як чинника соціально-культурного розвитку, що збагачує художній потенціал країни.

Зрозуміло, що нині (*з 1991 року по теперішній час*) відбувається новий, *четвертий етап* становлення й розвитку художньої самодіяльності в Україні, яка тепер вже носить іншу назву – аматорське мистецтво. Цей етап, як і попередні, є доволі відповідальним, тому що вчергове самодіяльна художня творчість (аматорське мистецтво) знаходиться в періоді зміни не тільки парадигми, а взагалі свого існування.

Отже, у стрімкий час науково-технічного, економічного, інформаційного просування і водночас зсуву ціннісних орієнтирів, соціально-культурних перетворень в умовах глобалістського, інформаційного простору джерелом художніх творів стає життєвий досвід народних майстрів, читання популярної літератури з історії, фільми і народні перекази. Народне мистецтво, зберігаючи родовий зв'язок з художніми образами народної культури, підтримує єдність духовної культури минулого з сьогоденням. Широко розповсюджений спеціальний інтерес народних митців до минувшини – свого дитинства, юності, історії України – демонструє потребу зберігати цілісність духовного життя українського народу, екстраполюючи його з минулого у сьогодення. Відтак актуалізується роль української народної художньої культури, у тому числі художньої самодіяльності (аматорського мистецтва), як змістовної частини духовної культури українського народу, заслуговуючи пильної уваги науковців.

Використані джерела

1. Культурно-освітня робота. Розвиток художньої самодіяльності в СРСР (за матеріалами дисертаційних досліджень, 1971–1975 рр.). [Оглядова інформація] / Державна бібліотека СРСР ім. В.І. Леніна, Інформаційний центр з проблем культури і мистецтва; ред. І.Л. Якубович. – М. : [б.і.], 1977. – 48 с. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://aspirantura.org.ua/aspirantura_text/u_kandidatskie-i-doktorskie-dissertatsii-1971-1975-gg--po-hudojestvennoy-samodeyatelnosti_130.html

Полоцкая Елена Евгеньевна

П.И. ЧАЙКОВСКИЙ – ПРЕПОДАВАТЕЛЬ

ИНСТРУМЕНТОВКИ И СВОБОДНОГО СОЧИНЕНИЯ

(ПОМЕТЫ КОМПОЗИТОРА В РУКОПИСЯХ С.И. ТАНЕЕВА)

Начав службу в Московской консерватории в 1866 году, П.И. Чайковский стал вести курс инструментовки и композиции с 1870 года. За семь лет преподавания через его классы обязательной и специальной инструментовки (последняя совмещалась в первые годы существования русских консерваторий с курсом свободного сочинения¹), прошло 67 учеников². По выходе из консерватории Чайковский не прекратил занятий композиторской педагогикой – до конца дней он консультировал музыкантов самых разных рангов, обращавшихся к нему за помощью в вопросах сочинения³. Среди них находился и его бывший консерваторский ученик С.И. Танеев.

В центре внимания настоящей публикации находится ряд рукописей Танеева, хранящихся в Государственном Доме-музее

П.И. Чайковского в Клину (ГДМЧ) и датированных 1870-ми, 1880-ми годами и началом 1890-х. Этот свод источников интересен как материал для анализа принципов работы Чайковского-педагога в классе инструментальной и свободного сочинения Московской консерватории, когда Танеев был учеником этого класса (с 1872/73 уч. года по I-е полугодие 1874/75), а также характеризует композиторскую педагогику Чайковского в целом.

Ряд консерваторских заданий Танеева с пометами Чайковского проанализирован в работе Л.З. Корабельниковой "С.И. Танеев в Московской консерватории"⁴, на основании чего можно во многом реконструировать процесс обучения будущего композитора. Он складывался из следующих заданий: инструментальная обработка произведений классиков; переложение на оркестр фортепианных сочинений; переложение на оркестр фортепианной аранжировки симфонического произведения, т.е. переложение переложения. Путь формирования оркестрового мышления ученика на уроках совмещенного курса инструментальной и свободного сочинения представлял собой движение "от инструментальной обработки клавира гайдновской симфонии – к оркестровке собственных сочинений"⁵. По консерваторским заданиям Танеева с правками Чайковского отчетливо просматриваются принципы, которых Петр Ильич придерживался в преподавании курса. Это соблюдение функциональной логики при распределении оркестровых средств между голосами и пластами фактуры, экономное распределение оркестровых ресурсов, чистота тембров, функциональное равноправие струнной и духовой групп при инструментальной обработке, ориентация на горизонтальную концепцию оркестровки.

По сути, требования, предъявляемые Чайковским к работам учеников, совпадают с характеристиками его собственного оркестрового стиля. Из этого следует, что представления Чайковского-преподавателя о содержании и логике консерваторского курса инструментальной ориентированы на его личный оркестровый опыт. При этом Чайковский следовал в своем преподавании и учению об оркестре Ф.О. Геварта, "Руководство к инструментальной обработке" которого перевел еще в 1865 году.

Пометы Чайковского аналитико-дидактического характера имеются и в ряде послеконсерваторских партитур Танеева. Это Концерт для фортепиано с оркестром Es-dur (1876), Вторая симфония (1878), Третий квартет, A-dur, без ор. (1883), Третья симфония, d-moll, без ор. (1884), II-я часть музыкальной трилогии "Орестея" "Несущие возлияния ("Хоэфоры")". Пометы Чайковского в этих рукописях Танеева, во-первых, свидетельствуют, что принципы педагогической работы композитора в области инструментальной и свободного сочинения сформировались уже в период его профессорства и впоследствии не менялись. Во-вторых, ана-

лиз помет Петра Ильича, с привлечением содержания писем Чайковского и Танеева, выявляет основные дидактические принципы работы композитора с ученическими сочинениями.

Так, с одной стороны, Чайковского интересовал процесс обучения ученика техническому мастерству. Вот некоторые его типичные замечания: "Как мало фп. [фортепиано], играет один!!! Во всей огромной партитуре только 3 стр[аницы], в которых оркестр вовсе не играет. Это недостаток серьезный!"⁶, "Уж лучше даже что-нибудь в скучном роде с интересными контрапунктическими фокусами, чем это довольно бесцветное рондо"⁷. "Мне кажется, что это никак не *adagio*"⁸. Существенное внимание Чайковский неизменно уделяет оркестровке сочинения, убеждая ученика, что "инструментовка не только средство, но и цель"⁹.

С другой стороны, важным для композитора был личностный компонент педагогики. Он априори уважительно относился к сочинению ученика, не вмешивался в содержательную сторону его творчества, перед вынесением оценки – всегда откровенной – внимательно знакомился с сочинением. Показательные высказывания композитора: "Если я слишком строго отнесся к этой партитуре, то это потому, что отменно восхищен музыкой"¹⁰; "Боюсь, что играю роль стаканчика холодной воды на Ваше авторское увлечение к только что написанной вещи. / Извините, голубчик"¹¹. "Воображаю, каких чудес полна симфония! <...> Не найдете ли Вы возможным прислать мне хотя черновой эскиз <...>. Очень любопытно знать, далеко ли Вы ушли с прошлого года"¹².

Итак, обучая мастерству инструментовки и композиции и "авансируя" ученику его будущие успехи, Чайковский не только учил его необходимому ремеслу, но и возвращал в нем художника.

Примечания

¹ Курс обязательной инструментовки проходили учащиеся исполнительских специальностей, курс специальной инструментовки предназначался для специальности "Теория музыки" (См.: Полоцкая Е.Е. О специальности "Теория музыки" в первых русских консерваториях (по материалам архивов) // Из истории отечественной музыкальной культуры: неизвестные страницы: Сб. статей / РАМ им. Гнесиных. – М., 2011. – С. 47–63).

² См.: Говорухина М.А. Ученики теоретических классов П.И. Чайковского в Московской консерватории: из истории отечественного музыкально-теоретического образования: дипл. работа: защищена 31.05.2013 в УГК им. М.П. Мусоргского. Екатеринбург, 2013. – С. 228.

³ См.: Полоцкая Е.Е. О феномене эпистолярной композиторской педагогики П.И. Чайковского // Процессы музыкального творчества. – Вып. 11: сб. трудов РАМ им. Гнесиных. – Вып. № 178. – М., 2010. – С. 149–166.

⁴ Корабельникова Л.З. С.И. Танеев в Московской консерватории. Из истории русского музыкального образования. – М.: Музыка, 1974. – 149 с.

⁵ Там же, с. 42.

⁶ ГДМЧ, в¹, 348, с. 155 (пагинация постраничная).

⁷ ГДМЧ, в¹, 78, с. 45 (пагинация постраничная).

⁸ Отдел рукописей Российской национальной библиотеки, ф. 761, № 6.

⁹ Чайковский и Танеев. Письма / сост. и ред. В.А. Жданов. – М.: Госкультпросветиздат, 1951. – С. 36.

¹⁰ ГДМЧ, в¹, 348, с. 155.

¹¹ Чайковский и Танеев. Письма. Цит. изд. – С. 118.

¹² Там же. С. 20.

Колесник Олена Сергіївна

ПРОБЛЕМА ПОДВІЙНОГО ПЕРЕКЛАДУ В КОНТЕКСТІ ДІАЛОГУ КУЛЬТУР

Активізація міжкультурних взаємодій в сучасному глобалізованому світі актуалізує питання, пов'язані з теорією та практикою перекладу як одного з ключових чинників культурного діалогу. В зв'язку з цим слід звернути увагу на групу інтерпретаційних явищ, які можна визначити в якості "подвійного перекладу".

По-перше, сюди відносяться випадки перекладу, зробленого через мову-посередник. Такі переклади вважалися нормою до ХІХ ст. включно. Ступінь відхилень від першоджерела при цьому примножується в геометричній прогресії, тому дослідники згоджуються, що такий "стрибок у два кроки" (Т. Гаврилів) повинен відійти у минуле. На практиці подвійний переклад все ще існує. Основна причина – необхідність розповсюдження текстів, написаних маловідомою мовою. Наприклад, деякі кельтські джерела, такі як валлійський "Мабиногіон" все ще здебільшого перекладаються з англійського перекладу. Причина – значні труднощі редагування тексту, відомого з декількох середньовічних рукописів, і малодоступність для перекладачів середньовічного варіанту ендемічної валлійської мови. Але при цьому "Мабиногіон" є пам'яткою культури світового значення, отже, без його перекладів і тлумачень різними європейськими мовами обійтися неможливо.

В інших випадках йдеться не про цілі тексти, а про алюзії чи інкрустації, включені в іншомовний твір. Наприклад, в англійській літературі, зокрема, в жанрі фентезі, нерідко зустрічаються посилання чи приховані цитати з кельтських міфологічних джерел. Оскільки не всі україно- та російськомовні перекладачі впізнають ці пасажі, при перекладі можуть виникати серйозні смислові накладки.

Іншим розповсюдженим варіантом подвійного перекладу є переклад-переробка, при якому ступінь трансформації першоджерела виходить за межі припустимого в "традиційному" перекладі (навіть найбільш

вільному). Переклади-переробки були нормою міжкультурного спілкування в XVIII і навіть XIX століттях. При цьому багато залежало від рівня взаєморозуміння конкретних народів. Так, в Німеччині шекспірівські п'єси намагалися перекласти якомога ближче до тексту, в той час як у Франції вони підлягали значній обробці, через свою суперечність не тільки правилам класицизму, але й самим основам французької ментальності. У наш час практика перекладу-переробки відходить в минуле, поступаючись місцем створенню на основі першоджерела тексту, який позиціонується в якості нового.

В сучасній культурі найчастіше зустрічається переспів (інтрасеміотичний переклад за Р. Якобсоном). При відсутності оригінальності, він вироджується у епігонство чи плагіат. З іншого боку, для російської культури характерно створення художніх артефактів, які зберігали сюжетну канву оригіналу, але принципово міняли імпліцитну філософську основу. Так, в "Піноккіо" К. Коллоді переважає релігійно-етична тематика, в "Пригодах Буратіно" О. Толстого – соціальна; "Доктор Дулітл" Х. Лофтінга закорінений в реаліях англійської глибинки – "Доктор Айболит" Корнія Чуковського є умовно-казковим; "Королівська Аналостанка" Е. Сетона-Томпсона – історія здійснення американської мрії, "Шамайка" Ю. Ковалю – історія втрат тощо. В українській культурі переробки або переспіви не зайняли значного місця, що є одним зі свідчень відміченої дослідниками настанови вітчизняних митців на вірність оригіналу.

Третій варіант подвійного перекладу – транскультурна адаптація як одночасний інтерлінгвістичний та інтерсеміотичний переклад. Це явище, добре помітне в ілюстрації, і особливо – в екранізації, дає великий простір для культур-герменевтичного співставлення національних менталітетів, які приводять до "підгонки" оригіналу до горизонту очікувань інтерпретаторів та реципієнтів. В якості прикладу достатньо назвати "Анну Кареніну" Дж. Райта, де сучасний американський режисер нетрадиційно, але достатньо успішно інтерпретує російський літературний твір XIX ст.

Однак, в деяких випадках йдеться про суттєве викривлення першотексту, яке приводить до різкого зниження якості "кінцевого" твору, та до комунікативних збоїв в міжкультурному діалозі. Прикладом можуть бути радянські фільми про Америку, американські – про СРСР. В сучасному мистецтві впадає в око інтерес японських аніматорів до європейської культури при поганому розумінні її духовної сутності. Це приводить до зворотного ефекту: західні любителі аніме починають сприймати власну спадщину в дещо профанізованій японській інтерпретації.

Нарешті, слід згадати про такий варіант подвійного перекладу, як дубляж фільмів. До перекладу тексту тут додається інтерпретація характерів персонажів як редактором, який підбирає акторів з відповідним тембром голосу та темпераментом, так і самими цими акторами. Для пострадянського дубляжу було типове підвищення ступеня умовності в порівнянні з оригіналом, хоча в останній час від цієї "гіперінтерпретації" починають відходити.

В цілому ж, можна відмітити, що крайнощі подвійного перекладу, який суттєво змінює тему, ідею та стилістику першоджерела, відходять у минуле. Однак, сам цей феномен продовжує існувати у трансформованих формах, що заслуговує на подальше дослідження.

Белявіна Наталія Дмитрівна

ФРАНЦУЗЬКІ "HÔTEL PARTICULIER" ЯК ОСЕРЕДКИ КОНЦЕРТУВАННЯ У XVIII СТ.

У середині XVIII ст. значно активізувалась концертне життя Парижа: високопоставлені особи, меценати, навіть принци крові організували у власних отелях блискучі вечори, куди спішили вельможі, багаті буржуа, що були заворожені світським життям, а також і красивою музикою. Тут можна згадати про салони у знаменитих паризьких "hôtel particulier", серед яких Отель Конде, Палац Бурбон, Отель де Прі, Отель Конде, Отель Субіз, Отель Роган, Отель Ламбер тощо.

Hôtel particulier – невеликий міський особняк французької аристократії та верхівки буржуазії. Приватність архітектури отеля забезпечена його планом: курделож (корпус із крилами-павільйонами), курдонер (замкнений двір) і сад. У живописних полотнах серед міфологічних сюжетів обирались більш в інтер'єрі ж переважали овальні форми салонів та парадних кімнат, декоративна розкіш "стінного убору" – мальовані шпалери, різьблені панелі, ліпний орнамент з квітів та мушлів. інтимні і почуттєві, коли образ "швидше нагадує будуар, аніж Олімп".

Бурбонський палац був збудований у 1722-1728 рр. на лівому березі Сени для дочки Людовіка XIV – Луїзи-Франсуази де Бурбон-Конде (1673-1743). У 1756 р. був викуплений королівською казною, а потім відчужений 1764 р. її сину принцу Людовику V – Жозефу де Бурбон-Конде (1736-1818), який перебудував його у стилі класицизм.

Відомий скрипаль та диригент Жан-Поль Мартіні (1741-1817) був з 1771 р. директором музики принца Конде. Правда, слід відзначити, що музичний салон утримувала кохана жінка Луї Жозефа – Марія Катаріна Бриньоль (1737-1813), що була "принцесою Монако". Деякий час вона

проживала в Отелі Lassy поряд із Бурбонським палацом, що поєднувались галереєю. А з 1778 у принцеса перебувала у власному Отелі Монако, збудованому за традиційною схемою (курделож з монументальним портиком на фасаді і садом), де і проводила музичні вечори.

Отель де Прі – Отель Конті має багату історію, пов'язану із його власниками. Отель був збудований у 1724 р. для маркізи де Прі – Жан Агнесс Бертелло де Пленеф (1698-1727), салон якої був відомий виступами найвідоміших музикантів Франції та інших країн. Цікаво, що вона перша почала проводити у Парижі платні концерти за підпискою.

У 1733 р. цей отель придбала Луїза Елізабет де Бурбон-Конде (1693-1775), яка замовила новий модний на той час рокайльний інтер'єр. Пізніше власником Отеля Конті був її син – Луї Франсуа де Бурбон, принц Конті (1717-1776), який був одружений на дочці герцога Орлеанського – Луїзі Діані (1716-1736), яка і започаткувала мистецький салон в Отелі Конті.

Після її смерті салоном деякий час керувала, фаворитка Луї Франсуа – графиня де Буффле (1725-1880). Освічена жінка свого часу, вона залучала у салон знаменитих літераторів, і сама була автором ліричних поезій. З 1789 р. вона утримувала власний салон у маленькому отелі du Temple, який був модним центром "англоманії" та запрошувала до себе "енциклопедистів", таких як Ж.Ж. Руссо, Д. Дідро та ін.

З 1762 р. "музичним інтендантом" у принца Конті був Франсуа Жозеф Госсек (1734-1829). В оркестрі: скрипаль Пьер Вашон (бл.1730-?), віолончелісти Жан Батист Жансон-старший (1742-1802) та Жан Пьер Дюпор (1741-1818). Придворним органістом з 1760 р. був Мішель Коррет (1709-1795), відомий своїми "Школами гри" на різних інструментах, а також перекладами та аранжуванням популярних творів того часу (А. Вівальді, Дж. Перголезі, навіть революційних пісень). Німець І. Шобер (?-1767) як придворний клавіріст працював з ансамблями різних складів за участі клавіру. Він вважається "творцем нової камерної музики", оскільки замінив імпровізаційний акомпанемент на облігатну партію клавіру, яка вже була схожа на фортепіанну.

Отель Субіз відомий овальним салоном з пейзажним фоном шпалер та мереживом декору рослинного орнаменту плафона, стін, вікон, дверей, дзеркал, панелей тощо. У 1700 р. отель придбав Франсуа де Роган, принц Субіз (1630-1712), який був одружений на Анні де Роган-Шабо, одній з тих красивих жінок, якими захоплювався "король-сонце". Зважаючи на високий статус власників, інтер'єр отелю був перебудований у 1705-1709 рр. в особливо вишуканому стилі, який пізніше і назвуть стилем рококо.

Наступний власник – Еркюль-Меріадек герцог де Роган-Роган, принц Субіз теж одружився на одній з впливових жінок свого часу Марі-Софії де Курсійон (1713-1756). Вона була онукою знаменитого "маркіза Данжо" – автора скандальних мемуарів, де розкриті звичаї королівського двору при Людовіку XIV. Марія-Софія була дуже освіченою жінкою свого часу і, завдяки власному художньому смаку, утримувала відомий паризький світський салон. Цікаво, що в цей час знаменитий скрипаль-віртуоз Дж.Б. Віотті (1755-1824) був капельмейстером принца Субіза.

Надалі власником Отелю був Шарль де Роган, принц Субіз (1715-1787) – військовий діяч, маршал Франції (1758). Цікаво, що він мав репутацію гурмана та ловеласа. Так, відомо, що він був покровителем знаменитої балерини Марі-Мадлен Гімар (1743-1816), яка мала дружні стосунки із багатьма творчими діячами і теж була "прикрасою" Отелю Субіза.

Понад 150 років отелем Роган володів один із знатних французьких родів – Роган, і серед власників – декілька гілок цього роду: Rohan-Chabot, Rohan-Guémené, Rohan-Montbazou, Rohan-Soubise, Rohan-Gié. Генрі-Луї, принц де Роган-Гемене (1745-1809) та його дружина Віктуар-Арманда-Жозефа Роган-Гемене (1743-1807) – останні власники Отелю Роган-Гемене. Madame de Guemenee була незаурядною особою: у 1775 р. стала гувернанткою "Дітей Франції", у 1778-1782 рр. керувала штатом придворних і слуг Марії-Терезії (1778-1851). На жаль, у 1797 р. подружжя продають Отель Роган-Гемене у зв'язку із скандалом про банкрутство. В середині отель Роган-Гемене був оздоблений у "рокайльному" і класичному стилі: класичні білі стіни, на яких розпис з пасторальними сюжетами, оточеними золоченими рамами рослинного орнаменту. Відомо, що віолончеліст Жан Луї Дюпор (1749-1819) з 1768 р. як концертний виконавець брав участь у камерних вечорах, а скрипаль Дж.Б. Віотті (1755-1824) деякий час був придворним музикантом принца Гемене.

Отелем Ламбер у XVIII ст. володів фінансист Дюпен, де в салоні його дружини, уродженої Марі-Мадлен де Лафонтен збиралось блискуче товариство – кращі представники французького Просвітництва. А коли у 1848 р. будинок придбала дружина Адама Єжи Чарторийського, Отель Ламбер став центром польської діаспори.

А найвідомішими були вечори генерального королівського відкупщика Le Riche de La Poupinière (1693–1762), які він влаштовував в Отелі по вул. Рішельє, а починаючи з 1747 р. у château de Passy – замок Пассі по rue des Marronniers (вул. Каштанів). Ла Пупліньєр був освіченим любителем мистецтв (писав комічні опери, балети, грав на лютні), якого називали: "Меценат" (Вольтер), фінансовий "Медічі" (Мармонтель), "Апполон" (Рамо).

Ж.Ф. Рамо 15 років працював у Ла Пуплін'єра: "створював опери, і у святкові дні під час меси грав на органі в домашній часовні, мав у своєму розпорядженні обширний театр, кращих співаків і – прекрасний оркестр". Оркестром Ла Пуплін'єра в різні роки керували відомі музиканти: у 1737-1752 рр. Ж.Ф. Рамо, у 1754-1755 рр. Я.В. Стамиць, який міг в такому оркестрі виконувати власні Симфонії для струнного оркестру.

Ф.Ж. Госсек (1734-1829) очолював як капельмейстер оркестр Ла Пуплін'єра аж до його розпуску у 1762 р. В оркестрі Ла Пуплін'єра було 15 музикантів, у тому числі 6 струнників, 8 духовиків та клавесин. Серед них відомі музиканти: скрипалі Я.В. Стамиць, Н. Капрон, Ж.Б. Мірогліо, віолончеліст К. Граціані тощо.

Сучасники так описували зібрання у Ла Пуплін'єра: він "взяв на своє утримання кращі музичні концерти, які були відомі у той час; музиканти жили у нього і готували вранці разом ті симфонії, які виконувались увечері. Всі кращі музиканти, що прибували з Італії, скрипалі, співаки і співачки були прийняті, розміщені у його домі, де й кормились, і кожний намагався бути блискучим на його концертах".

Отже, музична складова концертності в "hôtel particulier" характеризується такими ознаками: впливові та освічені аристократки, найчарівніші жінки свого часу та артистичні особи, власниці Hôtel particulier були натхненницями і організаторами салонного музикування; у невеликому салоні-будуарі з "рокайльним" декором і прикрасами відбувалось концертування "в стилі рококо"; відомі музиканти-виконавці виступали в якості придворних музикантів, капельмейстерів, керівників вечорів; салони були осередками інструментальної віртуозності (скрипалі Ж.Б. Віотті, П. Вашон, Я.В. Стамиць, віолончелісти брати Ж.П. та Ж.Л. Дюпор, Ж.Б. Жансон, К. Граціані), лабораторією нових камерно-інструментальних жанрів та оркестрових творів – симфоній і концертів (Я.В. Стамиць, Ф.Ж. Госсек, брати Дюпор, Ж.Б. Віотті).

Терещенко-Кайдан Лілія Володимирівна

ФОРМУВАННЯ СЛОВ'ЯНСЬКОЇ МЕНТАЛЬНОСТІ В УМОВАХ ІНШОМОВНОГО СЕРЕДОВИЩА

Звертаючись до питань паралелізму та особливостей розвитку духовної культури України та Греції XVII–XVIII ст. нагальною проблемою є з'ясування такого поняття як формування слов'янської ментальності в умовах іншомовного середовища.

Як засвідчує В.А. Личкова, складна взаємодія універсального і національного може бути досліджена через діалектику людського світо-

відношення, в якому одночасно репрезентовані і загальнолюдські, і суперетнічні, і етнонаціональні, і субетнічні особливості, що виявляються в ментальності народу, в його духовній культурі [2, 9].

Звідси, за визначенням В. Личковаха, менталітет – соціально-психологічна структурна єдність етнічного чи суперетнічного світовідношення, його надсвідомий, опріорно закладений у душах архетипний "каркас" [2, 10].

Мовний бар'єр – одна з найболючіших проблем культурного діалогу, особливо якщо мови не належать до спільних мовних груп, майже не містять спільних, наприклад слов'янських коренів, крапок дотику, споріднених слів. До таких умов добре підходить приклад діалогу України та Греції. Як у сучасній практиці так і у культурних стосунках XVII–XVIII ст. ця проблема була і є актуальною. Різниця полягає в тому, що в ті часи не було а ні електронних перекладачів, а ні взагалі в широкому використанні підручників-граматик та словників. Згадаємо причини, чому Василь Григорович-Барський у XVIII ст. пішки пішов зі Львова до Греції? Хоча відомо, що він на момент подорожі був студентом Львівської академії. Основною метою подорожі Григоровича-Барського було вивчити грецьку мову у безпосередньо мовному середовищі, щоб повернувшись в Україну стати викладачем грецької мови Києво-Могилянської академії. Для цього йому знадобилося віддати 22 роки життя, пройти через нестачі та голод, але й залишити по собі надзвичайно цікаві й корисні для сучасної науки спогади [1].

Цей яскравий приклад прагнення мовних знань свідчить про природне тяжіння слов'янської, а в даному випадку української, душі до навчання та освіченості.

Потрапляючи в іншомовне середовище, (в даному випадку як приклад) слов'янин, поступово опановуючи грецьку мову, починає шукати "собі подібних" слов'ян, або носіїв відомої йому мови. Ці люди поступово гуртуються навколо або однієї постаті, або біля приміщення, культурного центру, культової споруди. Зав'язуються стосунки, спочатку дружні потім родові, зароджуються нові етно-національні групи. І що саме цікаве, що до складу таких груп часто входять люди не одної національності чи народності. До складу таких груп належать носії спільної для всіх мови. Зараз такою мовою є російська, а у XVI–XVIII ст. була слов'янська мова. Чому не церковнослов'янська? Тому, що церковною мовою, тобто мовою, що використовувалася лише для потреб православної церкви, вона стала лише у XVIII ст. До того часу слов'янська мова використовувалась в ужитку слов'ян різних національностей і не тільки слов'ян.

Судячи з зразків рукописної спадщини, генетичного коду нації, взагалі у XVII-XVIII ст. часто до слов'янських осередків долучалися валяхи, молдовани, румуни – представники балканського регіону. І тут вже давала про себе знати спорідненість грецької та румунської основ. А дотичність слов'яно-балканських зв'язків призводили до тієї картини, що ми зараз бачимо, досліджуючи рукописну спадщину, наприклад монастирів Афону.

Яскравим осередком гуртування слов'яно-балканського соціуму та народів, що були домінуючими, але дотичними до слов'янської мови у XVII-XVIII ст. була такі монастирі Афону як Хіландар, Ватапед, Зограф, Пантелеймонів (Русик), скити Свято-Ільїнський та Свято-Андрієвський тощо.

Саме на прикладі життя та творчості слов'янських осередків Св. Гори Афон, сербів, болгар, українців, росіян можна дати відповідь на поставлене на початку цієї праці запитання.

З історії Афону відомо, що часто богослужіння в певних монастирях велося за слов'янським уставом і або виключно на слов'янській мові, або двомовно (на слов'янській та грецькій). Також, відомі факти повстань та бунтів слов'ян проти греків. Основною вимогою таких спалахів було дозволити застосування слов'янської мови у богослужбовій практиці.

Дивлячись на рукописні зібрання вказаних вище монастирів, можна робити певні висновки. Так, слов'яни намагалися гуртуватися в монастирях за національними ознаками: Зограф – болгарський, Хіландар – сербський, Свято-Ільїнський скит – український. Але, такий розподіл за національними ознаками зовсім не виключав присутності ченців інших національностей та народів. Звідси наявність в рукописних колекціях кодексів різних, або мішаних національностей, вимов, редакцій.

Використані джерела

1. Григорович-Барський В. Мандри по святих місцях сходу з 1723 по 1747 р. / Василь Григорович-Барський. – К., 2000. – 767 с.
2. Личковах В.А. Методологічні значення концепцій світовідношення і ментальності для дослідження духовного світу слов'янських культур. / Володимир Анатолійович Личковах // Слов'янський sacrum – скарбниця Європи. – Чернігів, 2010. – С. 9–13.

СЕКЦІЯ 1

УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА ЯК СКЛАДОВА ЗАГАЛЬНОЄВРОПЕЙСЬКОГО ПРОСТОРУ

Ванюга Людмила Степанівна

СОЦІАЛЬНІ ФУНКЦІЇ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ

На думку деяких вчених, основними функціями задоволення колективних суспільних потреб театру як соціального інституту є репродуктивна, комунікативна, регулятивна, адаптивна, інтегративна, диференційна, соціалізуюча, гедоністична, продуктивна, ціннісна, естетична, виховна, моральна, пізнавальна, розважальна. Саме остання – розважальна функція, останнім часом почала домінувати. Водночас в сучасному українському театрі активізується традиційна для українського класичного театру функція утвердження національно-культурної ідентичності, посилюється "роль соціально-терапевтичної функції театру, зняття соціально-психологічними і художніми засобами фрустрацій, соціально-психологічної перевантаженості, десоціалізованості, пошуку адекватних новим реаліям моделей поведінки. Для суспільства найважливішою функцією театру традиційно є художньо-виховна, соціальним ефектом якої є сприяння соціалізації, формуванню громадянськості та ін." [1, 49]. Дослідниця О. Шлемко називає також діагностичну і націєтворчу функції театру. Остання особливо актуальна в період становлення незалежної Української держави.

Роль і місце театру в умовах українського державотворення бачилося мистецькою елітою по-різному. Якщо одні вважали, що театр має бути далеким від політики, то інші мислили більш радикально. Наприклад, секретар СТД України Я. Верещак вважав, що Україні "потрібен театр, який посперечався б з мітингами, став, можливо їх конкурентом, повів за собою людей" [3]. Водночас художній керівник Тернопільського театру ім. Т.Г. Шевченка запевняв: "Ми не вдаємось до мітинговості, бо бачимо реакцію людей на ораторів різного калібру, не шукаємо п'єс з "новими українцями" і невідомо чим" [4, 33].

Великою проблемою для театрального мистецтва стало те, що драматурги не змогли запропонувати театрам твори, які б відповідали новій соціокультурній ситуації. "Хіба сучасний український театр є для українців школою життя, – риторично запитує О. Шлемко, – хіба насмі-

лився винести на сцену деякі найбільш дразливі питання нашої історії і сьогодення" [5]. Але якщо навіть і з'являться драматичні твори, що "зриватимуть маски з лиця сучасних "героїв" України, оголюватимуть найбільш болючі виразки українського суспільства, – то дослідниця сумнівається, – чи багато театрів погодяться їх виставляти" [5].

Майже у всіх регіонах України в репертуарах театрів провідною є західноєвропейська драматургія. Це є свідченням *тотальної денаціоналізації* (виділено – Л. В.) українського театру, а сприяють цьому "культурно-мистецькі центри багатьох країн, які підтримують впровадження своєї класичної чи сучасної драматургії на українську сцену" [2]. То ж "відсутність державної політики в ставленні до сучасної драматургії – головна причина розважального, тотально аполітичного і денаціоналізованого українського театру. Адже тільки сучасні тексти про життєві реалії роблять театр гострим. Театр втратив головну свою функцію – соціальну" [2]. Головною ознакою українських театрів стала розважальність, оскільки комедії та мелодрами займають приблизно 70% діючого репертуару. Надзвичайно мізерну частку в репертуарі театрів становить сучасна українська драматургія. Якщо за радянських часів в Міністерстві культури УРСР питаннями драматургії займалися 5-7 спеціалістів, замовляючи п'єси і рецензії, шукаючи молоді таланти, то нині там залишився лише один спеціаліст. Жоден з українських вишів не готує драматургів.

Загалом необхідність знаходження театром відповіді на трансформаційні процеси, виклики глобалізації, вимагає набуття ним нових функцій, що дасть змогу ефективно діяти йому як соціокультурному інституту і визначити його місце у суспільстві.

Використані джерела

1. Безгін І.Д. Театр і глядач в сучасній соціокультурній реальності / Київський державний інститут театрального мистецтва імені І.К. Карпенка-Карого / І.Д. Безгін, О.М. Семашко, В.І. Ковтуненко. – К.: КФ НВК "Наука", 2002. – 336 с.

2. Грицук В.А. Віз і нині в розважальності або Однорідно-одноманітний український театр / Валентина Грицук // Український журнал. – 2008. – № 6.

3. Новоселицька Н. Який вибір? / Н. Новоселицька // Культура і життя. – 1990. – 24 черв.

4. Собуцька В. Михайло Форгель: "Думаю, ми знайшли місток до глядача" / Влада Собуцька // Два пера – одна любов / Галина Садовська, Влада Собуцька. – Тернопіль: Збруч, 2007 – С. 33-35.

5. Шлемко О. Модель народного театру в наукових розвідках Івана Франка / О. Шлемко // Мистецтвознавчі записки: Збірник наукових праць. – Вип. 18. – К.: Міленіум, 2010.

УКРАЇНСЬКА ПОЕЗІЯ ЯК ДЖЕРЕЛО ІНТОНАЦІЙНОЇ ФАБУЛИ КАМЕРНИХ ТВОРІВ ОЛЕГА КИВИ

Творчість Олега Киви (1947-2007) – відомого українського композитора сучасності, насамперед тісно пов'язана з камерними жанрами. У доробку композитора п'ять камерних кантат на тексти Г. Новочадівської, Ф. Лорки, П. Тичини, М. Заблоцького, О. Мандельштама, Ф. Тютчева, О. Пушкіна та "Камерна симфонія" на тексти Т. Шевченка. **Камерна** (вокально-кантатна та симфонічна) **творчість** композитора тонко втілює багатогранні образні відтінки та почуття ліричного герою сучасності, у яких послідовно відтворюється часо-просторовий потік природного та – підпорядкованому йому, – життєвого циклу.

Чільне місце у творчому доробку О. Киви займають камерні твори саме на тексти українських поетів: "Камерна кантата № 3" (1982) та "Камерна симфонія" (1989, ред. 2006). Це – найбільш виразні, емоційно-експресивні твори. Музична фабула цих українських камерних творів О. Киви в суто хайдегерівському сенсі відображає собою: "...дім для душі, для простого і єдино-нерозривного людського існування, осмислення себе перед обличчям смерті; це своєрідне "місце" в Бутті (тим самим, і в культурі), де людина зустрічає самого себе і реалізує власну Dasein" [5, 192]. Можливо також стверджувати, що поезії П. Тичини та Т. Шевченка існують не лише як текстова складова музичних творів. Ідея поетичних текстів, що емоційно пережита та пропущена крізь власні почутті, стає доступною для втілення у музиці та розкривається у музичному матеріалі, "музичній фабулі" [1, 377] камерних творів.

Камерна кантата № 3 на вірші П. Тичини для сопрано та камерного оркестру присвячена Ніні Матвієнко. У віршах відображено реалії трагічних взаємовідносин Павла Тичини та його коханої Наталії Коноп (ця історія описана Павло Загребельним у повісті "Кларнети ніжності"). Вірші Павла Тичини відображають не тільки автобіографію страждань, в них народжуються мотиви трагічних наслідків революції, диктату влади. Так, у "Сонячних кларнетах" народився перший трагічний символ – образ революції як давно очікуваної нареченої. У поезії "Одчиняйте двері..." поет стикає дві системи протилежних знаків: радісного чекання (наречена – голуба блакить) і жахливого пророцтва всесвітнього кінця (всі шляхи в крові – горобина ніч – тьма – дощ, – основні символи другої частини кантати). Радість поглинулась бурєю. Просвітку не видно. Криваві дні революції Павло Тичина художньо відтворив у циклі "Скорботна мати" (1918) [4, 117–121].

Поет звертається до тієї постаті, котра для всіх людей втілює доброту і захист. Божа матір приходить в Україну не з ясною посмішкою, а із скорботно стиснутими вустами, такою, якою вона була тоді, коли розпинали її сина. Кантата складається з трьох частин: "Осінь така мила", "Одчиняйте двері" та "Той сад", які поєднують послідовно декілька сюжетних ліній, спрямованих на традиційну для кантат О. Киви тему згадання людського життя: як природного циклу (філософський аспект смерті), так і внаслідок трагічних обставин, жорстокості буття.

У кантаті висвітлений також трагічний розворот теми смерті, війни як антиподів життю. У центрі кантати – образ жінки, трактований багатогранно: матері, нареченої, дарувальниці життя. Мати, любов, жінка це один полюс змісту, а смерть, голод, революція – інший, протилежний. Експресія віршів Павла Тичини, як завжди, вдало відображена композитором. Лірична сфера концентрується у вокальній складовій першої та третьої частинах кантати і потрясає красою та виразністю завершених пісенних мелодій. Вона драматизована інтонаціями плачу та лейтмотивом трагічного хоралу. Інструментальна площина другої частини кантати пов'язана з агресивним, жорстоким образом, який відтворено жанровими знаками токати. У вокальній партії другої частини – інтонації плачу, емоційного крику. Відсутність ліричності пісенності сприймається як картина смерті.

У "Камерній симфонії" використані фрагменти двох творів Т. Шевченка – поеми "Княжна" та комедії "Сон". У вокальній лінії симфонії, засобами народного вокалу (відкритий звук) втілено багато образів-символів міфологічного пласту: Тополя – самотність, очікування, у трагічному ракурсі – ненародженні діти; Зоря – дівчина, краса, добро, неосяжність; Сонце – втілення добра, та безліч інших [2]. "Подібне відчуття поетом мікро- і макро-процесів у людині, суспільстві та житті не могло не привабити Олега Киву. Він обирає символізм Т. Шевченка, як шлях відображення коливань людської душі" [3, 179]. Симфонія складається з 3 частин. Кожна частина – це окремий етап розвитку стану каяття. Покаяння, сповідальність, вокально-симфонічний жанр голосіння як оплакування нездійснених мрій, набувають вражаючої популярності в українській музиці сучасного періоду.

Використані джерела

1. Барсова И. Симфонии Густава Малера / И. Барсова. – М.: Советский композитор, 1975. – 493 с.
2. Даренська Т.В. Український образ світу в ключових символах поетичної творчості Тараса Шевченка: дис... канд. філос. наук: 09.00.12 / Т.В. Даренська ; Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка; Центр українознавства. – К., 2002. – 194 с.

3. Титаренко В. Камерна симфонія Олега Киви на тексти Шевченка в світлі ідеї покаяння / В. Титаренко // Тези XVI міжнародної науково-практичної конференції Молоді музикознавці України. – К., 2014. – С. 178–180.

4. Тичина П. Зібрання творів у дванадцяти томах / П. Тичина. – К.: Наук. думка, 1985. – Т. 4. – 734 с.

5. Хайдеггер М. Бытие и время / М. Хайдеггер ; [Пер. с нем. и предисл. Г. Тевзадзе] ; [Гл. редкол. по худож. пер. и лит. взаимосвязям при Союзе писателей Грузии]. – Тбилиси, 1989. – 579 с.

Горенко Лариса Іванівна

ПРОФЕСІЙНЕ ЕСТРАДНЕ МИСТЕЦТВО В КОНТЕКСТІ ДЕРЖАВНОЇ КУЛЬТУРНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ ПОЧАТКУ ХХІ СТ. (ДО 25-РІЧЧЯ ЗАСНУВАННЯ ТВОРЧОЇ СПІЛКИ "АДЕМ УКРАЇНИ")

Упродовж 90-х років ХХ – початку ХХІ ст. вперше в історії професійного естрадного мистецтва України діє творча спілка "Асоціація діячів естрадного мистецтва України" (АДЕМ України), яка 23.03.2014 року відзначила 25-річчя заснування. З 1992 року її очолює Президент АДЕМУ, Президент Громадської організації "Агентство охорони прав виконавців", заслужений діяч мистецтв України, заслужений діяч естрадного мистецтва України, відомий в Україні та за її межами поет-пісняр, журналіст, голова журі міжнародних і всеукраїнських конкурсів Віктор Володимирович Герасимов. Членами АДЕМУ є понад 5.000 провідних митців України, української діаспори та зарубіжжя. Вся діяльність творчої спілки спрямована на збереження і розвиток традицій української національної культури, відповідно до основних напрямків державної культурної політики України, зокрема, початку ХХІ століття.

Головним критерієм членства АДЕМ України є професійна мистецька освіта, професійна діяльність і найвищі духовні якості виконавця як особистості, громадянина. Одним із таких представників є заслужений артист України Віктор Миколайович Кавун, творча діяльність якого пов'язана з АДЕМ України.

Кавун Віктор Миколайович (1954 р.н.) є яскравим представником професійної української мистецької еліти. Його творчий шлях розпочався в середині 70-х років ХІХ століття. Після успішного закінчення Київської державної консерваторії імені П.І. Чайковського (1985 р.; вокальний факультет за спеціальністю сольний спів, відділення – оперний спів, клас народного артиста України, професора С.Д. Козака). Упродовж 1984–1997 рр. В.М. Кавун працював солістом-вокалістом Національної філармонії України (м. Київ), з 1997 року й дотепер – соліст-

вокаліст Асоціації діячів естрадного мистецтва України. Його загальний стаж роботи складає 41 рік. Творчий стаж – 36 років.

За період роботи солістом-вокалістом Національної філармонії України (м. Київ), Віктор Кавун підготував і виконав понад десять сольних програм (у репертуарі: українські народні пісні, сучасна українська авторська пісня, твори українських композиторів-класиків, твори сучасних українських композиторів, українські та російські старовинні романси, оперні арії українських композиторів, арії та романси зарубіжної класики). Серед оперних партій у його виконанні: партія Андрія з опери С.С. Гулака-Артемовського "Запорожець за Дунаєм", Петра з опери М. Лисенка "Наталка Полтавка", Вакули з опери П.І. Чайковського "Черевички", Альфреда з опери Дж. Верді "Травіата". Так, після прем'єри нової постановки опери С. Гулака-Артемовського "Запорожець за Дунаєм", на якій був присутній славнозвісний Іван Семенович Козловський, у газеті "Вечірній Київ" (травень 1985 р.) було надруковано відгук корифея української культури про цю оперну виставу, зокрема: "Мені сподобався виступ співаків Філармонії, особливо партія Андрія у виконанні молодого Київського соловейка, співака Віктора Кавуна".

Працюючи солістом-вокалістом Національної філармонії України, а згодом АДЕМ України, Віктор Кавун активно брав участь у пленумах і засіданнях, які проводили Національна спілка композиторів України (НСКУ), Національна спілка письменників України (НСПУ), Національна Всеукраїнська музична спілка (НВМС), а також виступав у авторських концертах відомих українських композиторів і поетів, Днях українського мистецтва і літератури на Київщині. Неодноразово Віктор Кавун брав участь у гранд-концертах провідних співаків України, які проходили в Національному Палаці культури "Україна". Пісні у його виконанні ("На Миколи у Миколи", "На коня", "Крик Чорнобиля") були визнані Піснями року (1995, 2001, 2004 рр.) і займали призові місця в хідпарадах Українського телебачення і радіо. Понад сто п'ятдесят концертів В.М. Кавун здійснив для учасників ліквідації аварії на ЧАЕС (1986-1990 рр.). Гастролював у багатьох країнах світу, зокрема: Канада, Америка, Бельгія, Швейцарія, Німеччина, Іспанія, Польща, понад десяти раз у Франції та інших країнах. Брав активну участь у ліквідації наслідків землетрусу на території Вірменії (1993 р.).

Кавун В.М. нагороджений: Почесними грамотами Українського товариства дружби і культурного зв'язку із зарубіжними країнами (1995, 1999, 2005 рр.), Почесною грамотою Міністерства культури України "За активну участь в організації і проведенні культурного обслуговування трудівників районів зони Чорнобильської АЕС" (1988, 1995 рр.), Почес-

ною грамотою керівництва Вірменії за культурне обслуговування учасників ліквідації наслідків землетрусу (1993 р.), Почесними грамотами Голови Київської міської державної адміністрації (1999, 2007 рр.), Грамотою Верховної Ради України (2005 р.). Віктор Кавун – лауреат Міжнародної премії імені С.С. Гулака-Артемівського, а також лауреат міжнародних і всеукраїнських фестивалів-конкурсів. Ветеран праці.

Заслужений артист України Віктор Кавун активно співпрацює з провідними каналами Національної теле- і радіокомпанії України. За його участі в ефірі транслювалося понад 50-ти програм, відеофільмів, музичних номерів та ін. Віктор Кавун брав участь у багатьох заключних гала-концертах Всеукраїнських фестивалів та конкурсів, зокрема: "Пісенний вернісаж", "Доля", "Осіннє рандеву", "Пісенне джерело", "Прем'єра пісні", а його участь в цих творчих заходах високо оцінювалися глядачами. Відеокліпи, музичні фільми й записи естрадних концертів у виконанні Віктора Кавуна користуються широкою популярністю. Це засвідчують численні листи глядачів зі щирими подяками на адресу співака, а також високою оцінкою його самобутнього таланту. Вдячність на адресу заслуженого артиста України Віктора Кавуна надходить також і від глядачів інших країн, зокрема: Канади, Австралії, Франції, Італії, Німеччини, Польщі, Таджикистану, Казахстану, Сполучених Штатів Америки та ін. Це засвідчує те, що пісні у виконанні Віктора Кавуна є відомими й популярними як в Україні, так і за її межами, особливо є поширеними в середовищі української діаспори.

Серед особливо популярних у виконанні В. Кавуна є пісенні твори та кліпи на пісні: "На коня!", "На Миколи у Миколи", "Мамина любов", "Україна – молитва моя", "Офіцерський вальс" та інші. Перш за все, пісенний репертуар у виконанні співака має духовно-патріотичний характер, спрямований на виховання громадянської свідомості і самосвідомості підростаючого покоління Незалежної Української держави, серед них: "А зозуля кує" (сл. Олександра Богадчука, муз. Володимира Конощенка), "Весільний віночок" (сл. і муз. Василя Іваницького), "Весільні чоботи" (сл. і муз. В'ячеслава Кукоби), "Ветерани" (сл. Анатолія Соловей, муз. Юрія Васильківського), "Вірую" (сл. Євгена Гущина, муз. Андрія Пастушенка), "Героям Слава" (сл. Євгена Гущина, муз. Віктора Вовка), "Героям ліквідаторам" (сл. і муз. В'ячеслава Кукоби), "Голодомор" (сл. Василя Василаска, муз. Андрія Богомольного), "Два кольори" (сл. Дмитра Павличка, муз. Олександра Білаша), "Душі криниця" (сл. Андрія Демиденка, муз. Олександра Морозова), "Емігрантам з України" (сл. і муз. Володимира Мельникова), "Карпатський передзвін" (сл. В.Каплун, муз. Михайла Твердого), "Козаки по крові" (сл. Анатолія Соловей, муз.

Юрія Васильківського), "Козацька" (сл. Наталії Коломієць, муз. Миколи Свидюка), "Козацька честь" (сл. Євгена Гущина, муз. Анатолія Стратілат), "Колискова" (сл. Бориса Олійника, муз. Олександра Білаша), "Коні гриви" (сл. Леоніда Федорука, муз. Володимира Конощенка), "Крик Чорнобиля" (сл. Бориса Олійника, муз. Юрія Васильківського), "Мамина любов" (сл. Тетяни Петровскої, муз. Ганни Півньювої), "Моя криниця" (сл. Євгена Гущина, муз. Андрія Пастушенка), "Отаман" (сл. і муз. Катерини Василенко), "Офіцери – сини України" (сл. Зої Кучерявої, муз. Мар'яна Гаденка), "Офіцерський вальс" (сл. і муз. Василя Іваницького), "Пісня про рушник" (сл. Дмитра Павличка, муз. Олександра Білаша), "Повертайся в рідний дім" (сл. Василя Зайця, муз. Тетяни Димань), "Присвята матері" (сл. Миколи Луківа, муз. Альфреда Кухарева), "Родина, родина" (сл. Вадим Крищенко, муз. Олександра Злотника), "Святися Києве" (сл. Василя Василяшка, муз. Олександра Ткаченка), "Святкова" (сл. Зої Кучерявої, муз. Ганни Півньювої), "Славні козаки" (сл. Г.Семергія), "Спасибі мамо, спасибі тато" (сл. і муз. В'ячеслава Кукуби), "Україно – молитво моя" (сл. і муз. Ганни Півньювої), "Чиста криниця" (сл. Надії Кир'ян, муз. Ганни Півньювої), "Чорнобиль" (сл. Василя Василяшка, муз. Віктора Вовка), "Чорнобривці" (сл. Миколи Сингаївського, муз. Володимира Вірменича).

Також транслюються в теле- і радіо ефірі Всесвітньої служби "Українське телебачення і радіомовлення" (УТР) відеофільми-портрети співака: "Співає Віктор Кавун", "Будьмо знайомі", "Дивоцвіт", "На Струтинській землі", "Запрошує заслужений артист України Віктор Кавун". Активна співпраця Віктора Кавуна з Державною телерадіокомпанією Всесвітня служба "Українське телебачення і радіомовлення" (УТР) сприяє популяризації української пісні в Україні та у світі (трансляція здійснюється на 117 країн), а також високому естетичному вихованню, поваги до традицій української пісенної культури, формуванню у підростаючого покоління пошани й любові до національної мистецької спадщини. Необхідно підкреслити, що понад 90 пісень у виконанні заслуженого артиста України Віктора Кавуна знаходяться у фондах українського радіо, а також звучать в ефірі регіональних радіоканалів. Випущено 4 CD диски пісень у його виконанні: "Веселися і гуляй, своє серце звеселяй" (2013 р.), "Мамина любов" (2011 р.), "Мої пісні для серця і душі" (2012 р.), "Пісні мого серця" (2010 р.), де записано наступні твори: "Пісні про Україну", "Чорнобильська біль", "Голодомор – трагедія століття", "Для Вас любимі жінки", "Пісні В'ячеслава Кукуби", "Співаймо разом "Дуети, дуети, дуети", "Українська класична естрада", "Стежинка від се-

рця до серця", "Бум-5", "Пісні Є. Гущина і Анд. Пастушенка", "Офіцери – сини України" та інші.

Упродовж 2005–2013 рр. Віктор Кавун брав активну участь у багатьох авторських концертах видатних діячів української культури ХХ–ХХІ ст.: Г. Чубач, Є. Гущина, А. Пастушенка, З. Кучерявої, М. Луківа, Б. Олійника, О. Білаша, М. Гаденка, А. Демиденка, В. Крищенко, О. Грека, В. Василашка, Н. Шаварської, В. Герасимова, М. Сингаївського, С. Галябарди та багатьох інших. Лише за останні п'ять років він брав участь у понад 500 концертних виступах в м. Києві та різних областях України.

З 2006 року заслужений артист України, соліст-вокаліст АДЕМ України Віктор Миколайович Кавун активно працює на викладацькій роботі в системі ВНЗ України мистецького спрямування, а саме: доцентом кафедри мистецьких технологій та естрадного виконавства Інституту мистецтв НАКККіМ, а серед його численних учнів є лауреати і переможці Міжнародних і Всеукраїнських конкурсів-фестивалів сучасної української естрадної пісні.

Гутковська Ірина Василівна

УКРАЇНСЬКА БАРОКОВА ІКОНА В КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОГО СТИЛЮ

У XVII-XVIII ст. відбулося піднесення українського барокового мистецтва у всіх його виявах, наснаженістю відзначається й іконопис. Елементи барокової образності проникають у народну творчість і мистецтво. Як модифікований варіант європейського стилю, українське бароко співзвучне національному характеру й естетичному почуттю народу. Можливо, саме це стало запорукою тривалої історії буття стилю бароко в Україні [7, 63].

Як відомо, бароко як художній стиль посідав провідне місце у європейському мистецтві з кінця XVI – сер. XVIII ст. Цей напрям охоплює всі види творчості, характеризується розумінням драматичності буття, схильністю до складних алегоричних побудов, реалістичністю. Бароковому живопису властиві монументальність та ефектна декоративність, поєднання піднесеного та повсякденного [2, 76-78].

Українське бароко доволі часто називають "козацьким". І не лише тому, що старшина була ктитором храмів та замовником творів живопису. Походження цієї назви є обґрунтованим, бо саме козацтво було носієм нового художнього смаку. Воно виступало у духовному житті народу як творець унікальних художніх цінностей [4, 187].

Це підтверджують свідчення мандрівника Павла Аллепського, який писав про високий рівень малярства, своєрідність стилю: "Я багато бачив образів ... але ніде не бачив подібного або рівного до цього ... козацькі живописці запозичили красу малювання облич, кольору одягу від франкських і лядських живописців і тепер малюють православні ікони вже навчені і досконалі" [Цит. за: 5, 134].

Варто зазначити, що стиль українського бароко доволі самобутній, хоча й склався під впливом Західного мистецтва. Стилiстичні зміни, що відбулися у барокових іконах, не означали відхід від першоджерел. Збереглися роль та значення богородичного культу, зросла кількість чудотворних ікон, зокрема, поширюється тема Богородиці Покрови. Елементи барокового стилю утверджувався по всіх українських землях, але провідні тенденції належали ікономалярським осередкам Києва.

У більшості країн виникненню стилю бароко передували певні потрясіння. Джерелом напруги були історичні події, а релігійне мистецтво віддзеркалювало зміни психологічного настрою [7, 65-66]. Психологізм барокового стилю вдало ілюструє Т. Буркхардт: "...бароко ж надихається психічною тривогою, невідомою античності... Для деяких барокове мистецтво – останній величний прояв християнського світогляду. Безумовно, це відбувається тому, що бароко все ще прагне до синтезу..." [1, 192-195].

Д. Степовик підкреслює наявність рис ренесансного та барокового стилів і їх взаємопроникнення, з огляду на це, відзначає ренесансно-бароковий синтез, який наповнює мистецтво української ікони новою образністю. Характерні риси барокових творів: рух, масивність, напруженість дії і контраст. Специфіка українського варіанту бароко знайшла своє відображення у наступному: багатоперсонажність, відображення молитовного стану віруючого, введення сучасників у ікону й створення іконо-портрету. Українська ікона поступово набуває "картинного характеру". На жаль, ознаки картинності у барокових іконах доволі часто трактувалися як секуляризація ікони, навіть як занепад мистецтва ікони взагалі [7, 65].

Слідуючи тенденціям свого часу, П. Жолтовський наголошує на реалістичних елементах та розвитку світських видів живопису (портретний, історичний) [3, 10-12]. Його упередженість критикує А. Макаров, який вбачає джерело тенденційних суджень у "некритично засвоєному погляді на бароко як мистецтво із домінуючими "світськими" і суто гедоністичними мотивами". Зокрема, вказує на хибність оцінки ікон сорочинської Спасо-Преображенської церкви як "картин на релігійні теми" [4, 32-33]. Аналізуючи специфіку українських барокових ікон,

Д. Степовик зазначає, що основоположні засади візантинізму дещо втрачили свій вплив. Водночас, дослідник наголошує, що "не мають рації ті критики української барокової ікони, які бачать у ній лише реалізм і превалювання світських начал над духовно-містичними". На його думку, не можна вважати барокові ікони "католицьким храмовим малярством на євангельські чи історико-церковні теми" [7, 63].

Справді, українська ікона в XVII-XVIII ст. не перестає бути іконою, що виростає на ґрунті місцевих традицій, але набуває нової якості, тим самим включаючись у загальноєвропейський мистецький процес, не втрачаючи при цьому своєї національної самобутності [6, 21].

Помітну роль у творенні української барокової ікони відіграли контакти українських митців з культурою Європи (знайомство місцевих малярів з картинами західних художників, зустрічі з іноземними митцями), а великі міста підтримували культурно-мистецькі зв'язки з багатьма центрами не лише Європи, а й Сходу [6, 21]. Як бачимо, українське бароко було духовним продовженням європейського стилю, однак увібрало в себе самобутній національний колорит.

Використані джерела

1. Буркхардт Т. Сакральное искусство Востока и Запада. Принципы и методы / Пер. с англ. Н.П. Локман. / Титус Буркхардт. – М.: Новый Акрополь, 2014. – 216 с.
2. Горкин А.П. Энциклопедия "Искусство" / А.П. Горкин – М.: Росмен-пресс. – 259 с.
3. Жолтовський П. Художнє життя на Україні в XVI – XVIII ст. / П. Жолтовський. – К.: Наукова думка, 1983. – 180 с.
4. Макаров А.М. Світло українського бароко / А.М Макаров. – К.: Мистецтво, 1994. – 288 с.
5. Овсійчук В.А. Українське мистецтво XIV – першої половини XVII століття / В.А. Овсійчук. – К.: Мистецтво, 1985. – 168 с.
6. Свенціцька В.І. Спадщина віків: Українське малярство XIV – XVIII ст. у музейних колекціях Львова / В.І. Свенціцька, О.Ф. Сидор. – Львів, 1990. – 72 с.
7. Степовик Д. Історія української ікони X – XX століть / Д.В.Степовик. – Вид. 2-е, стереотип. – К.: Либідь, 2004. – С.440 с.

Зайцева Ірина Євгенівна

ДЕЯКІ ТЕНДЕНЦІЇ ВІТЧИЗНЯНОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ПРОСТОРУ

Розбудова нової Української держави передбачає розв'язання широкого кола завдань у духовній сфері. Серед них створення нової естетичної реальності, розширення і поглиблення естетичного досвіду демократичного суспільства. У цих процесах важливу роль відіграє поліфункціональне й синтетичне мистецтво театру, природі якого прита-

манне вміння поєднувати "школу зі святом, мудрість з розвагою, урок з видовищем" (Г. Товстоногов).

Художня культура кінця ХХ століття зазнала динамічних змін. Сформувалось нове світовідчуття постмодернізм (постсучасність), яке базується на переконанні про те, що найбільш адекватним засобом досягнення дійсності у мистецтві є інтуїція мислення з його асоціативністю, образністю, метафоричністю.

Фактори впливу на формування сучасної соціокультурної ситуації передбачив ще у ХІХ столітті російський мислитель К. Леонт'єв, який наполягав на швидкому процесі егалітаризації (рівності) й лібералізації сучасного суспільства. Ці процеси (за К. Леонт'євим) посилили тенденцію до вимоги рівності – економічної, політичної, розумової, статевої тощо; сприяли формуванню пересічної людини, зорієнтованої на миттєві потреби, на етичні норми, вільні від усяких "містичних, релігійних основ".

Інший російський мислитель Н. Федоров назвав Європу ХХ ст. "цивілізацією молодих", головною особливістю якої він вважав відмову від обов'язку перед батьками, тобто перед традицією. До аналогічних висновків дійшов також іспанський філософ ХХ ст. Ортега-і-Гассет, стверджуючи ідею дегуманізації мистецтва, мораль "без серцевини" – без свідомості служіння та обов'язку, культ пересічної людини, "людини маси".

Масова постмодерністська культура – ігрові автомати, "щасливий випадок", розважальні шоу на будь-яку тематику, що заповнили вітчизняне телебачення, – стали символами сьогодення. Гра, випадок є світоглядними домінантами нашого життя й сучасної культури, яка перетворюється на так звану "резомну" ("резома" – поверхня) культуру, з притаманною їй загальною установкою на "світоглядне обґрунтування бездіяльності душі" (Ю. Кабанков), в якому не останню роль відіграє саме елемент видовищності.

Отже, структура художніх потреб глядацької аудиторії також змінилася, змістившись в бік видовищних мистецтв, що дозволяє говорити про таке явище, як "видовище центризм" (М. Хренов). У драматичному театрі посилюється роль видовища і послаблюється значення слова.

Науковець Ю. Давидов піднімає актуальну проблему художнього сприймання мистецького твору (вистави, фільму, картини) сучасною публікою, аналізує її особливості та "естетичний соліпсизм" як одну з тенденцій і театрального сьогодення. "Ідеться про публіку, яка не бажає бачити у художньому творі нічого, крім механічного генератора нерво-фізіологічних подразників, які викликають у неї психічні відчуття і

переживання, що тонізують і п'янять. Вона не бажає виходити за межі зачарованого кола таких відчуттів і переживань – ні у сферу ідеалів і цінностей, ні у світ практичного життя" [1, 11].

Ідею існування нового типу публіки стверджує критик Г. Дюмін. Сьогодні звичною картиною стає "невинність" значної частини глядацької зали по відношенню до класичних творів, які давно вже розійшлися на цитати. Наївно-радісно сприймає ця аудиторія канонічний текст, який чує вперше. Проте, неосвіченість, нерозвинутість – це тільки одна характерна риса, інша – розкутість поведінки під час сприймання вистави, яка проявляється у не адекватних реакціях, передусім – дивному сміху. Сміх може супроводжувати будь-яку репліку, жест, позу актора, сміхова реакція такої частини публіки непередбачувана, бо вона не адекватна ні тому, що відбувається на сцені, ні змісту, ні рівню акторської гри, ні взагалі нормам елементарної культури поведінки. Фахівці таку розкутість пов'язують з важким станом, який називається "розірвана свідомість: її власник не може пов'язати окремі явища в єдине ціле. Неспроможний співставити те, що відбувається в дану хвилину, з тим, що було недавно, зрозуміти логіку подій і характеру персонажу, смішливий глядач задовольняється разовими подачками, впливом миті" [2, 27].

На нашу думку, однією з актуальних проблем сучасного українського театру є низький рівень театральної культури певної частини глядацької аудиторії – це стосується нового типу публіки, яка сформувалася останнім часом. Розв'язати цю проблему необхідно і один із шляхів або способів, крім гармонійного естетичного виховання у родині, – введення у шкільну програму спецкурсу "Основи театральної культури". Аналогічний спецкурс повинні засвоїти студенти педагогічних вишів, працюючі вчителі. Ефективно і позитивно впливає на формування особистості дитини розвинутий естетичний смак, інтерес до театру самих батьків, а для студентської молоді важлива особистість куратора, керівника курсу, який організовує культпоходи до театру не для "галочки", формально. Знайомство з найкращими здобутками вітчизняної сцени, виставами номінантами і лауреатами премії "Київська пектораль" можуть перетворитися на справжню художню подію, яка здатна перевернути свідомість молоді людини. Відвідування ж театру стане невід'ємною складовою життя, художньою потребою, задоволення якої – це стан "завтрашньої радості" (за педагогом А.С. Макаренком), коли реципієнт живе в очікуванні зустрічі з виставою, театр для нього – храм, кафедра, диво, і сам він спроможний пережити катарсично-гедоністичний ефект від спілкування з цим мистецтвом. Зрозуміло, таку глядацьку аудиторію необхідно виховувати, розвивати всім суспільст-

вом, щоб не було "втрачених поколінь", і, сподіваємось, буде результат – чуйна, толерантна, морально свідома, патріотична, з громадянською активною позицією культурна молода зміна.

Аналізуючи пострадянський театральний простір – його український контекст – критик О. Вергеліс наголошує на некомунікабельності українського театального соціуму. За 22 роки незалежності і досі не було реалізовано ідею національного фестивалю. Існує творча роз'єднаність. Рідкісним явищем є обмін цінними творчими кадрами поміж театрами. Театральній критиці часто не вистачає чесності і відвертості. "Сьогодні сподівання на краще в українському театрі здебільше пов'язане з рухом знизу. З боку тих, хто хоче облаштувати свій простір поліфонічної, сценічної, авторської надбудови" [3, 16]. Ми поділяємо думку О. Вергеліса, що "...найвартісніше в сучасному українському театрі посттоталітарної доби – це і є от такі авторські театральні „спалахи”, спроби сценічного зодчества на різних територіях, у різних регіонах" [Там само]. Цікаві театральні "спалахи" у Києві, Львові, Харкові, Івано-Франківську, Херсоні, Донецьку.

Сьогодні одним з шляхів подолання некомунікабельності українського театального соціуму, на наш погляд, є створення мультикультурних проектів, що знайомили б світову спільноту з українським мистецтвом загалом. Як, наприклад, напрямки розвитку сучасного театального колективу, котрі пропонує художній керівник національного театру ім. Івана Франка С. Мойсеев. Окрім формування основного репертуару, це "...здійснення міжнародних проектів, копродукцій за підтримки закордонних культурних інституцій. Камерна сцена театру може також стати певним плацдармом для розвитку і презентації нової української драми... Або ж майданчиком для пошукових вистав молодих режисерів. Адже в будь-якому випадку нова драма вимагатиме пошуку нових засобів виразності, адекватної режисури" [4, 20].

Вважаємо, що талановиті мультикультурні проекти, створені на вітчизняному матеріалі, ще раз доведуть актуальність думки: "Українське – це модно!"

Використані джерела

1. Давидов Ю. По той бік художнього смаку. Досвід соціологічного пояснення однієї художньої тенденції / Ю. Давидов // Кіно – Театр. – 2003. – № 5. – С. 9-11.
2. Дюмин Г. Блуждающие кометы / Г. Дюмин // Театральная жизнь. – 2003. – № 3. – С. 23-27.
3. Вергеліс О. Пострадянський театральний простір. Український і російський контексти / О. Вергеліс // Український театр. – 2013. – №6. – С. 14-17.
4. Соколенко Н. Станіслав Мойсеев: "Театр – це великий корабель" / Н. Соколенко // Український театр. – 2013. – №2. – С. 20-21.

КНИЖКОВИЙ АРСЕНАЛ В КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ КИЄВА

8 квітня у Мистецькому Арсеналі відкрилася IV Міжнародний фестиваль "Книжковий Арсенал" – найбільша подія в Україні, що об'єднує літературу і мистецтво. Особливість Книжкового Арсеналу у тому, що він пропагує погляд на книгу не лише як на продукт, але й як на важливу частину ширшого культурного процесу, сучасного стилю життя. Місія фестивалю – популяризувати читання, створити актуальний, міждисциплінарний контекст навколо книги, стимулювати розвиток українського книговидання шляхом міжнародного обміну, підтримати сучасну інтелектуальну і мистецьку книгу, відобразити спорідненість літератури з іншими видами творчості – візуальним мистецтвом, кіно і музикою. Фестиваль тривав до 13 квітня 2014 року.

Книжковий Арсенал – це 5-денний насичений марафон подій для різноманітних аудиторій: **Виставка-ярмарок** за участю 100 видавництв, книжкових проєктів та міжнародних партнерів пропонує широкий вибір художньої, дитячої, non-fiction і мистецької літератури та найкращу атмосферу для інтелектуальних покупок і відкриттів. Щороку ярмарок відвідує близько 40 тисяч читачів.

Книжковий Арсенал 2014 не випадково розпочинається разом із улюбленою киянами Французькою Весною, адже вперше **фестиваль вітає Почесного Гостя – ФРАНЦІЮ** – країну, з якою Україну пов'язує чимало мистецьких та літературних традицій, фігур, історій та ідей. Французький Інститут та Посольство Франції в Україні запросили **10 гостей**, серед яких, зокрема, **Давід Фонкінос** – один із найпопулярніших сучасних французьких письменників, автор роману "Ніжність" (екранізовано з Одрі Тоту у головній ролі). На літературних франкофілів очікують презентації нових книг, кінопокази, лекції, зустрічі і круглі столи.

У рамках фестивалю відбулося понад **200 подій**, його відвідали близько **30 відомих письменників, впливових літературних діячів та інтелектуалів із 10 країн**. Міжнародними партнерами фестивалю цього року є Гете-Інститут в Україні, Австрійський культурний форум, Чеський Центр у Києві, Польський Інститут в Україні.

Українська літературна програма Книжкового Арсеналу 2014, окрім традиційних презентацій книжок від видавництв та читань, мала декілька важливих особливостей. Передусім, це освітня програма лекторію, фокус не лише на нових виданнях, але й на передпрем'єрних презентаціях книжок, низка дискусій про літературні тенденції та про-

блеми, що вималювались протягом 2013-2014 року. Зокрема, частину програми буде присвячено темі взаємин письменника та держави, політики, ідеології, цензури, громадських протестів, війни. Крім того, Книжковий Арсенал продовжить формат публічних подіумних інтерв'ю, який набув значної популярності і став "родзинкою" фестивалю у минулі роки (в рамках проекту "Обмін речовин" розмовляли Юрія Андрухович і Тарас Прохасько, Любко Дереш і Юрій Іздрик, Сергій Жадан й Ірена Карпа, Оксана Забужко й Ігор Померанцев, Віктор Неборак й Іван Малкович, Андрій Курков і Юрій Винничук, Олександр Ройтбурд і Борис Херсонський та інші автори). Цього року на фестивалі також була подібна "програма-в-програмі", але з посиленням медійним акцентом: письменники розмовлятимуть з авторитетними журналістами.

Спеціальна філософська програма Pastiche Project: лекції, воркшопи, покази кінофільмів та роликів, філософський "мерчандайзинг". Філософія була представлена і в попередні роки Книжкового Арсеналу на рівні персоналій, тем і подій. Проте, ця її репрезентація відбувалась у межах інших полів: літературного, культурологічного, критичного. У межах IV Книжкового Арсеналу сучасне українське філософське поле буде представлено як таке, із, якщо не усіма, то багатьма його авторами та диспозиціями: від зовсім молодих проектів, до тих інтелектуалів, без яких сучасна українська культура вже не є мислимою. Потреба у смисловому прочитанні українських подій останніх місяців, свідком яких став увесь світ, є очевидною як ніколи. Це загострення не залишилося непоміченим, призвівши до переформулювання теми філософського блоку зі спокійної рефлексії про "Читання і письмо" на "Інтелектуальні образи Майдану: між революцією і війною". Адже якщо філософія не живе сучасністю, вона помирає в інертності інституцій.

"Нова хвиля сучасного арт-самвидаву" – видавничо-лекційний проект Niice, незалежної некомерційної платформи для молодих авторів. Завдання проекту на Книжковому Арсеналі: створення тимчасового коворкінгу, відкритого простору для зустрічей, дискусій, презентацій митців; започаткування створення сучасного українського архіву художнього самвидаву, арт книг та зинів (скорочення від magazine); публікації молодих авторів, які широко демонструють розмаїття ідей, стилів та технік, презентація цих публікацій; демонстрація практичного світового досвіду самвидаву; налагодження діалогу та узгодження співпраці українського молодого автора з європейськими видавцями, представниками культових незалежних книгарень Берліна, Лондона (Motto, Self Publish Be Happy, TiPiTin та ін.).

PICTORIC – майданчик для спілкування художників, видавців та широкої публіки, яка цікавиться книжковою ілюстрацією. Виставка за підтримки Польського Інституту в Києві та Інституту Книги в Кракові включатиме роботи сучасних українських і польських графіків, студентів з художніх академій Києва, Кракова, Вроцлава та Варшави. Під час події відбувалися творчі зустрічі, лекції та презентації проектів, пов'язаних з ілюстрацією та видавничою справою. Почесні гості із Польщі – Магдалена Восік, Івона Хмелевська та Павел Павлак – провели творчі майстер-класи та лекції на тему польської сучасної книжкової графіки. На виставці діяла бібліотека.

Виставка "11 світів. Сучасна чеська ілюстрація для дітей". Одинадцять учасників, авторів молодшої та середньої генерації – в алфавітному порядку це Давид Бьом, Вхрсті, Карел Єріє, Луціє Ломова, Галина Міклінова, Петр Нікл, Їржі Франта, Рената Фучікова, Вендула Халанкова, Павел Чех і Петр Шмалец – своїми творами відповідають на цілу низку питань про спорідненість світів коміксів, і традиційної ілюстративної техніки. А також на роботу сучасних ілюстраторів із техніками колажу та асамбляжу, на добросусідські взаємини ілюстрації з карикатурою, з мультфільмами, текстильним виробництвом, на вплив авторської книги. Один із учасників виставки, Давид Бьом провів майстер-клас з ілюстрації та дитячий захід "Намалюй комікс!".

Секція мальованих історій та графічної прози, міні-ярмарок та кафе коміксів "Даогопак". Секція графічної прози "Даогопак" (видавництво Nebeskey). Виставка-ярмарок мальованих історій та графічної прози. Презентація довгоочікуваного другого тому графічного роману-блокбастера "Даогопак: Шляхетна любов". Тематичне кафе "Даогопак", майстер-класи та автограф-сесія творців мальованих історій, турніри з настільних ігор, подарунки та сюрпризи для дітей від 6 до 60 років. Nebeskey/Небесний ключ — видавничий проект українських мальованих історій. Місія видавництва — модернізація національної культурно-міфологічної спадщини в жанрі короткометражної і повнометражної графічної прози. Героями графічних новел і романів видавництва є січові лицарі, козаки-характерники, карпатські мольфари та інші герої української міфології та історії.

Дитяча програма у "Арсеналі Ідей". Спеціально до відкриття "Книжкового Арсеналу" було відкрито новий простір Інноваційного освітнього проекту для дітей та підлітків "АРСЕНАЛ ІДЕЙ" – **Art&Book**, наповнений тематичними інсталяціями та арт-об'єктами. Програма трьох інших лабораторій проекту – Мистецької, Наукової та Інноваційної, також запропонувала юним відвідувачам різноманітні активності,

пов'язані з книгою і читанням. Дитячий майданчик Мистецького Арсеналу цього року включав не лише читання казок та віршів, книжкові інсталяції, творчі майстер-класи і виставки дитячих ілюстраторів, дискусії дитячих видавців, але й мав спеціальний фокус у програмі: **"Свобода. Читати, думати, знати, жити вільно"**. Народжені вільними, сучасні діти можливо більш чітко, ніж дорослі, відчують, що невільна людина не здатна бути ані щасливою, ані захищеною, ані впевненою у своєму майбутньому. Ціла низка заходів для дітей на Книжковому Арсеналі була присвячена темі свободи в літературі, творчості, думках та вчинках. Адже бути вільною людиною – це не лише зовнішня ознака, але й внутрішній духовний вибір. Спеціальні гості: польська письменниця **Йоанна Ягелло** і російський ноумен, педагог і популяризатор науки для дітей **Ілля Колмановський**. Також протягом усього фестивалю відбувався **Благодійний збір книжок для дітей**, позбавлених батьківської опіки, дитячих лікарень та реабілітаційних центрів і хоспісів.

Спеціальна програма кінопоказів у партнерстві з Національним центром Олександра Довженка до 100-річного ювілею режисера і письменника. На відкритті Книжкового Арсеналу відбувся кінопоказ фільму "Сумка дипкур'ера" (реж. О. Довженко, 1927) в рамках циклу музичних кіноперформансів "КОЛО ДЗИГИ" із живим музичним супроводом гурту *Zapaska*, а протягом фестивалю – ретроспектива "Утопічний спадок українського радянського кінематографа", у якій Центр Довженка разом з українськими та іноземними кінознавцями, мистецтвознавцями й істориками досліджуватиме формування, закріплення та занепад соціалістичної утопії. Трагічні й піднесені події листопада – лютого в Україні показали і те, наскільки сильною є сьогодні жага комплексних соціальних трансформацій, і те, наскільки важко реалізувати цю жагу без позитивної програми докорінних змін. У цьому контексті важливо позбавити саме поняття утопії "утопічних" конотацій – не просто повернути їй право потенційного втілення, але й утвердити утопію солідарного співбуття і спільного блага як неунікний і навіть необхідний горизонт суспільного мислення. Допомогти в цьому може погляд назад, в часи тріумфу утопічного мислення. Ми пропонуємо зробити це за допомогою кіно – цього своєрідного дзеркала утопій минулого.

Фестиваль нової музики — спеціальна вечірня програма сучасної класичної музики Книжкового Арсеналу. Партнер фестивалю, агенція "Ухо", презентувала серію концертів відомих на весь світ сучасних композиторів і виконавців із України, Великобританії, Італії і Росії. Зокрема, відкрила фестиваль аудіо-візуальний перформанс проекту *Blook* і художниці *Дарії Кузьмич*. Також у програмі заплановані чотири фортепіанні

концерти, зокрема, виконуватимуться унікальні, ніколи раніше не виконувані наживо у Києві твори: британський віртуоз Марк Нуп, записи якого видаються на багатьох поважних лейблах, серед яких Sub Rosa і Wergo, зіграє нову інтерпретацію Першої книги прелюдій Клода Дебюссі і твір сучасного англійського композитора Лоуренса Крейна, а український піаніст Євген Громов презентував перший монографічний концерт авангардного петербурзького композитора Олександра Кнайфеля.

"МІСТ&КИЇВ" – проект у співпраці Книжкового Арсеналу та Книгарні "Є"; серія заходів, присвячених київському тексту в літературі й міським (власне, київським) повсякденним практикам. Цьогоріч Київ яскраво засвідчив, що здатний бути мостом поміж епохами, культурами, регіонами, окремими людьми. Під час літературних читань, розмов, лекцій своїм баченням столиці, її мешканців поділяться письменники, історики-києзнавці, культурологи, соціологи, громадські діячі. Увагу, зокрема, буде приділено тому, яким Київ постав під час подій останніх місяців і як може змінюватись після пережитого.

Іванюк Ірина Андріївна

МОНАСТИРСЬКІ БІБЛІОТЕКИ ЯК ЧИННИК РОЗВИТКУ ЦЕРКОВНОГО СПІВУ У КИЄВІ У ХІХ СТ.

Значна увага у монастирях Києва у ХІХ ст., як і у попередні століття, приділялася церковному співу, який був обов'язковою складовою богослужіння. Обителі докладали значних зусиль до комплектування хорів і належного забезпечення їх функціонування. У зв'язку з цим у фондах монастирських бібліотек зосереджувалися необхідні для навчання й забезпечення роботи хорів книги. А у школах і притулках, які функціонували при монастирях проводили відбір талановитих дітей до церковних хорів.

Питання збереження у монастирських бібліотеках нотних рукописів і друкованих видань у різний час привертало увагу таких науковців як М.І. Петров, Ю.П. Ясиновський, М. Васильєв, А.В. Денисенко. Джерельну базу дослідження становлять архівні документи фондів 127, 128, 130, 169 Центрального державного історичного архіву України в м. Києві. Тому метою дослідження є визначення ролі монастирських бібліотек у функціонуванні церковних хорів і шкіл хорового співу.

На початок ХІХ ст. бібліотеки київських монастирів зібрали значну кількість рукописних і друкованих видань, одним із завдань яких, було сприяння ефективному функціонуванню церковних хорів. Важливу роль у цьому процесі відігравали настоятелі і Духовні собори чи правління обителі, які приймали рішення щодо закупівлі і друку необхід-

них видань, а також Київська духовна Дикастерія, яка забезпечувала монастирі, собори і церкви необхідним нотним матеріалом. Наприклад, за розпорядженням Дикастерії від 6 листопада 1805 р., до монастирів: Києво-Михайлівського Золотоверхого, Києво-Пустинного Миколаївського, Братського училищного, Києво-Видубицького, Флорівського і Йорданського, було розіслано книги усього нотного кола у п'яти назвах [8, арк. 199]. Результатом такої діяльності стало формування у бібліотечних фондах окремих розділів і рубрик, які містили рукописи і видання призначені для церковного хорового співу.

Так у ХІХ ст., значні колекції нотних рукописів зберігалися у книгозбірницях Свято-Успенської Києво-Печерської лаври, Києво-Видубицького, Києво-Пустинного Миколаївського монастирів [9, 131]. У лаврській бібліотеці було зосереджено, призначені для хорового співу нотні рукописи, значна частина яких потрапила до її фондів з монастирів Молдови та Валахії [2, 21]. Їх було каталогізовано і виокремлено у окрему рубрику [6]. У Києво-Михайлівському Золотоверхому монастирі створено бібліотеку монастирського хору. Її фонди нараховували 388 одиниць зберігання. Опікувався колекцією наглядач хору Володимир [5]. Настоятелі і Духовні собори монастирів, відповідно до рішень Святого Синоду, які часто приймалися на основі цензурних заборон, не впинно слідкували за репертуаром хорів і використанням ними нотних фондів бібліотек. Так, єпископ Чигиринський, настоятель Києво-Михайлівського Золотоверхого монастиря Іриней у 1816 р. наказав створити реєстр нотних видань, які зберігалися у бібліотеці і відібрати для церковного співу твори Д.С. Бортнянського. За відсутністю таких, скарбничому необхідно було звернутися до київського книговидавця, купця Івана Бушева, і коштом обителі забезпечити бібліотеку і хор друкованими виданнями композитора [3, арк. 6]. Також, керуючись міркуваннями щодо збереження пам'яток, настоятелі монастирів, часто обмежували можливість використання нотних рукописних джерел [3].

Фонди бібліотек, також обслуговували монастирські прихистки і школи грамотності, які не лише навчали читати, писати й формували світогляд своїх вихованців, але й проводили відбір до церковних хорів. У 1866 р. при Свято-Троїцькому монастирі ігумен (згодом архімандрит) Йона заснував школу грамотності, учні якої у позаурочний час займалися співом [7]. У 1872 р. настоятель Києво-Видубицького монастиря, архімандрит Арсеній (Радкевич) бажаючи покращити у обителі церковний спів створив хор до складу якого увійшли послушники, наймані з мирян, та вихованці школи, які мали добрі голоси: дискант і альт [4, арк. 3]. Хлопчики мали щоденно ходити до церкви і навчатися не лише

грамотності, але й співу та брати участь у клірисному співі під час літургії [7]. У 1884 р. вчителем було призначено Івана Приходька, який навчав дітей як партесному, так і звичайному співу [4, арк. 4]. 1 січня 1886 р. при Києво-Михайлівському Золотоверхому монастирі було відкрито безкоштовну школу церковного співу [1].

Таким чином, монастирські бібліотеки Києва ХІХ ст. не лише зберігали цінні рукописні й друковані джерела пов'язані з музичним мистецтвом, але й забезпечували функціонування церковних хорів і шкіл церковного співу.

Використані джерела

1. Бесплатная школа церковного пения при Киево-Михайловском монастыре // Киевские епархиальные ведомости. – 1886. – № 23. – С. 1060-1062.
2. Васильев М. Библиотека Киево-Печерської Лаври / М. Васильев // Библиотеки у розвитку історичної науки в Україні: Тези науково-практичної конференції. – К., 1994. – С. 21-23.
3. Дело о недопущении употребления в церквях писанных нот кроме изданных печатных книг. – ЦДІАК України, ф. 169, оп. 2, ст. 1, параграф 5, спр. 8, 9 арк.
4. Дело об организации и состоянии церковно-приходской школы монастыря. – ЦДІАК України, ф. 130, оп. 2, спр. 973, 70 арк.
5. Каталог книг библиотеки монастырского хора. Черновик. – ЦДІАК України, ф. 169, оп. 6, спр. 283, 2 арк.
6. Каталог книг на славянском и русском языках библиотеки Св. Киево-Печерской Лавры. – ЦДІАК України, ф. 128, оп. 2 (заг.), спр. 253, 372 арк.
7. О школах при монастырях Киевской епархии // Киевские епархиальные ведомости. – 1886. – № 21. – С. 960-965.
8. Расписание о рассылке в монастыри, соборы и прочие церкви, книг нотного круга. – ЦДІАК України, ф. 127, оп. 359, спр. 6, 352 арк.
9. Ясиновський Ю.П. Нотні рукописи у фондах ЦНБ АН УРСР (Ірмологіони) / Ю.П. Ясиновський // Фонди відділу рукописів Центральної наукової бібліотек АН УРСР / АН УРСР. Центральна наукова бібліотека; відп. ред. Візир М.П. – К.: Наук. думка, 1982. – С. 130-154.

Крижановська Наталя Євгенівна

КУЛЬТУРНЕ ЖИТТЯ МИКОЛАЇВЩИНИ В 70-Х РОКАХ ХХ СТОЛІТТЯ

70-ті роки ХХ століття – період загального творчого підйому в усіх сферах культурного життя регіону. Музично-хорове мистецтво Миколаївщини виходить на республіканську арену. Визначальною рисою хорової самодіяльності стає зближення з професіональним мистецтвом. На Миколаївщині відбувається процес диференціації хорів за виконавськими стилями.

В позначений час розпочинається процес формування "загально-радянської культури як єдиної культури всього народу" під гаслами радянського патріотизму та боротьби за "чистоту соціалістичної ідеології". Музика починає використовуватись як соціальний засіб виховання суспільства відповідно до проголошеного морального кодексу "будівників комунізму". Ідея перетворення масового слухача музики з об'єкта естетичного виховання в його суб'єкта (активного учасника та будівника радянської музичної культури) – стає провідним критерієм в діяльності культурних установ Миколаївщини 70-х років ХХ століття. На базі численних культурних центрів продовжується розвиток самодіяльної художньої творчості та проходять гастрольні акції. Набуває популярності "День мистецтв", що традиційно проводиться (близько десяти років) на міському стадіоні. Тут виступають видатні артисти кіно, театрів та колективи художньої самодіяльності. В 1971 році відкривається Миколаївський факультет Київського державного інституту культури.

Набуває розвитку традиція творчих зв'язків. У 1970 році на замовлення художньої ради заслуженого оркестру народних інструментів клубу імені 61 Комунара (художній керівник В. Підопригора – пізніше заслужений артист України) відомий композитор К.Я. Домінчен написав кантату "Вічний капітан" та декілька присвячених місту пісень на вірші місцевих поетів Б. Арова та Е. Январьова. (Кантата отримала обласну премію імені О. Гмирьова.) На творчому звіті Миколаївської області у місті Києві (1973 р.) твір прозвучав у виконанні заслуженої хорової капели України Чорноморського суднобудівного заводу, заслуженого оркестру народних інструментів України суднобудівного заводу імені 61 Комунара, читця-декламатора і солістів, заслужених працівників культури України Т. Алпатової та Г. Грицяя. Диригував сам автор – народний артист України, лауреат Державної премії імені Т.Г. Шевченка – Климентій Домінчен.

Визначальною рисою хорової самодіяльності цього періоду є зближення її з професіональним мистецтвом. Орієнтири на професіоналізацію, заохочувані не стільки бажанням учасників самодіяльних художніх колективів, скільки офіційними настановами, попирали ідею аматорства. Перед хоровими колективами постають завдання масового оволодіння музичною грамотою та професіональною майстерністю. З цією метою запроваджувались різноманітні форми навчання – в самому колективі чи студії, вечірній музичній школі, при хоровому товаристві тощо. За рекомендаціями колективів перспективні учасники навчаються в спеціальних музичних та культурно-освітніх учбових закладах, згодом поповнюючи ряди фахівців.

На базі провідних колективів відбуваються семінари хормейстерів з обміну досвідом. Зокрема, дитячий народний хор "Райдуга" Миколаївського будинку працівників освіти і педагогічного інституту (створений в 1967 році – художній керівник Д. Пільгуй) з часом став творчою лабораторією для студентів-дипломників та консультаційним центром для фахівців. Тут проводяться відкриті уроки, практичні заняття, семінари вчителів співу та хорових диригентів ряду областей Півдня України.

Як наслідок впливу професіональної музичної сфери на самодіяльну слід розглядати становлення синтетичних форм виконавства (інструментально-хорові групи, оркестрово-хорові сцени, поєднання з поетично-декламаційним жанром). У формі "зведених" хорів влаштовуються сумісні виступи самодіяльних та учбових колективів. Прикладом цього може прислужитися виступ зведеного хору в складі зразково-показового колективу Обласного будинку художньої самодіяльності, хорів радгоспу імені Мічуріна Снігурівського району, Новоодеського районного будинку культури та Миколаївського культурно-освітнього училища у супроводі оркестру народних інструментів (диригент А. Затурян) на заключному концерті обласного фестивалю "Зорі над Бугом" 29 квітня 1979 року. (Виконувався твір К. Домінчена на вірші І. Майового "Краю мій рідний"). Ще один твір цього ж композитора – "Корабельная сторона" на вірші Е. Январьова та Б. Арова – прозвучав на звітному концерті художньої самодіяльності Центрального району міста Миколаєва (квітень 1976 р.) у виконанні зведеного хору, соліста та симфонічного оркестру (диригент – заслужений діяч мистецтв УРСР Є. Єнін, соліст – А. Рибак). Відома також сумісна творча діяльність Заслуженої самодіяльної хорової капели Чорноморського суднобудівного заводу та студентського хору Миколаївського філіалу Київського державного інституту культури під керівництвом В. Кучеренка.

В концертному житті регіону переорієнтація на масового слухача (під лозунгом "Духовні багатства для народу і в інтересах народу") спричиняє домінування радянської патріотичної пісні, популярної класичної музики, вокально-хореографічних видовищних композицій, обробок народних пісень, естрадних жанрів.

В 70-х роках хорове мистецтво Миколаївщини набуває нового змісту. Співацькі колективи стають більш диференційованими. Проходить чітке розмежування в репертуарному плані, слухацькому контингенті, учбово-методичній роботі тощо. За стилем і манерою звуковидобування хори розподіляються на академічні та народні.

Отже, зміни в політичній та соціально-культурній сфері 70-х років спричинили появу відповідних тенденцій в музичному мистецтві Миколаївщини. Якість хорового виконавства в самодіяльних колективах стимулювала музично-теоретична робота. В регіоні підвищується увага до проблеми професійної підготовки керівників самодіяльних колективів. Позначений часовий відрізок став етапом творчої енергії, досвіду, професіоналізму його представників, які реалізували свій потенціал у наступний історичний період.

Використані джерела

1. Державний архів Миколаївської області. – Ф. Р-2849. – Оп. 2. – Т. 1. – Спр. 236. – Арк. 21, 22; Спр. 263. – Арк. 14; Спр. 264. – Арк. 1, 3.
2. Особисті архіви миколаївських хорових диригентів.

Куценко Тетяна Володимирівна

ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ФОРМАТОР ІДЕОЛОГІЇ СУСПІЛЬСТВА В УСРР-УРСР У 1920-1930-Х РОКАХ

Театральне мистецтво є таким феноменом культури, що через художні засоби відображає життя за допомогою сценічної гри акторів. Саме воно виступає найкращим носієм та форматором ідеології в суспільстві. Безпосереднім відображенням впливу театру на світогляд громадян, формування нових духовних, соціальних та побутових цінностей виступає період першого десятиліття становлення Радянської влади на території України. Політика українізації заклала підґрунтя для розвитку українського національного відродження, репрезентованого протягом 20-х рр. когортою талановитих діячів та яскравих творчих особистостей. Проте сфера духовного життя суспільства від початку встановлення радянського ладу постійно перебувала під наглядом органів контролю, які на той період знаходилися в процесі налагодження своєї діяльності.

Розшарування суспільства, викликане революційними змінами, породило неоднорідні соціально-культурні явища. З одного боку, це стало початком небаченого розвитку, відкриттів і сподівань в українській культурі та мистецтві, а з іншого – утвердженням диктатури пролетаріату, яка обмежує й карає будь-які прояви власної думки.

Архівні документи вищих органів влади та управління України 20-30-х рр. ХХ ст. свідчать, що театр був одним з найбільш публічних, масових і впливових сфер мистецтва. Так, в Україні працювало близько 40 державних і понад 40 робітничо-селянських театрів.

В травні 1922 р. наказом ДПУ й Наркомосу УСРР та циркуляром Головополітосвіти УСРР "Про встановлення контролю з боку Головополі-

тосвіти УСРР над всіма видами народних видовищ демонстраційного мистецтва та створення Музтекомів" були фактично створені цензурні відділи для контролю музично-театрального репертуару [4]. Того ж року започатковано Головліт, що централізовано очолив ідеологічний контроль над духовним життям суспільства. Отже, було покладено основу формуванню радянських інститутів цензури, що напередодні Великої Вітчизняної війни вже перетворилися на потужну індустрію.

В липні 1922 р. всі театри, що працювали на території УСРР, отримали на новий театральний сезон 1922-1923 рр. список п'єс для постановки, рекомендований Науковою Репертуарною Радою Всеукрмузтекома. До цього списку увійшли лише революційні п'єси, а саме: 20 п'єс – на одну дію, 14 п'єс – на дві дії, 9 п'єс – на три дії, 12 п'єс – на чотири дії і 19 п'єс на п'ять і більше дій, а також 16 п'єс українською мовою. Цікаво, що ліричні п'єси наказувалося вивести зі складу репертуарів, оскільки вони пропагували ворожі буржуазні погляди серед представників робітничого класу [6].

За згаданих обставин в країні надзвичайно гостро постала проблема вироблення новаторської театральної естетики, яка вивела б український театр на якісно новий рівень творчості. Відбулося формування нової української інтелігенції, яка очолила нові художньо-театральні колективи. Однак завоювання культурної революції невдовзі були згорнуті.

У 30-х рр. ідеологічний тиск на театральне мистецтво суттєво посилювався. 1931 р. НКО УСРР видав циркуляр "До всіх театрів, що проводять свою роботу на терені УСРР", який передбачав видачу віз на усі музично-театральні твори. Такою діяльністю займався також Вищий Музичний Комітет при НКО, до повноважень якого входила видача дозволів, або застосування заборон щодо музичних творів.

На сторінках "Бюлетеня НКО УСРР" Головреперткомом почали надаватися списки дозволених і заборонених театральних п'єс. Невдовзі механізм масового терору призвів до репресій проти цілого ряду найкращих представників театральної галузі. На думку радянських діячів, театр мав стати засобом відображення ідеологічного одноманіття, що, власне і було реалізовано впродовж 1930-х рр.

Отже, у культурному житті 20-30-х років ХХ ст. в Україні простежується боротьба протилежних тенденцій: пошуково-творчої і державно-централізованої, регламентуючої. На початку 20-х років переважає перший, наприкінці 20-х – на початку 30-х років – домінує другий напрям [2]. Потужним засобом впливу на широкі народні маси стало театральне мистецтво, яке вельми відчутно реагувало на будь-які зміни державної ідеології.

Використані джерела

1. Білокінь С. На полицях спецфондів у різні роки / С. Білокінь // Слово і час. – 1990. – № 1. – С. 69–76.
2. Бойко О.Д. Історія України: Навч. посіб. / О.Д. Бойко. – 3-тє вид., доп. – К.: Академвидав, 2007. – 688 с.
3. Вимоги до п'єс для дітей: затв. Центр. Рада позашк. виховання // Бюлетень НКО. – 1930. – № 37. – С. 16–17.
4. Наказ ДПУ й Наркомосу УСРР та циркуляр Головополітосвіти УСРР "Про встановлення контролю з боку Головополітосвіти УСРР над всіма видами народних видовищ демонстраційного мистецтва та створення Музтекомів". – ЦДАВОВ України, ф. 166, оп. 2, спр. 136., арк.616.
5. Очеретянко В. Загратовані книги. Встановлення партійно-державного контролю над виданням, розповсюдженням та використанням літератури в Україні у 20 – 30-ті роки / Віктор Очеретянко // З архівів ВУЧК, ГПУ, НКВД, КГБ. – 1999. – № 1/2. – С. 128–141.
6. Список п'єс, рекомендованих НРР ВсеУкр Музтекома. – ЦДАВОВ України, ф. 166, оп. 2, спр. 136., арк. 618.
7. Федотова О. Доля дитячої казки в Україні в більшовицьку добу (за матеріалами "Бюлетеня НКО" 1925 – 1933) / Оксана Федотова // Вісник Книжкової палати. – 2003. – № 12. – С. 35–37.
8. Федотова О.О. Політична цензура друкованих видань в УСРР – УРСР (1917 – 1990 рр.): монографія / О.О. Федотова. – К.: Парламентське вид-во, 2009. – 352 с.

Місько Галина Степанівна

ВЕРТЕПНЕ ДІЙСТВО:ТРАДИЦІЯ ТА ІННОВАЦІЇ (НА МАТЕРІАЛІ СУЧАСНОЇ ТЕРНОПІЛЬЩИНИ)

Багатовіковий досвід переконує, що могутнім чинником збереження культурної спадщини українського народу є його звичаї та обряди, збагачені від покоління до покоління. Вагомого значення набуває вивчення історичного минулого краю, збереження його невичерпної спадщини обрядових традицій, відтворення їх в сучасному соціокультурному середовищі. Національна скарбниця обрядових традицій українського народу є невід'ємною частиною духовного розвитку особистості.

Вертепне дійство традиційне у різдвяно-новорічній обрядовій культурі Тернопільщини. Довготривала заборона радянською владою святкування Різдва привело до того, що народні обряди, ходіння з вертепом, колядування, поступово зникали з обрядової культури. Прослідкувати процес відродження та адаптації традиційних обрядових дійств в сучасному музично-театральному середовищі краю та трансформації їх подачі від аматорського до професійного рівня колективного виконання постає важливим завданням для науковців.

Питання вертепу з погляду різних аспектів розробляються в дослідженнях українських науковців, зокрема, у працях Є. Марковського [2], Й. Федаса [4], регіональні особливості вертепного дійства у своїх розвідках характеризують І. Хланта [1], О. Харчишин [5], П. Смоляк [3], М. Чернописький [6] та ін.

Проголошення незалежності активізувало прагнення народу до національно-духовного відродження. В грудні 1989 року в м. Тернополі було проведено конкурс серед виконавців фольклору, традиційних народних обрядів та звичаїв на здобуття премії імені Володимира Гнатюка. З того часу фестиваль отримав назву "Нова радість стала" і став традиційним серед чисельних шанувальників народної творчості. Організатори щороку шукають нові ефективні форми знайомства з активно функціонуючою народною традицією – це не просто сценічно відтворений вертеп чи інше обрядове дійство, а безпосереднє спілкування з живою аудиторією. Вперше в м. Тернополі було запроваджено традицію показів кращих вертепів на Театральному майдані міста, зокрема, це відбулось у 1990 році. З кожним роком історія параду вертепів розширялась, переростаючи у обласний фестиваль вертепів, що проходили на Співочому полі (1991, 1994), участь кращих колективів у фестивалі вертепів у м. Львові (1992-1996) та ін.

Огляд кращих вертепів міста та області активно продовжує функціонувати в сучасному громадському житті краю, долучаючи до нього значну кількість краян, особливо, української молоді.

Вагомий внесок у збереження різдвяної вертепної традиції в краї належить культурно-просвітницьким молодіжним товариствам. Так, учасники молодіжного товариства "Пласт" серед багатьох напрямків своєї діяльності, активно вивчають історичне та героїчне минуле краю та адаптують його в сучасному активному середовищі, зокрема і театралізованих різдвяних дійствах.

Вже декілька років поспіль шанувальники різдвяного дійства мають змогу послухати та переглянути кращі куреневі вертепи області на родинному фестивалі "Різдвяна свічечка". Традиційними та обов'язковими у цьому дійстві є виконання повстанських коляд, які функціонували на теренах краю. Найбільш часто виконуваною є повстанська коляда "Сумний святий вечір в 45 році", яка виконується на мотивах відомої галицької коляди "Нова радість стала", "Уставайте українці" на мотив відомої коляди "Дивная новина" та ін.

Ідеї патріотичного виховання, утвердження національних пріоритетів в поєднанні з традиційним народним мистецтвом особливо актуалізувалось у 2014, коли кожен українець творив нову національну істо-

рію на Майдані. Кращі колективи Тернопільщини долучились до великого єдиного новорічного колядування та параду вертепів Майдан 2014.

Таким чином, в сучасному житті Тернопільщини вертепне дійство продовжує відігравати важливу роль в новорічно-різдвяному обрядовому святкуванні. Серед нових форм, які стають вже традиційними, проведення новорічних фестин, фестивалів кращих вертепів міста та області, відродження родинних вертепів, де народні звичаї та обряди передаються від покоління до покоління та ін. Можна констатувати, що органічне поєднання музично-театральних традицій національної обрядовості з сучасним мистецьким середовищем дає змогу долучитись широкому колу поціновувачів української народної культури до багатотомових надбань національної культури.

Використані джерела

1. Закарпатський вертеп. Упоряд., підгот. текстів, приміт. та словник І. Хланти. – Ужгород: Закарпаття, 1995. – 235 с.
2. Марковський Є. М. Український вертеп: Розвідки й тексти / Є. М. Марковський. – К.: Друк. ВУАН, 1929. – Вип. I–IV. – 202 с.
3. Смоляк П.О. Драматургія лялькового вертепу Західного Поділля / П.О. Смоляк // Актуальні проблеми гуманітарної освіти. Зб. наук. праць / [за заг. ред. проф. Г.В. Онкович]. – Вип. 2. – Київ – Кременець, 2006. – С. 159–164.
4. Федас Й. Український народний вертеп (у дослідженнях XIX – XX ст.). – К.: Наукова думка, 1987. – 128 с.
5. Харчишин О. Вертепна драма в сучасному студентському середовищі (традиційні та нові риси) / О. Харчишин // Народна творчість та етнографія. – 2005. – № 6. – С. 82–90.
6. Чернописький М. Товариство "Вертеп" – пролог духовного пробудження молоді / М. Чернописький // Духовні скарби українського народу в житті молоді: Збірник статей та матеріалів науково-практичної конференції, присвяченої 5-ти річчю тернопільського товариства "Вертеп". – Тернопіль: Чумацький шлях, 1998. – С. 4–9.

Павельчук Іванна Андріївна

ІМПУЛЬС ПАСІОНАРНОСТІ ЯК ЧИННИК ХУДОЖНЬОЇ МЕТАФОРИ (ДО ПРОБЛЕМ "НАРОДНОСТІ" ЖИВОПИСУ ОЛЕКСИ ШАТКІВСЬКОГО 1960-1970 РР.)

З біографії відомого львівського художника О. Шатківського (1908-1979) відомо, що 1956 року митець переніс надскладну операцію на мозок і фактично не малював два роки потому [5, 7]. Ознайомлення з натюрмортами О. Шатківського наступних років, приміром із такими, як "Натюрморт" (1960), "Квіти і фрукти" (1962), "Лілеї" (1963), "Гортензії", "Квіти" (1964), "Жоржини та яблука", "Квіти у глечиках", "Натюр-

морт з вазонком", "Натюрморт з яблуками" (1965), "Кали" (1967), "Квіти" (1972), "Квіти в посуді" (1975), які сьогодні зберігаються у фондах Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького показує, що вектор індивідуально-творчих зацікавлень у цей період творчості О. Шатківського безповоротно змінився так само, як і практичні підходи авторського живописного формотворення: "Манера його письма стає сміливішою, мазок – експресивнішим. Художника менше цікавлять ніжні тональні співвідношення і світлотіньове вирішення форми, на що колись він звертав багато уваги", – зауважують мистецтвознавці тієї пори [5, 7]. Отож, логіка перебігу подій дозволяє здогадатися, що неочікувано, опинившись на межі життя й смерті, митець принципово відмовився від правил професійно-творчої "обережності", які негласно існували за умов радянської дійсності.

Уникаючи "двозначності" вірогідних тлумачень, художник обмежується відтворенням образів винятково місцевої флори – квітів (айстри, гортензії, маки, флокси) та садовини (яблука, груші). Селекція етнічно-знакових символів спричинює відмову художника від змалювання південних екзотичних цитрусових фруктів – апельсинів, лимонів, бананів, які не дозрівають за умов українського клімату. Також у натюрмортах О. Шатківського ніколи не фігурують мотиви з персиками та виноградом, які не є поширеними в побуті простого українського селянства. Як бачимо, імпульс пасіонарності був такий потужний, що художник безжально усунув з власної творчості будь-які асоціативні сигнали, не пов'язані з Україною. Подібний комплекс психологічних та поведінкових рис, за допомогою якого представники однієї культурно-історичної спільноти відмежовуються від іншої, сучасний український історик Олександр Майборода визначає як "етнодиференціюючу властивість", за допомогою якої визначається внутрішня цілісність етносу, етнічні розрізнення та риси, що є загальними поміж різними народностями [1, 24-25].

Співзвучні настрої супроводжували творчість відомого закарпатського колеги О. Шатківського живописця Андрія Коцьки (1911-1987). Опрацювання його творів із збірок Закарпатського обласного художнього музею імені Йосипа Бокшая та колекції Ужгородської квартири-музею Андрія Коцьки в період жовтня 2010 – квітня 2011 років показало, що закарпатський колорист обмежував образотворчий простір власних художніх символів в аналогічний спосіб, змальовуючи у постановках натюрмортів фрукти і квіти виключно українського географічного ареалу, хоча існує виключення із правил – "Натюрморт з омаром" (1940). Хочемо пригадати, що при створенні архетипів сучасної українки А. Коцька використовував прийом метафоричного уподібнення з простими польовими квітами ("Весна", 1967; "Колочавська наречена", 1969; "Веснянка",

1970-ті; "У свято", 1977), а іноді навіть із житніми колосками ("Гуцульська молода", 1950-ті), уникаючи салонних європейських алегорій, на кшталт порівняння жінок із трояндами [2, 186; 3, 26].

Як показує дослідження, на початку 1960-х років художній простір О. Шатківського остаточно відкривається для репродукції новостворених метафор здебільшого в українському "форматі" через використання специфічної форми, фактажу, кольору та навіть фактури. В такий спосіб О. Шатківський акумулює енергію майбутнього образу з усіх допустимих напрямів образотворення. Палітру обмежує до основних символічних барв національного колориту. З боку пошуків оптимальної форми О. Шатківський надає перевагу "не ідеальним" природним конфігураціям. Художник позбувається дріб'язкової деталізації, конструюючи колірні маси та пропорції: "Колорит його творів звучніший і соковитіший, форма більш узагальнена, передана в площинно-декоративному плані", – коментує праці цього періоду В. Островський [5, 7]. Відтак творче одкровення дозволило О. Шатківському вільно передати власну приналежність до простої, однак величної української культури.

В деяких імпровізаціях 1965 року хроматичні кольори цілковито оволодівають простором усієї композиції і візуальне враження "білого" зменшується до нечисленних суцвіть білосніжних айстр, як це бачимо в натюрморті "Жоржини та яблука" (1965). В інших, приміром у "Натюрморті з вазонком" (1965), увесь простір полотна віддано стихії неловимих нематеріальних прозорих відтінків білого, а відчуття соковитого кольору обмежується художником через зображення рубінових бутонів півонії. Прикладом злагодженості пропорцій, при порівнянні обсягів хроматичного оточення стосовно об'ємів ахроматичних тонів, може слугувати натюрморт "Квіти у глечиках" (1965), де кількісно-площинні відношення кольорового-білому приведено до стану злагодженої "золотої середини".

1969 року художникові врешті випала щаслива нагода ознайомити широкий загал прихильників своєї творчості з мистецькими працями, що були створені впродовж сорока років творчої праці (1931-1969), в тому числі, підсумкового десятиліття. Презентація персональної виставки О. Шатківського відбулася в залах Львівської картинної галереї, де мистець експонував 364 олійні композиції, з них 46 натюрмортів та 148 графічних аркушів [5, 49-63]. Опрацювання живописних праць О. Шатківського прикінцевої фази творчості підтверджує, що найпопулярнішими в жанрі натюрморту були мотиви з образами квітів і фруктів: "Квіти і яблука" (1957), "Флокси" (1958), "Хризантеми" (1959), "Маки" (1960), "Гортензії", "Лілеї" (1963), "Айстри", "Натюрморт з грушами", "Півонії та яблука" (1964), "Квіти і яблука", "Натюрморт з яблуками" (1965), "Квіти і груші" (1966), "Польові квіти" (1968).

Згадані натюрморти О. Шатківського виразно демонструють нестандартне мислення художника, який за допомогою найпростіших повсякденних предметів – глеків, піал, квітів та фруктів – створював одвічні позачасові метафори Буття. Зокрема, образ яскравих квітів в згаданому контексті метафорично стверджує символи матеріального життя, як такого, що надає особистості щастя – відчувати, а нейтрально білетло, на якому, як правило, художник змальовує квіти, уособлює світ нематеріальний духовний і безсторонній, що як цілковита відсутність барв натякає на брак вражень, емоцій, переживань. У живописних працях О. Шатківського 1960-1970-х років відчувається відлуння народної української музики, у творах багато фольклорної казковості, світла та безпосередності. Зрештою, ці риси притаманні творчості усіх учнів Владислава Скочиляса: "Ще одна важлива прикмета вирізняє більшість наступників Скочиляса, – зауважує Л.І. Тананаєва, – робить їх однодумцями: очевидна національна специфічність їхньої творчості" [4, 54]. Отож, бажання етнічної самоідентифікації у творчості сприяло професійному зростанню та подальшому ствердженню львівського майстра.

Використані джерела

1. Дорога А.Є. Проблема визначення змісту поняття "етнос" у вітчизняному суспільствознавстві [Текст] / А.Є. Дорога // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв : Наук. журнал. / за ред. І.Ю. Вільчинської. – К.: Міленіум, 2011. – № 3. – С. 24–28.
2. Павельчук І.А. Реновації постімпресіонізму в українському мистецтві другої половини ХХ ст. (Еволюція живопису А. Коцьки) / І.А. Павельчук // Культура і Сучасність: альманах / за ред. Л.В. Цивільової. – К.: Міленіум, 2011. – № 1. – С. 184–189.
3. Павельчук І.А. Постімпресіонізм у версіях А. Коцьки / Андрій Коцька Народний художник України (1911-1987): Альбом // Закарпатський обласний художній музей ім. Й. Бокшая; за ред. Л. Алексеєнко; Ужгород: Патент. – 2011. – С. 25–27.
4. Тананаєва Л.И. Очерки польской графики ХХ в. / Л.И. Тананаєва; [ред. Н.А. Алпатова]. – Москва: Наука, 1971. – 98 с.: ил.
5. Шатківський Олекса. Виставка творів: Каталог виставки 1969 [Образотворчий матеріал]: каталог // Львівське обл. упр. культури. Львівське відділення Спілки художників. Львівська картинна галерея; [упоряд. каталога та авт. вст. ст. В. Островський]. – Львів: "Каменярь", 1969. – 64 с.: ілюстр.

Піщанська Вікторія Миколаївна

ЖІНОЧЕ НАЧАЛО КУЛЬТУРИ УКРАЇНСЬКОГО КОЗАЦТВА У СУЧАСНОМУ ГЕНДЕРНОМУ ВИХОВАННІ

Сьогодні у сучасному суспільстві все частіше зустрічаються словосполучення зі словом "гендер" як у науковому, так і у повсякденному вжитку, зумовлюючи проблему включення гендерного компонента до

системи освіти. У якості ключових понять ґендерних досліджень у педагогіці використовуються такі, як: "ґендерна освіта", "ґендерне виховання", "ґендерний підхід", "ґендерна ідентичність", "ґендерна культура". Вважаємо, що саме трансляція гуманістичних цінностей української духовної культури на основі історичного досвіду та етноментальності українства є необхідною умовою ефективного здійснення ґендерного виховання в умовах художнього простору ХХІ століття.

Особливе значення для осмислення проблем української духовної культури є положення, що під етноментальністю слід "розуміти не тільки і не стільки особливості психологічних характеристик народу, скільки архетипові формоутворення народної свідомості, які відповідають певному способу життя та буттєвому досвіду етносу" [3, 278]. Однією серед найбільш характерних рис української етноментальності свідомості, як доведено науковцями, є жіноче начало, архетип жінки. С. Кримський вважає одним із головних серед численних архетипів української етноментальності саме архетип матері-землі. В. Личковах переконливо стверджує про те, що "архетип Матері-Землі був визначальним вже у міфології Трипільля" [2, 15] і пов'язує його з образом-сигнатурою Пресвятої Богородиці, що набула в українській культурі ХVІІ–ХVІІІ ст. іпостасі Покрови – визнаної покровительки українського козацтва.

Характерною рисою культури запорозьких козаків була глибока релігійність, "риса ця пояснюється самим складом життя їх: ніщо так, кажуть, не розвиває в людині релігійного почуття як постійна війна" [4, 256]. Водночас світоглядну релігійність козацтва необхідно обґрунтовувати не лише войовничістю часу, а й тим, що в основі козацької релігійної віри лежить жіноче начало. Незважаючи на те, що культура українського козацтва у масовій суспільній свідомості – це виключно культура чоловіків, жінка у формуванні культурного простору України ХVІІ–ХVІІІ ст. відіграла значну роль, щоправда, здебільшого про неї мало що відомо. У наявних архівних матеріалах, козацьких літописах, історичних джерелах з історії козацтва, переважно представлено історію культури чоловіків. Більшість сучасних теоретичних концепцій та емпіричних досліджень, що аналізують українську культуру ХVІІ–ХVІІІ ст., уникають питання стосовно ставлення до жінки в козацькій культурі, оминаючи увагою проблеми статусу і ролі жінки у культурному середовищі й культуротворчих процесах барокової доби.

Основоположний стрижень жіночого начала, що виявляється у наданні переваги почуттям, простежуємо у мистецтві та фольклорі козацької доби. Усна народна творчість, лірична поезія, народна пісня та різні види образотворчості, що є важливими формами духовної культу-

ри XVII–XVIII ст., були невід’ємною частиною українського побуту, більше того, – були пов’язані з найвагомішими культурними здобутками українців барокової доби. Жінка повсякчасно торкаючись сфери мистецтва, долучалася до творення побутової культури. У своїй художній творчості українська жінка висвітлювала надзвичайну красу своєї рідної землі, віддзеркалювала віковий досвід свого народу, наповнений споконвічним естетичним змістом. Відчуваючи красу своєю чутливою душею жінка передавала її у розписах, вишивці, гаптуванні, піснях.

Зокрема, маємо надзвичайно багатий шар козацьких пісень. Деякі означення, які збереглися в українських піснях, вказують на повноцінність світоглядного сприйняття і розвиненість жіночого начала. Це, наприклад, "сімейність" козаків, яка гармонійно співвідноситься з "любов’ю до Батьківщини", "відсутністю страху смерті", "товариськістю", "войовничістю", "хоробрістю", "стійкістю у боротьбі з ворогом", які не межують з агресивністю і жорстокістю [1, 206-207]. Все це свідчить про фіксацію архетипу матері в українських піснях, пронизаних емоційністю, відчуттям любові, добра та краси, що є показовим для етнонаціональної свідомості та української культури.

У козацькі часи майже у кожній хаті співали, малювали та вишивали, й відбувалось це на гендерно-психологічній основі, яка створювалася жінкою, матір’ю в сім’ї, на засадах естетизованого українського побуту, з розкриттям художніх обдарувань української жінки та дотриманням етнокультурних традицій, закладених споконвіку, з одночасним накладанням мистецьких тенденцій барокової доби.

Отже, є очевидним, що у духовній культурі українського козацтва репрезентуються різні виміри буття українців, у т.ч. виявляються соборні засади козацького братства, закарбовуються основи православ’я. Але головним чинником у її формуванні зосереджено життєвий досвід існування етносу, заснований на жіночому гендерному началі. Велика кількість табу, накладених на жінку в козацькій культурі, не усували її від творення культурних цінностей, від гендерного впливу на формування духовної культури українського козацтва.

Використані джерела

1. Кравченко А.Г. Проблема менталітету в українській історико-філософській думці / А.Г. Кравченко // Мультиверсум. Філософський альманах: Зб. наук. праць. – К., 1999. – Вип. 4. – С. 201-216.

2. Личковах В.А. Філософія етнокультури. Теоретико-методологічні та естетичні аспекти історії української культури / В.А. Личковах. – К.: Вид. ПАРАПАН, 2011. – 196 с.

3. Проблеми теорії ментальності / Відп. ред. М.В. Попович. – К.: Наукова думка, 2006. – 405 с. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.filosof.com.ua/Mentaltheorie/P12.pdf>

4. Яворницький Д.І. Історія запорізьких козаків : у 3 т. / Д.І. Яворницький. – Львів : Світ, 1990. – Т. 1. – 319 с.

Румко Жанна Петрівна

ЦЕНТРИ НАРОДНОЇ ТВОРЧОСТІ В КОНТЕКСТІ ДЕРЖАВНОЇ КУЛЬТУРНОЇ ПОЛІТИКИ В УКРАЇНІ

Центр народної творчості (Будинок народної творчості) – заклад системи Міністерства культури України, діяльність якого спрямована на створення, розповсюдження та популяризацію культурних надбань, є бюджетною неприбутковою організацією і в своїй діяльності керується Конституцією України, Основами законодавства України про культуру, Законом України "Про місцеве самоврядування в Україні", рішеннями місцевих органів виконавчої влади та органів місцевого самоврядування. Вже близько 80-ти років Центри плідно працюють на теренах нашої держави, досягаючи певних культурних цілей шляхом оптимального використання всіх фізичних та духовних ресурсів, що їх має суспільство в контексті державної культурної політики в Україні.

З метою вивчення, удосконалення та активізації діяльності Центрів народної творчості та культурно-освітньої роботи, пошуку нових форм і методів культурного обслуговування населення, привернення уваги державних органів влади до проблем діяльності Центрів народної творчості та культурно-освітньої роботи, підвищення їх ролі та статусу в культурному житті регіонів, розроблено наказ Мінікультури України від 21.06.2011 № 43 "Про затвердження Положення про Всеукраїнський огляд-конкурс Центрів народної творчості та культурно-освітньої роботи". Відповідно до Положення, у грудні 2011 року відбувся Всеукраїнський огляд-конкурс Центрів народної творчості та культурно-освітньої роботи. На розгляд членів журі були представлені матеріали 19 обласних центрів народної творчості та культурно-освітньої роботи. Згідно наказу Міністерства культури України від 29.12.2011 №1253/0/16-11 та рішення журі Всеукраїнського огляду-конкурсу центрів народної творчості та культурно-освітньої роботи переможцями визначено: I місце – Кіровоградський обласний центр народної творчості; II місце – Закарпатський обласний організаційно-методичний центр культури та Хмельницький обласний науково-методичний центр культури і мистецтв; III місце – Сумський обласний науково-методичний

центр культури і мистецтв, Херсонський обласний центр народної творчості, Донецький обласний учбово-методичний центр культури.

Для збереження та популяризації української культури, розширення культурних зв'язків, виявлення та підтримки обдарованої творчої молоді, було видано наказ Міністерства культури України від 05.12.2011 № 82 "Про затвердження Порядку організації і проведення всеукраїнських фестивалів аматорського мистецтва". Наказом передбачено упорядкування організації і проведення в Україні культурно-мистецьких заходів аматорського мистецтва, підвищення їх художнього рівня, визначено порядок надання Фестивалю статусу всеукраїнського та його підтвердження.

На сучасному етапі нормативно-правова база сфери культурної політики перебуває в стадії реформування і вдосконалення. Разом з позитивними здобутками в цій сфері, є певні прогалини. Законодавство України в галузі культури є досить широким і специфікованим по різних сферах. Загалом Верховною Радою України ухвалено понад 300 нормативно-правових актів, що стосуються питань культури. Такий широкий масив законодавчих актів має в багатьох випадках неузгоджений та суперечливий характер. Щодо основних проблем незаконодавчого характеру у сфері культури, то сучасний стан розвитку української культури і духовності характеризується розмиванням і поступовою маргіналізацією культурних і духовних цінностей у суспільному житті, руйнуванням цілісної мережі закладів, підприємств, організацій та установ культури і цілісного інформаційно-культурного простору, неефективним використанням наявних культурних і творчих ресурсів. Утворився й дедалі збільшується розрив між так званою офіційною культурою, що фінансується з бюджету, і незалежною та орієнтованою на сучасні потреби культурною діяльністю; стала хронічною проблема неадекватного фінансового забезпечення галузі культури; суттєво погіршилася економічна структура видатків місцевих бюджетів на галузь культури; розрізнені культурні заходи так і не склалися в єдину програму послідовного культурного розвитку.

Досліджуючи діяльність Міністерства культури та інших державних інституцій, зокрема Центрів народної творчості в контексті культурної політики України, можемо зазначити, що для позитивних зрушень у механізмі розвитку культурної політики та удосконалення механізмів державного регулювання цієї галузі в Україні є відстороненість держави від жорсткого впливу на культурну сферу, самотійність більшості культурно-мистецьких закладів, підтримка (фінансова, пільгова, податкова) закладів, колективів, інституцій, принцип розподілу фінансових обов'язків, фінансова та законодавча самотійність регіонів.

НАЦІОНАЛЬНЕ ЦИМБАЛОЗНАВСТВО ТА ЙОГО ВПЛИВ НА ПРОЦЕС УКРАЇНСЬКОГО СТИЛЕТВОРЕННЯ

Сучасний етап розвитку національного мистецького стилю в Україні характеризується підвищенням інтересу до інструментів, які мають порівняно недавнє фольклорне походження та виконавства на них. Взаємозв'язок інструментів, які походять "з народу" та є носіями народної традиції з процесом національного стилетворення досить очевидний. Народний інструментарій виступає як чинник, що безпосередньо впливає на рівень національно-культурної свідомості та національне світобачення. В історичній ретроспективі виявляються характерні внутрішні і зовнішні закономірності розвитку народного інструментарію, простежуються різні форми їх побутування в національній культурі від періоду безписемної традиції до становлення професійного виконавського мистецтва.

В другій половині ХХ століття цимбали, разом з іншими "народними" музичними інструментами з'явилися на академічній сцені в ролі нового соліста фоносфери – "звукового середовища прожиття людини та соціуму" [2, 5], тим самим змінивши уявлення про їх можливості.

На сьогоднішній день доведено, що в українській етноорганології цимбалам *"надають знакового характеру одного з національних символів"* [1, 5]; цимбали є *"органічним елементом культури слов'ян"* [3, 14]; *автохтонність походження архаїчних бурдонових цимбал на лемківсько-бойківському терені в процесі їх поступового переростання в сучасну традицію гри на мелодичних цимбалах* [4]. Ці твердження свідчать про активну участь національного цимбалознавства в процесах сучасного українського стилетворення, є характерним виявом української інструментальної культури і функціонує як важливий чинник відновлення українських національних традицій.

На жаль, в сучасному музикознавстві майже недослідженим залишається комплекс питань присвячений національному цимбалознавству, як системі наукових знань про цимбали – цілісній, теоретично осмисленій та практично перевіреній. Це питання в своїх роботах частково прагнули осягнути всі дослідники цимбального мистецтва від О. Незовибатька до Т. Барана, накопичуючи "по крихтах" та зберігаючи цінні знання про цимбали.

Національне цимбалознавства (українське цимбальне інструментальне мистецтво) включає такі аспекти:

1. сучасні концертні цимбали певної конструкції, що мають національні витоки; їх специфіка, еволюція, реконструкція та сучасний звуковий образ;

2. автентичні (народні) цимбали та давні виконавські традиції музикування;

3. колективне народно-інструментальне музикування за участю цимбалів;

4. методична та науково-дослідницька література;

5. академічне інструментальне цимбальне виконавство;

6. навчання гри, в рамках системи професійної освіти;

7. творчість композиторів, транскрипторів;

8. цимбальна нотна література;

9. репертуар цимбаліста;

10. видатні діячі жанру – виконавці, викладачі, методисти;

11. цимбальна виконавська естетика;

12. виконавські стилі та стилістики;

13. лексика та термінологія;

14. мнемотехніка та цимбальна графіка.

Національне цимбалознавство є мистецьким феноменом, що характеризується національно-стильовою своєрідністю, має історично-художні форми, виявляє свою специфіку у відповідній національно-виконавській стилістиці. Художні і національні особливості цимбалознавства зумовлені виконавською традицією, яка ґрунтується на етнорегіональних та народно-виконавських традиціях, ладо інтонаційних особливостях народного фольклорного мелосу, характерними особливостями звукоутворення, тембровою подібністю до "народних" голосів. Враховуючи специфіку історично-політичної ситуації, географічного розташування та етнічного складу України, традиціям гри на цимбалах притаманний полінаціональний синтез та діалог регіонально-етнічних жанрів, ладів, інтонаційно-тембрової сфери тощо.

Отже, одним з положень, що усталилось у вітчизняному етномузикознавстві, є трактування цимбалів, як рівноправного з іншими характерними для української етнокультури музичними інструментами.

Підтримання мистецтва виконання на цимбалах на високому професійному рівні сприяє відродженню і збереженню національних культурних традицій. Тому сучасне цимбалознавство, як невід'ємна складова частина народного інструментарію українців, постає вагомим чинником творення національного стилю в мистецтві.

На початку XXI століття настає новий етап розвитку сучасного цимбалознавства, що характеризується пошуком нових форм звуково-

го образу цимбалів, який досягши високого професійного рівня розвитку, зберіг найголовнішу якість – свою неповторність, своєрідність, архаїчність.

Використані джерела

1. Баран Т. Цимбали та музичний професіоналізм. – Львів: Афіша, 2008. – 224 с.
2. Тараканов М. Человек и фоносфера: воспоминания и статьи. – М., 2003. – 300 с.
3. Хай М.Й. І ще раз про українські цимбали // Парадигматика фольклору. – Київ – Тернопіль, 2002. – С. 48-61.
4. Шрамко І. З історії цимбал // Музика. – 1983. – №6. – С. 13-14.

Ян Ірина Миколаївна

ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ.

У складному і багатоаспектному процесі розбудови незалежної української держави одне з визначальних місць належить відродженню національної культурної спадщини в її ретроспективному розмаїтті. Невід'ємною складовою української культурної спадщини, національної театральної культури є український музично-драматичний театр. Вивчення його в проекції історичної реконструкції дає змогу відтворити загальне культурно-історичне тло, виявити специфіку взаємозв'язків традицій і новаторства, проаналізувати провідні тенденції його розвитку.

Наприкінці ХІХ ст. становлення та розвиток українського музично-драматичного театру супроводжувався значним духовно-культурним піднесенням, зумовленим поширенням національно-культурного руху. Провідні українські діячі – Х. Алчевська, Д. Багалій, Д. Дорошенко, І. Огієнко, С. Русова, М. Сумцов, М. Кропивницький, М. Садовський, М. Старицький, І. Карпенко-Карий, М. Заньковецька, П. Саксаганський та інші, будучи учасниками українського націєтворення, виконували роль одного із центрів консолідації нації. В основу своєї діяльності діячі української культури ставили національну ідею, яку було піднесено до рівня ідеології, утвердження демократичних ідеалів, піднесення національної самосвідомості, збереження та культивування історичної пам'яті [3].

Провідні театральні митці – М. Кропивницький, М. Садовський, І. Карпенко-Карий, М. Старицький, М. Заньковецька, П. Саксаганський спрямували свої зусилля на виведення української театральної культури

з колоніального стану на європейський шлях розвитку, пропагували орієнтацію на вивірені віками духовні цінності, прагнули утвердження національного стилю та колориту у власній творчості.

Відповідно до цього, в лоні українського музично-драматичного театру формувався національний репертуар, викристалізовувались багатоманітна тематика, жанрові форми, художня форма спектаклю, принципи виконавства, сценографії та режисури, які базувалися на ґрунті ідейно-естетичної системи реалізму. Поступово формувався новий тип українського актора, справжнього майстра психологічно правдивих сценічних образів.

Оригінальний український репертуар мав яскраву етнографічно-побутову спрямованість, відтворював національний психологічний тип українців, пропагував їх етнографічні особливості та звичаї, сприяв усвідомленню власної національної ідентичності та був зрозумілим і надзвичайно популярним серед широких кіл громадськості. Основу репертуару тогочасного театру становили п'єси "Ніч на Івана Купала", "Гли-тай", "Пошилися в дурні", "По ревізії", "Невольник", "Дай серцю волю..." М. Кропивницького, "Наталка-Полтавка" І. Котляревського, "Запорожець за Дунаєм" Г. Гулака-Артемівського, "Наймичка" І. Карпенко-Карого, "Не так склалося як бажалося", "Не ходи Грицю на вечорниці", "За двома зайцями", "Сорочинський ярмарок" М. Старицького, "Вечорниці" П. Ніщинського та ін. [5].

Розвиток українського музично-драматичного театру на початку ХХ ст. відбувався у тісному взаємозв'язку із новаторськими тенденціями в українській літературі і драматургії. Створення багатоманітної за жанрами і тематикою національної драматургії було надзвичайно важливою умовою подальшого розвитку української театрального мистецтва.

Яскравими представниками нової модерністичної течії в українській драматургії були В. Винниченко, Леся Українка, М. Вороний. Їх мистецькі позиції ґрунтувалися на глибокому усвідомленні націєтворчих завдань українського мистецтва, подальшого його розвитку в руслі європейської культури. Вони у своїй творчості пропагували естетику модернізму, європеїзму, наголошували на пріоритетності естетичних цінностей.

Новими експериментальними репертуарними пошуками позначена діяльність українського театру на чолі з М. Садовським. Намагаючись відійти від етнографічно-побутового репертуару М. Садовський здійснює постановку західноєвропейських та російських п'єс українською мовою. Проте, цей новий експериментальний напрям не викликав розуміння серед широкого громадського загалу. М. Садовський відзна-

чав з цього приводу наступне: “Поповнення українського репертуару п’єсами російських та іноземних драматургів, особливо класиків, викликало захоплення серед акторів. Але серед наших глядачів це новаторство зустріло неоднакову оцінку. Одна, прогресивна частина громадянства, ставилася до цього прихильно, друга – була проти цього. Тому великого матеріального успіху ці вистави не мали, навпаки, вони були дефіцитні” [4, 73-74].

М. Садовський продовжує традиції українського музично-драматичного театру, розширює його жанрову палітру. Окрасою репертуару театру М. Садовського були п’єси: “Житейське море” І. Карпенка-Карого, “Вуси” М. Кропивницького, “Оборона буші”, “Талан” М. Старицького, “Лісова пісня” Лесі Українки, “Земля” С. Черкасенка, “Гроші” Ф. Левицького та ін. [3, 11-12].

Таким чином, діяльність і досягнення видатних українських театральних діячів сприяли національному самоутвердженню, збереженню власної національної ідентичності та доводили творчу спорідненість української театральної культури з європейською.

Використані джерела

1. Антонович Д. Триста років українського театру (1619-1919) / Д. Антонович. – Прага, 1925. – 273 с.
2. Малюта О. "Просвіти" і Українська Державність (друга половина XIX – перша половина XX ст.): до 140-річчя товариства "Просвіта": монографія / О. Малюта. – К.: Просвіта, 2008. – 840 с.
3. Кравчук П. В.С. Василько – режиссер / П. Кравчук. – К., 1956. – 204 с.
4. Садовський М. Мої театральні згадки / М. Садовський. – К., 1980. – 245 с.
5. Чорний С. Український театр і драматургія / С. Чорний. – Мюнхен, Нью-Йорк, 1980. – 470 с.

СЕКЦІЯ 2

ДІАЛОГ КУЛЬТУР: ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНІСТЬ

Афоніна Олена Сталівна

ПОНЯТТЯ "КОД" У НАУКОВІЙ ЛІТЕРАТУРІ

У "Скороченому словнику філософських термінів" поняття "код" (з французької) означає сукупність знаків (символів) і систему певних правил, за допомогою яких презентується, обробляється, передається та зберігається інформація [4]. Умберто Еко відзначає зв'язок між світом кодів і світом перед знань, ототожнює семіотичний універсум коду (S-код) з ідеологією як набором очікувань. На його думку така ситуація схожа на комунікативну конференцію та виступає засобом організації за певними правилами. Характеризуючи мову постмодернового мистецтва, У. Еко виділяє здібність мови до опису неіснуючих речей та речей, які вже зникли засобами символів (лабіринтів). Завдяки цьому відпрацьовується термінологічний апарат постмодернізму з його особливістю до креативності та створенням певних кодів. Голландський критик Д. Фоккема відмічає, що код постмодернізму регулює виробництво текстів.

У семіотиці "код" дозволяє розкрити механізм народження змісту повідомлення. Для швейцарського лінгвіста, засновника семіології Ф. де Соссюра, найбільш близьким терміном за змістом коду, виступає "мова". Продовжуючи паралель "код-мова", виникає "гіпотеза дефіциту" Б. Бернстайна. Він виділяє два мовні коди: розгорнутий і обмежений. Перший, розгорнутий мовний код має більш складну організацію, лексику і семантика різноманітні і диференційовані, висловлення більш абстрактні. Другий відрізняється більшим ступенем передбачення і характеризується простотою синтаксичних конструкцій. Не дивлячись на це, обидва коди знаходяться в тісному взаємодоповненні [1, 10-11].

Різні типи культур у цілому характеризуються культурними кодами, які склалися тисячоліттями і слугували поясненням явищ [4]. Наприклад, музична coda (outro) є заключною частиною музичного твору та підсумком, у якому проходить інтерпретована музична тема. У поезії використовується схожа назва (cauda), яка означає додатковий вірш у сонеті. Технічні науки широко звертаються до поняття "код". Код мови в програмуванні походить від двосимвольного або трисимвольного скорочення назв національної мови, у психології є мовний код. В теорії інформації (Шенон, Уівер) "код" передає сукупність сигналів.

Різні параметри "коду" визначає А. Усманова: знакова структура; спосіб структурування символів; окказіонально взаємооднозначне співвідношення кожного символу (У. Еко). Хоча згідно Ю. Лотману, "код" психологічно настроює нас на штучну мову та ідеальну модель мови і комунікації. Сама мова у нашому мисленні є уявленням про історичний час існування. Тож код не пов'язаний із історією на відміну від мови, яку можна інтерпретувати як "код плюс його історія".

Про необхідність іншого стилю мислення та видозміненої мови писав М. Фуко. Він відмічав, що здійснюється формування культури ХХ століття і неможливо говорити про неї "тисячолітньою мовою культури". Фуко відокремлює в європейській культурі нового часу три епістемі: Відродження (XVI), класицизм (раціоналізм XVII-XVIII ст.) і сучасний новий час (кінець XVIII-XIX ст.). У період ренесансу епістемі слів і речей ідентичні один одному, безпосередньо співвідносяться між собою. Епістемі класичного раціоналізму щодо слів і речей, то вони не мають безпосередньої схожості і співвідносяться опосередковано через мислення, у просторі уяви. У сучасній літературі слово є символом, зображенням, позитивом. Крім того, слово, замкнено на особистості [6, 11]. Отже, концепція М. Фуко "археологія знання" має ядро "знання-мова", в якій епістема використовується у значенні "історичне апріорі, простір знання, порядок, епістеміологічна диспозиція". Епістемі Фуко нагадують абсолютний простір Ньютона, апріорі Канта, парадигми Куна. Саме епістемі репрезентують фундаментальні коди культури, які визначають конкретні форми мислення, знання і наук.

На сьогодні поняття "код" набуває все більшого значення, використання і вивчення. Мета-коди культури аналізує С. Горюнков у однойменній монографії, обґрунтовуючи авторське відношення до нього як до історичного процесу з домінуванням духовного начала. Такий аналіз автора нагадує герменевтичне коло. З одного боку, текст розглядається по відношенню до епохи, літературного жанру. З іншого, текст є духовним життям автора та історичної епохи. Перегляд тексту з цих позицій, рухаючись від загального до часткового і навпаки представляє герменевтичне коло (Ф. Шлеєрмахер).

Культурний код вивчається як ментальна особливість і вплив, який здійснюється при зміні коду. Директор Інституту культурних перетворень Школи права і дипломатії при Університеті Тафтса, професор Лоуренс Харрісон відзначає про вплив культурних особливостей на модернізацію та економічний розвиток країн. В основі типології, яку використовує професор, знаходиться теорія аргентинського політолога і журналіста Маріано Грондона. Останній виділив 25 факторів культури,

які впливають на прогрес країн. Л. Харрісон зробив висновки щодо домінування в регіоні релігії, історичного контексту, географічного розташування. Країни, які швидко змінювали свій культурний код, професор пов'язує із розвитком системи виховання в родині, освіти, засобів масової інформації, особистості лідера країни [7].

Отже, "код" вивчається в семіотиці на рівні знаків і знакових систем, використовується у лінгвістиці, теорії інформації, психології, біології, літературі, соціології. Культурний код відкритий до змін і у творах мистецтва виявляється при вивченні законів устрою цільної системи, співвідношенні між різними елементами, правилами їхньої комбінації, вивченні позначення і розуміння.

Використані джерела

1. Исаев Э.Ш. Методические указания к курсу "Основные понятия социолингвистики" (для студентов старших курсов филологических специальностей) / Эдуард Шахмарович Исаев; Таврический национальный университет им. В.И. Вернадского, 2001. – 32 с.

2. Кононенко Б.И. Большой толковый словарь по культурологии [Электронный ресурс] / Б.И. Кононенко – М.: Вече, 2003 – 512 с. – Режим доступа: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1815907>

3. Культурология XX век. Энциклопедия в двух томах / Главный редактор и составитель С.Я. Левит. – СПб.: Университетская книга, 1998. – 447 с. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://psylib.org.ua/books/levit01/txt120.htm#73>

4. Скорочений словник філософських термінів [Електронний ресурс] / Режим доступа: http://www.philsci.univ.kiev.ua/biblio/FIL_XX/kk.html

5. Усманова А.Р. Код // Постмодернизм. Энциклопедия (под ред. Грицанова А.А., Можейко М.А.). – Минск: Интерпрессервис: Книжный дом, 2001. – С. 364-365. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.countries.ru/library/semiotic/code.htm>

6. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / М. Фуко. – СПб., 1994. – С. 5-23.

7. Харрисон Л. Культурный код и прогресс [Электронный ресурс] / Л. Харрисон. – Режим доступа: <http://www.opec.ru/1295413.html>

Батанов Виктор Александрович

С. КУСЕВИЦКИЙ В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ XX СТОЛЕТИЯ

Имя С. Кусевицкого авторитетно в сфере искусства и, прежде всего, своим универсализмом, что делает сопоставимым его с творцом ренессансного типа и неоренессансными установками культуры XX столетия. Специфика последнего выявлена П. Валери в характеристике его "системы Леонардо да Винчи" [3], смыслом которой выступает возрождение в творческой среде забытого в эпоху романтизма единства худо-

жественной и научно-практической работы, что и воспроизведено в новом качестве П. Хиндемитом и др. в XX веке.

Более узкое понимание этого рода рессансных – неоренессансных соответствий находим в трактовке теоретической и организационно-практической (менеджментской) деятельности, которая, если и существовала в совмещении с художественным проявлением в XIX столетии практически, то ни в коем случае не заявлялась как принцип (вспомним всеобщее осуждение Дж. Мейербера за меркантилизацию [7, 350-351]). Для XX столетия менеджментский размах С. Дягилева является приветствуемым показателем бытия художественного мира, что и воспроизводят в сочетании с художественным творчеством мастера уровня С. Кусевицкого и др. Главное, что привнес в музыку XX век, возрождая феномен Леонардо да Винчи, это вычленение значимости *теоретизации* творческой практики: совмещение в одном лице композиторской-исполнительской и теоретико-методологической работы, – у О. Мессиана, К. Орфа, П. Хиндемита, И. Вышнеградского и др. Значимость *символистской* установки для художественного ренеме XX века в целом, при неприятии преемственности отдельными представителями "новой молодежи" 1920-х (см. отторжение символизма Шестеркой [8, 161], др.), свидетельствуют авторы концепции *современной музыки* (касательно музыки XX века).

Из пяти наиболее значимых имен в таких исследованиях [см. 4, 27-42] Р. Рети указывает исключительно на символизм К. Дебюсси как на источник всех методологических новаций XX столетия [6]. Т. Адорно, выделяя альтернативу И. Стравинский – А. Шенберг [9] в стилевом оснащении минувшего века, фактически апеллировал к пост-символистскому стимулу открытий названных лидеров стиля XX века. Р. Влад [10] подчеркнул значимость К. Дебюсси и *неальтернативность* ему Стравинского – Шенберга (и с ним, фактически, солидаризируется С. Павлишин [5], заменяя Стравинского откровенно символистской фигурой Ч. Айвса) и др.

Символистская парадигма музыки XX века имеет важные методологические последствия, связывая символистское мышление в целом (религиозное в своих основаниях [1]) с художественно-творческим как таковым, что и зафиксировало название книги А. Белого "Символизм как миропонимание" [2]. Религиозная обусловленность мыслительных стереотипов в символизме определила множественные составляющие его компонентов как художественного, религиозного и конструктивно-мыслительного качеств, углубляя в структуре личности установки мыслительной парциальности, неотделимой от творчества в целом.

Использованные источники

1. Арабаджи Д. Очерки Христианского символизма. – Одесса: Друк, 2008. – 548 с.
2. Белый А. Символизм как миропонимание. – М.: Республика, 1994. – 336 с.
3. Валери П. Введение в систему Лонардо да Винчи // Об искусстве, сборник / П. Валери, предисловие А.А. Козлова – 2-е изд. – М., 1993. – С. 25-55.
4. Маркова О. Нариси з історії зарубіжної музики 1950-х – 1990-х років. Франція. – Австрія. Німеччина. Італія. Вип.1. – Одеса: Друкар. дім, 2010. – 128 с.
5. Павлишин С. Зарубежная музыка XX века. Пути развития. Тенденции. – К.: Музична Україна, 1980. – 212 с.
6. Рети Р. Тональность в современной музыке. – Л.: Сов. композ., 1967. – 67 с.
7. Хохловкина А. Западноевропейская опера. Конец XVIII – первая половина XIX века. Очерки. – М.: Гос. муз. издат., 1962. – 368 с.
8. Шнеерсон Г. Французская музыка XX века. Изд. 2-е. – М.: Музыка, 1970. – 576 с.
9. Adorno T. Philosophie der neuen Musik. – Frankfurt a.M., 1978. – 200 S.
10. Vlad R. Modernita e tradizione nella musica contemporanea. – Torino, 1955. – 267 p.

Белова Олена Миколаївна

ПОКЛИКАННЯ ЛЮДИНИ ЯК ФАКТОР ЇЇ УСПІШНОСТІ В СУСПІЛЬСТВІ

Питання, яке турбувало всі видатні уми людства, вже багато віків тому назад. Це питання яке, кожна людина задає собі. Від того, як вона зможе знайти відповідь на це питання залежить як людина проживе своє життя. Ця тема має дуже значну актуальність для наукового світогляду. Такі вчені та письменники, як М. Вебер, К. Робінсон, А. Ушаков, говорили про те що, цьому світі нема випадкових людей, кожен народився для якоїсь мети. Кожен має покликання. Покликання – покликати, запрошення, схильність, внутрішнє бажання до будь якої справи, будь якої професії. У нашому випадку, в слові покликання – використовується як наближення, чи як доведена дія до кінця.

У глибині своєї душі людина знає своє покликання, але усвідомити своє місце в житті та керуватися внутрішнім покликом йому заважають умовні цінності, а також побажання та сподівання інших людей. Ось що каже по цьому питанню австрійській психіатр та психолог Віктор Франкт: "Часто люди не дивляться на себе як відповідального за самовизначення у цінностях і тому активного учасника власного життя. Тому вони дозволяють різним – соціальним, природнім та психологічним детермінантам визначати свій життєвий шлях".

Знайти себе в житті, знайти своє справжнє покликання у людини виходить тоді, коли вона відмовляється від порівняння себе з оточую-

чими, перестає суперничати з іншими людьми, тоді і виявляється вся краса справжньої сутності людини. Але призначенням не може бути гнучкість сама по собі чи музичний слух. І навіть професія артистка балету – це також не призначення. Покликання – так, може бути. Призначення – ширше, глибше, об'ємніше, значніше. Наприклад здатність – гнучкість. Покликання – шукаємо, де цю здатність використати так, щоб подобалась справа (гімнастика, різні види танців, цирк, театр та інше). А далі спочатку людина розвиває себе, свій таланти в справі (можна спробувати себе у всьому з вищеназваного, для того щоб зрозуміти, де від цієї гнучкості отримуєш найбільший драйв. Потім, досягнувши визначеного піку, людина починає передавати знання іншим. Спочатку масштаб невеликий, потім він розширюється... І ось яке призначення цієї людини? Варіантів може бути багато:

- 1) Слугувати людям красою свого тіла.
- 2) Вселяти в інших людей віру, що можливо досягти значних досягнень у цій професії.
- 3) Закликати до здорового способу життя.
- 4) Допомогти зрозуміти іншим людям партнерські відносини (взаємовідносини з партнером по танцю, з тренером, з музикою).
- 5) Наснажити людей до любові і духовності та творчості.
- 6) Демонструвати то, чого людина може досягти щоденним тренуванням.
- 7) Демонструвати подолання себе та інше.

Коли людина усвідомлено розвивається (розуміючи – навіщо) свій талант кожного дня, то стан "можу" перетворюється в "хочу". Є діти, котрі хочуть займатися музикою, але не займаються, в результаті не можуть. А є, котрі не хочуть (хоч здібності є), але займаються, в результаті переходять в категорію "можу", починають від "можу" отримувати задоволення, а це вже називається "хочу".

Гармель Оксана Владимировна

СИМВОЛЫ И РЕМИНИСЦЕНЦИИ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ ЭДИСОНА ДЕНИСОВА

Среди наследия одного из музыкальных мастеров XX в. Эдисона Денисова особое место занимают вокальные произведения. Рубеж 1970–80^x гг. оказался кульминационным в обращении композитора к вокальному жанру. На протяжении пяти лет (1978–1982) им были созданы шесть вокальных циклов для голоса и фортепиано, два цикла для голоса

и инструментального ансамбля, "Реквием" и опера "Пена дней" по роману Б. Виана.

Одним из любимых циклов для Денисова стал "Твой облик милый" на стихи А. Пушкина (1980). Композитор с восхищением говорил: "В поэзии Пушкина есть, действительно, божественная красота. Поэтому она столь проста и столь неуловима. В Пушкине есть то, что я люблю в Моцарте и Глинке – естественность и свет" [3, 38].

Для постижения смыслового наполнения вокального цикла важными оказываются тесно взаимосвязанные понятия символа и реминисценции, которые здесь применимы в разных аспектах. Согласно наблюдению Ю. Лотмана, "символ существует до данного текста и вне зависимости от него. Он попадает в память <...> из глубин памяти культуры и оживает в новом тексте, как зерно, попавшее в новую почву. Реминисценция, отсылка <...> – органические части нового текста, функциональные лишь в его синхронии. Они идут из текста вглубь памяти, а символ – из глубин памяти в текст" [1, 243]. В цикле Денисова символами, определившими звуковой материал и его интонационные реминисценции, стали: поэзия Пушкина (ощущение её чистоты и света, особое восприятие её мелодики, ритмики, фразировки) и сублимированный звукообраз романсово-песенной лирики любимейших композиторов Денисова – Глинки и Шуберта.

Для цикла Денисов выбрал 10 стихотворений Пушкина: "Желание" (1816), "Ты и вы" (1828), "Когда в объятия мои..." (1830), "Ночь" (1823), "Напрасно, милый друг, я мыслил утаить..." (1819), "Я пережил свои желанья..." (1821), "Предчувствие" (1828), "Всё кончено: меж нами связи нет..." (1824), "Я вас любил: любовь еще, быть может..." (1829), "Прощанье" (1830). В общей композиции отдельные лирические миниатюры складываются в развернутое повествование о любви, что неслучайно напоминает романтические циклы. Денисов писал: "Мне всю жизнь хочется написать свой "Зимний путь" и свою "Прекрасную мельничиху"" [3, 38].

Композитор логично выстроил поэтическую драматургию. В отобранных стихах обращают внимание сходные поэтические обороты, которые, попадая в новый контекст, образуют отдельные линии лирического повествования. Также общность лексики создает монологичность цикла, которая подчеркнута в музыкальном решении. Денисов за регулярной акцентной ритмикой пушкинского стиха услышал фразировку прозы. "Высвобождение" поэтического ритма в мелодической линии достигается различным ритмическим воплощением рифмующихся строк, стремлением к индивидуализации ритмики каждого оборота

(иногда – к тотальной неповторяемости внутритактового ритма на протяжении романса), избеганием равномерной ритмической пульсации, которая предполагается в стихотворении.

При тесном переплетении вокальной и инструментальной партий, их интонационные сферы индивидуальны. Образы пушкинской поэзии и глинкинской музыки повлекли за собой возникновение таких вокальных мелодических оборотов, которые могли быть написаны композитором XIX в. В них нет стилизации, они воспринимаются как отголоски романсовой мелодики, услышанные современным композитором. В некоторых романсах начальные построения вокальной партии "укладываются" в традиционную тональность.

Образы возвышенной лирики осмысливаются рефлектирующим сознанием композитора XX в. В музыкальном решении эту функцию выполняет фортепианный пласт, вступающий в диалог с вокальной партией и раскрывающий психологический подтекст. Здесь ведущее значение принадлежит полутоновым интонациям, которые часто обрисовывают музыкальную монограмму композитора – EDS. Мелодические линии, в которые "инкрустированы" подобные обороты, пронизывают все номера цикла. Этот комплекс композитор использует во многих произведениях 1970-80^х гг., что дало основание Ю. Холопову определить его как "стиль EDS": "Экспрессия полутона, "гемиинтонация" <...> хорошо согласуются с коренными свойствами стиля Денисова, с его утонченностью выражения, неоромантической возвышенностью тона, любовью к нежным звучаниям. Если Веберна называют "маэстро pianissimo", то во многих сочинениях Денисов – "маэстро dolcissimo". Об этом качестве эстетической природы его стиля говорит мелодика EDS" [2, 84].

При исполнении романсов возникает необыкновенное сочетание утонченности и экспрессии фортепианной партии, на фоне которой звучит собранная из "осколков" знакомых романтических интонаций, "говорящая" романсовая мелодия. Эта музыка как бы озарена внутренним светом. Идея света – одна из важнейших в эстетике Денисова. Её символическим воплощением становится звучание ре-мажорного трезвучия (вновь связь с монограммой: D-dur – Denisov), которое выполняет важную смысловую функцию как в цикле "Твой облик милый", так и во многих других произведениях композитора.

В заключение важно вспомнить интересное высказывание В. Холоповой, которое созвучно предыдущим наблюдениям: "Если русская литература освещена идеальностью самого гения Пушкина, то русская музыка – соответственно конгениальностью Глинки. На грани XIX-XX в. отечественная история ознаменовалась таким ослепительным

взрывом идеальности, как музыка и философия Скрябина. А во второй половине XX в. удивительным образом названную линию провел в своем творчестве Эдисон Васильевич Денисов" [2, 24].

Использованные источники

1. Лотман Ю. Семиосфера / Ю. Лотман. – СПб: "Искусство–СПБ", 2000. – 704 с.
2. Музыка Эдисона Денисова. Материалы научной конференции, посвященной 65-летию композитора. – М., 1995.
3. Ценова В. "Когда рукою водит Бог...": Из записных книжек Эдисона Денисова / В. Ценова / Музыкальная жизнь. – 1997. – № 5. – С. 37–40.

Голуб Ірина Леонідівна

ПРОЯВ ВІЗАНТІЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ В ІНДИВІДУАЛЬНОМУ СТИЛІ УКРАЇНСЬКОГО ІКОНОПІСУ XX – XXI СТОЛІТЬ

Найціннішим джерелом відновлення духовності є мистецтво іконопису, яке формує емоційну сторону свідомості та естетичні ідеали особистості. Особливого значення набувають існуючі наукові дослідження про розвиток української іконографії як системи релігійного світогляду та синтезу досягнень європейського образотворчого мистецтва. Українська іконографія розвивалась під впливом культури скіфів, трипільської та античної культури. Для її розвитку мав значення візантійський досвід з художніми особливостями, близькими для митців епохи Відродження.

Вплив візантійської культури після введення християнства на Київській Русі, дозволив створити неповторний художній стиль іконопису, нові творчі засоби, що підтверджує думку Тайлора: "культура, у широкому етнографічному сенсі складається у своїй цілісності зі знань, вірувань, мистецтва, моральності, законів, звичаїв і деяких інших здатностей і звичок, засвоєних людиною як членом суспільства" [1, 120].

Основою українського іконопису є естетичні категорії особливостей канонічного зображення та літургійної естетики, які сприяють відродженню стилю українського іконопису XX – XXI століть. Українська ікона відображає дух середньовіччя, його філософсько-естетичні концепції; вплив духовно-естетичної основи у формуванні іконографічних засад українського іконопису.

Символ, зображення, канон, які характерні візантійському іконопису були сприйняті українською середньовічною естетикою. Філософські, естетичні та художні впливи Візантійської імперії були перетворе-

ні на українську, а візантійські естетичні категорії, надали теоретичну основу українській іконографії. Особливості впливу візантійського мистецтва представлені українською середньовічною іконографією.

Український іконопис не є строгою аналогією мистецтва Візантії. Теми та форми візантійської іконографії були прийняті, перетворені українським мистецтвом. Український іконопис зберігає загальні принципи візантійського стилю, в поєднанні з декоративними формами української народної творчості. Базовим підґрунтям розвитку певного індивідуального стилю образотворчої діяльності у митців українського іконопису є особливість художнього образу ікони, її тема, ідея, колористика (особливості використання певних кольорів), особливості композиції, сюжету та манери зображення (різноманітність рухів пензля).

Аналіз творів середньовічного мистецтва, визначений на основі співвідношення естетичних концепцій та іконографічних систем, філософсько-естетичних концепцій демонструє особливості середньовічного світогляду, а також стилістичні відмінності між українським та візантійським стилем іконографії.

Джерелом творчості і фактором розвитку художньої творчості українського іконопису є індивідуальний стиль майстрів. Він проявляється в наслідуванні певному іконографічному канону Візантії, який являє собою систему норм і набір зразкових моделей, починаючи від установленної символіки кольорів, особливостей зображення на іконі персонажів та деталей, художньої мови символів. Наприклад, головні позитивні персонажі зображувалися в положенні анфас, другорядні і негативні у профіль. Важливою є мова символів (стислих знаків), одним з яких є агнець, чаша, рослинна гілка, книжка.

Візантійський стиль корелює з сучасним стилем української народної творчості (динамічна композиція, подовжені пропорції, порядок і індивідуальний характер зображень). Загальні принципи культури візантійського мистецтва були прийняті до сучасного українського мистецтва, зберігаючи національний характер.

Ця стилістична комбінація відповідає середньовічному світогляду. Оригінальні риси української ікони виражені в декоративному стилі та іконографічних інноваціях, різних іконографічних програмах і темах. У ХХІ столітті український стиль іконопису демонструє нові тенденції в інтерпретації людського обличчя і відображає контраст з сучасним західним мистецтвом.

Отже, в українській іконографії присутні елементи візантійського мистецтва іконопису: образно-символічне відображення світу, стильова

декоративність, динамічність композиції, подовжені пропорції, порядок і індивідуальний характер зображень.

Використані джерела

1. Горелов А.А. Культурологія / А.А. Горелов. – К., 2001. – 240 с.
2. Himka J.-P. Episodes in the Historiography of the Ukrainian Icon / John-Paul Himka // Journal of Ukrainian Studies. – 2004. – Vol. 29. – Nos. 1–2. – P. 149–168.

Єлисеєва Катерина Юріївна

КЛАВІРНА МУЗИКА З НОТНОЇ КОЛЕКЦІЇ ГР. О.К. РОЗУМОВСЬКОГО В КОНТЕКСТІ СВІТОВОЇ КУЛЬТУРИ

Серед небагатьох нотних колекцій 18 століття, що дійшли до наших часів, одна користується особливим до неї ставленням в Україні. Це нотна бібліотека гр. О.К. Розумовського, що зберігається в Музичному відділі Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського в Києві. Вона все більше привертає до себе увагу музикознавців, бібліографів, музикантів, шанувальників старовинної музики. Колекція нараховує 1686 друкованих нот і рукописів другої половини 18 – початку 19 століть. Частина рукописів з бібліотеки ніколи не публікувалася, а багато нотних видань є раритетними [3, 54].

Велике значення цієї бібліотеки як джерела вивчення історії музичної культури минулого неодноразово відмічалось її дослідниками. Основне місце в ній належить камерній інструментальній музиці – понад 500 дуетів для різних складів, близько 600 інструментальних тріо, до 480 квартетів для струнного або мішаного складу, велика кількість квінтетів, секстетів, септетів, октетів для різноманітніших ансамблів, сонат для різних інструментів соло або камерних ансамблевих сонат – також понад 200. Широко представлені інструментальні концерти, яких налічуємо тут понад 100 [1, 189].

Збереглися каталоги 18 століття, в яких систематизовано більшість музичних творів бібліотеки [1, 5]. Разом з тим частка нотних видань та рукописів колекції до цих каталогів не увійшла. Зокрема, це клавірна література (переважна кількість клавірних творів рекомендована для виконання "на клавесині або піано-форте"). У складі колекції представлені різні жанри клавірної музики: велика кількість сонат для одного та двох клавесинів, концерти для клавесина або органа з оркестровим (ансамблевим) супроводом. Фантазії, парафрази і рондо на теми з опер, пісень нагадують про популярні мелодії свого часу. До колекції увійшли також поліфонічні твори: фуги, токати, прелюдії з фугами. Багато музи-

ки клавірної у супроводі скрипки, флейти або віолончелі. Указаний склад і вищезгадані жанри вказують на те, що клавір, який в музиці 18 ст. часто використовувався у складі ансамблю, як гармонічна основа, basso continuo, у цій колекції виступає і соло, і як ведучий інструмент. За думкою українських істориків-музикознавців, в музичному побуті другої половини 18 ст. особливого розвитку набуває музика для окремих інструментів, невеликих ансамблів і для симфонічних оркестрів. Розраховані, в основному, на домашнє музикування, такі композиції рідко виходили за межі малих форм [2, 164].

До складу композиторів, чиї твори представлені у колекції клавірної музики, ввійшли представники різних композиторських шкіл: німецької, віденської, італійської, французької. Тут багато як визначних, так і забутих імен: В.А. Моцарт та Й. Гайдн, Г.Ф. Гендель, композитори родини Бахів: І.Х. Бах, К.Е. Бах, К.Ф. Бах; Крамер, М. Клементі, Плейель, Бенда, Л. Кожелух, Лепин, Дюссек, Ріс, Адан та інші. Усього більше тридцяти.

Географія нотних видавництв охоплює майже всі тогочасні печатні центри Європи: Париж, Лондон, Лейпциг, Берлін, Відень, Амстердам, Гамбург. Також в колекції знаходиться декілька "Музичних журналів для дам", що вийшли наприкінці 18 століття в Росії. В них друкувалися переважно камерні твори, в тому числі клавірні (сонати Л. Кожелуха для клавесина або піано-форте із супроводом скрипки). В одному із журналів надрукований симфонічний твір невідомого автора клавірному перекладі "Руська симфонія на українські наспіви". Ця симфонія прозвучала на міжнародному форумі, присвяченому старовинній музиці, у Польщі в 1966 р.

Зацікавленість сучасних музикантів-виконавців, українських та закордонних, у поверненні до життя "старої" музики (а в західноєвропейських країнах цей процес зараз дуже актуальний) знаходить свій прояв у проведенні концертів, музичних фестивалів. В Україні останнім часом про колекцію знятий фільм, написані статті, дослідження, в Києві проводились виставки. Спостерігаючи цей процес відродження національної спадщини, спадає на думку, потрібно ще багато зусиль держави та фахівців, що ми знаходимось тільки в самому початку шляху творчих пошуків власної історії та традицій. Але завдяки цьому бібліотека гр. О.К. Розумовського дарує нам ще багато музичних хвилин.

Нотна колекція гр. О.К. Розумовського відбиває об'єктивні процеси історичного розвитку клавірної музичної культури, як багатогранне зібрання музичних творів 18 ст. Зважаючи на широку географію музичних творів, велику кількість композиторів, жанрову різноманітність,

можна без перебільшення говорити про бібліотеку, як культурний феномен це не тільки національного, але всесвітнього значення.

Використані джерела

1. Івченко Л.В. Реконструкція нотної колекції графа О.К. Розумовського за каталогами 18 століття / Л.В. Івченко. – К., 2004. – 644 с.
2. Шреєр-Ткаченко О.Я. Історія української музики / О.Я. Шреєр-Ткаченко. – К.: Муз. Україна, 1980. – Ч.1. – 197 с.
3. Шульгіна В.Д. Нариси з історії української музичної культури: джерелознавчий пошук / В.Д. Шульгіна. – К., 2007. – 275 с.

Зосім Ольга Леонідівна

"НОВА САКРАЛЬНІСТЬ" ЯК БАЗОВА КАТЕГОРІЯ БОГОСЛУЖБОВОЇ МУЗИКИ НОВОГО ЧАСУ

Важливе місце у сучасних мистецтвознавчих та культурологічних дослідженнях посідають роботи, присвячені вивченню богослужбової музики Нового часу. Попри значну кількість наукових розвідок, присвячених літургічній творчості композиторів XVII – XXI ст., доволі часто поза увагою дослідників залишаються базові питання богослужбової музики – її зв'язок із церковним обрядом у його сакральних вимірах. Говорячи про десакралізацію церковного мистецтва цього періоду, вплив на нього світських жанрів (опери, інструментального концерту тощо), дослідниками часто забувається головне призначення церковної музики – за допомогою мистецтва (мистецьких образів) виражати колективне (літургічне) Я у його спрямуванні до Бога, де засоби музичної виразності виступають як допоміжні і є лише свідками епохи, у яку було написано музичний твір.

Між тим, засоби музичної виразності доби Середньовіччя (Ренесансу), і церковної музики зокрема, корінним чином різняться від тих, що репрезентують Новий час. Принципова різниця полягає у зміні їх спрямування від Творця до людини – мистецький твір Середньовіччя та Ренесансу концентрується на колективному, літургічному, надіндивідуальному, а Нового часу – індивідуальному, особистісному. І якщо у середньовічно-ренесансній парадигмі не виникає протиріччя між призначення богослужбової музики та її виражальними засобами, то питання сакральності (спрямування до Божественного) гостро постає у Новий час, коли богослужбова музика у стильовому відношенні наслідує і орієнтується на світську.

Отже, перед церковною владою та митцями, починаючи з XVII ст., постають питання збереження сакрального виміру богослужбової музики у часи поступової десакралізації культурного простору (XVII –

XXI ст.) та винайдення нових принципів сакральності у мистецтві. Щодо характеристики богослужбової музики Нового часу, то найбільш точним ми вважаємо термін "нова сакральність" щодо передачі особливостей літургічної музики доби. Цей термін не варто платати з "новою сакральністю" духовної (доволі рідко власне богослужбової) музики XX ст., зокрема творчості В. Мартинова, А. Пярта та ін. (деякі твори митців музикознавці відносять до так званого "сакрального мінімалізму"). Нова сакральність творів композиторів XX ст. з точки зору музичних характеристик – це переважно імітація ряду засобів виразності музики Середньовіччя (повторність, статичність, медитативність тощо). Так, "прихильники сакрального мінімалізму ... виявили асоціації медитативної техніки мінімалізму з прийомами богослужбового співу Середньовіччя" [2, 226]. Проте музика названих композиторів за призначенням є концертною і, за рідкими винятками, не використовується у богослужінні.

Поняття "нової сакральності" у контексті літургічної музики XVII – XXI ст. не передбачає наслідування середньовічно-ренесансних музичних характеристик, оскільки її сакральність полягає не у зовнішній імітації "духу Середньовіччя", а у святості літургічного простору храму Церкви, яка є зараз і яка повинна відкликатися на запити часу, а тому використовувати музичну мову, зрозумілу й близьку сучасній людині. Сакральність богослужбової музики Нового часу полягає у включенні її у храмовий простір, як засіб комунікації між людиною і Творцем, а, отже, її власне музичні параметри відіграють далеко не ключову роль у її характеристиці як сакральної.

Відмітимо однак, що питання щодо сакральності музики Нового часу є непростими, і у церковних колах протягом останніх століть часто точилися дискусії щодо художнього компоненту літургічної музики. У статті А. Єфіменко детально проаналізовано документи Другого Ватиканського собору щодо богослужбової музики. Дослідниця зокрема зазначає критерії сучасної літургічної музики: її знаковий характер, трансцендентність, службову функцію; остання висуває додаткові критерії – практично-ритуальний, теоретично-навчальний, естетично-художній та юридично-правовий [1, 198–199]. Отже, важливим для богослужбової музики є як її сакральний, трансцендентний вимір, так і художній, при цьому сакральність пов'язана із художнім як "чуттєво пізнавана естетична форма вираження християнського вчення через божественну хвалу, шану і подяку" [1, 198], при цьому музичний компонент, хоча й відображає божественну досконалість і красу, є автономним [1, 199].

Таким чином, сакральний вимір літургії прямо не залежить від мистецького компоненту й інтерпретується суб'єктом згідно церковної практики конкретного історичного часу, відображаючи тенденції церковного життя і музичні смаки церковних музикантів або ієрархів. Сакральний вимір літургії надається передусім її службовою функцією (храмовий характер, відправа богослужіння священником, літургічні тексти тощо). При цьому музичний компонент є варіативним і лише непрямо пов'язаний із головною функцією богослужбової музики як естетичного компоненту, завдяки якому відбувається трансцендентна комунікація.

Ми пропонуємо у дослідженнях літургічної музики Нового часу використовувати термін "нова сакральність", який у повноті відображає її особливості, а саме 1) її функціональний характер (літургічна музика – це музика, що є частиною літургії, уся інша музика, що не звучить на богослужінні, навіть якщо вона написана на літургічні (канонічні) тексти, стилізована або у стильовому відношенні орієнтована до середньовічно-ренесансної, але має концертне призначення, не відноситься до богослужбової, а тому не має сакрального виміру, оскільки сакральність є категорією виключно храмової музики), 2) певну автономність художнього (музичного) компоненту від богослужбового і його залежність від місцевих традицій та творчої волі митця, який є суб'єктом літургії. Другий компонент є підпорядкований першому у сакрально-літургічному плані, однак є цілком незалежним для вирішення художніх задач; автономність сакрального та художнього, яка дає простір для творчої волі митця, але не суперечить літургічним принципам єдності християнської спільноти у її відданні шани Богу, і стає, на нашу думку, головною ознакою "нової сакральності" богослужбової музики Нового часу.

Використані джерела

1. Єфіменко А. Реформи католицької меси у документах Другого Ватиканського собору / А. Єфіменко // ΚΑΛΟΦΩΝΙΑ. Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. – Львів : Вид-во УКУ, 2012. – Ч. 6. – С. 191-202.
2. Серова О.Ю. Сакральний мінімалізм / О.Ю. Серова // Трансформаційні процеси в освіті і культурі: Зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Одеса, Київ, Варшава, 24-25 квітня 2013 р. – К.: НАКККіМ, 2013. – С. 226-230.

Карась Ганна Василівна

МУЗИЧНА КУЛЬТУРА УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ У ДІАЛОЗІ КУЛЬТУР

Оскільки сучасна епоха постмодернізму актуалізує діалог культур, культурне суперництво цивілізацій, то українська культура, яка розвивалася впродовж століть, в цьому процесі постає як рівноправний учас-

ник. Важливою її складовою є музична культура діаспори. Українська спільнота як етнічна група у будь-якій країні світу перебуває у двох культурних реаліях: внутрігруповій та загальній країни поселення. Остання зумовлює певну трансформацію української етнічності за межами України, що викликана двома факторами – об'єктивною необхідністю інтеграції в суспільство проживання та взаємодію з представниками різних етно-соціальних спільностей. При цьому вона повинна зберігати свою субстанцію етнокультурної спільноти. Українська музична культура, як складова художньої культури, завжди була відкритою для обміну мистецькими цінностями з іншими культурами, оскільки, перебуваючи в центрі між Сходом і Заходом, вбирала світовий культурний досвід, трансформувала ідеї і стилі, творила власне музичне мистецтво, збагачуючи світову скарбницю. На стадії формування українських музикантів, які згодом опинилися за межами рідної землі, діалог культур розпочинався під час їхнього навчання в музичних навчальних закладах Європи, США, Канади, де їх педагогами були представники інших національностей. Здобуваючи фахову освіту, українські музиканти виступали активною стороною творчого діалогу, збагачуючи себе неоціненним світовим досвідом. Щодо географії та тривалості музичного діалогу українських митців з народами світу, то він пов'язаний зі специфікою еміграції. У перших її двох хвилях налагоджується діалог в країнах Європи, Північної та Південної Америки, у третій – в Австралії, Нідерландах, у четвертій – в Ізраїлі, Хорватії. Інтенсивність цього діалогу залежала від кількості та статусу української еміграції в країні поселення, рівня культурного розвитку цих країн, місця музичного мистецтва в державній політиці країни, готовності музикантів вступати в такий діалог.

Музичний діалог української діаспори з народами світу відбувався в кількох напрямках – освітньому, виконавському, концертно-фестивальному, творчому (композиторському), музикознавчому, масовій комунікації.

Складовими освітнього напрямку діалогу було навчання українських митців у музичних закладах країн поселення та викладання в них, функціонування власних музичних закладів. Високий рівень професіоналізму дозволяв українцям працювати педагогами у провідних музичних закладах багатьох країн. Виконавський напрям діалогу культур представлений солістами, диригентами, які виступали на концертних та театральних сценах світу. Пожвавленню діалогу культур сприяла концертна діяльність, фестивальний рух. Творчий напрям діалогу забезпечували композитори, які виходили за рамки "еміграційного гетто", і творили для широкого загалу. Ще одним шляхом діалогу культур була

участь українських виконавців діаспори у міжнародних музичних конкурсах. Переконливі перемоги на цих конкурсах свідчать про їх високу професійну підготовку. Отже, взаємовпливи музичної культури українців та народів світу відбувалися на професійному та аматорському рівнях. Найбільш інтенсивними були взаємини у сфері музичної освіти та виконавства. Увагу українців-емігрантів першої половини ХХ ст. в реалізації власних освітніх та культурних потреб привертала насамперед визначні освітні та культурні центри Європи (Відень, Прага, Париж, Варшава) та їх найвідоміші навчальні музичні заклади. Здобувши європейську освіту, українські митці залишалися в цих країнах або гастролювали Європою. У переважній більшості це були вихідці з Західної України. Відсутність вищих українських навчальних закладів або тільки початок їх розбудови зумовлював устремління митців до Європи. Здобуття європейської музичної освіти відкривало шлях на прославлені оперні та концертні сцени світу. Українці здобували також спеціальну освіту у музичних закладах американського континенту, що характерно для наступних поколінь емігрантів, вже народжених та вихованих у країнах побутування. Часто американська музична освіта удосконалювалася у музичних закладах Європи, які мають давні культурно-освітні традиції. Інтеграція цього покоління в музичне життя відбувалася природніше та інтенсивніше. Що ж до представників четвертої хвилі еміграції, то це, як правило, добре підготовлені в українських навчальних закладах музиканти, що пройшли процес творчого становлення, здобули визнання, а тому їх інтеграція у світовий музичний простір відбувається швидко. Українські митці всіх поколінь завжди підкреслювали свою національну приналежність, творчою діяльністю пропагували рідне музичне мистецтво і культуру, зацікавлювали ними представників інших народів, спонукали до співдії у творчому процесі. Їхні чисельні нагороди на престижних музичних конкурсах засвідчують високий професійний рівень українського музичного мистецтва.

Музична культура української діаспори перебувала під впливом світових полі етнічних геокультурних систем. Такі умови породили амбівалентну субсистему національної художньої культури, у лоні якої об'єктивовано вертикаль внутрішньоетнічної спадковості та горизонталь міжнародних культурних взаємин. У зближенні музичної культури української діаспори з культурами світу спостерігались дві різновекторні тенденції: *доцентрова*, що виявлялася у зверненні до "ядра" культури задля утвердження національної самосвідомості, та *відцентрова*, для якої характерним був вихід за межі національного заради наднаціональної інтеграції, синтезу культур, трансформації нових художніх віянь. Якщо перша

тенденція переважала у перших трьох періодах, то друга – особливо динамічно розвивається з кінця ХХ ст. Українські музиканти зробили вагомий внесок у розвиток світової музичної культури, беручи активну участь у музичному житті народів країн проживання; їхня діяльність була спрямована на поглиблення міжнаціональних культурних зв'язків.

Клаунинг Ольга Анатольевна

СТРАХ КАК ПРЕГРАДА ДЛЯ РЕАЛИЗАЦИИ ЛИЧНОСТИ

В современном обществе существуют определенные ценности и устои. Мы унаследовали от наших родителей определенный образ мыслей и модели поведения. Мы все родом из детства. Приходя во взрослую жизнь, мы живем теми стандартами, которое сформировало СМИ наше окружение в нас. Мы несем груз проблем по жизни, таких как: чувство вины, отверженность, низкая самооценка, страх общественного мнения, страх неудачи, одиночества, эгоизм. Человек, решивший двигаться к истине, сталкивается в себе самом с сопротивлением системы воспитания, заложенной его окружением.

С точки зрения психологии страх является эмоциональным процессом. Причинами страха считают реальную или воображаемую опасность. Страх – негативная эмоция, возникающая при угрозе жизни, здоровью или социальным установкам. Страх – это огромное препятствие на пути к успеху и процветанию. В настоящее время это очень актуально, то что происходит в Украине, люди испытывают страх, тревожность в связи с экономическим кризисом, военными конфликтами, Средства массовой информации. Психология дает следующее определение личности: это индивид, осознающий свою индивидуальность. Личность – это совокупность выработанных привычек и предпочтений, психический настрой и тонус, набор психофизических черт и особенностей человека. Личность – это человек, который знает, чего он хочет в жизни, почему он этого хочет, к чему стремится и как это получить. С другой стороны, личность – это человек, который сформирован с определенными ценностями и принципами и все свои действия и поступки основывает на этих принципах и ценностях. Личность – это человек, который живет целью, не проблемами и не чужими людьми. Личность – это человек, у которого есть стержень.

Приведем последствия страха для каждого человека, которые мешают ему состояться в жизни как личности: чувство вины, отверженность, низкая самооценка, страх общественного мнения, страх неудачи, одиночества, эгоизм.

1. Преградой для развития личности, является чувство вины человека. Чувство вины, по сути – это агрессия, направленная на самих себя, это самоуничтожение, самобичевание, стремление к самонаказанию. Человеку важно освободиться от потребности обвинять других за то, чем вы обладаете или не обладаете, за то, что вы чувствуете или не чувствуете. Перестаньте распылать свою энергию и возьмите полную ответственность за свою жизнь. Нам нужно научиться принимать и любить себя, чтобы так же любить и ближнего.

2. Преградой для развития личности является, страх отвержения. Отверженность – это как ощущение ненужности. Вы желаете, чтобы люди любили Вас, однако уверены, что Вас не любят. Вы хотите быть частью общества, но чувствуете себя исключенным из него и наблюдаете себя словно со стороны. Как часто в наше время женщины переживают боль измены, происходят разводы, и за всем этим стоит предательство самого близкого человека. Основным результатом отверженности является не способность принимать и передавать любовь.

3. Преградой для развития личности является низкая самооценка и нерешительность. Я бы сказала, это болезнь нашего общества. Семья, школа, общество – отсюда берет начало неуверенность в себе, в своей значимости, ценности. Ему трудно высказывать свое мнение: вдруг оно неправильное, и он будет плохо выглядеть в глазах людей. Человек не ставит перед собой целей, склонность к лишней самокритике, неприятие похвалы, осуждения себя за малейшие ошибки и просчеты. Развит комплекс маленького человека, у них маленькие мечты, цели.

4. Преградой для развития личности является страх общественного мнения. Один из самых основных страхов, которые препятствуют нашей успешной самореализации, это страх общественного мнения. Страх критики подрывает инициативу, разрушает силу воображения, ограничивает индивидуальность, лишает человека уверенности в себе. Часто незаживающей раной становится родительская опека. Страх критики способствует тому что мы перестаем мечтать, получать идеи, позитивно мыслить. Из-за этого жизнь становится серой, обыденной.

5. Преградой для развития личности является эгоизм. Эгоизм – поведение, целиком определяемое мыслью о собственной выгоде, предпочтение своих интересов интересам других людей. Человек руководствуется принципом "дай, дай, дай", "мне, мне, мне". Эгоизм – это склонность личности к саморазрушению, оно приносит душевную пустоту и одиночество. Он приводит к ропоту и самосожалению, лишает счастья, эгоистам кажется, что весь мир вращается вокруг них. Любые взаимоотношения – это даяние и получение. Когда мы отдаем человеку любовь, заботу,

у него начинаются изменения в жизни. В каждом семени заложена возможность вырастить тысячи деревьев. Но семя не должно храниться, оно должно передать содержащуюся в нем информацию плодородной почве. Благодаря тому, что оно отдает, вырастает тенистый сад.

6. Преградой для развития личности является страх неудачи. Страх неудачи препятствует нашей успешной самореализации. Главная причина давящего чувства страха неудачи – низкая самооценка, мы оцениваем себя гораздо ниже, чем в действительности являемся. Помните, что пока вы боитесь и сомневаетесь, проходит ваша жизнь. В результате мы оставляем свои мечты и стремления, и думаем, что не можем прожить свою жизнь иначе. При страхе неудачи внутри себя мы имеем ограничивающие убеждения, от которых нам нужно избавляться. Изменив свои убеждения, перестроив их, вы можете изменить свою жизнь. Победители принимают ответственность за собственную жизнь, правильно используют свое время, живут по принципу "здесь и сейчас"

7. Преградой для развития личности является страх одиночества. Страх перед одиночеством появляется тогда, когда у нас нет уверенности в себе, в окружающих, в том, что нас любят и принимают такими, какие мы есть, когда мы сомневаемся в себе, в своей ценности, значимости, когда наша жизнь лишена смысла, не имеет цели, поэтому не кажется нам счастливой. Ваша душа нуждается в смысле жизни. Ей необходимо иметь любимое дело, через которое она может осуществить свои мечты. Наша душа нуждается в связи со своим Творцом. Если Вы не удовлетворяете свои потребности в самореализации, не любите и не цените себя, не понимаете своего предназначения, Вы будете испытывать страх одиночества. Так как страх является очень сильной эмоцией, самой сильной из негативных эмоций. Поэтому, именно страх является преградой для развития личности. Все эмоции, связанные со страхом, несут отрицательную энергетику и через это все негативное притягивается в нашу жизнь. Именно страх, является причиной всех проблем в нашей жизни, из-за этого мы не можем состояться как личность.

Крець Ганна Михайлівна

ПРИЧИННО-НАСЛІДКОВА ОБУМОВЛЕНІСТЬ ЖИТТЯ ЛЮДИНИ

Використання причинно-наслідкових зв'язків дозволяють однозначно розуміти причини і можливі реальні результати процесів життєдіяльності людини. Закони причин та наслідків досліджується філософією (вчені В.Г. Данільян, В.М. Тараненко, С.П. Щерба та ін.). Закон

причин та наслідків використовуються задля роз'яснень ефективного функціонування підприємств, розвитку економіки, суспільного життя людини та інших процесів.

Майбутнє кожного з нас знаходиться в наших власних руках. Воно залежить не від політиків, не від стану економіки і не від результатів чергових виборів. Воно залежить тільки від нас самих, від того, наскільки добре ми знаємо закони життя, і наскільки ми слухняні їм. З давніх часів люди шукають закони за якими існує всесвіт, бажаючи керувати процесами та вплинути на своє майбутнє та майбутнє своєї країни.

Дотримання законів – це можливість передбачати майбутнє. Порушення кожного закону передбачає певне покарання. Геніальний філософ Г. Сковорода писав, що людина народжується двічі: фізично й духовно. Духовну людину, на думку Г. Сковороди та інших українських мислителів, творить шлях добра: через пізнання, усвідомлення й розуміння своєї істинної духовної природи, свого призначення в світі. Духовне народження Г. Сковорода вважав істинним, оскільки людина досягає "божественне в собі", а зародки її духовності є в серці від народження, але вони не одразу усвідомлюються, бо їй протистоять могутні сили темної тілесності. Духовну людину, на думку Г. Сковороди та інших українських мислителів, творить шлях добра: через пізнання, усвідомлення й розуміння своєї істинної духовної природи, свого призначення в світі. Як фізичні закони непорушні, такі як земне тяжіння, закон збереження матерії, так і духовному світі є свої закони, за якими існує духовна людина, що є також непорушними.

Крах радянської ідеології та відповідної системи духовних цінностей створили своєрідний ціннісний вакуум, який значною мірою заповнюється псевдо цінностями, породженими масовою культурою. Такі процеси криють у собі руйнівний потенціал, оскільки зсередини розкладають національну свідомість, нищать самобутню духовність українського народу [1, 1]. Сьогодні є цілком очевидним, що без створення й утвердження нових ідеалів суспільного розвитку з певними цінностями, нормами, орієнтирами неможлива побудова незалежної Української держави.

Духовність – це інтегративна якість особистості, що визначає смисложиттєві цінності, які формують людяне відношення до інших, гуманізм, забезпечують духовний розвиток особистості [3]. Під духовним розвитком особистості розуміється процес індивідуально-особистісного залучення до духовної культури суспільства, оволодіння загальнолюдськими, соціокультурними, національними цінностями і досвідом людства в процесі духовно-практичної діяльності та самостійного творчого

розвитку кожної особи. Тобто, головним для будь-якої особистості, виступає виховання і самовиховання на духовних цінностях.

Досліджуючи особливості української ціннісної системи, Г. Ситник до основних українських національних цінностей відносить: державний суверенітет, територіальну цілісність, демократичні основи розвитку, працелюбство, духовність, сім'ю, рівноправність народів, які населяють Україну, самовідданість під час захисту Батьківщини, соціальну справедливість, колективізм, матеріальне та духовне надбання народу України, миролюбність, толерантність, доброзичливість [2, 369].

В останнє десятиліття дедалі більше політичних і культурних діячів, учителів, батьків звертаються до християнських моральних цінностей як найбільш стійких, універсальних, не підвладних політичній і ідеологічній кон'юнктурі. Це означає, що сучасне українське суспільство поступово підходить до визнання й освоєння етичних основ християнських цінностей, від яких воно було штучно відлучене протягом багатьох десятиліть, а в більшості людей навіть було сформовано різко негативне ставлення до них.

Особисте життя людини є передбачуваним. Знання законів життя робить його передбачуваним, а досвід інших людей допомагає уникнути багатьох помилок.

Отже, розглянемо духовні закони, які впливають на життєдіяльність Всесвіту та людини зокрема.

1. Духовні відносини з Творцем всесвіту – головна умова передбачуваності життя. Закони всесвіту непорушні, вони не змінюються залежно від часу. Тому, вивчаючи і глибоко аналізуючи життя наших предків, ми бачимо результати дії законів життя і набуваємо безцінний життєвий досвід, без якого немислима якісне життя на землі.

Незаперечним залишається той факт, що християнська мораль була духовною основою історичного минулого українського народу. Визначення ролі релігії на суспільний розвиток та духовно-культурні цінності людини, формує потребу до пізнання соціокультурних надбань попередніх поколінь, та повернення до цінностей, на яких будувалась міцна родина, повага до батьків, культура дотримування законів Божих, що утримували людину від гріховних дій, та насаджували добропорядність, взаємодопомогу, любов до свого краю, терплячість, відповідальність голови сімейства за свою родину.

2. Закон Творіння. Нам потрібно завжди пам'ятати про те, що все необхідне нам вже існує але поки ще невидиме. Все видиме вже не може бути цікаво для нас. Кажучи іншими словами, не варто більше витратити свій час на те, що ви вже зробили, вже виробили. Кожному з нас необхід-

но навчитися бачити невидиме та трудитися для того, щоб воно стало явним. Людина повинна мати мрію, яка буде штовхати її для відтворення в реальному світу своєї мрії через працю, та постійне само вдосконалення. Прикладом відтворення своєї високої мрії є приклад Мартіна Лютера Кінга про майбутнього Америки, де білі і чорні могли б співіснувати як рівні. Його найвідоміша промова, в якій він проголосив своє бачення майбутнього так і називається "В мене є мрія" (англ. "I have a dream").

3. Закон Часу. "Всьому свій час і час всякої речі під небом" (Екл 3:1-8). Маючи розуміння часу, можна передбачити, що має статися в певний час. Розуміння часу – це розуміння плину життя. Кожна людина та суспільство в цілому повинні навчитися розпізнавати, в якому періоді часу свого життя вони перебувають в даний момент. Це необхідно тому, що кожний час містить в собі певні життєві події, до яких ця людина повинна бути заздалегідь підготовлена. Це також торкається слідування духовним цінностям та будування свого майбутнього на високих цінностях духовності, як гарант майбутнього процвітання українського суспільства.

4. Закон сіяння і жнив – принцип бумеранга. Цей закон є незмінним принципом, за яким існує наш земний світ. Його можна визначити наступними твердженнями: будь-яке посіяне насіння обов'язково дасть сходи; сьогоднішні дії народжують наші завтрашні результати; життя кожного з нас сьогодні-це сукупність дії законів; які ми виконували або порушували вчора; нічого в світі не відбувається саме по собі. Ніякі зміни не можуть відбутися без певних дій.

5. Закон Причини і Наслідків. Будь-який об'єкт залишається незмінним до тих пір, поки його не змінить зовнішній вплив. Все залишається в колишньому стані, поки не буде докладено зусиль. Отже, існують певні закони, що керують нашим життям. Ці закони стосуються різних життєвих сфер. Якщо людина бажає досягти успіху в якійсь конкретній сфері життя, то їй необхідно знати закони, що діють у цій сфері.

Виходячи із вищевикладеного доходимо висновку, що край необхідно аналізувати уроки поколінь, що були до нас та будувати своє майбутнє та майбутнє своєї країни використовуючи закони життя на яких побудований наш всесвіт та за яким живе кожна людина, усвідомлюючи це чи ні. Все в житті підпорядковується цим законам, тому наше життя може бути передбачуваними, якщо брати до уваги ці закони.

Використані джерела

1. Мисів Л.В. Особливості державного управління в сфері духовно-ціннісного розвитку українського суспільства: автореф. дис. ... канд. наук з держ. упр.: спец. 25.00.02 "Механізми державного управління" / Л.В. Мисів. – К., 2006. – 20 с.

2. Ситник Г. Національні цінності як основа прогресивного розвитку особистості, суспільства, держави / Г. Ситник // Вісник НАДУ. – 2004. – № 2. – С. 369-374.

3. Євтух Н.Б., Шевченко Г.П., Рамазанов С.К. Динамика развития духовно-культурных ценностей страны в условиях глобализации: синергетический анализ // Духовність особистості: методологія, теорія і практика: зб. наук. праць. – Вип. 4. – Луганськ: вид-во Східноукр. нац. ун- ту ім. В. Даля, 2005. – С .93-97.

Лазаренко Наталья Александровна

ФОРТЕПИАННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ А. ГЛАЗУНОВА В КОНТЕКСТЕ ТВОРЧЕСТВА

Александр Глазунов в памяти современников остался наследником Могучей кучки, хотя по дате рождения представлял поколение К. Дебюсси и А. Скрябина, то есть время "торжествующего модерна". Композитор, обладавший "моцартовским комплексом вундеркинда" и с 17-ти лет органично вошедший в круг кучкистов, при этом обнаружил качество, чрезвычайно сдержанно обнаружившееся у поколения М. Мусоргского, тянувшихся к "правде речитатива": *лиризм* дарования. Лирическая линия более связывалась с Московской школой, ее выразителем стал, прежде всего, П. Чайковский. Создатель книги "А. Глазунов" А. Крюков привел шуточные и восторженные отзывы кучкистов, в которых осознаны и восприимчивость композитора к стилю Петербургской школы 1860-х, и одновременно нечто новое, соотносимое со знаменательными стилистическими преобразования эпохи "предсимволизма" [см.1, 15].

Предсимволистский период в стилистике русского искусства начала 1880-х чрезвычайно органично обновил, в сторону *лиризации-монологизации*, европейское музыкальное мышление. И закономерным выражением этой линии "глазуновского лирического кучкизма" стала – дружба А. Глазунова с П. Чайковским. Прямым влиянием П. Чайковского отмечена Третья симфония, которая была посвящена ему и высоко им оценена. В свою очередь, Глазунов с чрезвычайным энтузиазмом принял "Иоланту" П. Чайковского [3, 55]. Обращение же к поэзии старого французского рыцарства было продолжено А. Глазуновым – в балете "Раймонда" (1895-1898).

Жанр лирико-психологической трактовки жанра балета и само обращение к этому жанру есть *знак влияния Чайковского*. Высшая точка симфонизма А. Глазунова – его Четвертая, Пятая, Шестая симфонии – отмечены удивительным синтезом монументальности кучкистского стиля и полноты лирического обнаружения мелодизма. Причем, последний, в духе времени антиромантического интеллектуализма конца XIX в. органично слит с *полифоническим мастерством*: великий полифонист и ученик П. Чайковского С. Танеев как бы также оказался "вве-

денним" в стилістическу лабораторію автора трьох замечательных Симфоний. В монографіи Д. Гойови прямо указано, что С. Танеев и Г. Ларош пользовались дружеским участием А. Глазунова – и взаимно [3, 58]. Особенность лиризма Глазунова, в связи с интеллектуальной "остраненностью" выражения, составила чрезвычайно показательную черту мышления просимволистски настроенных художественных кругов, в частности, родственна эмоционально "прохладной" лирике К. Дебюсси. А. Глазунов начинал как композитор-пианист, и значительная часть его композиций предназначена именно для этого инструмента. По свидетельству Д. Шостаковича, "играл хорошо" на фортепиано, хотя отмечал, что "техники по сегодняшним меркам" Глазунов не имел. Но играл ловко и артистично, в том числе – ... с сигарой, зажатой между третьим и четвертым пальцем; играл "все, также и труднейшие пассажи", мастерски играл партитуры "с листа". В виде вывода, Шостакович заявил "тайну" пианизма Глазунова, которая выносила исполнителя "на волну успеха" [3, 116]. В процессе развития композиторского дара Глазунова симфонически-оркестровые сочинения стали превалировать в его творчестве, хотя в числе последних сочинений – полифонические формы, предназначенные для клавира-органа (см. [2]). А появление Первого, f-moll (1911) и Второго H-dur (1917) фортепианных концертов демонстрировало "срастание" собственно клавирно-фортепианных и оркестровых композиций.

Использованные источники

1. Крюков А. Александр Константинович Глазунов. – М.: Музыка, 1966.–108с.
2. Маркова Е. Прелюдии и фуги А. Глазунова для клавира: дипл. раб. – Библ. ОГМА им. А.В. Неждановой. – Одесса, 1968. – 70 с.
3. Gojowy D. A. Glasunow. – Berlin, 1998. – 380 S.

Несен Оксана Петрівна

РОЛЬ СЛОВА У ЖИТТІ ЛЮДИНИ

Соціальний прогрес суспільства, розбудова української державності, проведення реформ залежать від духовного саморозвитку, самовдосконалення людини, тому вся виховна сила суспільства повинна бути спрямована на те, щоб розкрити духовну природу особистості. Основою духовності народу є мова. Наше мовлення – це відбиття наших думок, вчинків, поглядів, переконань, духовного миру. Слову завжди приділялася значна роль у житті людини. Жодна поважаючи себе особистість не скаже необдумане слово, не кине фразу на вітер. Поважні люди завжди

ретельно обмислюють все, що говорять, – для того, щоб кожне слово досягло мети й зробило саме той вплив, заради якого і говорилося.

Мова – це наша національна ознака, в мові – наша культура, сутність нашої свідомості. Через спілкування створюється неповторний емоційний світ єднання поколінь. Спілкування починається з пестливих, ніжних рук матері, її лагідного голосу. Це вже те спілкування, що дає імпульс повному розкриттю всіх можливостей людини, закладених у її генетичному коді. Мова – "жива схованка людського духу" (Панас Мирний). Мова – "коштовний скарб народу" (І. Франко). Мова – "життя духовного основа" (М. Рильський). "Мова – генофонд культури" (О. Гончар).

Мова це не тільки засіб спілкування, а й інструмент формування і вираження думки, міцна і надійна опора самоусвідомлення особистості, бачення себе в соціальному і культурному контексті, імпульс до творчого самовираження людини в національній культурі, й у світовій цивілізації. Мова – фундамент національної культури. Освіта, наука, мистецтво, театр, побутова культура пов'язані з мовним вихованням. Усі сфери суспільного життя охоплює мова. "Мова для культури – те саме, що центральна нервова система для людини" (Станіслав Лем) [3]. Мова – засіб виховання особистості. "Мова вдосконалює серце і розум народу, розвиває їх" (Олесь Гончар).

Часто можна стати свідком поширеного мовного нігілізму, вираженого в типовій формулі: "Яка різниця, як говориш!" Виявляється, що люди, які недбало ставляться до своєї мови, позбавлені і почуття власної гідності. Виховані в атмосфері стереотипів, бездумної масової культури, вони не можуть бути творцями оригінальних, непересічних ідей. Видатні педагоги усвідомлювали значення рідної мови для виховання дитини. Основоположник вітчизняної народної педагогіки й народної школи К.Д. Ушинський, коли в умовах російської царської політики на Україні заборонялися школи рідною мовою навчання, відстоював думку про те, що рідна мова – органічний витвір народної думки і почуття, в якому виявляються результати духовного життя народу" [2]. Добре розумів, який тонкий різець в руках педагога слово, В.О. Сухомлинський. Саме мова зовні непомітно здатна розкрити, збудити талант мислення і талант діяння – праці. Він зазначав, що школа стає справжнім осередком культури лише тоді, коли в ній панують чотири культури: культ Батьківщини, культ людини, культ книжки і культ рідного слова [1].

Мова не тільки засіб спілкування, а й природний резервуар інформації про світ, насамперед про свій народ. Ми повинні користуватися мовою не спонтанно, не тільки як природним даром, а свідомо, як зна-

ряддям найактивнішого розкриття своєї особистості. "Птицю пізнати по пір'ю, а людину по мові" (народне прислів'я).

Культура мовлення суспільства – це найяскравіший показник стану його моральності, духовності, культури взагалі. Словесний бруд, що заповонив мовлення нашого середовища, мовленнєвий примітивізм, вульгарщина – тривожні симптоми духовного нездоров'я народу.

Експериментально доведено, що грубе слово як негативний подразник діє кілька секунд, але реакція на нього триває декілька годин і навіть днів. Як наслідок – порушення нервової та серцево-судинної діяльності людини, її хвороба, а іноді й смерть. Тому висока культура мовлення – це не інтелігентська забаганка, а життєва необхідність народу.

Найголовнішими ознаками культури мовлення є змістовність, послідовність, правильність, точність, доречність, виразність, логічність, ясність, емоційність. Слово, мовлене неложними вустами, має особливу цінність. Чесність, правдивість, вірність своєму слову споконвіків прирівнювалася до найвищих людських якостей. У давнину, для підтвердження непорушності істини, привселюдно присягалися: "Слово честі!"

"Це вже у наш час втратився зміст цього вислову, бо нерідко він став словесною іграшкою в людей легковажних і словоблудних. Відтак ми перестали вірити в істинність цієї шляхетної присяги. Між тим традиційна мораль ґрунтувалася на авторитеті слова, його високій місії і незаперечності. Особливо це стосувалося родинного етикету – пріоритет незаперечно належав главі сім'ї – батькові. Батькове слово було не тільки законом – воно повчало, об'єднувало і утверджувало моральні устої. Разом з тим пошанівок до батьківського слова вимагав од останнього особливої відповідальності й житейських чеснот. Чи не від того увійшов у повсякдення вислів: "Хоч батько й скупий на слово, але воно є законом?" (В. Скуратівський).

Диво спілкування через слова подароване тільки людині. Кожне слово, з яким ми звертаємось до інших людей, має свою душу – емоційне забарвлення. Дуже багато залежить від того, які слова ми добираємо для спілкування. "Чим серце наповнене, те говорять уста", Біблія. Слова, які ми говоримо, є точним і надійним показником стану нашого серця. Ми не можемо зірвати погані плоди з доброго дерева, так як не можемо зірвати добрі плоди з поганого дерева. Існує абсолютний, беззаперечний зв'язок між словами, які ми говоримо та тим, що живе у нашому серці.

"Мова – це зброя". Все, що ми говоримо, безпосередньо впливає на наше життя. Від наших слів значною мірою залежить наше здоров'я, успіх, наше місце в суспільстві, наше щастя, наша доля. Своїми руками ми будуємо або руйнуємо як своє життя, так і життя оточуючих нас людей.

Це означає, що дуже важливо звернути увагу на слова, які ми промовляємо. Слово – фізичне вираження думки. Слово – це озвучена думка, значить всі події, які відбуваються у нашому житті, є наслідком наших думок, образів та слів, в які ми їх одягаємо. Мова й думка завжди ідуть у парі. Словами ми створюємо атмосферу навколо себе в сім'ї, на вулиці, в трудовому колективі. Через те важливо наповнювати уста добрими, позитивними словами. Якщо потрібно зробити зауваження, то робити його не з бажанням принизити, образити, а навпаки, допомогти людині стати кращою. Зауваження робити з повагою, а не зневагою. "Дехто говорить, мов коле мечем, язик же премудрих то ліки", "Лагідна відповідь гнів відвертає, а слово вразливе гнів підіймає" (Притчі). Добре слово має велику силу, щоб зцілювати, надихати надію, підняти того, хто впав духом. Не будемо соромитись говорити компліменти, добрі, лагідні слова. Слова надії, підбадьорювання, подяки. Будемо пам'ятати про мову добрих вчинків, мову, яку можуть почути глухі, та побачити сліпі. Нехай наші слова стануть візиткою нашої честі.

Використані джерела

1. Сухомлинський В.О. Слово рідної мови / Українська мова і література в школі. – 1989. – № 1. – С. 201-202.
2. Ушинський К.Д. Рідне слово / Ушинський К.Д. Вибрані педагогічні твори: у 2 т. – К., 1983. – Т.1. – С. 124.
3. Шелехова Г.Т., Остаф Я.І., Скуратівський Л.В. Рідна мова – К.: Освіта, 2002. – 256 с.

Обух Людмила Василівна

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ І СТАНОВЛЕННЯ ПЕРШОГО СТУПЕНЯ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ УКРАЇНСЬКОЇ ЗАХІДНОЇ ДІАСПОРИ

На початковому етапі формування музичної освіти в українській діаспорі усвідомленому і цілеспрямованому розвитку кожної особистості сприяли різноманітні форми освітніх інституцій, завдяки яким і нині надається можливість долучатися до високохудожніх мистецьких надбань.

Поширеними впродовж всієї історії діаспори були приватні музичні заклади. Так власну музичну школу у Детройті (США) відкрив Богдан П'юрко (1906–1953) – хоровий і оркестровий диригент, музичний діяч, піаніст і педагог, що жив у США з 1949 р. У школі він працював викладачем, продовжуючи традиції свого учителя по фортепіано Василя Барвінського [1, 315]. Приватні музичні школи в діаспорі засну-

вали піаністи Роман Савицький, Антін Рудницький, Володимир Кіпа. Власну музичну студію у Філадельфії відкрила Зоя Маркович (1919–1997) – піаністка, представник Київської консерваторії, що в 1949 р. переїхала до США [1, 94]. Власну музичну студію скрипкового мистецтва в Нью Гейвені (Конектикут, США) вів Богдан Марків (1928 р. н.) – скрипаль, диригент, педагог і музичний критик, який у 1960 р. емігрував до США, ставши згодом професором Українського музичного інституту Америки [1, 92].

Приватною музично-педагогічною діяльністю займався оперний і концертно-камерний співак Олександр Мартиненко (1895–1983) [1, 95]. Власні вокальні школи у Нью-Йорку (США) мали оперна та концертно-камерна співачка Лідія Корецька (1895–1956) [2, 274] та концертно-камерна співачка Клавдія Таранова (1916 р.н.) [2, 532]. Приватну вокальну студію у Парижі (Франція) організував український оперний та концертно-камерний співак Мирослав Скала-Старицький (1909–1969), де викладав до кінця життя [2, 502]. Педагогом у Варшаві (Польща), що також мав власну музичну школу, працював оперний співак, соліст Київської опери Тадей Леліва-Копестинський (1875–1929) [2, 313–314].

Приватною музично-педагогічною діяльністю займалася також Софія Дністрянська (1882–1956) – визначна українська піаністка, талановитий педагог, музично-громадська діячка та музикознавець. У 1916–1922 рр. вона працювала педагогом і директором власної музичної школи у Відні. Проживаючи на Закарпатті, що на той час входило до складу Чехо-Словацької Республіки, у 1933 р. у власному приміщенні С. Дністрянська відкрила музичну школу в Ужгороді (за зразком найвизначніших фортепіанних шкіл Європи; до 1938 р. – її директор). У 1939 мисткиня виїхала до Праги, де заснувала приватні музичні курси, які в 1943–1945 рр. переросли в музичну школу [3, 52].

Перший український громадський музичний заклад у США (Нью-Йорк) – музичну школу під назвою "Українська музична консерваторія" – заснували композитори та скрипалі Михайло Гайворонський та Роман Придаткевич у вересні 1924 року, де навчалися більше сотні учнів. Школа проіснувала недовго (до 1930 р.), оскільки її діяльність перервалася з причин економічної кризи [4].

Формою організованої музичної освіти були дитячі музичні школи в таборах для переміщених осіб (ДП) після Другої світової війни – в Міттенвальді (1946–1949, директор – доктор Зеновій Лисько), Регенсбурзі (1946–1949, директор – професор Іван Повалячек) та Берхтесгадені (1946–1950, директор – український піаніст-віртуоз, професор Роман Савицький). Навчально-педагогічний процес закладів будувався за зраз-

ком музичних шкіл Галичини, що відкрилися на початку ХХ століття при товариствах "Боян" і як філії Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка у Львові. Досвід, здобутий у таборових музичних школах та в навчальних закладах Галичини, був перенесений за океан [3, 57–58].

У Канаді за ініціативою диригента Лева Туркевича в 1952 році створюється Український музичний інститут ім. М. Лисенка, який був самостійною громадською інституцією.

Різноманітні форми освітніх інституцій підготували цілком законотвірну появу ще однієї форми музичної освіти, яка є унікальною не тільки для діаспори, але й для української освіти загалом. В 1972 році була створена Школа кобзарського мистецтва в Нью-Йорку, яка стала найбільш відомою та авторитетною не лише в зарубіжжі, але і в Україні. Її засновником та адміністратором тривалий час був Микола Чорний-Досінчук (1918–1999), а його традиції згодом продовжив Юліян Китастий [3, 62–63].

Така різноманітна структура початкової музичної освіти в еміграції, типологію якої складають різноманітні приватні та громадські музичні школи, студії (фортепіанні, вокальні, кобзарські), літні табори та курси, семінари (кобзарські, хорові, інститутські), майстер-класи тощо – це інновація (зокрема, ШКМ) і здобуток діаспори. Основним у діяльності вказаних освітніх інституцій було збереження національних музичних традицій, зокрема галицьких піаністичних (в основі яких стояли західноєвропейські піаністичні засади) та харківських бандурних (дещо призабутих на Україні), а також інтеграція цих традицій (завдяки концертним виступам учнів та педагогів перед представниками інших національностей, засобам масової інформації) в західноєвропейський культурно-освітній простір.

Використані джерела

1. Енциклопедія української діаспори / упорядники Василь Маркус, Дарія Маркус. – Нью-Йорк-Чикаго: Наукове Товариство ім. Шевченка в Америці, 2012. – Т. 1 : Сполучені Штати Америки; Книга 2: Л–Р. – 348 с.

2. Лисенко І.М. Співаки України : енциклопедичне видання / Іван Лисенко. – 2-ге вид., переробл. і допов. – К.: Знання, 2011. – 629 с.

3. Обух Л.В. Провідні тенденції української музичної освіти західної діаспори (початок ХХ-ХХІ ст.): дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист-ва: спец. 26.00.01 – теорія та історія культури (мистецтвознавство) / Людмила Василівна Обух. – Івано-Франківськ, 2014. – 273 с.

4. Придаткевич Р. Спогади про Українську Консерваторію і наше музичне життя в Нью-Йорку в рр. 1923–1938 / Роман Придаткевич // Пропам'ятна книга Українського музичного інституту в Америці з нагоди п'ятиліття його існування, 1952–57 / ред. Р. Савицький. – Філадельфія: Накладом УМІ, 1958. – С. 91–94.

*Павко Анатолій Іванович,
Курило Людмила Федорівна*

ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ РОСІЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ-КЛАСИКІВ: ІСТОРИЧНА РЕТРОСПЕКТИВА ТА СУЧАСНІСТЬ

Історія російської класичної музичної школи модерної доби (XIX – поч. XX ст.) переконливо засвідчує, що ідеї своєрідного просвітництва, виховання аудиторії та формування у музикантів прогресивних традицій цієї школи відігравали досить важливе світоглядне і прикладне значення.

Слід зазначити у цьому зв'язку, що поява перших високих зразків класичної опери, симфонічної музики, романсу вимагала і нових артистичних сил для правильного розуміння та належного рівня передачі самобутніх творчих замислів великих російських композиторів. Майже кожен з класиків російської музичної культури був в тій чи іншій мірі педагогом, який скеровував розвиток багатьох музикантів, які виконували його музичні твори.

Зауважимо, що педагогічна діяльність, попри різні форми її практичного втілення, стала для російських композиторів-класиків невід'ємною частиною їх суспільного та культурного життя, однією з необхідних передумов утвердження принципів та ідеалів російського музичного мистецтва.

В історичних умовах модерної доби, коли просвітницька діяльність охопила значну частину відомих російських музикантів, найбільш інтелектуальні та освічені композитори здійснили еволюційний перехід від попередніх форм вчителювання до занять у дружньому колі, від приватних уроків та епізодичної методичної роботи зі своїми виконавцями до більш широких і професійно зорієнтованих форм педагогічної роботи. Найбільш яскраво і всебічно виявили себе у цьому важливому сегменті музичної творчості такі відомі і авторитетні класики російської музики як П. Чайковський, М. Римський-Корсаков, а згодом і їх кращі учні, особливо С. Танєєв. Розпочавши творчу працю в Московській консерваторії з часу її заснування, П. Чайковський виконував в ній основну роботу педагога-теоретика і вів три навчальні курси: курс спеціальної теорії (невелика група з 8 чоловік), обов'язкові курси елементарної теорії і гармонії.

До свого звільнення з консерваторії, тобто фактично до 1878-1877 років включно, П. Чайковський мав досить значне педагогічне навантаження: 20-27 годин на тиждень при тижневій перевірці до шістдесяти письмових робіт. Тільки в перший рік у П. Чайковського було 57 учнів.

Згодом кількість їх зростала, і в останній рік у нього нараховувалось вже 90 чоловік. Всього через музично-педагогічні класи П. Чайковського пройшло більш ніж 400 студентів. Значна частина їх навчалась у нього по декілька років з різних предметів. Про П. Чайковського-педагога всі, хто так чи інакше спостерігав за ним, відгукувались з великою любов'ю та повагою. Для тих, хто був ще не здатним дати об'єктивну оцінку власне педагогічним заняттям П. Чайковського, завжди був важливим його авторитет. Проте для тих, хто все-таки зміг проникнути в саму глибинну сутність справи, педагогічна діяльність великого російського композитора була досить привабливою і значною.

Незважаючи на те, що композиторська школа П. Чайковського була більш широкою за його музичні класи, проте саме завдяки своїй потужній та інтенсивній педагогічній діяльності він заклав в Москві фундамент музично-теоретичної освіти.

Коли П. Чайковський розпочинав свою діяльність в Московській консерваторії, єдиним російським теоретиком в ній був М. Кашкін, здатним викладати на відповідному професійно-мистецькому рівні елементарну теорію. Коли ж П. Чайковський покинув консерваторію, він залишив їй С. Танєєва, в якому було втілене все краще майбутнє російської музично-теоретичної думки.

Розмірковуючи про свою педагогічну працю, П. Чайковський нерідко з гіркотою зізнавався, що йому прикро витратити свої зусилля для навчання сотень дилетантів і дилетанток, які в тодішніх умовах наповнювали консерваторію. Напередодні свого звільнення з консерваторії він скаржився: "Яку масу консерватористок мені доводилось навчати теорії музики, і яка нікчемна кількість їх вступила в консерваторію з серйозними намірами". Слід вказати на те, що ці слова були написані в той час, коли у геніального композитора вже визріли творчі замисли "Євгенія Онєгіна" і Четвертої симфонії. Загалом, варто підкреслити, що за духом та спрямуванням, за своїми діями П. Чайковський на все життя залишався просвітником, який до болі в серці сприймав долю російської музичної освіти.

Натомість хоч педагогічна діяльність М. Римського-Корсакова і розпочалась значно пізніше, ніж праця П. Чайковського у Московській консерваторії, але тривала значно більше (по 1907-1908 навчальний рік включно). Потрібно підкреслити, що з 1885 року М. Римський-Корсаков викладав у Петербурзькій консерваторії майже всі теоретичні дисципліни для частини композиторів, які навчались в ній. Це означало, що майбутні композитори проходили в М. Римського-Корсакова весь курс свого навчання, починаючи з гармонії та контрапункту і закінчуючи

музичним твором. Таким чином, М. Римський-Корсаков міг впливати на весь процес формування молодого композитора чи теоретика музики, спостерігати за його творчим розвитком, виховувати в ньому певні смаки, навички та вимоги до самого себе.

Великим вчителем, неперевершеним вихователем студентів називав його О. Оссовський. Багато цікавих вражень, винесених з класу М. Римського-Корсакова, відображено у спогадах М. Гнесіна. "Суровий вчитель композиції", вимогливий до кожної деталі в праці учня, М. Римський-Корсаков до останніх років свого життя виявляв гарячу зацікавленість до всього, надзвичайно чутливо сприймав свіжі, оригінальні ідеї в музичній творчості, інколи просто вражаючи своїх учнів безпосередністю сприйняття і силою художнього темпераменту.

Отже, педагогічна діяльність логічно і органічно доповнювала музичну творчість великих російських композиторів минулого. Слід наголосити на тому, що масштабність, динамізм та плідність педагогічної діяльності російських композиторів-класиків, їх глибоке вболівання за перспективну долю музичної освіти, державно-просвітницький пафос їх роботи, самовідданої і по-справжньому творчої, може бути взірцем і для сучасних українських композиторів в їх благородній праці педагога у мистецькій царині освіти.

Редя Валентина Яківна

ЯВИЩЕ СИНЕСТЕЗІЇ У ПСИХОЛОГІЇ ТА МИСТЕЦТВОЗНАВСТВІ

У наукових працях різного профілю поняття синестезії є досить популярним, але його можна сміливо охарактеризувати водночас і як вже звичне, розповсюджене, і – як неоднозначне, нестале. Різноманітність спостерігаємо у дослідженнях з психології й фізіології, у мистецтвознавчих, літературознавчих, музикознавчих працях. Теорії синестезії, як такої, не існує, але на практиці кожен з нас без зусиль може виявити в самому собі ознаки цього феномену. Ми з легкістю можемо уявити ядовито-зелений колір, оксамитовий звук, ріжуче або м'яке світло, солодкий аромат; не замислюючись, визначаємо погляд як гострий або "липкий", говоримо про "світлу голову" або про "брудні думки". Усе це – приклади змішаних відчуттів або *синестезії*, дослівно з грецької *спів-відчуття* (на противагу *анестезії* – відсутності будь-яких відчуттів).

У словнику іншомовних слів та висловів вказано: "Синестезія – це явище сприйняття, коли при дії подразника на чуттєвий орган поряд зі специфічними для нього відчуттями виникають і відчуття, відповідні ін-

шому органу чуття. Іншими словами, сигнали, що йдуть від різних органів почуттів, змішуються, синтезуються. Людина не лише чує звуки, але й бачить їх, не лише осягає предмет, але й відчуває його смак" [3, 569].

Вчених явище синестезії зацікавило наприкінці XIX століття. Поштовхом слугував "кольоровий" сонет під назвою "Голосні" Артюра Рембо, в якому у віршованій формі поет пояснював, чому та чи інша голосна викликає у нього відчуття певного кольору: "А чорне, біле Е, червоне І, зелене / У, синє О, – про вас я нині б розповів: / А – чорний мух корсет, довкола смітників / Кружляння їх прудке, дзижчання тороплене; / Е – шатра в білій млі, списи льодовиків, / Ранкових випарів тремтіння незбагненне; / І – пурпур, крові струм, прекрасних уст шалене, / Сп'яніле каяття або нестримний гнів..." (переклад Г. Кочура, фрагмент) [2]. Звук "У" викликає в уяві Рембо зелені луки, а "О" нагадує промені очей коханої. Символісти сприйняли сонет Рембо як маніфест, адже поезія набувала тепер вищою мірою символічного змісту і могла впливати водночас на декілька почуттів людини!

Інтерес до синестезії у вченому світі призвів до пошуку *природи* цього феномену. Йому намагалися дати різні пояснення: звертались до фізики ("*схожість за ознакою хвильової природи*"), трактували як можливий анатомічний дефект ("*плутанина зорових і слухових нервів*"), як атавізм людської психіки ("*рецидив первісної свідомості*") і навіть як дивну непізнавану здатність, "*доступну лише посвяченим у таємниці езотерики*".

Тож, не останнє місце у калейдоскопі здогадок та припущень займало тлумачення синестезії як патології. Відомий нейрофізіолог, академік А. Лурія, займаючись дослідженням різного роду мозгових аномалій, виявив, що вкрай рідко, але все ж таки зустрічаються випадки клінічної синестезії, коли відбувається реальне зміщення відчуттів, близьке за патологією до галюцинацій. Психолог І. Фейгенберг, пояснюючи явище кольорового слуху, писав: "Якщо фізіологічний процес взаємодії аналізаторів захоплює в основному першу сигнальну систему, виникає звичайна синестезія (тон → колір), якщо захоплюється й друга сигнальна система, то виникає візуалізація почутого або думок (звук, слово → породжують візуальний образ). Можна припустити, що від переваги у людини першої чи другої сигнальної системи (відповідно – "художнього" або "розумового" типу, за Павловим) і виникає або синестезія, або візуалізація... Непрямим підтвердженням може слугувати порівняно більша частота синестезій у людей мистецтва..." [4, 43-44].

Такою є *фізіологічна* – перша за часом виникнення концепція генезису синестезії. Прибічники концепції її фізіологічного походження

відстоюють точку зору нейрофізіологічних реакцій нервової системи людини (в першу чергу, зорових та слухових аналізаторів), що викликають певні стани організму, відповідно – певні настрої.

Інша концепція – *асоціативного* генезису синестезії – пов'язана з гештальтпсихологією і з'явилась порівняно нещодавно. На наш погляд, саме вона повною мірою пояснює феномен синестезії і той факт, що особливо яскраво синестезія проявляється у *творчих* натур. Багато хто з письменників, поетів, художників, музикантів мають виражені прояви синестезії. Свої інтуїтивні рішення та звуко-кольорові асоціації свого часу демонстрували Андрій Бєлий, О. Блок, М. Цвєтаєва, М. Кузмін, В. Набоков.

В музиці варіантом синестезії є *синопсія* – так званий кольоровий слух. Перші з відомих прикладів – Ф. Ліст, Г. Берліоз; класичні "зразки" – Р. Вагнер, М. Римський-Корсаков, О. Скрейбін, Б. Асаф'єв, К. Дебюссі, М. Чюрльоніс, О. Мессіан. Відзначимо, що термін "кольоровий слух" неадекватно відображає сутність того явища, яке він позначає. Факти доводять про те, що музична синестезія не пов'язана зі сприйняттям кожного звуку зафарбованим у певний колір і має *образну* природу (приміром, М. Римський-Корсаков "бачив" не просто колір тональності, а завершений образ, картину, у якій дійсно домінував той чи інший колір; кожна тональність мала для нього свій *емоційний* тон, свій характерний настрій). Тобто, у повноцінному терміні повинна відображатися тріада: *звук – колір – образ (настрій)*.

О. Скрейбін, як відомо, під впливом різного роду факторів, включаючи й захоплення теософією, ділив тональності на "духовні" й "земні", "матеріальні". Відповідно характеризувались ним і кольори: червоний – "колір пекла", синій і фіолетовий – кольори "розуму", "духовності". Конкретні образно-кольорові асоціації були пов'язані лише з декількома тональностями: До-мажор і Фа-мажор (темно-червоний колір, кровавий відблиск пекла), Ре-мажор (золотиста, як сонячний промінь) і Фа-дієз мажор (урочистий синій колір Розуму). Кольори інших тональностей бачилися нечітко: із записок композитора стає зрозумілим, що вони були виведені теоретичним способом.

Прагнення передати синтез різних відчуттів викликало до життя численні поетичні синестезії. Це і бальмонтівський "флейты звук – *зареваый, голубой*", і "октябрь *серебристо-ореховый*, блеск заморозков *оловянный*" Пастернака, і "покорна *щемящему звуку... душа*" та "благовест *лучей*" Блока, і "скрипичный строй *в смятеньи и слезах*" Мандельштама – синестетичні метафори, які стали однією з основних рис образності

символістів. На думку В. Брюсова, справжній поет, працюючи над твором, мислить "синтезами уявлень".

"Вибух" синестезій на межі ХІХ–ХХ століть дав поштовх до вивчення природи асоціативного мислення. Неможливо "побачити" й "почути" "осенние сумерки Чехова, Чайковського и Левитана" Пастернака без включення *асоціативного механізму психіки*, який породжує супутні уявлення. Таким чином, синестезія – феномен психології сприйняття, що виникає або на підсвідомому рівні (як спів-відчуття), або – на свідомому (коли включається асоціативний механізм психіки і правильніше говорити про *спів-уявлення*). У другому випадку це, можна сказати, **семантична синестезія**: знання народжує образи.

Синестезія є потужним, суттєвим компонентом мистецтвознавчого мислення, наділяючи мистецтвознавство (яке мислить, як і будь-яка наука, поняттями) ознаками мистецтва (тобто мислення образами).

У зв'язку з цим згадується крилатий вислів Ралфа Емерсона, американського філософа і поета ХІХ століття: "Наука не знає, чим вона зобов'язана уяві...".

Використані джерела

1. Галеев Б. Природа и функции синестезии в музыке / Б. Галеев // Музыковедение. – 2006. – № 1. – С. 24-29.
2. Рембо А. П'яний корабель (пер. з франц.: М. Терещенко, В. Ткаченко, Г. Кочур, Г. Латник та ін.) / Артюр Рембо – К. : Дніпро, 1995. – 224 с. [Електр. ресурс]. Режим доступу: http://www.ae-lib.org.ua/texts/rimbaud_poesie
3. Словарь иностранных слов и выражений / Авт.-сост. Е.С. Зенович. – М.: АСТ "Олимп", 2000. – 784 с.
4. Фейгенберг И.М. О некоторых своеобразных аномалиях восприятия / И.М. Фейгенберг // Вопросы психологии. – 1958. – № 2. – С. 38-46.

Стебельська Олена Стефанівна

ДУХОВНІ ЦІННОСТІ ТА ЇХ РОЛЬ

У ФОРМУВАННІ КУЛЬТУРИ СУСПІЛЬСТВА

На сучасному етапі розвитку українського суспільства постає проблема відродження культури, що базується на формуванні системи духовних цінностей. У сучасному світі культура перетворюється на ключовий елемент суспільного розвитку. Документ ЮНЕСКО "Наша творча різноманітність" (1996 р.) пропонує дефініцію людського розвитку, яка представляється "процесом, що збільшує реальну свободу людей у досягненні будь-чого, що вони вважають за цінність". Сьогодні людство живе у глобалізованому світі, де сформувалися глобальна економіка, наднаціональні центри влади, електронні фінансові ринки. Внаслідок цих

процесів національні уряди, втягуючись у глобальну конкуренцію за ринки та інвестиції, змушені адаптуватися, лібералізувати умови господарювання та фінансової діяльності, що зумовлює й загальну лібералізацію суспільного життя.

На рівні культури повсякденного життя глобалізаційні процеси виявляються в розростанні стандартизованого всесвітнього ринку культурних послуг і товарів. Цьому сприяє розвиток електронних технологій, загальна доступність побутової аудіо-відеотехніки, пристроями розважального призначення. Саме культура визначається як система цінностей, які є цивілізованими ознаками будь-якої нації, без яких вона взагалі не може існувати. Нація, в якій нівелюються духовні цінності приречена на загибель.

Дослідження духовно-моральних цінностей людства знаходимо у працях вчених С. Аверінцева, П. Анохіна, М. Бахтіна, П. Гуревича, А. Лосєва, В. Толстих, А. Уледова, С. Франка. Вивчення структури духовного світу людини стало предметом робіт А. Арнольдова, І. Бокачева, М. Кагана, В. Федотова. Метою нашої публікації є обґрунтування ролі духовних цінностей у формуванні культури українського суспільства.

Американський вчений Т. Парсонс зазначає, що цінності – це найвищі принципи, які виробляє будь-яка соціальна система для збереження своєї єдності та цілісності, забезпечення саморегуляції і консенсусу як в різних підсистемах, так і в системі в цілому [3, 30]. За твердженням Е. Дюркгейма "модель ціннісних уявлень суспільства утворює конкретний тип соціальних відносин даного суспільства та відображає цілі та спрямованість суспільного поступу, утворює його внутрішню основу" [1, 19].

Отже, духовні цінності є основою суспільства, нормативними регуляторами та ідеологічною функцією суспільного життя. Це певні загальні норми та принципи, які визначають направленість людської діяльності, мотивацію людських вчинків. Це ідеї, норми, процеси, які виступають зв'язуючою ланкою індивідуального і суспільного життя. Духовні цінності є орієнтирами суспільства, чинником його соціально-політичної стабільності, відкривають перспективи успішних перетворень в країні.

На жаль в епоху панування СРСР, українська нація втратила систему духовних цінностей. Лозунги під гаслами народовладдя, рівність, свобода, справедливість, солідарність, порядок, вищість однієї нації над іншими, право сили прийшли на зміну духовним цінностям. Для українського радянського народу вони асоціювалися передусім з зовнішніми культурними показниками – відвідуванням музею, опери, театру, цир-

ку. Проте, цінності, пов'язані з внутрішніми якостями, нівелювалися: цінність вдячності, відповідальності, самоаналізу, жертвовність, істини, шанування достоїнства інших, повага до старших, влади. "Крах радянської ідеології та системи цінностей створили ціннісний вакуум, який заповнився псевдо цінностями, породженими масовою культурою. Такі процеси сприяли руйнації, розладу національної свідомості, знищенню духовності українського народу" [1, 1].

Український філософ Г. Сковорода писав, що людина народжується двічі: фізично й духовно. Духовне народження він вважав істинним, оскільки людина осягає в собі "божественне", а зародки її духовності є в серці від народження, але вони не одразу усвідомлюються, бо їй протистоять могутні сили темної тілесності. Духовну людину творить шлях добра: через пізнання, усвідомлення й розуміння своєї істинної духовної природи, свого призначення в світі. Насправді серце людини може змінити істина Слова Божого: чесність, порядність, справедливість. Законодавча база країни людей не змінюють. Економіка і політика вторинні відносно культури, духовності та моралі. Спочатку потрібно відродити і сформувані "дух народу", а потім уже на основі цього розвивати економіку. Згадаймо, наскільки швидко змогли розбудувати свою економіку Німеччина та Японія після поразки у другій світовій війні. Перед ними постало складне завдання не дати цинізму, бездуховності, розпачу заволодіти душами, пригнічених жорсткою поразкою, народів. І вони зуміли вийти із цієї кризи. Зокрема на заміну нацистської ідеології ввели релігійне виховання.

Реалізація розглянутих цінностей можлива лише у громадянському демократичному суспільстві і саме від того, чим керуватиметься дане суспільство чи конкретна людина залежатиме як її особиста доля, так і майбутній добробут всього народу. Саме духовні цінності є показником формування позитивного міжнародного іміджу України та її культури, інтеграція до європейського простору за збереження власної культурної ідентичності.

Використані джерела

1. Дюркгейм Э. Ценностные и "реальные" суждения / Э. Дюркгейм // Социол. исслед. – 1991. – №2. – С.17-26.
2. Мисів Л.В. Особливості державного управління в сфері духовно-ціннісного розвитку українського суспільства: автореф. дис. ... канд. наук з держ. упр.: спец. 25.00.02 "Механізми державного управління" / Л.В. Мисів. – К., 2006. – 20 с.
3. Парсонс Т. Общетеоретические проблемы социологии / Т. Парсонс // Социология сегодня. – М., 1965. – С. 30.
4. Уледов А. Духовная жизнь общества: проблемы методологии исследования. – М.: Мысль, 1980. – 271 с.

ПАРТИЯ ДЖЕРОНИМО В "ТАЙНОМ БРАКЕ" Д. ЧИМАРОЗЫ И ЕЕ АНАЛОГИ

Во второй половине XVIII века итальянская комическая опера демонстративно *лиризируется*, отчего буффонные партии теряют исключительно комические показатели, наполняясь серьезностью морализирующих высказываний положительных героев "большой" оперы. Таковой является и партия Джеронимо в опере Д. Чимарозы "Тайный брак", в которой идея противостояния "отцов и детей", от XVII к началу XVIII столетия освещавшаяся исключительно в пользу молодого эгоцентризма "детей", к концу столетия обернувшаяся принципом "примирительности" разных поколений в создании общественной гармонии.

Согласно либретто, характер богатого купца Джеронимо наполнен не только деспотической волей "гармонизовать вопреки" индивидуальным пристрастиям молодежи, но и *желанием гармонии* отношений, трогательных в их идеальной абстрагированности от реального жизненного расклада. Отцовский деспотизм уживается в его персоне с отцовской же заботой, к которой, кстати сказать, оказывается глухим целеустремленный индивидуализм влюбленных "детей" – Паолино и сестер-соперниц Каролины и Лизетты. Со ссылкой на Э. Ганслика авторы немецкого издания "Большой оперный путеводитель" (Der große Operführer) А. Реслер и З. Холь [2, 237] подчеркивают то, что данное сочинение Д. Чимарозы составляет связующее звено между "Свадьбой Фигаро" В. Моцарта и "Севильским цирюльником" Дж. Россини. Опера Чимарозы написана была в 1791 году, то есть позже указанного сочинения Моцарта (1786). Однако в ней сконцентрировался характеристические признаки итальянской оперы, которые, в целом, сформировали Моцарта. "Связующее" же положение Чимарозы между Моцартом и Россини не только хронологическое, поскольку здесь обнаруживается восприимчивость к некоторым позициям моцартовского сочинения. В том числе это установка на публику Вены: итальянский мастер написал произведение для премьеры 1792 года, на которой присутствовал австрийский император Леопольд II, покровительствовавший до того автору "Свадьбы Фигаро".

Существенна интонационная сфера партии Джеронимо, насколько он выступает не только в роли комической фигуры, но также и благородного персонажа, который не всегда последовательно и ловко, но в целом житейски точно обустроивает "жизненное плавание" своего семейного "корабля". Автора либретто Дж. Бертатти автор "Нового оперного

лексикона" К. Пален "блистательным" мастером [1, 145], сравнивает с либреттистом В. Моцарта Л. Да Понте, идеи которого Бертатти использовал в композиции оперы итальянского мастера. Действительно, принцип "выравнивания ситуации" в жизненных бурях соответственно принятому плану героя – такова фабула "Свадьбы Фигаро" да Понте и Моцарта по пьесе Бомарше. И в центре – фигура сильного, коварного и настойчивого Цирюльника. В опере Чимарозы эту функцию выполняет Джеронимо, добрый и взбалмошный отец семейства, заботами которого процветает дом и его обитатели. Такая поправка – от морали итальянской комической оперы, сформированной во второй половине XVIII в. в лирически-сентиментальном духе.

Поскольку выражением идеи красоты любви в оперном искусстве установилось пение в высоком регистре, сконцентрированное в искусстве кастратов-сопранистов, в басовых партиях, указывающих данную выразительную линию становится *подчеркивание тесситурно высоких нот*. Такова партия Джеронимо, в которой выразительность звучания определяется базисностью в его музыкальной характеристике вышеуказанных кантиленных построений в высоком регистре (с e¹), тогда как эффекты *basso-buff*, которые также имеют место в мелодике, все же занимают подчиненное место.

Своеобразным продолжением роли Джеронимо в итальянской опере можно считать роли благородных отцов в сочинениях Дж. Россини и Дж. Верди. Подчеркнуто драматизированный вариант – Вильгельм Телль в одноименной опере Россини, а также Риголетто, Фиеско в соответствующих операх "Риголетто", "Симон Бокканегра" Верди. Заметим, во всех этих ролях использован баритон – высокий бас. В опере "Симон Бокканегра" обращает на себя внимание расклад тембров-голосов, напоминающий, в трагико-драматическом ключе, тембральный состав "Тайного брака". А именно: главные действующие лица здесь – баритон (Бокканегра), бас (Фиеско), которых отцовские чувства побуждают опекать дочь и внуку. Их антипод по нравственным критериям – предатель Альбиани, также баритон, его соратник Пьетро – бас. И только Габриэл Адорно, лирический герой – тенор. Басовые партии открывают и завершают сочинение, причем, в примирительном завершении основного сюжетного конфликта.

Использованные источники

1. Pahlen K. Das neue Opernlexikon. – München: Seehamer Verlag, 2000. – S. 1023.
2. Roessler A., Hohl S. Der große Opernführer. Werke, Komponisten, Interpreten, Opernhäuser. – Gütterslohn / München, 2000. – S. 608.

О КЛАВИРНОСТИ САЛОННОЙ ПИАНИСТИЧЕСКОЙ ТЕХНИКИ В. МОЦАРТА

Искусство Моцарта-исполнителя, мастера клавирной игры, было в высшей степени ценимо при жизни, – и в пору успехов Моцарта-вундеркинда, и на вершине его славы последнего Венского десятилетия. Признанием этих высоких достоинств Моцарта-клавириста было его приглашение в 1781г. императором Йозефом Вторым к соревнованию с М. Клементи [1, 386]. Имевшая место полемика – соревнование Моцарта с итальянцами-клавиристами – имеет актуальный смысл на сегодняшний день, поскольку последние десятилетия наблюдается возрождение итальянской клавирной школы, которая игнорировалась в девятнадцатом и на протяжении всего двадцатого века. В описании Клементи и другие мастера итальянской сонаты "проигрывали" Моцарту в том, что были самодостаточно "искусны", а у Моцарта – ещё и "вкус", т.е. выразительность ассоциативного порядка, которая программно-литературно определила представление о музыкальном содержании в девятнадцатом и в целом в двадцатом веке.

Итальянская школа представляла имманентную музыкальность, которая обрела новый смысл для мировых художественных кругов с конца двадцатого начала двадцать первого века, и которая заключается в пользовании музыкальной виртуозностью и строгостью голосоведения как выразительностью высшего и собственно музыкального порядка. Венская классическая школа и Моцарт в частности выстраивались в русле итальянского инструментализма, ибо со времён "Священной Римской империи" итальянский и немецкий этносы органически сплелись.

Как отмечалось выше, клавирная австрийская школа начала восемнадцатого века представлена Полетти, а в творчестве Моцарта очевидна связь с его учителем Мартини и другими итальянцами. Моцарт, как и все венские композиторы, отразил оркестральность мышления в клавире, которая рождает нестабильную фактуру в голосоведении, то, что у старых мастеров называется невыдержанным голосоведением. И вместе с тем Моцарт высоко чтит итальянских мастеров, а если и противостоял им, то только на основании владения их же искусством. И Клементи, и Моцарт, и другие их современники представляли особый этап обращенности фортепиано к клавишину как салонно-концертному инструменту, где базовой была техника "перле", порождавшая "вторичную кантилену" моторной фигуративности.

Фортепиано с его дрящимся звуком усиливало кантиленный эффект при быстрой игре – классикой Венской школы стал жанр сонатного Allegro, который был укрупнённым и театрально расцвеченным вариантом Allegro итальянских сонат. В этом плане клавирный стиль Моцарта – исключительное качество Венской школы, потому что и Гайдн, и Бетховен – более фортепианные композиторы, Моцарт же не отмежевался от школы итальянцев, вбирая фортепианный "оркестроцентризм" Венцев.

Соответственно, оркестральная фактурная тяжесть, насыщенность, которая стала достоинством постбетховенского пианизма ("крупная техника"), у Моцарта присутствует в виде краски, дополнительного контраста, тем более театрально яркого, что доминирующей сферой оказалась клавирная, на грани клавесинности прозрачная фактура предклассической итальянской школы. Известно, что у Моцарта были маленькие руки, и он был хрупкого сложения, не стремился за клавиром демонстрировать оркестровую грандиозность. Но оркестральные контрасты динамики органичны для Моцарта. Отсюда отличие стиля Моцарта от других немецких авторов и одновременно солидарность с ними в культивировании *оркестрового* типа мышления. В обобщение подчеркнем, что исполнение клавирных фортепианных произведений Моцарта совершенно неоднозначно в плане трактовки, так как и итальянские клавесины, и немецкий оркестрально-фортепианный стиль равнодоступны данному автору.

Использованные источники

1. Аберт Г. В.А. Моцарт / Г. Аберт. – М.: Музыка, 1983. – Часть 2. – Кн. 1. – 518 с.

Чубик Юлія Ігорівна

ОДЯГ ЯК СКЛАДОВА МАТЕРІАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ XVI – XVII СТ. (ЗА МАТЕРІАЛАМИ ВОЛИНИ)

В історії повсякденності одяг і система соціальних знаків, пов'язаних з ним, розглядаються як одна з постійно існуючих у рамках матеріальної культури людства структур, через зміни якої виразно простежуються зміни в суспільстві. Питання культури повсякденності у вітчизняній науці все ще залишаються на маргінесі історичних та українознавчих досліджень. Одяг як складова матеріальної культури безпосередньо пов'язаний з людиною і саме тому найповніше відображає як матеріальні умови життя, так й естетичні смаки суспільства, а навіть можна казати й певні риси характеру людини, її індивідуальність, про-

фесію, вік, стать, сімейний стан, належність до тієї чи іншої національності, суспільного стану тощо.

Документальним джерелом даного повідомлення є актові книги гродських і земських судів Волині XVI–XVII ст., які містять багатий матеріал з даної проблеми. Зокрема, у них подається перелік пограбованого шляхетського майна, в тому числі й одягу, що був важливим елементом добробуту та заможності, зазначаються назви різних його видів, тканин, оздоблення і навіть його вартість. Потрібно зазначити, що це непоодинокі повідомлення, а інформація масового характеру. Одяг вважався однією з найбільших коштовностей, яка передавалася у спадок, заповідалася у тестаментх синам, дочкам, онукам, племінникам тощо.

В актовій документації містяться згадки багатьох елементів чоловічого шляхетського костюму. Насамперед слід відзначити, що різноманітні документи того часу свідчать про те, що чоловіче вбрання шляхтича включало дві сорочки – верхню та нижню. Верхню сорочку часто виготовляли із "флямського" (фламандського) та "коленського" (кельнського) полотна. Здебільшого чоловічі сорочки вишивали чорним, білим, сірим шовком або золотою та срібною ниткою. Підтвердженням цього є скарга Овдоті, Марії та Левка Перекладовських на свого рідного Григорія Перекладовського про пограбування речей з їхнього маєтку Перекладовського, зокрема серед пограбованих речей були: "кошульки коленські, шовком шиті, кошульки флямські, біллю вишиті" [1, ф. 25, оп. 1, спр. 21, арк. 568 зв. – 569]. У скарзі служебника князя Марка Солтановича Сокольського Матвія Хорковського серед пограбованого одягу згадуються: "кошульки, золотом вишиті, кошульки, сріблом вишиті та кошулі алendarського полотна" [1, ф. 25, оп. 1, спр. 19, арк. 320 – 321].

Серед різновидів верхнього одягу шляхти були поширені: сукман, уброне, жупан, однорядок, ермяк, опанча, кирея тощо. Сукман – різновид свити, виготовленої переважно із доматканого сукна. Найдавнішим за кроєм вважають сукман з суцільною спинкою і вставленими клинами з боків. Зазвичай його декорували різнокольоровими шовковими шнурами: "Урядник Степан Тасований, котрий був на службі у волинського шляхтича Богдана Хрінницького, мав сукман із муравського сукна з нашитими на нього чорними шовковими шнурами. У такий же сукман, але декорований червоним шнуром, був одягнений боярин, який їхав разом зі своїм урядником на ярмарок" [1, ф. 25, оп. 1, спр. 11, арк. 199]. Сукман підв'язували поясом, до якого чіпляли ніж або шаблю.

Під сукман одягали легший одяг – уброне. Воно згадується у тестаменті Костянтина Спраського, в якому він заповідав свої речі синам

Іванові та Стефанові, серед них: "убране нове фалюндишове зі срібними гудзиками, а інше – каразієве блакитне" [1, ф. 26, оп. 1, спр. 13, арк. 825].

Ще одним різновидом верхнього чоловічого шляхетського одягу XVI–XVII ст. був жупан. Жупан – верхній довгополий сукняний одяг. Траплялися жупани з візерункової тканини, перетканої срібною або золотою ниткою. Жупани шили з двома клинами – вусами – з боків і невисоким коміром-стійкою. Цей тип одягу був відомий на теренах Речі Посполитої ще від XVI ст., коли він зустрічається в деяких описах помертних інвентарів. Так, Л. Голембіовський зазначає, що по смерті короля Стефана Баторія серед його вбрання, розданого 11 шляхтичам з його служби, фігурує "жупан атласний червоний, прошитий на підкладці з бурнатної китайки та шовковими червоними гудзиками вартістю в 40 злотих" [2, 168].

Зокрема, цікава інформація про шляхетські жупани міститься у позові несухоїзького поповича Стефана Шолухи Дорогостайського до підляського воєводи князя Януша Заславського, який, заставивши йому місто Несухоїж та низку прилеглих до нього сіл, наслав слуг, які пограбували його майно, а саме: "жупан червоний адамашковий, підшитий китайкою, доброго кармазину за 60 золотих польських, жупан адамашковий зелений, увесь китайкою підшитий, за 55 золотих справлений, жупан атласовий білий, увесь китайкою підшитий, за 60 золотих польських, жупан півгранатний, шлюмами лисими підшитий, за 50 золотих польських, жупан фалюндишовий бурнатний, бакгазеєю підшитий, за 25 золотих польських, жупан фалюндишовий бурнатний, хребтами лисими підшитий, за 35 золотих польських, жупан адамашковий білий за 45 золотих польських" [1, ф. 22, оп. 1, спр. 8, арк. 581 – 583 зв.].

На підставі археологічних знахідок Віра Гупало зазначає, що поверх жупана шляхтичі одягали кунтуш. Перші згадки про кунтуш містяться в кравецькому ціннику 1648 р., а поширений він був з другої половини XVII і подекуди навіть до XIX ст. [3, 269]. Це було довге верхнє вбрання з характерним кроєм, що складався з двох передніх пілок, центральної тильної частини, яка від плечей до пояса була цільною, а далі переходила у вузький прямокутник, що сягав самого низу кунтуша – так званий слуп. Характерною ознакою кунтуша останньої чверті XVII ст. були рукава-"вільоти" – досить довгі й розрізані по всій довжині, що або вільно звисали, або зав'язувалися на плечах. Деякі ранні кунтуші мали й цілі нерозрізані рукава з вивернутими манжетами. Протягом усього часу існування кунтушів їх крій залишався без змін, а під впливом моди змінювалися лише деталі.

Актові книги містять численні згадки про такий різновид чоловічого шляхетського одягу як шуба. Шуба – верхній зимовий одяг, шитий простим кроєм, підбивався дорогоцінним хутром лисиці, куниці, соболя, бобра тощо, вона защіпалася під шиєю коштовною оздобою (клямрою, аграфою, шпилькою) або стягувалася петлицями із золотим шнуром та золотими китицями. Так, у вищезгаданому реєстрі рухомих речей Гаврила Бокія Печихвостського згадуються різноманітні види шуб: "шуба оксамитна чорна, соболями підшита, шуба китайчата гвоздикова, горностоями підшита, шубка куная, сукном шарим крита, шубка голая білок подільських" [1, ф. 25, оп. 1, спр. 17, арк. 407 – 408 зв.].

Серед тогочасних шляхетських чоловічих уборів були поширені дорогі ковпаки й шапки, різноманітні за формою та матеріалами: круглі оксамитові шапки, сукняні ковпаки, підбиті лисячим, соболиним, кунячим хутром. Крім таких шапок, шляхтичі носили шапки-шлики з гострим або опуклим наголовком з дорогого імпортного сукна та хутряною лисячою або кунячою облямівкою. В актових книгах трапляються численні короткі описи згаданих шапок: "шлик фалюндишовий, лисицею бурою підшитий", "шлик лисячий, сукном люнським червоним критий", "шлик соболий кармазиновий" [1, ф. 25, оп. 1, спр. 20, арк. 342 зв. – 344]. Поширеним шляхетським головним убором були також шапки-магерки. Магерка – сукняна шапка, пошита із чорного, сірого, білого, бурого сукна. Верх шапки був плоский і прямокутний. Висота – 12-16 см. Зокрема, в оповіданні луцького підкоморія Яна Харлинського згадуються шапки-магерки: "магерка з 4-ма білими журавлиними перами, куплена за 3 золотих" [1, ф. 28, оп. 1, спр. 20, арк. 280].

Найбільш поширеним взуттям у шляхти були чоботи з високими і низькими халявами (боти) та черевики (бачмаги). Цікава з цього погляду видана у Луцьку "Устава цін на ринках міст Волинського воєводства, оголошена волинським підвоеводою Войтехом Милачевським". Згідно цього документу, шевці і купці змушені були дотримуватися визначених для них цін. Але нас цікавлять не ціни, а перелік асортименту взуття, який був поширений на Волині у XVII ст., зокрема, чоботи із простого сап'яну, турецького сап'яну, бачмаги турецькі, чижми із простого сап'яну, козлові чорні чоботи [4, 265]. У вже згаданому тестаменті Костянтина Спраського також згадуються такі різновиди взуття: "боти сап'янові жовті, бачмаги жовті нові з капцями бурнатними, капці жовті вже не нові зі срібними гудзиками, а інші капці бурнатні нові без гудзиків, боти чорні козлові нові" [1, ф. 26, оп. 1, спр. 13, арк. 824 зв. – 825 зв.].

Таким чином, актові книги гродських та земських судів Волині XVI–XVII ст. засвідчують, що одяг був важливою складовою матеріального життя тогочасного соціуму.

Використані джерела

1. ЦДІАК України.
2. Gołębiowski L. Ubiory w Polsce od najdawniejszych czasow az do chwili obecnych. – Kraków, 1861. – S. 168.
3. Słownik terminologiczny sztuk pięnych. – Warszawa, 1976. – S. 269.
4. Торгівля на Україні XIV – середини XVII. Волинь і Наддніпрянщина. – К., 1990. – С. 170–171, 265.

Швидків Микола Львович

ПЕДАГОГІЧНІ ТРАДИЦІЇ ПРОФЕСОРА ВАЛЕРІЯ ВИСОЦЬКОГО ЯК ВТІЛЕННЯ КЛАСИЧНИХ ЗАСАД У ЛЬВІВСЬКІЙ ВОКАЛЬНІЙ ШКОЛІ

Витоки вокальної педагогіки у Львові сягають кінця XVIII ст. У становленні львівської вокальної школи важливу роль відіграли наступні чинники: вплив італійської, німецької та російської вокальних систем на основі здобутків класичної та романтичної доби, орієнтація на кращі зразки західноєвропейської культури та відчуття "коріння" у первинному національному середовищі, залучаючи до високопрофесійного виконання камерної вокальної музики. Одним з фундаторів львівської вокальної школи вважається професор Валерій Висоцький.

У дослідженні педагогічних традицій професора В. Висоцького як втілення класичних засад у львівській вокальній школі автор опирається на праці українських науковців М. Антоновича, М. Білинської, Г. Брилинської-Блажкевич, Ю. Булки, С. Грици, І. Гриневецького, М. Жишкович, М. Загайкевич, С. Івасейка, Д. Колбіна, Я. Колодій, З. Лиська, С. Павлишин, О. Паламарчук, Р. Савицького, Р. Сов'яка, А. Терещенко, Ю. Щириці, а також польських, чеських, російських і німецьких вчених І. Белзи, М. Бжезвяка, М. Голомба, Й. Горака, В. Григор'єва, В. Гумеля, Г. Йона, К. Косцюкевича, Л. Мазепи, С. Невядомського, А. Новак-Романовіч, Я. Поврузняка, Т. Пшибильського, М. Солтиса, З. Фольги та інших.

У 1873 (1875?) році в консерваторії Галицького Музичного Товариства почалась педагогічна діяльність школи професора Валерія Висоцького (1835 – 1907) – відомого оперного співака (бас-кантанте), який у той час замешкав у Львові. Спершу він працював у приватній школі. Незабаром відкрив власну школу співу і після того, як вона набула популярнос-

ті, був запрошений на посаду професора консерваторії Галицького Музичного Товариства, в якій працював до кінця свого життя (1907 р.), не полишаючи і приватної практики. Свою працю Валерій Висоцький розпочав з занять лише з чоловічими голосами. Жіночі голоси у цей час виховувала Анна Вигживальська, що була акторкою Львівського театру. Згодом професор Висоцький почав працювати з різними типами голосів.

Те, що В. Висоцький понад тридцять років займався педагогічною практикою і те, що зумів виховати таку велику кількість учнів свідчить насамперед про великий досвід роботи, неабиякий педагогічний хист й авторитет професора. Польська дослідниця театру А. Солярська-Захута, зокрема, писала: "У кінці XIX століття в консерваторії Галицького Музичного Товариства існувала прекрасна школа співу під керівництвом Валерія Висоцького. Завдяки перейняттю від італійського співака Ламперті методу, що полягав у тренуванні емісії голосу, досконалому фразуванню й виразній дикції, учні Висоцького здобували тріумфи на оперних сценах світу" [5, 24].

Від вокальної емпірики XIII — XVIII ст. та принципу "viva vox docet", вокальна педагогіка "нової італійської школи" прагне науково обґрунтувати свою методику, користуючись даними фізіології, акустики та фонетики мови. Однак, і в методиці "нової італійської школи" на першому місці стоїть технічна сторона вокального виконавства (гнучкість, рухливість голосу, відпрацювання біглості і т. д.).

На цих класичних засадах був побудований власний метод Валерія Висоцького. Відомий теоретик, історик музики та музичний критик першої половини XX століття, професор Ягеллонського університету Юзеф Райсс так описував суть викладацького методу Валерія Висоцького: "... полягав він перш за все у виразній і зразковій вимові, або дикції, а глибина та емісія голосу опирались на майстерно застосоване дихання. Голос належало ставити чисто, без так званого " під'їждження", а також слід було утримувати наповнений тон у невимовній чистоті на одній лінії. З красивого і шляхетного звука слова необхідно ввійти у звук співу. Обидва звуки зустрічаються на спільному місці, у так званій масці. То були засади у навчанні Валерія Висоцького" [6, 86].

На сьогоднішній день основні класичні традиції закладені професором Висоцьким існують в практиці львівської вокальної школи майже незмінно. В класах сольного співу (як і за часів Висоцького) зазвичай складаються з двох частин. Перша, технічна, частина уроку присвячена роботі над "розігріванням" та "шліфуванням" голосу за допомогою різноманітних вокально-технічних вправ. Які саме вправи для голосу пропонував професор Висоцький, невідомо. Найвірогідніше, це могли бути

вже розроблені вправи італійських майстрів (варто згадати хоча б вправи Ф. Ламперті "Початкові заняття для голосу", "Вправи для розвитку трелі", "Віртуозні вправи для сопрано" тощо). Друга частина уроку призначена для праці над вокальними творами. Це різноплановий та різнохарактерний репертуар, що складається з кращих зразків оперного і камерного вокального жанрів. До репертуару (згідно традицій В. Висотського) включаються твори старих італійських майстрів та представників епохи класичного *bel canto*, віденських класиків, польських, німецьких, французьких композиторів епохи романтизму тощо.

Отже, в своїх основних тенденціях та розвитку сучасна львівська вокальна школа опирається на класичні принципи закладені в діяльності її фундатора Валерія Висоцького.

Використані джерела

1. Антонюк В.Г. Формування української вокальної школи: історико-культурний аспект. – К.: Українська ідея, 1999 – 24 с.
2. Ламперті Ф. Искусство пения. По классическим преданиям. – СПб.: Издательство "Лань", 2009. – 192 с.
3. Жишкович М. Вокально-педагогічні принципи Валерія Висоцького (Методичні рекомендації для студентів вищих навчальних закладів культури і мистецтв). – Київ, 2004. – 40 с.
4. Жишкович М. Фундатор львівської вокальної школи // Солоспів. – № 3. Травень – червень 2011 р.
5. Кобрин Н. З історії музичних товариств Галичини / Н. Кобрин // Матеріали II Всеукраїнської науково-практичної конференції викладачів середніх спеціальних музичних закладів. – Х., 2007. – С. 20–26.
6. Кобрин Н. Джерела спеціальної професійної музичної освіти у Галичині у першій половині XIX ст. / Н. Кобрин, Л. Назар, С. Шевчук // Формування творчої особистості в інформаційному просторі сучасної культури. Матеріали всеукраїнської науково-методичної конференції викладачів ССМШ. – Х., 2005. – С. 82–88.
7. Mazepa L. Szkolnictwo muzyczne we Lwowie (XV-XX w.) // Lwow – miasto, społeczeństwo, kultura. – Krakow, 1996. – Т. 2.

СЕКЦІЯ 3

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ

МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ

(МИНУЛЕ ТА СУЧАСНІСТЬ)

Гвоздкова Галина Ярославівна,

Рибина Зоряна Юріївна

ПРЕЗЕНТАЦІЯ НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНОГО ПОСІБНИКА "ОРГАНІЗАЦІЯ ТА МЕТОДИКА КУЛЬТУРНО-ДОЗВІЛЛЕВОЇ ДІЯЛЬНОСТІ"

Тема дозвіллевої діяльності в нашій країні є дуже актуальною та ускладнюється певними протиріччями. Це зумовлено невідповідністю між суттю культурно-дозвіллевої діяльності та існуючими формами і методами проведення дозвілля. Проблематичним у сфері проведенні дозвілля є недостатнє забезпечення навчально-методичною літературою з організації та методики культурно-дозвіллевої діяльності навчальних закладів сфери культури. Посібник з "Організації та методики культурно-дозвіллевої діяльності" авторів тез допоможе у розв'язанні зазначених проблем, сприяє збагаченню та урізноманітненню сучасних форм культурно-дозвіллевої діяльності закладів культури з урахуванням національного та зарубіжного досвіду.

Мета посібника – формування системи знань і практичних навичок з організації та проведення культурно-дозвіллевих заходів, а саме: вивчення закономірних процесів дозвіллевої діяльності; засвоєння теоретичних знань та практичних навичок з організації та методики культурно-дозвіллевої діяльності, менеджменту та маркетингу в соціокультурній сфері. Завдання посібника – навчити аналізувати стан розвитку культурно-дозвіллевої діяльності та самостійно використовувати теоретичні знання на практиці. Сучасне українське дозвіллезнавство має незаперечні здобутки в розкритті сутності природи і специфіки дозвілля, в обґрунтуванні принципів дозвіллевої діяльності, у виявленні педагогічного потенціалу дозвілля (О. Гончарова, І. Зязюн, О. Копієвська, В. Кірсанов та ін.). Відзначаючи незаперечні здобутки вчених – культурологів у дослідженні історичних і теоретичних аспектів дозвілля, слід наголосити на необхідності подальшої розробки важливих теоретико-методологічних проблем, пов'язаних з функціонуванням дозвіллевої ді-

яльності. В першу чергу, йдеться про потребу принципово нових поглядів на роль, місце дозвілля в сучасному суспільстві, на форми дозвілдової діяльності, зумовлені істотними зрушеннями у всіх сферах суспільного життя. Саме з цих позицій необхідно визначити сутність дозвілля не обмежуючись лише традиційними уявленнями про нього.

Матеріал розміщено за тематичним принципом з дотриманням програмної послідовності висвітлених питань. Посібник розроблений для викладачів, студентів навчальних закладів культури і мистецтв, та працівників сфери дозвілля в Україні.

Гданський Сергій Володимирович

РИТОРИКА ЯК ДІЄВИЙ ЧИННИК У ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ ІМПРОВІЗАЦІЇ

Музична риторика у сучасній виконавській культурі допомагає створити більш-менш достовірне уявлення щодо виконання музики барокового та класичного періоду, уточнюють сенс багатьох музичних знаків, відомих виконавцям тієї пори як певні символи, закладені композиторами в текст. Їх спадковість – мігрування із твору в твір – не випадкова і пояснюється історичними закономірностями композиторського та музично-освітнього процесу.

Мистецтво імпровізації, що переживає бурхливий сплеск у ХХ столітті, особливо в царині джазу та авангардної сучасної музики, нерідко "перегукується" з музичними епохами минулого; це стосується і багатьох положень галузі музичної риторики, які в наш час отримують нове втілення як у композиторській творчості, так і у виконавстві. Отже, вивчення традицій і спадкоємності цих різних музичних культур є нагальним та актуальним завданням виконавської теорії, яке відкриває нові обрії можливостей для сучасного музиканта-інтерпретатора.

У зв'язку з тим, що риторика є, передусім, засобом викладення тексту, слід нагадати основні розділи цієї класичної науки, що мають відношення як до змісту, так і до форми висловлюваного. Це інвенція, диспозиція, елокуція, елоквенція, меморія та акція, – розділи риторики, кожний з яких має своє композиційне призначення: розробка задуму, формування вступу, обумовлення основних понять про предмет та правила оперування цими поняттями, використання різноманітних художніх засобів: епітетів, метафор, фразеологізмів і крилатих висловів, використання аналогій тощо [7]. При цьому, особливий інтерес становить такий вид тексту, як публічне мислення, яке за своїми характеристиками повинно бути правильним, ясним, точним, стислим, доцільним, виразним. Тому

риторика використовує ті компоненти сценічної майстерності, які забезпечують якість публічного виступу, – своєрідного спектаклю. І ці положення, на нашу думку, мають безпосередній зв'язок з інструментальним концертуванням, є актуальними на сучасному етапі – як в академічному музичному виконавстві, так і в імпровізаційній традиції.

Інструментальне виконання багато в чому орієнтувалося на використання вокалістами барочних принципів музичної риторики. Основою відтворення афектів була динаміка. У музиці бароко динамічні позначення траплялися вкрай рідко; вважалося помилкою обмежуватись лише динамічними відтінками, зазначеними у нотному тексті. При значних протиставленнях *forte* і *piano*, відсутності *crescendo* і *diminuendo*, виконавцю слід було орієнтуватися на принцип так званої "ритмічної динаміки", коли повільному руху музичного твору найчастіше відповідає динамічний нюанс *piano* і навпаки швидкому – *forte*. Важливим засобом відтворення контрасту звукового простору був, так званий, ефект "відлуння", застосовуваний за умови повторення музичного матеріалу. Він же стосувався і темпового розподілу частин твору [4].

Наступним важливим моментом музичної риторики вокальних творів епохи бароко було правильне визначення характеру руху, такого важливого у передачі афекту. У музичному мистецтві XVII–XVIII століть будь-яка виконувана музика співвідносилась з танцювальними жанрами, ознайомлення з твором починалось з виявлення у ньому ритмічних структур того чи іншого танцю. При виконанні подібних творів важливим було поєднання як механічного, так і "живого" ритму – підпорядкованого риторичним законам агогіки та артикуляції твору.

Ритмічна орнаментация, як і її мелодичний аналог, є обов'язковою умовою виразного виконання; ці імпровізаційні форми яскраво виявлялись у *inegalite* – виконанні "нерівномірностей". Сутність цього виконавського принципу у виокремленні з певної групи рівномірних тривалостей – звукових пар, де тривалість одного звуку подовжується за рахунок скорочення другого. Таким чином було винайдено пунктирний ритм, який з часом став однією з найпоширеніших риторичних фігур цього періоду. Вимоги до виконання полягали у підкресленому артикулюванні ритмічної гостроти, використанні контрастних штрихів – *legato* та *staccato*. Мелодичне варіювання при повторенні фрагментів, "риторичне прикрашення" основного наспіву стало обов'язковою умовою виразності як у вокальній, так і в інструментальній музиці. Інструментальна музика поступово переймає від вокальної трактовку орнаменту, як засобу прояву виразності, так і віртуозності [2, 10].

Найяскравіше прийоми риторики виявляються, на нашу думку у каденціях концертних творів, оскільки каденція є місцем концентрації вияву усіх творчих можливостей виконавця, формою індивідуального висловлювання на тему, пропоновану автором твору; тут виявляються також "редакційні" здібності виконавця, які полягають у варіюванні основної думки-образу, у оновленні її власними міркуваннями і транскрипції наявних виражальних засобів.

З усіх наведених спостережень щодо застосування у каденції (яка є вільним імпровізаційним соло концертуючого інструменту без супроводу оркестру) певних риторичних фігур, впливає висновок, що певна сегментарність і мінливість її структури сприяє свободі імпровізаційного висловлювання, а певна риторична означеність впливає на вибірковість варіантів артикуляції, темпоритму, динаміки, тембру, що є важливим засобом виразності у імпровізації.

Використані джерела

1. Боршуляк А. Теорія академізму Ю.В. Малишева і риторичне мислення / А. Боршуляк // Музичне мистецтво і культура: Music art and culture. Одеська держ. муз. академія ім. А.В. Нежданової. – О., 2010. – С. 104-112. – (Наук. вісник ОДМА ім. А.В. Нежданової; Вип.11).
2. Буркацький З. Особистісно орієнтований підхід до віртуозності кларнетиста // Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів. – О., 2010. – 166 с.
3. Дмитриев Л. Основы вокальной методики. – М., 1996. – 350 с.
4. Захарова О. Риторика и западно-европейская музыка XVII – первой половины XVIII веков / Проблемы музыкальной науки: сб. статей. – Вып. 3. – М.: Советский Композитор, 1975. – С. 345–378.
5. Кириллина Л. Музыка барокко и классицизма / Вопросы анализа: сб. трудов – Вып. 84. – М.: Издательство ГМПИ им. Гнесиных, 1986. – С. 128-144
6. Михайлов А. Античность как идеал и культурная реальность XVIII – XIX вв. // Античность как тип культуры. – М., 1988. – С. 308-324.
7. Чепіга П. Риторика // Українська мова: Енциклопедія. – К.: Українська енциклопедія, 2000.
8. Шип С. Методологическое значение доктрины о музыкальной риторике в немецком и украинском музыкознании / С. Шип // Київське музикознавство. – К., 2011. – Вип. 37: Музикознавство у діалозі. – С. 23-48.

Давидовський Костянтин Юрійович

ПОЗНАВЧАЛЬНА ДІЯЛЬНІСТЬ ХОРОВИХ КОЛЕКТИВІВ КИЇВСЬКОГО ІНСТИТУТУ МУЗИКИ ІМ. Р. М. ГЛІЄРА У КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ СЕРЕДОВИЩІ КИЄВА

Хоровий спів – найбільш демократичний жанр музичного мистецтва, що має відгук у серцях усіх цінителів класичної й народної музики, є близьким різним верствам населення та здатний об'єднати музикантів

різних творчих спрямувань і стилів. У той же час хоровий спів історично був першим проявом формування професійного музичного мистецтва. Природним є те, що клас хорового співу найчастіше створюється одночасно з відкриттям професійних освітніх музичних закладів – музичних шкіл, училищ, консерваторій тощо.

Так, архівні матеріали свідчать, що перший професійний навчальний музичний заклад на теренах України – Київське музичне училище, який функціонує зараз як Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра (КІМ ім. Р. М. Глієра) розпочав свою навчальну й творчу діяльність 1868 року, яким датується створення Київської музичної школи, і клас хорового співу був запроваджений там з самого початку існування навчального закладу. У першому навчальному 1868/69 році майбутніх хормейстерів нараховувалося лише 11 осіб, проте свій хор було створено. Головну увагу керівництво школи приділяло вивченню в хорі народних українських пісень, "щоб музичний розвиток не був однобічним, щоб було створено широку базу для дальшого музичного розвитку на народних засадах" [1].

Уже 13 листопада 1869 року учнівський хор виступав у зібранні Київського відділення Російського Музичного Товариства (РМТ, з 1873 р. перетворене на ІРМТ – Імператорське Російське Товариство). Хор виконував пісні Ф. Мендельсона "Цвіли квітки у лузі навесні" та "Як радісно у лісі жить". Художній рівень виконання й значення концерту були дуже високими, про що, зокрема, свідчить той факт, що в цьому концерті брав участь А. Г. Рубінштейн, який грав перед виступом хору й після нього [2, 195].

Ця традиція поєднання навчання хорового співу з концертною та творчою діяльністю, започаткована з першого року існування закладу, збереглась й була розвинута в подальшому, завжди знаходячи зацікавлений відгук у культурно-мистецькому середовищі Києва.

Сьогодні в інституті музики існують три хорових колективи: Лауреат міжнародних конкурсів жіночий хор, керівник – Заслужений діяч мистецтв України, викладач-методист Г. Горбатенко; Лауреат всеукраїнських конкурсів хорової музики камерний хор, керівник – викладач-методист З. Томсон; дитячий хор студії педагогічної практики Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра, керівник – викладач-методист Н. Хорошун.

Всі три хори мають свою слухацьку аудиторію й шанувальників у київському культурно-мистецькому середовищі, а жіночий і камерний хори до того ж добре відомі за межами Києва і навіть України, оскільки є постійними учасниками й переможцями багатьох хорових конкурсів і

фестивалів. Так, жіночий хор нещодавно урочисто відзначив 20-у річницю від дня свого заснування у м. Оберфлоккенбах (Німеччина), куди був запрошений на концертний тур та вдруге був визнаний "Найкращим хором світу". Колектив має багату творчу біографію, поза те, що він є високопрофесійною базою практики для майбутніх хормейстерів, хор з успіхом презентує вітчизняне хорове мистецтво в Україні та за її межами. Репертуар хору складають кращі твори світової хорової музики від епохи Відродження, класики, романтизму до обробок українських народних пісень, духовної музики, творів сучасного хорового авангарду. Хор має багато фондових записів, які регулярно звучать на Українському радіо, його виступи транслюються по телебаченню, мають схвальні відгуки преси, видатних діячів українського хорового мистецтва.

Одним з основних напрямків діяльності жіночого хору є тісна співпраця з сучасними українськими композиторами. Колектив є постійним учасником фестивалів Національної спілки композиторів України "Київ-Мюзик-Фест", "Прем'єри сезону", Всеукраїнського хорового фестивалю "Золотоверхий Київ", хорового фестивалю духовної музики "Глас Печерський" тощо. Хор постійно працює над прем'єрним виконанням творів сучасних українських композиторів, знайомить публіку з перлинами сучасної української музики. Так, колективом були вперше виконані твори "Літургія" для жіночого хору на канонічні тексти та "Іспанські фрески" Л. Дичко, "Піснеспіви", "Сугревушка" та "Молитва" В. Польової; "Псалом" та "Павана" В. Степурка; "Диптих" та "Усі зорі зеленіють" М. Шука, "Чогось мені сумно" В. Стеценка, "Псалом" Г. Гаврилець, "Вечірня молитва" І. Алексійчук, хорові твори І. Шамо, Ю. Іщенко та багатьох сучасних композиторів України [3].

У художній трактовці жіночого хору не тільки через тематику творів сучасних композиторів відбувається гостре відчуття часу, але й через той комплексний підхід у створенні образів, де, здається, вже стираються грані між театром, музикою, живописом, архітектурою – все включається в якийсь астральний – мистецький вир і кожний твір нагадує мікркосмос. І це – притаманне мистецтву та новій українській музиці, особливо в останнє десятиріччя.

Жіночий хор – щорічний учасник творчого звіту КІМ ім. Р. М. Глієра – фестивалю мистецтв "Шевченківський березень". він є володарем численних нагород: І премії XV хорового конкурсу ім. Б. Бартока у м. Деберцен (Угорщина), І премії Міжнародного конкурсу хорів у м. Марктобердорфі (Німеччина), І премія Міжнародного хорового конкурсу у м. Толоса (Іспанія), Гран-прі та двох Перших премій XXXII

Міжнародного хорового конкурсу в м. Толоса (Іспанія), диплому Міжнародного конкурсу "Гран-Прі Європи" у м. Деберцен (Угорщина) та ін.

Завдяки творчій позанавчальній діяльності хорових колективів КІМ ім. Р. М. Глієра, що має різну знаково-сміслову спрямованість, в Києві утворилось "середовище в середовищі" – широкий сегмент поціновувачів академічної музики, який об'єднав у єдине коло інтелігенцію, митців, творчу молодь – учнів і студентів освітніх музичних закладів, а також їхніх батьків і педагогів, надав можливості задовольняти естетичні потреби тисячам шанувальників класичної хорової музики.

Мистецько-освітні заклади культури, де застосовуються позакласні форми творчої мистецької діяльності, ефективно вирішують найважливіші завдання виховання – формування національної самоідентичності, громадянської відповідальності й самосвідомості, духовності та культури, високого професіоналізму, особистої ініціативності та самостійності. Це створює позитивну змістову основу смисложиттєвої спрямованості особистості й виражає внутрішню суть її ставлення до дійсності через активну творчу діяльність, що конструктивно впливає на формування нового культурно-мистецького середовища, адекватного сучасній державі ХХІ ст.

Використані джерела

1. Киевлянин. – К., 1868. – № 85.
2. Кузьмін М. Забуті сторінки музичного життя Києва / М. Кузьмін. – К.: Музична Україна, 1972. – 228 с.
3. Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра [Електронний ресурс]. –Режим доступу: <http://www.glierinstitute.org/ukr/groups/1.html>

Дьяченко Ірина Володимирівна

ПРЕЗЕНТАЦІЯ НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНОГО ПОСІБНИКА "КОНЦЕРТНІ ЕТЮДИ ДЛЯ БАЯНА ТА АКОРДЕОНУ НА РІЗНІ ВИДИ ВИКОНАВСЬКОЇ ТЕХНІКИ"

Робота над технікою є одним із основним напрямків формування майстерності виконавця-інтерпретатора на музичному інструменті. Досягнення справжньої виконавської майстерності музиканта-інструменталіста зумовлене всім складом особистості людини, залежить від її загального і музичного розвитку, художнього смаку, здатності до глибокого проникнення в зміст виконуваних творів. І, безперечно, воно неможливе без досконалого володіння технікою гри.

Формування професійної виконавської техніки – тривалий процес, який вимагає щоденної роботи над розвитком її різних елементів. Максимальну технічну витривалість рук, їх природну рухливість необхідно розвивати постійно, адже саме за цієї умови пальці швидко "запам'ятовують" і засвоюють різноманітні технічні формули.

Музична педагогіка і методика викладання гри на музичних інструментах завжди була спрямована на досягнення й постійне удосконалення технічної майстерності, оволодіння різноманітними прийомами гри, що стає можливим лише завдяки відчуттю свободи рук. Ця тенденція є одним із провідних принципів навчання гри на інструменті з самого раннього віку дитини і становленні її як музиканта надалі.

Саме зі своєрідної взаємодії навичок, набутих музикантом у дитинстві, коли він займається переважно пальцевими вправами та прийомами розвитку цілісних форм руху, складається неповторна індивідуальна техніка, що так необхідна для вирішення виконавських задач у концертній діяльності.

Можна визначити поняття *техніки* як володіння сукупністю всіх прийомів звуковидобування та звуковедення, вибір і застосування яких залежить від композиторського задуму, а також від особливостей інтерпретації музичного твору виконавцем. Г. Нейгауз ототожнював техніку з поняттям самого мистецтва. Він писав: "Я її розумію як продовження і застосування в нашій галузі грецького поняття "техне", що у давніх означало суто мистецтво" [5, 31].

Жоден найяскравіший і найсильніший у музичному виконавстві талант не зможе розкритися, не володіючи необхідним для цього рівнем, запасом віртуозно-технічних засобів. Це відзначали багато видатних музикантів-виконавців, і серед них Артур Рубінштейн, для якого техніка була поняттям первинним.

Однак, механістична віртуозність не повинна бути головною кінцевою метою формування виконавця, оскільки вона має служити лише засобом донесення до слухача художнього образу того чи іншого музичного твору. Саме про таку досконалість виконавства говорить Артур Рубінштейн: "Є один чинник істинної віртуозності – вміння зробити техніку непомітною" [5, 131].

Саме через це виконавське мистецтво вимагає від музиканта наявності певних, добре відпрацьованих технічних прийомів та навичок. Талановитий піаніст і педагог В. Сафонов говорив: "Вивчай вправи і пасажі навіть із заплющеними очима, уважно прислухаючись до звуків, що видобуваються на інструменті. Навіть у найелементарніших вправах постійно спостерігай за красою звуку" [4, 24]. Розвиток техніки буде най-

продуктивнішим, коли гами, арпеджіо, акорди та етюди виконуватимуться при уважному слуховому контролі над дотриманням ритму, штрихів, динамічних відтінків. Їх не можна виконувати механічно, адже вправи є не лише вправами пальців, а й одночасно вправами мозку.

Використані джерела

1. Акимов Ю.Т. Школа игры на баяне. – М.: Сов. композитор, 1980. – 208 с.
2. Бесфамильнов В., Семешко А. Воспитание баяниста. – К.: Муз. Україна, 1980.
3. Давидов М.А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяниста: Навч. посібник для вищ. муз. навч. закладів. – К.: Муз. Україна, 1997. – 240 с.
4. Сафонов В.И. Новая формула. – М.: Изд. П. Юргенсона, 1916.
5. Хентова С.М. Артур Рубинштейн. – М.: Сов. композитор, 1971. – 160 с.

Ізваріна Олена Миколаївна

ОСВІТА АРТИСТІВ-КРІПАКІВ У МАЄТКОВИХ ШКОЛАХ МИСТЕЦТВ

Сьогодні Україна переживає період надзвичайного національного піднесення, коли, незважаючи на економічні негаразди, не припиняють свого поступу наука і мистецтво. Цьому розвитку сприяє прагнення не лише творити на майбутнє, а й шанобливо вивчати історію культури і мистецтва минулого. Адже тільки глибоке знання й розуміння культурних надбань минулого є запорукою процвітання мистецтва сьогодні та його стрімкого розвитку в майбутньому.

Українська культура значною мірою завдячує культурі маєткової: з середини XVIII ст. відомі маєтки Трощинських, Тарновських, Розумовських, Капністів, Галаганів й інших представників родовитого українського козацтва, де зберігалася народна культура, формувалося і пропагувалося професійне мистецтво, зокрема, музичне і театральне. Ці ж родини проявили себе як знавці культури і мистецтв, фахівці-колекціонери та меценати.

Поміщицькі садиби та маєтковий побут стають невід'ємною частиною культури XVIII – першої половини XIX ст. Маєткова культура набула настільки значного розвою, що продовжувала існування аж до середини XIX ст. і почала згасати лише зі скасуванням кріпацтва у 1861 р. Вже саме це свідчить про значний взаємозв'язок поміщицької та народної культури, про велику роль кріпаків-митців у живленні маєткового культурного побуту та національної культури як такої.

Особливого значення у розвитку української культури набувають кріпацькі оркестри періоду XVIII – першої половини XIX ст. Вони відіграли значну роль у музичному побуті маєтків: супроводжували урочистості,

бали, прогулянки, обіди вельможного панства; розповсюджували західно-європейські музичні взірці (симфонічні твори відомих композиторів); популяризували перші симфонічні твори національного характеру.

З другої половини XVIII ст. мати власні оркестри стає модним у панському середовищі. Великі оркестри при своїх садибах утримували Д. Апостол, І. Брюховецький, І. Мазепа, К. Розумовський, Й. Іллінський, М. Любомирський, П. Селецький, М. Куликівський, А. Полуботок, Д. Ширай, родини Галаганів, Тарновських, Овсянико-Куликовських.

Оркестр Г. Галагана був одним з найкращих на той час в Україні. Не поступалася йому й оркестрова капела Г. Тарновського, який також був пристрасним шанувальником мистецтва. Особливого розвою набувають оркестрові концерти в родині Розумовських. Так, К. Розумовський зібрав велику колекцію художніх творів, а також утримував у Глухові театр (з 1751 р.), в якому ставилися опери і балети. Придворною хоровою капелою у 40 осіб кріпаків керував А. Рачинський – відомий у той час диригент і композитор.

З середини XVIII по першу третину XIX ст. важливу роль в пансько-маєтковому музичному побуті відігравали музично-театральні та оперні вистави. Репертуар був дуже різноманітний. Серед опер переважали твори зарубіжних композиторів, частіше італійських і французьких (виконувались мовою оригіналу).

Панські оркестри з початку XIX ст. існували вже не лише задля задоволення чи пихи їх володаря. Вони стають джерелом прибутку. Так, кріпацькій оркестр Галаганів виступав з концертами на музичних ранках в Києві під час контрактних ярмарків, оркестр М. Куликівського – на відкритті театру в Одесі (1809), оркестр В. Попова брав участь в концерті на відкритті Полтавської гімназії (1808). З появою міських театрів кріпацькі оркестри супроводжують вистави.

Певна річ, для виконання такого складного репертуару артисти-кріпаки повинні були мати серйозну фахову освіту. З цією метою при великих маєтках утворювалися своєрідні "школи мистецтв". У цих кріпацьких "університетах" вивчали акторське мистецтво, музику (співи сольні та хорові, гру на кількох інструментах, теорію музики), хореографію, іноземні мови (французьку, італійську, німецьку). Працювали тут найчастіше відомі іноземні композитори і педагоги. Полтавський магнат М. Репнін запросив до своєї музичної школи німецького композитора і педагога М. Гауптмана. В кріпацьких школах працювали також композитори Ф. Арайя, Г. Теплов, А. Рачинський, регенти Чухнов, Туровський, балетмейстер І. Штейн. Керівниками симфонічних оркестрів родини, а також педагогами музичної школи Розумовських були як віт-

чизняні (А. Рачинський), так і зарубіжні (Дж. Астаріта) диригенти і композитори. На замовлення для цієї оркестрової капели писали також Дж. Сарті та Дж. Паїзіелло. Поміщик Д. Ширай звільняв обдарованих учнів від господарчої праці. Г. Галаган та А. Іллінський відсиляли таланти для вдосконалення в Італію і Францію.

Рівень підготовки акторів і музикантів магнатських кріпацьких оркестрів та оперних труп та їх професійна майстерність були настільки значними, що це саме дозволяло їм виступати в столичних театрах. Пани продавали своїх акторів у приватні антрепризи, що з початку ХІХ ст. ставало явищем майже буденним. В садибах бідніших панів, які прагнули не відставати від вельможних, в музичних школах викладали простіші спеціалісти – з власних кріпаків, які навчалися до того в школах при великих магнатських маєтках, або ж навіть музиканти-самоуки, що самотужки навчилися грати. Проте, якого б рівня не була мистецька освіта артистів-кріпаків у маєткових "школах мистецтв", пани розуміли необхідність освіти, адже фахова підготовка сприяла не тільки задоволенню естетичних смаків панства, а й їх фінансовому збагаченню. При всьому тому, що артисти-кріпаки були музично і гуманітарно освіченими людьми, деякі навчалися за кордоном, ставлення їхніх панів до них було як до звичайних слуг.

Каменська Вероніка Юріївна

РОЗВИТОК ПОЛІФОНІЧНОГО СЛУХУ У СТУДЕНТІВ СПЕЦІАЛІЗАЦІЇ "ЕСТРАДНИЙ СПІВ" В КУРСІ ФОРТЕПІАНО

Правильно поставлені заняття гри на фортепіано відкривають унікальні можливості формування і розвитку поліфонічного слуху. Студенти-вокалісти у професійній діяльності завжди обмежені одноголоссям. Як правило, фортепіанна література найчастіше є поліфонічною, вона ґрунтується на різних видах і типах музичного багатоголосся. Таким чином, засвоєння фортепіанної літератури створює умови для формування і розвитку поліфонічного слуху студентів "одноголосних" спеціальностей. Фортепіанній музиці властива звукова багатоплановість, завдання якої студент вирішує, залучаючи навички поліфонічного слуху. Рішення такої проблеми є значно різноманітнішим і складнішим, ніж гра тільки мелодії або одноголосного акомпанементу.

Особливе навантаження має слух музиканта при зверненні до чистих поліфонічних форм. Г.М. Ципін акцентує увагу на необхідності належним чином відчувати поліфонію, "тобто повністю вмістити у сприйнятті, а потім відтворити на інструменті складні звукові поєднання, "ви-

словлені" ансамблем мелодично розвинених, контрастних відносно один одного голосів, що утворюють в комплексі узгоджені, або суперечливі рухи, – усе це пред'являє особливі вимоги до музичного слуху [3, 116], до обсягу слухової уваги, її стійкості, здатності до концентрації, одночасно до її гнучкості, рухливості, розподілення – найважливішому з параметрів, що характеризує якість поліфонічного слуху, рівень його професійної розвиненості. Оскільки інтерпретація багатоголосної музики на фортепіано значною мірою зводиться до проблеми утримання в центрі слухової свідомості виконавця одночасно декількох звукових ліній (тобто, до проблеми "розподілення") – робота над поліфонією в класі фортепіано є найкоротшим природним шляхом у напрямку виховання необхідних "поліфонічних" якостей музичного слуху.

Виховання та розвиток поліфонічного слуху у студентів є гострою необхідністю, пов'язаною з умінням співаків працювати в ансамблі та з оркестром. Тренування "поліфонічного вуха" вокаліста в класі фортепіано є фундаментом для його подальшої професійної діяльності; у процесі навчання формуються навички, що дозволяють не "розгубитися", почувши багатоголосся оркестрової фактури.

Будь-який фортепіанний твір можна умовно диференціювати на кілька планів. Відбувається розшарування фактури на два плани, досягнення ефектів "перспективи", поділ голосів за значущістю (наприклад, мелодія – басова лінія – підголоскова лінія). "Щось у грі піаніста повинне бути на передньому плані (найчастіше мелодія), щось утворює тло, ніби лінію "обрію", немов перебуває вдалині від слухача... Тут замало добре вимуштруваних пальців, тут потрібний слух, слух і слух!", – відзначав Я.В. Філер [цит. за 2, 120]. У свою чергу К.Н. Ігумнов говорив: "Я дуже люблю вираз "звукова перспектива". Він стосується не тільки поліфонії, але й гармонічних сполучень; він сповнений для мене глибоко художнього змісту" [1, 95].

Таким чином, ми вважаємо, що роботу над поліфонією слід починати з перших місяців навчання. Спочатку вона відбувається в основному на матеріалі зразків легких поліфонічних обробок народних пісень, поліфонічних п'єс, етюдів, вправ. Важливо домогтися, щоб студент реально відчув сполучення голосів. Корисно зіграти йому твір, потім пограти його разом із студентом (один голос виконує студент, інший – викладач). Можна зіграти обидва голоси одночасно на двох фортепіано. Не тільки на початкових етапах навчання, але й надалі, при вивченні більш складних творів, необхідно домагатися відчуття студентом поліфонічних сполучень. Якщо два голоси звучать одночасно в одній партії, можна пограти цю побудову двома руками, для досягнення потрібного звучання.

На наступному етапі студент повинен зіграти кожний голос від початку до кінця. Після ретельного вивчення окремих голосів їх можна вчити попарно. Інший спосіб для більш підготованих студентів – співати один з голосів, а інші виконувати на фортепіано, спробувати співати поліфонічні твори ансамблем декількох студентів. Робота над поліфонією впливає на подальший розвиток студента як музиканта і піаніста.

Корисною є робота над двох-триголосною поліфонією в ансамблі з педагогом. У даному випадку потрібні п'єси з повноцінною поліфонічною фактурою, що включають самостійні голоси. Студент виконує той голос, аплікатурно-топографічна структура якого відповідає установкам первинного навчання.

Розглянуте питання засвідчує, що курс фортепіано має значні можливості стосовно розвитку творчого потенціалу, формування самостійного музичного мислення.

Використані джерела

1. Мильштейн Я. И. Константин Николаевич Игумнов / Я.И. Мильштейн. – М.: Музыка, 1975. – 471 с.
2. Цыпин Г.М. Музыкант и его работа. Проблемы психологии и творчества / Цыпин Г.М. – М.: Сов. Композитор, 1988. – 384 с.
3. Цыпин Г.М. Развитие слуха и чувства ритма у учащихся фортепианного класса // Музыкальное развитие учащихся. Музыкальное развитие. Вопросы теории и методики фортепианного обучения: Сб. трудов / Ред. И. Кулясов. – М.: МГПИ, 1973. – 184 с.

Ліфінцева Галина Олексіївна

САМОРОЗВИТОК ОСОБИСТОСТІ – ВАЖЛИВИЙ ФАКТОР СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

Зміни у сфері культури зумовлені особливостями обґрунтування нових концепцій науково-художнього мислення в системі культурно-мистецької освіти. На зміст художніх процесів впливають розвиток нових інформаційних технологій, еволюція електронної техніки, глобалізація суспільства. У зв'язку з цим виникає потреба у формуванні педагогів культурно-мистецьких закладів на основі інтегрального підходу до поєднання філософських, культурологічних, психологічних, мистецтвознавчих знань; формуванні умінь оцінювання художньої інформації, що розширює можливості культурної діяльності [3, 4-5].

Питання саморозвитку особистості у нинішніх умовах набуває усе більшого значення у сучасних еволюційних процесах нашого суспільства. Найоптимальніший варіант розвитку конкретної особистості в дослідженнях сучасних науковців розглядається як всебічність, гармоній-

ність, творчу розвиненість особистості. Відомий психолог Е. Фромм зазначав, що під особистістю слід розуміти "...цілісність вроджених та набутих психічних властивостей, що характеризують індивіда та роблять його унікальним" [5, 55]. доцільно зазначити, що цілісність, всебічність особистості базується на таких важливих і необхідних складових функціях, як: пізнавальна, адаптивна, комунікативна, творчо-розвиваюча. Тобто для саморозвитку творчої особистості необхідним і важливим є наявність індивідуальних властивостей і творчих якостей особистості: обдарованості, здібностей, креативності, творчої діяльності в цілому.

Життєво важливі задачі, які стоять перед сучасною цивілізацією це подолання соціальної й національної несправедливості, припинення національної кризи, а це потребує корінного перетворення свідомості багатьох людей, тобто нового духовного відродження суспільства. Перед кожною особистістю на сьогоднішній день стоїть дуже важливе питання: піднятися над власними проблемами, духовно оздоровитися та зростати професійно. Удосконалення і оновлення змісту сучасної культурно-мистецької освіти активізує наше суспільство розвиватись та змінюватись на краще. Захопленість мистецтвом – шлях до духовного засвоєння народних цінностей: культури, історії, традицій, звичаїв, культурно-духовних надбань нашого народу, а це впливає на виховні процеси та збагачення духовних цінностей, саморозвитку особистості. Культурно-мистецька освіта формує сукупність почуттів та ідей людства, комплексно впливає на людську душу і серце, формує цілісну особистість і посідає значне місце в саморозвитку особистості. Керуючись визначеною думкою вчених, відмічаємо, що одним з ключових питань культурно-мистецької освіти є становлення цілісної творчої особистості, котра може самостверджуватись в усіх сферах її життєдіяльності. Тому, в процесі саморозвитку, становлення особистості відбувається у формуванні особистісно-творчих якостей, свідомо прагнучи до самореалізації у професійно-творчій діяльності. Використання мистецтва з метою пробудження творчих сил особистості і заохочення її до саморозвитку сприяє реалізації її культуротворчого і людинотворчого потенціалу. В процесі здобуття культурно-мистецької освіти відбувається підготовка особистості до професійної мистецької діяльності, оволодіння її технологією і технікою, а це створює умови для самовираження у близькому для особистості виді мистецтва, дає інтерес і бажання до постійного самовдосконалення, роботи над собою.

Також враховуємо думки науковців, які стверджують, що "... в активізації внутрішніх механізмів інтегрування різних особистісних структур знаходиться недосяжний потенціал життєвої енергії людини, гли-

бина її соціальної творчості". В результаті наукових спостережень, вчені роблять висновки – змінюється ідеал освіченості людини, складовими якого є: уміння розуміти зміни, що відбуваються в світосприйнятті, здатність адекватно оцінювати близькі й далекі цілі свого творчого потенціалу, уміння передбачливо розв'язувати реальні проблемні ситуації, пов'язані із саморозкриттям та самовдосконаленням тощо. Оцінюючи можливості свідомого саморозвитку та самореалізації особистості – в мові, мисленні, почуттях, сприйнятті оточуючого середовища, емоціях та прагненнях важливо фіксувати їх феноменальний зміст, бо цей процес проходить навіть незалежно від нашого бажання та волі. Тому саморозвиваючись, особистість в процесі навчання повинна проаналізувати питання чи проблему, зробити правильні висновки та вжити відповідні заходи. До технологій саморозвитку належать також і індивідуальні ініціативи суб'єкта, навчання за допомогою комп'ютерних технологій, дослідницькі проекти, доповіді тощо. Ученими встановлено, що між проявом творчої уяви і самостійним практичним досвідом існує певний взаємозалежний зв'язок, адже всі образи уяви побудовані з реальних, наявних матеріалів. Але існує ще один більш складний зв'язок: між готовим уявним продуктом і складним явищем дійсності. Такий зв'язок можливий тільки завдяки досвіду іншої особистості або соціальному досвіду [1, 211]. За особливими підходами акт творчої самостійності в контексті інтелектуальної діяльності особистості розглядає Я. Пономарьов. Основою успіху вирішення творчих задач, за Я. Пономарьовим, є здатність до мисленневої діяльності, яка визначається високим рівнем розвитку самостійності особистості; внаслідок чого здійснюється узагальнення знань, відбір різних прийомів та засобів вирішення проблемних ситуацій, апробація й відбір найбільш оптимальних шляхів їх вирішення [2, 21-23]. Критерієм творчого акту є потреба у нових знаннях, що складаються на вищому структурному рівні організації творчої діяльності, а засоби задоволення цієї потреби – на менш високих рівнях.

Вони включаються в процес, який відбувається на вищому рівні й призводять до виникнення потреби постійного отримання нових знань, умінь та навичок. За твердженням дослідника С. Гончаренка, "цілісна особистість є гармонійним розвитком і єдністю в людині світогляду і соціально позитивної активності, взаємодією всіх сутнісних сил, здатності до морального вибору, самооцінки, самокерування, самовиховання і постійної творчості" [4, 14]. Таким чином, саморозвиток особистості в системі культурно-мистецької освіти є однією з важливих проблем сьогодення і передбачає вирішення низки завдань щодо організації й змісту навчання фахівців. Визначення основних напрямків діяльності культур-

но-мистецької освіти з урахуванням рівня розвитку творчого потенціалу конкретної особистості, індивідуальних здібностей і можливостей, професійного досвіду педагога, комплексного підходу до організації та здійснення професійного навчання, підніме галузь культури і мистецтва на новий професійний і духовний рівень.

Використані джерела

1. Козир А.В. Професійна майстерність учителів музики: теорія і практика формування в системі багаторівневої освіти. Монографія. – К.: НПУ імені М.П. Драгоманова, 2008. – 280 с.
2. Пономарев А.Я. Психология творчества и педагогика – М.: Педагогика, 1976. – 280 с.
3. Ситник О.І. Соціальний міф та утопія як ілюзорно-духовні універсалії людського буття / Актуальні проблеми духовності: зб. наук. праць / відп. ред. Я.В. Шрамко. – Кривий Ріг, 2006. – Вип. 7. – С. 44-54.
4. Філософія педагогічної майстерності: зб. наук. пр. / редкол.: Н.Г. Ничкало (голова) та ін. – Київ-Вінниця: ДОВ "Вінниця". 2008. – 380 с.
5. Фромм Э. Человек для себя. Исследование психологических проблем этики. / пер.с англ. – Минск: НКМП "Коллегиум", 1992. – 253 с.

Маруфенко Олена Вікторівна

МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ ЯК ЗАСІБ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ-МУЗИКАНТІВ ДО ВОКАЛЬНОГО ВИХОВАННЯ ШКОЛЯРІВ

В сучасних умовах розбудови національної системи неперервної мистецької та мистецько-педагогічної освіти пріоритетного значення набувають процеси оновлення змісту освіти в системі "школа – ВНЗ – школа". Спеціалізовані класи з поглибленим вивченням предметів художньо-естетичного циклу є основними складовими елементами досліджуваної системи: по-перше, вони є профільними для підготовки найбільш обдарованих учнів до вступу у мистецькі та мистецько-педагогічні ВНЗ; по-друге, вони є базовими щодо професійно-педагогічного навчання майбутніх вчителів мистецьких дисциплін; по-третє, вони є одним з основних місць роботи випускників факультетів мистецтв педагогічних навчальних закладів.

Розроблені методичні рекомендації [1] до програми курсу за вибором "Сольний спів" (1-11 класи) для студентів інститутів мистецтв та музично-педагогічних факультетів є одним з основних засобів професійної вокально-педагогічної підготовки студентів-музикантів в умовах навчання бакалаврів зі спеціальності "Музичне мистецтво". Вокальна підготовка майбутніх вчителів музичного мистецтва здійснюється у ме-

жах нормативної навчальної дисципліни "Постановка голосу", метою якої є підготовка майбутніх вчителів музичного мистецтва до вокального виховання школярів, а предметом – вивчення теоретичних засад та методичних аспектів процесу постановки голосу на основі вивчення навчально-художнього репертуару, програма не передбачає лекційного курсу та складається тільки з двох модулів – практичного і самостійного. Останній передбачає не тільки самостійне вивчення студентами дитячого співацького репертуару, але й засвоєння фундаментальних основ теорії голосоутворення, ознайомлення з історією вокального виконавства та оволодіння основами співацького розвитку школярів.

Основними завданнями вивчення дисципліни "Постановка голосу" є прищеплення студентам любові до вокальної музики, залучення до світу академічного вокального мистецтва; збагачення емоційно-естетичного досвіду засобами вокального мистецтва; формування вокальної культури як складової загальної культури особистості; поступовий розвиток голосового потенціалу; формування необхідних вокально-технічних, вокально-слухових та вокально-виконавських навичок та вмій; оволодіння певним об'ємом вокальних та музичних знань з метою їх подальшого застосування у вокально-виконавській та вокально-педагогічній діяльності. Та незважаючи на такий великий обсяг завдань, навчальний план передбачає лише одну аудиторну годину на тиждень.

У цих умовах запропоновані методичні рекомендації до навчальної програми "Сольний спів" є майже єдиним навчальним матеріалом щодо підготовки студента до вокального виховання школярів. Методичні рекомендації акцентують увагу майбутніх учителів музичного мистецтва на педагогічному спрямуванні їх вокальної підготовки. Дана цільова установка передбачає здобуття майбутніми педагогами-музикантами теоретичних знань та практичних умінь, пов'язаних з вокально-педагогічною діяльністю: розуміння сутності процесу голосоутворення та його вікової специфіки, опанування методикою постановки дитячого та юнацького голосу, оволодіння навичками діагностування та прогнозування співацького розвитку школярів.

Мета даних методичних рекомендацій – сприяти удосконаленню вокальної підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва та надати організаційно-методичні рекомендації з вокального розвитку школярів.

Основними завданнями методичних рекомендацій є надання майбутнім вчителям музичного мистецтва методичної допомоги щодо: організації процесу вокального виховання учнів спеціалізованих класів з поглибленим вивченням предметів художньо-естетичного циклу; залучення учнів до світу вокального мистецтва; формування в учнів вокаль-

ної культури; поступового розвитку в учнів голосового потенціалу з метою подальшої професійної орієнтації найбільш обдарованих з них; формування в учнів необхідних вокально-технічних, вокально-слухових і вокально-виконавських навичок та вмінь; спрямування учнів на оволодіння певним об'ємом вокальних та музичних знань з метою їх подальшого застосування у вокально-виконавській діяльності.

Методичні рекомендації до програми курсу за вибором "Сольний спів" стосуються вокального розвитку учнів від п'яти до сімнадцяти років, що навчаються у спеціалізованих класах загальноосвітніх шкіл з поглибленим вивченням предметів художньо-естетичного циклу.

Основною рекомендованою формою навчально-виховної роботи з юними співаками є індивідуальні заняття з фаху (по 2 години на тиждень). Відповідно до віку, індивідуальних особливостей та успішності навчальних досягнень поряд з індивідуальною *формою* роботи варто використовувати групові форми роботи (дуети, тріо), а також масові з залученням батьків (концерти, конкурси, фестивалі) за рахунок резервних годин.

Використані джерела

1. Методичні рекомендації до програми курсу за вибором "Сольний спів" (1-11 класи) для студентів інститутів мистецтв та музично-педагогічних факультетів / Укладач: канд. педагогічних наук, доцент О.В. Маруфенко. – Суми: СумДПУ ім. А.С.Макаренка, 2012. – 44 с.

Матвієнко Світлана Іванівна

ТВОРЧИЙ ПОШУК ЯК ОСНОВНИЙ ВАЖІЛЬ У РОБОТІ З ДИТЯЧИМ АНСАМБЛЕМ ДОМРИСТІВ

Ансамблеве виконання передбачає не стільки вміння формально грати разом, скільки спільне чуття й творчість, не так легко навчитися відчувати себе частиною єдиного творчого процесу. Але при цьому гра в ансамблі розвиває в учня ряд найважливіших об'єктивних професійних виконавських якостей: дисциплінує відносно ритму, дає відчуття правильного темпу, сприяє розвитку всіх різновидів музичного слуху – мелодичного, гармонічного, поліфонічного, тембрового, виробляє впевненість, допомагає досягти стабільності у виконанні. Значну роль відіграє тривале спілкування учасників ансамблю один з одним, при якому у них виникає взаєморозуміння, взаємоповага, відчуття колективізму, професійна відповідальність. Гра в ансамблі відкриває перед учнем більш широкі музичні перспективи: стає можливим виконання багатьох

творів симфонічної, камерної, фортепіанної, вокальної й хорової музики, зазвичай недоступних для учнів в індивідуальному виконанні.

Учні від природи мають різні музичні здібності, професійні навички й особливості характеру, що ставить перед педагогом ряд складних психологічних і естетичних завдань: адже з цих різних учнів потрібно створити єдине ціле, підпорядкувавши їх несхожість загальним художнім задачам, досягненню необхідної єдності звукових фарб і необхідних для даного твору технічних прийомів. Відтак знайти "ключ" до кожного учня, домогтися природного контакту з усіма учасниками ансамблю та їхньої довіри до себе – одне з центральних завдань і найважливіших цілей керівника. Викладачу необхідно вдосконалювати свою майстерність, а творчий підхід потребує постійного експериментування, для створення позитивного емоційного відношення до музичного твору. Гра в ансамблі має винятково важливе значення для формування юного музиканта, є найважливішою складовою його внутрішнього розвитку.

Ансамбль звучить особливо барвисто коли до його складу входять не тільки родинні інструменти. Такий ансамбль привертає увагу слухача характерним сполученням тембрів різних інструментів, грою різноманітних звукових фарб, а в підсумку – своїм більш яскравим колоритом. Змішані ансамблі дають учням більшу можливість виконувати крім домрової, скрипкову, хорову, фортепіанну й симфонічну музику. Сучасні твори інколи потребують більших звукових і тембральних можливостей, штрихів.

Виконання творів з репертуару інших інструментів виводить домриста з кола стандартних уявлень про виразні можливості домри, стимулює їх розвиток. Творчий пошук нових штрихів, фарб, а також методів застосування їх у навчальному процесі, у сольній і в ансамблевій домровій виконавській практиці – процес закономірний і необхідний. Потрібно всіляко розширювати образно-виразну сферу домрового виконавства.

Музичний розвиток мусить бути різнобічним, тому необхідно включати в роботу твори різних стилів та жанрів. Важливо, щоб твір, який перекладено для домрового ансамблю, звучав у новому варіанті істотно й органічно. Пропагуючи класичні й сучасні музичні твори, не можна забувати і про народну музику, адже домра народний інструмент, який пройшов великий історичний шлях розвитку. Репертуар ансамблю домристів налічує десятки творів видатних композиторів та народні обробки: "Танець феї Драже" і "Танець пастушків" з балету "Лускунчик", "Солодка мрія" з "Дитячого альбому" П.І. Чайковського, "Танець рожевих дівчат" з балету "Гаяне" А. Хачатуряна, "Марш" з опери "Любов до трьох апельсинів" С. Прокоф'єва, "Музичний момент"

Ф. Шуберта, "Полька Трік-трак" Й.Штрауса, "Стакатто" Ф. Пуленка, "Болеро" Е. Меццакапо, "Ой, цветет калина" І. Дунаєвського в обробці О. Циганкова, "Танець" А. Гоноболіна, "Вальс" з к/ф "На войне как на войне" Г. Портнова, "Рідна мати моя" П. Майбороди, обробки українських народних пісень: "Ой, літає соколونько", "Дощик", "Повій вітре на Україну", "Їхав козак на війноньку" та інші.

Неведрова Евгения Николаевна

МЕЖПРЕДМЕТНЫЕ СВЯЗИ В ОБУЧЕНИИ СТУДЕНТОВ-МУЗЫКАНТОВ

Начало XXI века принесло определенные трудности в, казалось бы годами и программами отшлифованную, жизнь и образование музыканта-профессионала. С одной стороны, произошло упрощение процесса поиска информации, усовершенствование ее записи (прослушивания, воспроизведения). Но, с другой стороны, возникли такие проблемы, которые раньше не существовали. Под "межпредметными связями" в обучении студентов-музыкантов в классическом понимании были некие действия и механизмы между специальным инструментом, сольфеджио и музыкальной литературой. На сегодня эти связи обогатились техническими средствами: компьютером (ноутбуком, нетбуком, планшетом и т.д.).

Межпредметные связи вышли на новый уровень существования внутри сложившейся системы. По этому поводу вспоминаются высказывания Жана Пиаже (1970 год) по поводу того, что термин "междисциплинарные исследования" следует заменить на "трансдисциплинарность" в связи с более высоким уровнем отношений в науке. Пожалуй сегодня, когда в цикл музыкальных дисциплин, как специальных, так и музыкально-теоретических, полноправно вошли компьютер, ноутбук и прочие средства, можно констатировать, что создание учебных пособий зависит от этих обстоятельств.

Автор данных тезисов, создавая учебные пособия по теории музыки, гармонии, анализу музыкальных произведений, по мере возможности учитывает пожелания студентов и коллег. Работа над гармоническим анализом нотного текста является одной из форм межпредметных связей в обучении студентов-музыкантов.

Учитывая специфику разных специальностей у студентов в музыкальном училище, можно выделить некоторые общие принципы для развития на занятиях специальных и теоретических дисциплин: развитие памяти и внутреннего слуха; отработка навыков чтения с листа; раз-

витие чувства ритма; расширение музыкального кругозора с обязательным акцентом на современной музыке.

Нотный текст представляет собой "движение мелодических мотивов, образованных интервалами, ладовыми ступенями, ритмическими рисунками и аккордовыми тяготениями. Текст как процесс образуется гармоническим синтаксисом – блоками функционально соподчиненных аккордов, то есть гармонических оборотов. Их расположение в пространстве музыкальной ткани образует мотив. И все это – мотив, гармонический оборот, фактурная "формула", метр, ритмический рисунок – обладает семантикой (значением), несет смысл" [1]. Так вот, музыкальный текст воспринимается, читается и воспроизводится всеми по-разному. Для процесса обучения и получения конечного результата необходимы общие требования и пособия по анализу нотного текста. Поэтому автор тезисов написала методическую разработку/учебно-методическое пособие "Задания по гармоническому анализу нотного текста" для студентов музыкального училища.

Теория гармонического анализа нотного текста раскрывается в учебнике "Гармония" И. Дубровского, С. Евсеева, И. Способина, В. Соколова. Вопросам гармонического анализа уделила внимание Т. Бершадская "О методике преподавания гармонии в музыкальном училище" (Л., "Музыка", 1969). Т. Бершадская подчеркивает о необходимости технической основы, т.е. свободно владеть техникой детального анализа как обязательного этапа в подходе к целостному анализу. Следует отметить, что именно технике детального анализа посвящено учебное пособие автора тезисов.

Ю. Холопов написал: "Анализ есть один из методов, ведущих к пониманию гармонии. Что значит "понимать"? Освоить, сделать своим, овладеть; наилучшее же овладение предполагает возможность сделать обратный ход от теории к практике, иначе говоря – быть в состоянии творчески воспроизвести такую гармонию и такую музыку, сочинить ее" [3, 155].

Вот здесь и вступают в силу "межпредметные связи" в обучении студентов-музыкантов. Из истории музыки в пособии присутствуют примеры, начиная с XVII по XX век. Это в основном образцы европейской музыкальной культуры (эпохи барокко, венский классицизм, романтизм). Примеры из музыки композиторов XX века дают возможность осознать, как преломляются черты классико-романтической гармонии в творчестве композиторов начала XXI в. Все музыкальные номера так или иначе знаком студентам из опыта исполнения по специальности, в ансамбле, в оркестре. Большая часть сочинений продолжает активную жизнь и в современной программе, по-прежнему составляет основу пе-

дагогического репертуара (фортепиано, вокал, опера, симфония) для ДМШ, музыкальных училищ, высших учебных заведений. Кроме того, примеры все емки, краткие, лаконичные, имеют художественно-эстетическую ценность. Их можно прослушать и записать из Интернета, вся музыка звучит в концертах, на ТВ, на занятиях.

Если возникнет необходимость увеличить в масштабах пример (для определения формы, драматургии, стилистической гармонии), то здесь также поможет интернет. Для выполнения заданий рекомендуются разные формы: индивидуальная и групповая. Теперь в этом тоже помогает интернет-конференция.

Таким образом, пособие учитывает специфику разных специальностей. По средствам выполнения заданий у студентов вырабатываются навыки чтения с листа. Более развития музыкальных способностей расширяется музыкальный кругозор. Нотный текст после планомерной работы перестает быть просто "набором" интервалов, ритмических рисунков и т.п., а превращается в логично развивающееся музыкальное произведение с драматургическим и образным началом.

Использованные источники

1. Бершадская Т.С. Нетрадиционные формы письменных работ по гармонии в консерваториях / Т.С. Бершадская. – СПб. : Композитор, 2001. – 72 с.
2. Неведрова Е.Н. Задания по гармоническому анализу нотного текста. Начальный курс гармонии / Е.Н. Неведрова. – 150 с. – Готовится к печати.
3. Холопов Ю. Задания по гармонии / Ю. Холопов. – М.: Музыка, 1983. – 288 с.

Нікандрова Марина Вікторівна

ГОЛОВНІ ЗАВДАННЯ ДИТЯЧОЇ ФІЛАРМОНІЇ НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ ТА ВИХОВАННЯ

Розвиток особистості дитини, важливість її самовизначення, задоволення потреби в реалізації творчих можливостей є провідними завданнями сучасної мистецької освіти і виховання. Однією з проблем мистецької освіти є відсутність системи концертного простору та реалізації в творчій діяльності виконавських навичок, здобутих у процесі навчання, обмежена творча самореалізація, недоотримання яскравих емоційних вражень від власних виступів і, як наслідок, недостатня мотивація здобуття знань та навичок у навчанні. З метою сприяння розвитку художньо-естетичної освіти та виховання, пошуку оптимальних форм для творчої самореалізації дитини, прояву її здібностей, створення комфортних умов для розвитку природних можливостей у грудні 2003 року

згідно розпорядження міського голови О.В. Соколова було започатковано проект "Чернігівська міська дитяча філармонія".

Головне завдання проекту – зробити учнів активними учасниками художньої культури, розвинути навички взаємного спілкування, колективної роботи, виховати творчу сміливість, віру в свої сили, бажання проявити художні здібності та вдосконалити виконавські можливості.

У світлі сучасної тенденції розвитку особистісно орієнтованої освіти пріоритетним завданням стає "художньо-творча самореалізація особистості, насичення процесу навчання розумінням його змісту, створення необхідних умов для прояву її здібностей та можливостей, закладених природою" [1, 425].

Коли учні включаються в художньо-творчий процес, вони вступають у складну сферу творчої діяльності – сферу виконавського мистецтва. Діти стають повноправними учасниками і творцями концертів, музичних вистав, пропагандистами класичної музики та поезії. Така спрямованість створює атмосферу духовної наповненості, передумови для розвитку дитячої творчості, особистісного зростання, гармонізації емоційної сфери.

Роботу дитячої філармонії спрямовано на створення сприятливого емоційно-ціннісного, інформаційного, діяльнісного середовища для гармонійного розвитку та творчої реалізації особистісного потенціалу кожної дитини.

Загальною метою є: розвиток ціннісних орієнтирів особистості дитини через залучення до цінностей культури, мистецтва; розвиток пізнавальних інтересів, потреби в пізнанні культурно-історичних цінностей, розвиток творчої активності; залучення учнів до роботи з відродження, збереження і примноження культурних, духовно-моральних цінностей.

Головні завдання діяльності:

1. Гуманізація навчально-виховного процесу, що виражається у створенні умов для всебічного розвитку особистості, для спонукання її до саморозвитку, самовиховання, творчої самореалізації в соціально-значущій діяльності, інтеграція дитини у світ соціальних відносин.

2. Естетичне виховання на кращих зразках класичного, сучасного та народного мистецтва.

3. Вивчення та підтримання культурних традицій українського народу.

4. Виховання поваги до слухацької аудиторії, шанобливого та милосердного ставлення до людей з особливими потребами.

5. Надання допомоги родині у вирішенні проблем виховання дітей.

6. Удосконалення методичної майстерності педагога, керівника творчого колективу, лектора-мистецтвознавця з метою посилення здат-

ності компетентно і віддано займатися здійсненням виховної та просвітницької діяльності.

Спрямованість діяльності: художньо-естетична, загальнорозвиваюча, комунікативно-поведінкова.

Концертно-просвітницька діяльність дитячої філармонії здійснюється за такими напрямками:

1. Мистецькі заходи за участі юних музикантів та викладачів для дітей та юнацтва, дорослої аудиторії.

2. Спільні мистецькі заходи за участі професійних музикантів – дітям, які здобувають мистецьку освіту.

3. Мистецькі заходи для дітей з обмеженими фізичними можливостями, пацієнтів лікарень, шпиталів та геріатричних пансіонатів.

Структура виховної системи творчого об'єднання включає такі рівні розвитку особистості: індивідуальний (створення умов універсального розвитку, особистісного росту дитини), груповий (тимчасово об'єднані групи, де творче спілкування – каталізатор духовно-морального розвитку), колективний (створення "простору спільної життєдіяльності" (В.І. Слободчиков), виховання у творчому колективі, можливість формування духовно-моральних позицій, що визначають культуру особистості, її статус у суспільстві), передпрофесійний (творча самореалізація з метою свідомого вибору подальшої освіти, майбутньої професії).

Дитяча філармонія – це співтворчість педагогів і дітей, яка сприяє розширенню спектру творчої взаємодії, що створює необхідні передумови для здійснення масштабних творчих проектів, довгострокових комплексних програм. Складовими успіху концертів та лекцій є цікавий тематичний матеріал, його емоційне подання ведучими, яскравий та різноманітно підібраний репертуар, вдале використання відеомультимедійних засобів, що підсилює враження, а головне – натхнення і майстерність юних виконавців.

Цікавими формами роботи дитячої філармонії є тематичні програми, концерти – подорожі в музичні стилі, епохи, жанри, концерти-монограми, які знайомлять слухачів з творчістю одного композитора, синтетичні мистецькі заходи, які поєднують музику, поезію, живопис, музичні спектаклі.

Використані джерела

1. Скорик Т.В. Особистісно-орієнтовані технології навчання в музичній освіті та вихованні // Діалог культур: Україна – Греція: збірник матеріалів III Міжнародної науково-практичної конференції, (Київ – Салоніки – Афіни – Одеса-Київ); Київ, 20-21 вересня 2012 р. – К.: НАКККиМ, 2012. – С. 425-427.

УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРФІЛОСОФСЬКА ДУМКА ПОЧАТКУ ХХ СТ. У КОНТЕКСТІ ФОРМУВАННЯ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ АНТРОПОЛОГІЧНОЇ ПАРАДИГМИ

Становлення вітчизняної культурфілософської думки початку ХХ ст. відбувалося у надзвичайно специфічних умовах суспільного буття – у період трьох революцій, першої світової та громадянської війн, що поклали початок переорганізації соціального та духовного життя усього українського суспільства. Для української культури це період характеризується, з одного боку, входженням України до світового культурного процесу, з іншого – у суспільно-політичних колізіях ламалися фундаментальні засади національно-народного буття, нищилися витвори культури та самі їх носії – митці, вчені, педагоги, релігійні діячі: "ХХ століття являє нам "коливання маятника" – від всебічного розвитку культури доби національно відродження 10-20-х рр. до занепаду, виродження, асиміляційних процесів" [1, 419].

Тим не менш можна стверджувати, що вітчизняний культурфілософський дискурс початку ХХ ст. розвивався у контексті тогочасних європейських філософських напрямів. Серед них – неокантіанство, позитивізм, марксизм, феноменологія, активний розвиток яких призвів до формування спільного інтересу до проблематики, яка була висунута на передній край тогочасних вітчизняних та європейських наукових досліджень. Їх центром стає людина як базова модель культурної епохи у її історичній динаміці. Саме в межах гуманітарного знання вироблялися різноманітні ідеальні конструкції – міфологеми, теорії, концепції, змістом яких ставав образ людини, включеної в специфічну логіку розвитку культури, яка поставала як модель діалогу різноманітних культурно-історичних типів світорозуміння.

Серед нових уявлень про людину, які стають домінуючими у європейській філософській свідомості початку ХХ століття, чільне місце посідає досвід безпосереднього та підсвідомого переживання, унікальний феномен відчуття та почуття людини. Останні становлять у людській істоті неповторну оригінальну цілісність, а людина виступає як невичерпна, вкорінена у світі субстанція і міра. Крім того, посилення уваги до психології особистості, актуалізація ідей про роль культури у розвитку народів, а також набуття так званих, "наук про культуру" статусу самостійних наукових дисциплін, – все це відображає загальну закономірність розвитку гуманітарної думки початку ХХ століття. Більш того, дану закономірність

можна визначити як "культурологічний поворот" у формуванні дослідницької свідомості, характерною ознакою якого стало включення в методологічний арсенал гуманітарних наук різних планів пізнання, усвідомлення автономності культури як системи цінностей а також намагання інтерпретувати явища в історії як цілих народів, так і окремих особистостей, з точки зору виявлення їх культурних смислів та витоків.

Демонстрацією розвитку окреслених тенденцій можна вважати пошук у тогочасній етнопсихології "базового типу особистості" – культурного образу людини, який продукується і відтворюється певною культурою через відповідні механізми культурної комунікації і впливу. Головним досягненням школи етнопсихології було акцентування уваги на понятті та феномені "особистість" та спроба її детального вивчення в конкретному культурному контексті. Первинною реальністю для вчених-антропологів був індивід, особистість, а тому саме з вивчення особистості та індивіду, на їх думку, потрібно було починати вивчення кожного народу. В цілому, школа американської етнопсихології сформувала важливий загально-філософський та культурологічний принцип про зв'язок культури із "базовим типом" особистості, який властивий певному етносу та складає основу його сутності та етнічної виокремленості. Виявом цього стала модель нового типу людини, репрезентована у європейській культурі початку ХХ століття такими образами як Заратустра Ф. Ніцше, Пер Гюнт Г. Ібсена тощо.

У сфері вітчизняного культурфілософського дискурсу, у якому ідея кордоцентризму визначена як світоглядна домінанта та найхарактерніша риса української культури, на різних історичних етапах формувалися оригінальні концепції щодо ідеального типу людини, образом якої сповнена філософсько-культурологічна спадщина українських мислителів початку ХХ ст. (І. Франко, О. Кульчицький, В. Винниченко, М. Шлемкевич, Д. Донцов, В. Липинський, В. Вернадський, А.Шептицький, Й. Сліпий, Г. Костельник, І. Огієнко), творчість представників українського мистецтва ХХ ст. (Лесь Курбас, М. Хвильовий, М. Куліш), культурософська спадщина вчених української діаспори (Д. Антонович, Д. Дорошенко, І. Мірчук, Д. Чижевський, В. Січинський, В. Біднов, О. Лотоцький, С. Наріжний, С. Сірополко, А. Яковлев).

В Україні новий тип героя реалізується як модель особи-громадянина, головною умовою цілісності якого виступає усвідомлення національної приналежності та національного "Я". З огляду на це, український модерн можна розглядати як своєрідну реалізацію національної ідеї, а підґрунтям світоглядних орієнтирів для формування героя нового типу стають символи національної культури, що формують життєвий світ українця, а їх джерелом є міфологія, історія, народна творчість.

Втім, об'єднувальною тенденцією творчих пошуків у різних видах українського модерністського мистецтва – у літературі, живопису, театральній драматургії та режисурі став пошук збірного образу нової людини, що складав модель "базової особистості" доби у її мистецьких вимірах. В результаті це давало можливість створити такий художній образ, який втілював би у собі найбажаніші риси людини як теперішнього, так і майбутнього.

Використані джерела

1. Шейко В.М. Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації (друга половина ХІХ – початок ХХІ ст.) : Монографія / В.М. Шейко, Ю.П. Богущий. – К. : Генеза, 2005. – 592 с.

Сорока Василь Іванович

ПРЕЗЕНТАЦІЯ АВТОРСЬКОЇ ЗБІРКИ

"МИ ВИВЧАЄМО ІНТЕРВАЛИ"

Музичне мистецтво, яке посідає провідне місце серед усіх психо-емоційних чинників впливу на людину, найбільш природно і тонко торкається найрізноманітніших струн чутливої дитячої душі. Реформа національної освіти вимагає переходу від накопичення знань на основі пам'яті до розвивального навчання на основі мислення, співставлення, аналізу почутого і побаченого, забезпечивши, таким чином, формування творчої особистості майбутнього спеціаліста в галузі музики. В процесі вивчення основ теорії музики (розділ-інтервали) автор тез пропонує численні музично-літературні та художні ілюстрації щодо засвоєння дітьми, або студентами перших курсів музичних закладів цієї теми.

Емоційний відгук учня на музику, слово, поезію – найважливіший показник його музичних здібностей. Більшість дітей безпосередньо реагують, перш за все, на рухливі п'єси. Багато викладачів на це запитання дадуть таку відповідь: дітям, як правило, не подобається вивчати теорію музики. "Сухість" викладання теоретичного матеріалу складність термінів і визначень породжують байдужість, відсутність інтересу до вивчення теорії музики.

Завдання викладача полягає в тому, щоб перетворити уроки (в даному випадку вивчення, побудова, слухання інтервалів) на музичні уроки мистецтва, де можна відчути і наочно побачити синтез: музики, літератури, образотворчого мистецтва. Такі уроки дадуть можливість в процесі музичного виховання розвивати естетичну, моральну, емоційну, інтелектуальну сторону дитини, або студента-початківця, який вивчає теорію музики.

Пропонований метод вивчення інтервалів має велику кількість наочності. Вивчення інтервалів у віршованій формі, готує музиканта-початківця до кращого сприйняття теми, спонукає уважно слухати звуки та вірш в поєднанні з малюнками. Все це забезпечує міцний фундамент для подальшого вивчення основ теорії музики.

Маючи багаторічний педагогічний досвід, автор тез переконаний, що діти, або студенти "бігло" вивчають інтервали за допомогою пропонованого посібника з задоволенням. Викладачі-теоретики не в змозі за короткий час, відведений для вивчення і слухання інтервалів, навчити дітей, або студентів навіть найбільш поширених інтервалів таких як *м.3, в.3, ч.4, ч.5* та інших. Здебільшого наводять музичні приклади на вивчення інтервалів з народних пісень, або гімнів, як це було раніше.

Автор тез пропонує подати "художній образ інтервалів" – музичний, поетичний та живописний, який здатен безпосередньо впливати на майбутнього музиканта, підкоряти його почуттями та думками.

Вивчати просто і доступно, цікаво – через труднощі – до успіху. Наочно – образне мислення, поетичні, графічні образи, малюнок, вірш спонукають дітей до певних умінь і навичок з даної теми, виконують мотиваційну функцію (активізують інтерес дитини, чи студента-початківця музичного закладу до активної музично-творчої діяльності).

Посібник "Ми вивчаємо інтервали" передбачає систематичну роботу з розвитку мелодичного, гармонічного і ладового слуху, відчуття ритму і музичної пам'яті.

Старицька Оксана Володимирівна

РОБОТА НАД ЗВУКОМ ТА ПОСТАНОВКОЮ ВИКОНАВСЬКОГО АПАРАТУ ЯК ВАЖЛИВА СКЛАДОВА НАВЧАЛЬНОГО ПРОЦЕСУ

До цієї теми зверталось багато гітаристів: це і класики (Д. Агуадо, М. Каркассі та ін.), їх послідовники (П. Агафшин та О. Іванов-Крамської у своїх "Школах гри на шестиструнній гітарі", І. Кузнецов "Техніка гри на шестиструнній гітарі") та сучасні гітаристи (М. Михайленко "Методика викладання гри на шестиструнній гітарі", Ю. Стасюк "Проблема зайвих рухів у гри на шестиструнній гітарі", М. Смоленцева "Нігтьовий спосіб звуковидобування", Є. Фінкельштейн "Помилки гітаристів, що повторюються на конкурсах", Л. Карпов "Базові засоби формування звуку" та ін.). Дана тема має надзвичайно велику актуальність на сьогоднішній день, оскільки ми часто бачимо більші або менші невдачі учнів під час концертного виступу. Твір, що впевнено

виконувався в класі, іноді може на сцені трансформуватися в неочікуваному напрямку. Надзвичайно болючою проблемою є недоліки в місцях, які передбачають технічні складності. Це провокує посилене хвилювання, і як наслідок, проблему у виконанні. Більшість викладачів помилково пояснюють всі невдачі саме сценічним хвилюванням, але насправді проблема в іншому.

М'язова пам'ять може допомогти нам у виконанні, або перекреслити всю підготовку до виступу. Для того, щоб цього не сталося, слід звернути особливу увагу на розслабленість м'язів і комфортне відчуття під час гри. Весь дискомфорт, що залишається, бо не був подоланим в процесі занять, переходить в звичку, і учень його не помічає, створюється ілюзія, що все комфортно і зручно, але сценічний виступ, немов лакмусовий папір, покаже всі недоліки і незручності, що були засвоєні учнем під час або домашнього завдання, або під час неуважного чи невдалого заняття з викладачем.

Сама специфіка гітари вимагає не просто природної постановки рук, бо в повсякденному житті наші руки ніколи не знаходяться в такому положенні, а штучно створеної природної і легкої постановки, яка дозволяє пальцям досягти найвищої технічної досконалості.

Окреме питання присвячене роботі над звуком, оскільки звук відповідної якості окрім своєї основної функції, здатен підтримувати, формувати і контролювати правильну постановку рук.

У розділі "Робота над звуком" йдеться про те, що ця робота надзвичайно важлива для виконавця – гітариста, бо на гітарі звук видобувається не молоточком, не смичком, не медіатором, а безпосередньо пальцями музиканта, тому у кожного якість звуку – це те індивідуальне відчуття музики, яке йде від душі до пальця, від пальця до струни. А побудувати цей місток між дитячими почуттями і інструментом повинен викладач, і це роль дуже відповідальна, бо якщо на початковому етапі дитина не відчує тієї легкості, щирості і правдивості у передачі своїх почуттів через інструмент, вона може не відчувати цього ніколи, або постійно їй буде заважати дискомфорт під час гри, а цього не повинен допустити викладач з фаху, бо це його прямий обов'язок – бути провідником між світом музики, інструментом і дитиною. Завдання викладача – ніби з глини виліпити, вільну постановку рук, постійно контролюючи і виправляючи теплом своїх долонь всі неточності та спрямовуючи кожен пальчик у правильному напрямку, розслабляючи кожен м'яз на руці маленького музиканта. Роботу над звуком слід проводити за принципом : від деталей до цілого, тобто починати з роботи над нотою, потім над фразою, над мелодією, окремо над басами і акомпанементом, і потім

лише зводити все до єдиного цілого. Також важливу роль у звукоутворенні відіграють нігті правої руки.

У другому пункті проводиться аналіз особливостей посадки і постановки, спираючись на школи гітаристів-класиків: Г. Санца, Ф. Моретті, Ф. Сора, Д. Агуадо, М. Каркассі. Більшість рекомендацій з цих шкіл використовуються і в наш час, але деякі погляди підлягають переосмисленню.

Важливим моментом є вибір стільця, гітари, підставки під ногу. Основною задачею у роботі з руками є навчитися грати з абсолютно вільною кистю, це не легко, цей процес може забрати роки роботи, але мета виправдовує засоби. Об'єднуючим правилом є мінімальна витрата сили при роботі зі струнами, максимально зручне розташування пальців біля струн та максимальне розслаблення м'язів обох рук. Ця робота повинна проводитись кожного уроку з початку, до самого кінця навчального процесу, більше того, завдання викладача згодом навчити і учня контролювати та виправляти свою постановку, а це і робота перед дзеркалом, і відчуття внутрішнього стану м'язів. Робота над постановкою є однією з найскладніших форм роботи. Бо скільки дітей, стільки і особливостей постановок. Норма для всіх одна, а засобів досягнення цієї норми може бути безліч. Далеко не всі діти розуміють і виконують ці тонкощі, так як не дуже багато і хороших виконавців, але жодні зусилля у цьому напрямку не пройдуть марно, бо якщо дитина хоч на короткий проміжок часу відчує, що їй зручно і комфортно, в неї значно збільшиться інтерес до інструменту і до музики загалом. Ця теорія перевірена досвідом. Отже, до абсолютно різних учнів, з різними здібностями, з різними бажаннями, що привели їх до музичної школи потрібно ставити однакові вимоги щодо строгості постановки рук, нехай це дасть різний результат, але це обов'язково дасть результат.

Товпеко Олена Володимирівна

ЧЕРНІГІВСЬКА ШКОЛА БАНДУРНОГО МИСТЕЦТВА: СУЧАСНИЙ СТАН РОЗВИТКУ

Чернігівська академічна школа бандурного мистецтва формувалась протягом багатьох десятиріч на основі певних закономірностей, що заклало фундамент у створенні міцної бандурної школи регіону. Незважаючи на складнощі, процес становлення і розвитку бандурного мистецтва завжди був у стані боротьби за утвердження національної духовності, самобутності.

Бандурне мистецтво Чернігівщини бере свій початок з творчості видатних кобзарів Остапа Вересая, Андрія Шута, Терентія Пархоменка, Аврама Гребеня, Олександра Корнієвського, Антона Шпети, які стали не лише певними символами епохи, виразниками непростой долі кобзарства України, але й сформували власну регіональну виконавську школу.

Професійний розвиток сучасного академічного бандурного мистецтва Чернігівщини розпочався з відкриття восени 1962 року класу бандури у музичній школі № 1 ім. С.В. Вільконського та музичному училищі ім. Л.М. Ревуцького м. Чернігова. Першою вчителькою, засновником класу бандури на Чернігівщині була Поклад (Іващенко) Марія Никифорівна, одна з найкращих учениць видатного педагога-бандуриста Володимира Андрійовича Кабачка. Нині ветеран бандурної справи, М.Н. Поклад, може пишатися розвитком бандурного мистецтва на Чернігівщині, яке, насичене різноманітним і багатим змістом, виявляє себе активною складовою вітчизняної музичної культури.

Сучасний розвиток чернігівської бандурної школи являє собою досить динамічний процес якісного і кількісного зростання. В мистецькій палітрі Чернігівщини нині презентують бандуру такі перлини як капела бандуристок "Зачарована Десна" музичного училища ім. Л.М. Ревуцького (керівник викладач-методист, заслужена артистка України Раїса Борщ); зведена капела бандуристів "Надія" музичних шкіл № 1 та № 2 (керівники Л. Велігорська, О. Сесь, А. Марчук); зразковий ансамбль бандуристів "Соколики" музичної школи № 1 ім. С.В. Вільконського (художній керівник викладач-методист, заслужений працівник культури України Валентина Іщенко, керівники: викладач-методист О. Товпеко, Я. Решетник, Ю. Приступа, Д. Хропатий); капела бандуристів "Натхнення" міської школи мистецтв (керівники О. Пінчук, М. Суворова); тріо бандуристок "Журавка" (Р. Борщ, А. Половець, В. Іщенко) та тріо бандуристок "Полісянка" (Л. Велігорська, О. Товпеко, А. Ляпкіна). З 1 січня 2010 року розпочала роботу професійна капела бандуристів ім. Остапа Вересая Чернігівського обласного філармонійного центру фестивалів і концертних програм, яку очолила Раїса Борщ; генеральний директор, хормейстер капели – заслужений працівник культури України Микола Борщ. Вперше в історії кобзарського мистецтва України чернігівський кобзар-лірник, народний артист України Василь Нечепач став лауреатом Національної премії України ім. Т.Г. Шевченка.

На Чернігівщині активно діє обласний осередок Національної спілки кобзарів України, під орудою заслуженого працівника культури України Валентини Іщенко. Широкою популярністю користуються традиційний Всеукраїнський фестиваль кобзарського мистецтва "Вересаєве

свято", Всеукраїнський дитячо-юнацький фестиваль музичного мистецтва "Кобзарський майдан у Чернігові", єдиний в Україні огляд-конкурс юних хлопців-бандуристів "Кобзарська юнь України", Міський фестиваль козацької культури "Чернігів – місто козацької слави".

З відкриттям відділу бандурного мистецтва на базі Чернігівської музичної школи № 1 ім. С.В. Вільконського, надзвичайного резонансу набуло введення нового навчального предмету "Кобзарознавство". Цей предмет викладається вперше в дитячому навчальному закладі, його завдання спрямовані на виховання гармонійної всебічно розвиненої особистості, формування національної самосвідомості учнів на традиціях кобзарського мистецтва, сприяють підготовці юних музикантів до усвідомленого фахового вибору.

Цього року перше десятиріччя відзначатиме дитячий "Кобзарський майданчик", що працює в Центральному парку культури та відпочинку м. Чернігова. Учні мистецьких закладів отримали чудову можливість літньої виконавської практики, а також широко несуть в маси своє національне мистецтво: українську пісню, українське слово, живу музику.

З метою активного розвитку та пошуку нових форм пропагування бандури серед підростаючого покоління, на базі Чернігівської музичної школи № 1 ім. С.В. Вільконського відкрито групу раннього музичного розвитку "Домісолька" (4-6 років) для учнів класу бандури.

Підсумовуючи вищенаведене, можемо впевнено говорити про збереження кращих традицій кобзарського мистецтва Чернігівського краю та пошук нових форм регіонального розвитку бандурного мистецтва, про цілеспрямований рух до вдосконалення, досягнення нових творчих висот.

СЕКЦІЯ 4

ІННОВАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ В ПРАКТИЦІ СУЧАСНОЇ ОСВІТИ І КУЛЬТУРИ

Бойко Ірина Миколаївна

ЗАСТОСУВАННЯ ІННОВАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ НАВЧАННЯ В СУЧАСНІЙ ВОКАЛЬНІЙ ОСВІТІ

Модернізація вищої освіти в Україні стимулювала появу нових, більш ефективних шляхів вдосконалення процесу навчання з метою підвищення його якості та конкурентоспроможності. Оновлюється зміст, відбувається пошук та впровадження нових форм і технологій.

Мистецька освіта є невід'ємною складовою цього процесу. Професійна підготовка академічних співаків здійснюється на засадах традиційних підходів з використанням сучасних інноваційних технологій. Серед основних напрямків підвищення ефективності професійної підготовки співаків можна визначити такі, що використовують технології, спрямовані на вдосконалення роботи над голосом та оволодінням вокально-технічними навичками, виховання співака як творчої особистості та вирішення завдань інтерпретації вокальних творів і вокального виконання. Розглянемо деякі з них.

Авторський "Метод мануальної орієнтації та пластичної підтримки" Л. Даренської був розроблений з метою усунення недосконалості традиційних методів, які використовуються в постановці голосу. Цей метод спрямований на вироблення стійкого стереотипу координаційної організації і пластичну підтримку оптимального способу вокалізації. Він допомагає утворенню необхідного імпедансу.

Н. Б. Язикова впроваджує нову методику вирішення проблеми поєднання технічного та емоційно-художнього у вихованні студента. Для цього авторкою розроблений цілий комплекс прийомів – "експресивної виразності", "художнього впливу", "живого виконання", "асоціативних зв'язків", "переключення уваги", "моделювання сценічних ситуацій", "психологічного тренінгу", "екзаменаційного тренінгу". Прийоми "прослуховування аудіо записів" та "надай собі оцінку" спираються на використання техніки звукозапису, що надає можливість підвищувати професійний рівень студентів, та порівнювати інтерпретації виконання пропонованого вокального твору різними вокалістами [4; 352-355].

Н. Гребенюк запропонувала новий підхід до змісту вокальної освіти та нові технології навчання, які спрямовані на розвиток особистості співака. На її думку, існуючий особистісно-орієнтований принцип традиційної педагогіки не повною мірою втілювався на практиці, що і спонукало розробити програму комплексно-особистісного розвитку. В основу програми покладено фактор індивідуальної діагностики студента-вокаліста (актуальний розвиток, найближчий потенційний розвиток та найближчий саморозвиток). Складається діагностична карта-характеристика на кожного студента та вибирається стратегія його розвитку.

Н. Кравченко розробила комплексну педагогічну систему підготовки співака до виконання старовинної музики. Система враховує роботу з голосом, вивчення і проведення аналізу історичних факторів та реконструкцію старовинних вокальних технік. Підготовка до виконання ренесансної музики здійснюється поетапно. Спочатку співак звільняється від фізичних та психологічних затисків. Далі проводиться робота над створенням "звукового образу", диханням і співацькою опорою та оволодінням технікою димінювання. Самостійна робота студента спрямовується на дослідження музичних трактатів та історії і естетики епохи Відродження, прослуховування аудіозаписів ренесансної музики та аналіз виконання.

Практичне застосування інноваційних технологій значно поширює дидактичні можливості, та дозволяє зробити їх апробацію. Підтвердити ефективність інноваційних технологій можна лише через достатнє поширення та через певний (необхідний для накопичення аналітичного матеріалу) проміжок часу.

Використані джерела

1. Гребенюк Н.Є. Підготовка співака до вокально - виконавської діяльності (особистісно-орієнтований підхід) / Н.Є. Гребенюк // Музичне мистецтво і культура: науковий вісник Одеської державної музичної академії ім. А.В. Нежданової. – Вип. 1. – Одеса: "Астропринт", 2000. – С. 337 – 343.

2. Даренська Л. Пластика академічного вокалу / Л. Даренська // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. – Вип. 26. – Кн. 9. – К., 2003. – С. 322–335.

3. Кравченко Н. Воспитание навыков пения в ренессансном стиле / Наталия Кравченко // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Вип. 41. – Кн. 2 : Старовинна музика: сучасний погляд. – К., 2006. – С. 26–33.

4. Языкова Н.Б. О соотношении технического и эмоционально-художественного в вокальном исполнительстве / Н.Б. Языкова // Музичне мистецтво і культура: науковий вісник Одеської державної музичної академії ім. А.В. Нежданової. – Вип. 1. – Одеса: Астропринт, 2000. – С. 350–356.

ТЕХНІЧНЕ ОБРАЗОТВОРЕННЯ В УМОВАХ ТОТАЛЬНОГО СПОЖИВАННЯ ВІЗУАЛЬНИХ ЗНАКІВ

Кожна епоха демонструє притаманний їй тип художнього бачення, що віддзеркалює уявлення людини про світобудову. Отже, актуальними для дослідження є питання культурно-історичного аналізу рухливості образотворчої мови та причин еволюції форм художнього досвіду.

У своїй книзі "Галактика Гутенберга" М. Маклуен висловлює думку, що саме винахід друкарського верстата кардинально міняє виміри культури. Основа концепції М. Маклуена – розвиток людського суспільства, насамперед визначається розвитком засобів комунікації, причому основну дію дані засоби здійснюють не переданим смисловим змістом, а своїми принципами організації, внутрішньою структурою. На його думку, усний тип комунікації первісного товариства, характеризувався тим, що основним органом сприйняття був слух та міфологічно-емоційне сполучення. Вчений називає такий час "аудиотактильною культурою", стверджуючи, що наступній "друкарській культурі" властиві переваги зору (візуалізація), аналітичність та раціональність сприйняття. Друкована "типажність" запропорює регламентованість та подібність на відміну від рукописної традиції, де текст існував в набагато менш жорсткій формі, а різні його копії містили різні версії або варіанти цього тексту [1].

Виходячи з вищезазначеного можна стверджувати, що застосування технічних засобів, в тому числі і в мистецтві, актуалізують і нові цінності, що засновані на здатності інструментарію відкривати приховані таїнства природного чи соціального світу. Динаміка історичного розвитку цього процесу призводить до того, що на зміну старій парадигмі з'являється концепція технічної візуалізації нескінченної множини "картин світу". Унікальними в цьому контексті є цифрові технології. За допомогою комп'ютерних програм може бути репрезентована будь-яка часопросторовість та світоорганізація.

Швидкість та багатоваріантність тиражування технічних образів призводить до закріплення, більш комфортних візуальних кодів у людському світосприйнятті. Візуальне середовище перетворюється на зону комфорту. Ці обставини мотивують споживачів, мати специфічне відношення до художньої культури та створювати попит на нові форми естетичного продукту. Таким чином, реалії художнього споживання стають пов'язаними з формуванням як об'єктивних, так і штучно створених

потреб. Людська цивілізація стає "image oriented", тобто орієнтованою, насамперед, на зображення, яке більш інформативне ніж слово.

На відміну від традиційних художніх технологій, саме цифрова технологія спромоглася втримувати у реальному часі інформацію про кожний піксель зображення та змінювати його в залежності від задуму митця. Стилеутворюючі механізми цифрового фотодизайну мають такі можливості трансформації візуальної мови, які дозволяють успішно презентувати мінливість навколишньої дійсності, чи "симулювати" віртуальні світи, що переконують своєю достовірністю. Майже кожне зображення для поліграфічних видань проходить сьогодні через фотодизайнера, де створені або поєднані ним форми об'єктів потім сприймаються як такі, що не викликають сумніву у своїй природності чи парадоксальності. Не тільки поліграфія, але й телебачення та кіно сьогодні не обходяться без візуального втручання.

Візуально переконлива "нереальна реальність" суперечить загально визнаній картині світу та руйнує усталені стереотипи людського сприйняття. За таких обставин, питання про документальність нібито "реального зображення" у наш час набуває ознак умовності. Штучний світ гіперреальності утворивши новий формат достовірності, стає вже дещо звичним. Усі види симуляції заповнюють простір культури. Таке витончене маніпулювання категоріями простору та часу у сучасному формотворенні може розглядатися як результат художнього моделювання, як репрезентація "картини світу", що запроваджується автором адекватно до його вільного творчого задуму.

Ми погоджуємось з тим, що технологічна простота комп'ютерного візуального дизайну, приносить і багато "образотворчого сміття". Та все це, так зване "художнє сміття", є по суті неоцінимим матеріалом, що відображає внутрішній світ сучасної людини. Від постійного прискорення соціального розвитку, у неї з'являється життєва необхідність у збільшенні швидкості інформаційних ротацій, в тому числі і візуальних. Отже, можна говорити про сучасну візуальну "картину світу", як про таку, що представляє собою множину персоналізованого людського світосприйняття, де людина є центром швидкоплинного світу, в якому не має незмінної стабільності. Тому і візуальність у художніх практиках характеризується найповнішим вивільненням суб'єктивності, чи повним свавіллям автора в організації твору.

На нашу думку, є помилковим розглядати технічне формотворення візуальних образів як щось приналежне винятково світу високих технологій. Технічне образотворення настільки глибоко проникло в ART-практики та вплелось в саму тканину соціальної повсякденності, що ви-

членувати із загального світоглядного й культурологічного контексту творчі дії у цій царині не представляється можливим.

Використані джерела

1. Маклюэн М. Галактика Гуттенберга: сотворение человека печатной культуры / М. Маклюэн; [пер. с англ. А. Юдина]. – К.: Ника-Центр, 2003. – 432 с.

Вінічук Ірина Михайлівна

ТЕРМІНОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ ІНТЕРНЕТ-ТЕХНОЛОГІЙ

Впровадження інновацій у функціонування соціокультурних стандартів в умовах інформаційно-комунікативної сфери сучасного суспільства, а саме, вербальної системи соціокультурних комунікацій і є сьогодні одним із першочергових завдань українського державотворення. Перетворення, які відбуваються у інформаційно-комунікативній сфері 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.

Парадоксальність ситуації полягає в тому, що необхідні дані людині-комунікатору допомагають шукати знов таки програмові засоби – пошукові системи чи т.з. браузері, "пошуковими". Таким чином, маючи навіть уривчасті дані про той чи інший інформаційний об'єкт, можна за кілька ітерацій за ознаками пошуку знайти потрібне, чи аналогічне у широкому інформаційному просторі. 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 всі 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, в свій час з'явилися концепція суспільства мережевого інтелекту, що пропонував Тапскотт.

А широко 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" [5].

З огляду на це, потрібно звернутися до законодавчо-правової сфери, оскільки саме тут лежить основа поступу у майбутнє. 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 [8].

Поняття глобалізації системи масової комунікації почали активно застосовувати з кінця минулого століття. Глобалізація систем масової комунікації тільки посилює дивергентність і дисперсність системи масової комунікації, структуризацію, фазовість, дискретність мовлення та монополію на нього [7]. Згідно з принципами, визначеними у доповіді т.з. Римському клубові "Перша глобальна революція", впливає, що соціальне середовище повинно пройти через т.з. "геостратегічний землетрус", щоб під впливом соціальних, економічних, технологічних, культурних, етнічних факторів практично шукати, свій шлях до розуміння нових реалій, а також методів впливу на суспільні процеси та не бути пасивними спостерігачами нових ситуацій, що зараз виникають [1].

У такі перехідні періоди для суспільства актуалізується поняття інформаційних технологій. Вони стають частинкою поняття глобалізації системи масової комунікації, оскільки без технологічної модернізації процесу спілкування неможливим є утворення більш потужних систем збирання, опрацьовування, передавання й поширювання інформації у масово-комунікаційному просторі. На протязі двох останніх десятиріч набув широкого визнання принципово новий засіб масової комунікації – глобальні електронні інформаційні мережі. На даний час вони набувають статусу нового соціального інституту. Однак, незважаючи на його необхідність для комунікації у сучасному світі, він водночас породжує і певні проблеми для суспільства [6]. В Інтернеті здебільшого домінує вербально-візуальний спосіб передавання інформації. Тому, при розроблені електронних сторінок у компаніях, які займаються

веб-дизайном, переважно оцінюють їх наочно-комунікативну спроможність, естетичний вигляд тощо, при цьому інколи забуваючи про моральні й етичні наслідки. На даний час глобальна інформаційна мережа Інтернет залишається фактом ілюзорної (віртуальної) реальності. Цей дисбаланс і незахищеність фатально не шкодять суспільній інформаційній системі, а також самій електронній комунікаційній мережі, оскільки вона все-таки існує як технічний витвір [6]. Для розуміння процесу "глобалізації" має велике значення концепція канадського дослідника Маршалла Маклюєна, основним положенням якої було уявлення про світ як "глобальне селище". Глобалізація передбачає безупинний процес інтеграції одиничного, самотнього в загальний культурний, соціальний, політичний контекст "глобального селища". Воно виникає як критичний концепт наприкінці 80-х років і належить до цього комплексу потоків і процесів, які перетинають національні кордони за останні двадцять років [1].

Обмін інформацією між особистостями, групами індивідів формує так зване "інформаційне поле", в якому триває життєдіяльність людини в інформаційному суспільстві, і без якого вона не може існувати. Відносно поняття "інформаційного поля", можна визначити і обсяг інформації, що була назбирана, і її просторово-часовий розподіл. Іншими словами, макросередовище в інформаційному суспільстві – це інформаційний простір, а мікросередовище – інформаційне поле кожного споживача інформації.

Таке знання основних параметрів інформаційно-культурних потреб уможливорює перехід від спонтанного до цілеспрямованого їх формування [3]. Професійні орієнтації в інформаційному суспільстві визначаються нині не престижністю майбутньої професії, а попитом на неї на ринку трудових ресурсів [2]. І провідним мотивом виступає те, наскільки профорієнтація дасть можливість вести всебічно духовне життя. У такому контексті інформаційно-культурні потреби визначають прагнення особистості реалізувати соціальний потенціал. Потреби є універсальним засобом взаємодії особистості з суспільством щодо відпрацювання індивідуальної ієрархії, системи цінностей з урахуванням, насамперед, сучасних інформаційних пропозицій суспільства. Все це свідчить про складний характер детермінації інформаційно-культурних потреб соціальними, суспільно-політичними, професійними орієнтаціями особи [9].

У сучасному інформаційному світі комунікація є тим соціальним стрижнем, у якому перетинаються, взаємодіють і взаємовпливають міжлюдські стосунки, технологічні відкриття, суспільно-економічні проце-

си та культурні прагнення суспільства. Будь-яке дослідження культури у глобалізованому, обплетеному мас-медіа й Інтернетом світі повинно брати до уваги всеохопний аспект комунікації - здатність до взаємодії. У разі входження в певне культурне середовище, медіа-технології долають уже установлені рамки характерних традицій, вартостей та стилів життя і водночас підкріплюють, змінюють основи національної культури.

На даний момент у вербально-комунікаційній сфері комп'ютерних технологій та інформаційно-вимірювальних технологій складається ситуація, яка не була характерна для минулих часів.

Технологія творення норм технічної мови в інформаційно-комунікативній сфері в ідеальному випадку повинна бути тривалим і практично виваженим процесом. Адже мовне середовище є в першу чергу результатом лексикографічного усталення, визначеного наявними словниками та їхнім "часом життя", а по друге практичного унормування усталених вербальних елементів, відображених у монографіях, наукових працях, спеціальній літературі та інших джерелах.

Паралельно з логічним осмислюванням нових понять та їхніх місць у системах певних галузей науки й техніки, відбувається процес вербалізації цих понять, або у вигляді дефініцій, або у вигляді їх семантичного конденсату – термінів [10].

На думку багатьох вчених (С.В. Гриньов, О.С. Кубрякова, В.М. Лейчик, В.Ф. Новодранова, Л.М. Олексеева та ін.), когнітивний аналіз термінології дає повний і точний опис механізмів оброблення, збереження та передання інформації, а також способів категоризації та концептуалізації навколишнього світу. Відомо, що інформаційно-культурні потоки пронизують усі види діяльності людини: соціальну, науково-пізнавальну і практичну. З огляду на сприймання і продукування інформації сюди також потрібно віднести інформаційно-пошукову як різновид мовно-мисленневої діяльності [11].

У новітньому напрямку термінологічних досліджень – когнітивному термінознавстві – термін розглядають як результат вербалізації спеціального концепту – наукового, технічного, що містить не лише об'єктивні знання про світ, але й суб'єктивні моменти категоризації та концептуалізації спеціального знання [4]. Якщо раніше інформація зберігалася у вигляді архівів і не була доступною, зараз усвідомлення значення ринку інформації призводить до того, що вона є доступною й формує культурний рівень особистості, її світогляд.

Поняття, які позначено вербальними елементами репрезентують когнітивну інформацію конкретної предметної галузі. Фахівець, в процесі роботи над текстом, розуміє його відповідно до обізнаності в дефі-

нітивній словниковій базі предметної галузі. Без володіння дефінітивною словниковою базою предметної галузі розуміння фахового тексту неможливе. Методологія поняттєвого аналізу базується на визначенні: контексту, про який йдеться; об'єктів та їхніх властивостей; понять про об'єкти цього контексту; дефініцій понять; номінантів дефініцій. Система понять відображається у виознаках цих понять; взаємозв'язки у системі понять, у першу чергу, треба встановлювати, аналізуючи ознаки кожного поняття, які становлять його виознаку.

Для України, проблема мовної локалізації в сфері інформаційних технологій не стільки технічна, навіть не стільки лексикографічна, скільки екзистенційна, бо торкається реального функціонування української мови в усіх сферах людської діяльності.

Отже, на сьогодні вкрай необхідно пришвидшувати комп'ютеризацію навчальних закладів та підмикання їх до мережі Інтернет, для чого залучати як кошти державного бюджету, так і ресурси компаній сфери інформаційних технологій.

У сучасному ринку праці сфери інформаційних технологій, який стрімко змінюється, особливої важливості також набувають навчальні центри, які надають вузькопрофільні освітні послуги (наприклад, навчають тільки програмування тою чи іншою мовою). Ці освітянські заклади не видають дипломи державного зразка, тому можуть самостійно оперативіно корегувати навчальні програми без затримок через процедури погодження з органами державної влади, які здійснюють державне керування освітою. Також вузькопрофільні навчальні програми є значно коротші за роками, що є важливо для підтримування їхньої актуальності та оперативного корегування.

Використані джерела

1. Зернецька О. В. Глобальний розвиток систем масової комунікації і міжнародні відносини. – К.: Освіта, 1999. – 351 с.
2. Зязюн І.А. Освітня парадигма – тип культурно-історичного мислення і творчої дії суб'єктів освіти / І.А. Зязюн // Педагогіка і психологія професійної освіти: результати досліджень і перспективи: зб. наук. праць. – К., 2003. – С. 15-29.
3. Ильенков Э.В. Философия и культура / Э.В. Ильенков. – М.: Политиздат, 1991. – 464 с.
4. Овчаренко Н.І. Інноваційні процеси в сучасній термінології та їх соціальні чинники (на матеріалі політологічної й економічної лексики) // Актуальні проблеми металінгвістики: Зб. статей та матер. III-ї міжнар. наук, конф.: у 2 ч. – Черкаси, 2002. – Ч. 1. – С 187-191.
5. Кастельс М. Информационная эпоха: экономика, общество и культура / Пер. с англ., под науч. ред. О.И. Шкаратана. – М., 2000. – С. 27.
6. Кочетов А.Н. Влияние Интернета на развитие общества // Информационное общество. – 1999. – №5. – С.43-48.

7. Масова комунікація: Підручник / А.З. Москаленко, Л.В. Губерський, В.Ф. Іванов, В.А. Вергун. – К.: Либідь, 1997. – 216 с.

8. Моделі політичної комунікації: політичні партії та громадянське суспільство / Ю. Тищенко, П. Байор, М. Товт, С. Горобчишина; Укр. незалеж. центр політ. дослідж. – К.: [Агентство "Україна"], 2010. – 148 с.

9. Поппер К. Відкрите суспільство та його вороги. Т. 1: У полоні Платонових чар: пер. з англ. / Карл Поппер. – К.: Основи, 1994. – 446 с.

10. Пшенична Л., Шишкіна Н. Термінологічний аналіз: Позначування та виозначування // Проблеми української термінології. – К, 2004. – № 503. – С. 48-52.

11. Райда К.Ю. Історико-філософське дослідження постекзистенціалістського мислення: навч. посіб. / К.Ю. Райда; за ред. І. Надольного. – К.: Укр. центр духовної культури, 1998. – 216 с. – 2004. – № 3. – С. 110–124.

Заря Світлана Валеріївна

АКАДЕМІЧНІ МУЗИЧНІ ТВОРИ В СУЧАСНИХ РЕКЛАМНИХ ВІДЕОРОЛИКАХ

Актуальність даної теми зумовлена дедалі активнішим використанням творів академічного музичного мистецтва в сучасних рекламних відеороликах. Нині музична палітра в рекламі набула найбільшого різноманіття. Визнаючи важливість візуальної складової рекламних відеороликів, підкреслимо значення звукового супроводу, в якому все частіше використовуються фрагменти шедеврів академічної музики. Використання саме академічних музичних творів у рекламі стає актуальним способом просування товарів за допомогою телевізійного ринку рекламних відеороликів, оскільки виділяє такі товари від маси інших. Класична музика використовується як головна складова інформативності матеріалу в галузі масової комунікації телевізійного продукту рекламного мистецтва.

Професійний підхід до музичного оформлення телевізійних рекламних відеороликів є нагальною проблемою, що потребує розв'язання, позаяк телевізійна рекламна продукція, охоплюючи широку аудиторію, є потужним засобом емоційного та естетичного впливу на споживачів. Сучасні тенденції стрімкого розвитку рекламних технологій значною мірою обумовлюють ґрунтовний перегляд підходів щодо ефективності використання музики у рекламі. Реклама – досить об'ємне поняття; одна з її функцій – віддзеркалення стану сучасної культури.

Серед прикладів рекламних роликів, які супроводжуються фрагментом академічного музичного твору, варто перш за все згадати віртуозно виконану Д. Хворостовським арію Тореадора з опери Ж. Бізе "Кармен", що чудово вписалася до відеоряду й зуміла подарувати глядачеві відчуття повноти прекрасного, а також сприяла підняттю на вищий щабель престижу міжнародного виробника шоколадних цукерок "Ferrero Rocher".

У відеоролику, який транслювався в Іспанії для реклами автомобіля "Audi S3", використовувався матеріал з Rondo Alla Turca з фортепіанної сонати № 11, К 331 В. А. Моцарта (так званий "Турецький марш"). Фрагмент головної партії першої частини Симфонії № 40 В. А. Моцарта залучений в рекламі лікарського засобу "Аспірін Кардіо". Уривок з "Паяців" Р. Леонкавалло звучить в одному з рекламних відеороликів "Coca-Cola".

Музичним фоном в ролику, який випустила компанія "Nivea", є беззаперечний шедевр світової музики – вальс "На прекрасному блакитному Дунаї" Й. Штрауса. Можна припустити, що саме такий музичний супровід був обраний замовником не випадково, адже музика, що звучить у рекламі, певним чином "інформує" про вишуканість продукту і, так би мовити, "закликає" аудиторію долучитися до шляхетного кола його споживачів. В деяких рекламних роликах звучить створена сучасним композитором музика, навмисно й свідомо стилізована під відомий класичний твір (як, наприклад, реклама "Рафаелло").

Магічний союз кольору, голосу і сили музики є умовою результативного впливу реклами на потенційного споживача. Інакше кажучи, "з'єднавшись з таким потужним засобом пропаганди, яким є реклама, музика може значно його посилити" [1, 8].

Філософія людства знаходиться в постійному пошуку, але усталені жанрово-стильові ознаки класичного мистецтва не втрачають своєї привабливості і актуальності в наші дні. Сучасний соціум вдячно приймає історичну спадщину епох з властивою їй дуже тонкою емоційністю, що вдало використовується в останніх досягненнях рекламного мистецтва.

Використані джерела

1. Вуйма А.Ю. Коммуникативные функции музыки в рекламе; автореф. дисс. ... канд. культурологии: спец. 24.00.01 – теория и история культуры // Антон Юрьевич Вуйма. – СПб., 2000. – 21 с.

Локоть Олена Михайлівна

МУЗИЧНО-ДИДАКТИЧНІ ІГРИ ЯК ВАЖЛИВА СКЛАДОВА РОЗВИТКУ ДИТЯЧОГО ГОЛОСУ

Останнім часом в Україні відбуваються принципові зміни у суспільній свідомості, обумовлені політичними, соціальними та економічними причинами. Початкові спеціалізовані мистецькі навчальні заклади, зокрема музичні школи, перебувають на важливому етапі переходу до іншого якісного стану.

Чернігівщина має більш як 100-річний досвід дитячої музичної освіти. Чернігівська музична школа № 1 ім. С.В. Вільконського є актив-

ним виразником та продовжувачем кращих традицій і здобутків у сфері позашкільної освіти краю. Про це свідчать творчі досягнення, цілеспрямований рух до вдосконалення та розширення можливостей школи шляхом запровадження різноманітних креативних програм раннього музично-естетичного розвитку.

Викладачі сольного співу, керівники дитячих творчих колективів закономірно розглядають початковий період навчання співу як основний. Це, в свою чергу, вимагає знання багатьох аспектів роботи з дітьми. Виходячи з того, що у дітей молодшого віку основні голосоутворюючі органи знаходяться у стані формування, це потребує великої уваги з боку вокального педагога у роботі над розвитком дитячого голосу.

Особливого значення у розвитку голосу дитини раннього віку надають музично-дидактичним іграм. Особистий практичний досвід роботи з дітьми свідчить, що включення до навчальної діяльності ігор створює радісне забарвлення та продуктивну психологічну атмосферу в класі. Під час гри у дітей формуються властивості, вміння, здібності, необхідні для подальшого вокального розвитку. Застосування музично-дидактичних ігор формує позитивні психологічні установки та емоційне налаштування на вокально-виконавську діяльність, сприяє формуванню слуху, набуттю рухових стереотипів вокальних дій.

До основних аспектів застосування музично-дидактичних ігор слід віднести: активізацію процесу навчання сольному співу; вироблення елементарних вокальних умінь та навичок і їх поетапного використання; виховання художнього смаку та оволодіння вокальним репертуаром.

Перша група музично-дидактичних ігор, зорієнтована на нагромадження музичних та вокально-слухових навичок ("Скільки долей у такті?", "Ритмічний диктант", "Годинникова майстерня", "Відлуння", "Куди біжать нотки?", "Заспівай лінію"), включає в себе: розвиток чуття метру та ритму; розвиток чуття динаміки; розвиток звуковисотного відчуття.

Друга група музично-дидактичних ігор ("Що змінилося?", "Вкажи правильне закінчення", "Співаємо числами", "Скільки чуєш звуків?", "Співаємо носиком", "Музичний літачок") спрямована на формування і вдосконалення психолого-фізіологічних властивостей дитини, які забезпечують успішне опанування вокальною діяльністю, та включає в себе: розвиток музичної пам'яті; активізацію сенсорно-слухових зв'язків, активізацію роботи голосових складок, вироблення точного інтонування; відповідність атаки звука характеру твору; розвиток асоціативно-естетичного мислення.

Третя група музично-дидактичних ігор ("Імпровізуємо супровід", "Ритмізуємо та інструментуємо тексти", "Ми в мажорі чи в мінорі?",

"Музичні питання та музичні відповіді", "Який варіант цікавіший?", "Додай підголосок") підпорядкована розвитку у молодших школярів творчих навичок та умінь виразного виконавського втілення художніх образів. Ця група передбачає формування таких умінь: уміння імпровізувати; точність інтонації під час передачі голосом вокальної мелодії; чіткість вимови та виразна артикуляція; емоційне забарвлення відповідно до змісту та стилю виконуваного твору.

Таким чином, застосування музично-дидактичних ігор може стати дієвим методом розвитку вокальних здібностей дитини, формувати творчу уяву, фантазію, приносити дітям радість, відчуття успіху від власних досягнень та залучення до спільного творчого процесу і, насамкінець, забезпечувати стійку мотивацію до занять сольним співом.

Монько Тетяна Савівна

БІБЛІОТЕЧНІ ІННОВАЦІЇ В ОРГАНІЗАЦІЇ ОБСЛУГОВУВАННЯ ЧИТАЧІВ

Процес модернізації українських бібліотек, що розпочався у 1990-і роки викликав інноваційні зміни в бібліотечній справі, які торкалися всіх напрямів бібліотечної діяльності і всіх без винятку сфер функціонування бібліотек. Бібліотеки у свою чергу активно намагаються адаптуватися до сучасних вимог.

Бібліотечна інновація – це оригінальна, нестандартна, що виходить за межі існуючих канонів і традиційних форм роботи ідея, методика, проект, які відображають новий підхід до змісту і організації бібліотечного обслуговування, до технології управління бібліотекою. Інновація забезпечує розвиток бібліотеки в цілому або позитивно позначається на якості і ефективності окремих елементів і процесів її функціонування. Інновація має велике значення для розвитку інтелектуального потенціалу співробітника або користувача бібліотеки, для їх професійної і особистої самореалізації.

Основною формою інновацій в сучасних українських бібліотеках є ініціювання і реалізація різних проектів. Під інноваційним бібліотечним проектом часто розуміється програма розвитку, комплекс заходів, які забезпечують отримання інноваційного результату – впровадження і розповсюдження різного роду новацій в діяльності бібліотеки. Інноваційний проект в бібліотеці – це система взаємопов'язаних і взаємообумовлених по ресурсах, термінам і виконавцям заходів, що спрямовані на досягнення конкретних цілей, які сприятимуть оптимізації обслуговування читачів.

Потреба в інноваційній діяльності стосовно бібліотек виникає у зв'язку з необхідністю мотивованих змін в наступних випадках: освоєння нових бібліотечних послуг або створення нової якості тієї чи іншої послуги; створення нового бібліотечного продукту; розробка і впровадження нової бібліотечно-інформаційної технології, залучення до бібліотеки нових груп читачів; опанування новим напрямом діяльності; проведення структурної чи дизайнерської реорганізації; розвиток нових організаційних форм співробітництва. Управління інноваційною діяльністю бібліотек – це процес застосування знань, умінь, методів, засобів і технологій з метою досягнення або перевищення очікувань учасників інноваційного процесу [3].

Бібліотечне обслуговування – це підсистема бібліотеки по наданню різноманітних інформаційних послуг, яка орієнтована на користувачів. Необхідно постійно аналізувати їх потреби і очікування, а також якість послуг, що надаються самою бібліотекою. Для забезпечення цього необхідно управління бібліотечним обслуговуванням, яке передбачає прогнозування, планування, організацію, координацію, аналіз, керівництво, облік, контроль. Всі види діяльності бібліотеки, які забезпечують надання послуг повинні розглядатися не ізольовано, а як єдиний комплекс.

Оптимізація обслуговування читачів – це процес приведення системи в найкращий стан, створення максимально комфортних умов для всіх категорій читачів бібліотеки. Важливими умовами оптимізації обслуговування читачів є: підвищення компетентності персоналу бібліотеки, його здатність до творчих, креативних рішень; командний стиль роботи; співробітництво з іншими установами культури і освіти; управління з використанням маркетингу і менеджменту.

Сьогодні лідерство є складною проблемою в управлінській діяльності, а тим паче – в бібліотечній сфері. Лідер, що володіє енергією, ентузіазмом, натхненний справою, викликає захоплення оточуючих. Для нього важливо збудувати гарні стосунки зі своїм найближчим оточенням. Співробітники і колеги лідера, як і він сам, вітатимуть інновації, творчі рішення, колективно шукатимуть рішення проблем, що склалися. Креативне мислення надзвичайно ефективно, коли його використовують люди, які прагнуть до досягнення високого результату [4]. Для лідера бібліотечного колективу дуже важливо створювати умови для творчості, в яких співробітники могли б повністю реалізувати себе, і не відхиляти ідеї і інновації співробітників. Особливо важливо враховувати всі точки зору в сучасній соціокультурній ситуації, коли бібліотеки зазнають гостру конкуренцію на ринку інформаційних продуктів і послуг.

Лідери створюють таку атмосферу у бібліотеці, при якій як читачі, так і персонал відчувають себе комфортно і задоволені роботою.

Лідер бібліотечного колективу повинен мати такі якості, як орієнтація на читача, постійне прагнення до вдосконалення свого професіоналізму, готовність до ризику, прагнення до бібліотечних інновацій. Це завжди командний гравець, який повинен мати стратегічне мислення, спроможний запропонувати цінності та має безперечний авторитет [2].

Лідерами бібліотечного колективу іноді стають не директори бібліотек, а звичайні співробітники, так звані неформальні лідери. Для неформального лідера дуже важливо налагодити добрі стосунки безпосередньо з керівником, наділеним владними повноваженнями. З іншого боку, керівникові дуже важливо розкрити потенціал неформального лідера, вивчити його характер і манеру поведінки з людьми, наділивши його в певній мірі владними повноваженнями.

Не можна не відмітити, що в сучасному суспільстві, внаслідок бурхливого розвитку електронних технологій змінилось ставлення до книги, читання і бібліотеки, особливо у молоді. Бібліотеки удосконалюють свою роботу у відповідності до вимог часу. Сьогодні вся діяльність бібліотеки спрямована на формування нової гуманітарної парадигми, створення ефективного освітнього середовища. У багатьох бібліотеках розроблені програми інформаційної підтримки виховання і освіти населення, розвиваються інформаційні бібліотечні системи, реалізуються принципи дистанційної освіти у бібліотечній діяльності. Це дає підстави говорити про формування єдиного інформаційно-освітнього середовища, яке спрямоване на реалізацію освітньої і просвітницької функцій бібліотек. Сьогодні у бібліотеках створюються всі умови для творчого розвитку читача, його самовираження. Це передбачає новаторський стиль роботи бібліотек на засадах їхньої орієнтації на нововведення та систематичну й цілеспрямовану інноваційну діяльність.

Використані джерела

1. Амеліна Є. Інноваційні послуги сучасних українських бібліотек / Є. Амеліна, В. Пілярчук // Бібліотечна планета. – 2012. – № 1. – С. 14-19.
2. Бинни Д. Практическое лидерство: Пособие для обыкновенных гениев / Д. Бинни, Г. Вильке, У. Колин. – М.: Претекст, 2006. – 318 с.
3. Дригайло В. Формування стратегії та управління розвитком інноваційної діяльності бібліотеки [Електронний ресурс] / В. Дригайло. – Режим доступу: <http://www.chl.kiev.ua/default.aspx?id=3509>.
4. Компаньон М. Креативный подход к командной работе / М. Компаньон, Д. Нуайе. – М.: Претекст, 2006. – 49 с.
5. Матлина С.Г. Публичная библиотека: Пути инновационного развития / С.Г. Матлина. – СПб.: Профессия, 2009. – 376 с.

КЛАСИЧНА ГІТАРА В ДЖАЗІ: ЛАУРІНДО АЛМЕЙДА

Історія класичної гітари налічує не одне століття. Протягом всього часу вдосконалюється не лише форма інструмента, виконавські прийоми гри, а й розширюється сфера застосування інструменту та його репертуар. ХХ століття принесло в музику новий стиль – джаз, який у середині століття набув популярності і поширювався у всіх країнах. Осторонь джазу не пройшла і класична гітара, яка, на відміну від акустичної і електрогітари, долучилась до цього напрямку значно пізніше. Виконання джазу на класичній гітарі інспірував бразильський гітарист-віртуоз Лауріндо Алмейда.

Лауріндо Алмейда – видатний бразильський гітарист, аранжувальник і композитор. Музичні ази музикант отримав від матері, яка навчала його грі на фортепіано, але згодом він самостійно освоїв гітару. На формування виконавського стилю Л. Алмейди вплинула творчість віртуозів джаз-манушу – дуєту скрипаля Стефана Грапеллі та гітариста Джанго Рейнхардта, яких він почув, працюючи музикантом на круїзному пароплаві.

Л. Алмейда став відомим після переїзду до США і роботі в оркестрі Стена Кентона. Унікальним є той факт, що музикант отримав п'ять разів премію Греммі в різних категоріях: як джазовий гітарист, як класичний гітарист і як джазовий композитор.

Репертуар гітариста складається як з джазових, так і класичних творів Й. Баха, Ф. Сора, Е. Вілла-Лобоса. Крім виконавської діяльності, Лауріндо Алмейда написав також навчальний посібник "Класична гітара в джазі", куди увійшло двадцять одне аранжування відомих джазових стандартів: "Блакитний місяць" (Л. Харт, Р. Роджерс); "Тінь твоєї посмішки" (П. Уебстер, Дж. Мендел); "Весна прийшла" (Л. Харт, Р. Роджерс) та ін., а також один авторський твір – "Мімі". Цей збірник є цікавим не лише завдяки вміщеному там нотному матеріалу, а й історичними даними про гітару й відомості про виконавські прийоми. Кожен твір супроводжується авторськими поясненнями щодо правильності виконання твору, зокрема подається розбір складних місць, висвітлюються виконавські та аплікатурні моменти для досконалого відтворення того чи іншого твору. Виклад та фактура творів доступна для виконавців із середнім рівнем володіння інструментом і дозволяє збагатити гітаристів – поціновувачів джазу якісною музикою, цікавою для слухача.

Виконавський стиль Л. Алмейди – "Jazz Samba", для якого характерний синтез традиційної бразильської музики, африканських ритмів, американського джазу на основі строгої академічності класичної музи-

ки. Синтез різних стилів став початком нового, який отримав назву босса-нова. Першим альбомом, який дав поштовх виникненню босса-нови як інструментального жанру став "Бразильянс", записаний 1953 р. з видатним американським альт-саксофоністом Бадом Шенком, тобто раніше, ніж на світову сцену вийшов бразильський композитор, аранжувальник, піаніст та гітарист Антоніо Карлос Жобім, який традиційно вважається засновником цього стилю.

Л. Алмейда у своєму виконанні використовував праву руку як ансамбль з трьох інструментів – соло, акомпанемент, бас. Він також збагатив технічний арсенал новими колористичними прийомами гри, які не були притаманні класичній гітарі.

Дискографія виконавця налічує більше сорока альбомів класичного та джазового напрямку, які записав сольо, а також у співдружності з іншими музикантами. Цікавим є факт, що гітарист грав виключно на класичній гітарі, застосовуючи пальцевий стиль гри і всі виразово-технічні можливості акустичного інструмента, не використовуючи електроінструментів і електроефектів, а підсилення звуку в оркестрі відбувалось через використання звичайного мікрофона.

Л. Алмейда створював якісну музику для класичної гітари і сприяв її пропагуванню в Бразилії, а також популяризації і наданню професійного статусу інструменту. Музикант намагався розкрити для слухача всі інтонаційні та технічні можливості цього інструмента.

Джаз на класичній гітарі є популярним напрямом в умовах сьогодення, багато композиторів та гітаристів зверталися до нього в своєму творчому доробку. Активно пропагували цей напрям у другій половині ХХ століття на теренах Радянського Союзу київські гітаристи Володимир Молотков та Володимир Манілов, створивши багато навчальних посібників та авторських аранжувань джазових творів для шестиструнної гітари, у тому числі їх спільний збірник "Джаз в ритмі самба".

Сьогодні в цьому напрямі активно працює російський гітарист Олександр Віницький, який створив унікальну навчальну методику "Класична гітара в джазі", яка базується як на власних творах, так і на аранжуваннях джазових стандартів. Активно пропагує джаз на класичній гітарі російський віртуоз Микита Болдирєв. Французький композитор та гітарист Роланд Дієнс також має в своєму доробку значну кількість аранжувань джазових тем для класичної гітари. Українські композитори Костянтин Чеченя, Сергій Самоткін, Юрій Стасюк, Михайло Вігула, Андрій Андрушко, Олег Бойко також не стоять осторонь цього напрямку і створюють аранжування, і власні оригінальні твори в джазовому стилі. Вони поповнюють репертуар класичної гітари новими творами, які є цікавими від початківців до професіоналів.

ПИТАННЯ ПОШУКУ Й ЗБЕРЕЖЕННЯ АУДІОЗАПИСІВ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ СПАДЩИНИ

Пропоновані міркування стали результатом спроби аналізу можливостей пошуку аудіозаписів української музичної спадщини із залученням усіх доступних з числа існуючих інформаційних джерел. Мотивами, що спонукали до цього дослідження, були перш за все власні намагання систематизувати особисту аудіоколекцію музичних записів (на магнітних носіях – катушках та касетах, вінілових пластинках, компакт-дисках) та індивідуальний моніторинг (пошук та придбання записів для колекції) аудіоринку та інтернет-простору. Багаторічні спостереження (віртуальні – через інтернет-мережу та практичні – через контакти з колекціонерами) за простором поширення аудіозаписів; спроби розшуку раритетів із залученням усіх можливих джерел (ринок, приватні колекції, каталоги, фонди записів, тощо) дають матеріал для роздумів та узагальнень стосовно місця і частки саме української музики в сучасному ринку аудіопродукції.

Причиною обрання такого специфічного сектору пропонованих аудіоринком записів була, перш за все, необхідність забезпечення навчального курсу історії української музики відповідними аудіоматеріалами. Спроба розшукати, зокрема, музику до вистави "Вечорниці" П. Ніщинського завершилась виявленням двох зразків низької якості, розміщених на сайті "musicschool.ucoz.ua". Звичайно, записи музики видатних композиторів – М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького – представлені майже вичерпно. В той же час, творчість цілого ряду інших майстрів (наприклад, О. Кошиця, М. Вериківського, П. Козицького, В. Барвінського, Б. Яновського та ін.), відтворена в аудіозаписах значно меншою мірою або й взагалі там не представлена. Те саме доводиться констатувати й щодо важливих та необхідних для вивчення музичних аудіозразків – календарних пісень, історичних дум, кантів, хорових обробок О. Кошиця, дитячих опер М. Лисенка тощо.

Найпершим джерелом забезпечення аудіоматеріалами відповідних тем з історії української музики слід би вважати фонотеку навчального закладу. За багаторічну історію роботи кабінету звукозапису НМАУ ім. П.І. Чайковського був накопичений величезний обсяг матеріалу – в записах на вінілових платівках та магнітній стрічці. На жаль, багаторічна експлуатація платівок і плівок привела до майже повної їх непридатності. Реставрація записів є процесом надто затратним і вимагає в масш-

табах навіть добре упорядкованого вузівського архіву тривалого часу, великої кількості працівників та фінансових витрат. Значна частина матеріалів зберігаються вже більше ніж сорок-п'ятдесят років, і якщо для платівки цей термін ще не критичний – навіть в "задовільному" стані вона може використана для комп'ютерної обробки, – то плівка, на жаль, за такий термін стає фізично непридатною для використання. Випадки виявлення задовільних для оцифрування архівних записів 1960-1970-х рр. слід вважати скоріше винятками.

Аудіо- й відеоархіви впродовж десятиліть накопичували різні організації (Будинок звукозапису, Українське радіо, Спілка композиторів України), проте, їхні фонди є важкодоступними як для звичайних любителів музики, так і для професіоналів.

Найбільш дієвим, ефективним засобом пошуку і отримання необхідних фономатеріалів зараз є мережа Інтернет. Спеціалізовані музичні сайти пропонують переважно сучасну популярну музику; хоча зустрічаються також і академічна музика, і фольклор, але пропорції їх є неспівставними. Деякі сайти спеціалізуються винятково на класичному музичному мистецтві. Існують сайти, що згуртовують аматорів фольклору (зокрема – ua-avtentyka.blogspot.com). Є українські сайти патріотичної спрямованості, що охоплюють не тільки різні види мистецтв, але й різні форми взаємодії із цим мистецьким інформаційним простором; тут можна знайти потрібний музичний матеріал або поділитись записами із власної колекції, взяти участь в обговоренні, запропонувати тему обговорення та ін. Приміром, спроби знайти записи хорових творів О. Кошиця привели на сайт toloka.hurtom.com, де в темі "Українські виконавці на платівках фірми Мелодія" вдалось знайти об'ємний каталог записів українських виконавців на фірмі "Мелодія" (до 1964 року – "Всесоюзна студія грамзапису").

Каталог містить інформацію (далеко не вичерпну, але значну) про записи українських виконавців на вінілових платівках – симфонічну, камерно-інструментальну, вокальну, хорову, естрадну, джазову музику за період з 1951 по 1991 рік. Якщо обмежити масив знайдених прикладів винятково записами українських народної музики, список прикладів буде більш ніж вражаючим: серед виконавців – академічні та народні співаки, хори, капели, ансамблі бандуристів, естрадні та джазові виконавці: І. Паторжинський, І. Козловський, Б. Гмиря, М. Гришко, З. Гайдай, Д. Гнатюк, А. Солов'яненко, Федір Жарко, сестри Байко, Н. Матвієнко; Закарпатський народний хор УРСР, Буковинський ансамбль пісні і танцю, Державна капела бандуристів УРСР, Черкаський Державний український народний хор, Державний заслужений український народний хор

ім. Г. Верьовки, Дитячий хор "Щедрик", Державна капела УРСР "Трембіта", Державна капела УРСР "Думка"; ансамблі "Арніка", "Калина", "Смерічка", "Кобза", "Ватра", "Краяни", "Опришки", "Чарівні гітари", "Світязь", "Водограй", джаз-оркестр "Дніпро", Софія Ротару, Назарій Яремчук та ін. Частину цих записів можна знайти в мережі; частину доведеться при потребі розшукувати у фоноархівах та приватних колекціях.

Впродовж 1990-х та 2000-х рр. ситуація на ринку аудіозаписів відчутно змінилась. Виробництво вінілових платівок майже припинилось – їх витіснили спочатку аудіокасети а згодом – компакт-диски. У зв'язку із широким впровадженням нових технічних засобів (комп'ютерних програм та т.зв. "віртуальних студій звукозапису") можливості запису, обробки та збереження музичного матеріалу значно розширилися. Тепер музичні події навіть локального значення можуть бути задокументовані та оперативно розтиражовані (розмножені) через мережу Інтернет, та у вигляді цифрових носіїв (CD, DVD) інформації. Поширення аудіоматеріалів в більшості випадків залежить майже винятково від їх комерційної успішності.

Записи музики сучасних українських композиторів здійснюються переважно в рамках діяльності Національної спілки композиторів України та її підрозділів (Музфонду, Центру музичної інформації), зокрема під час виконання творів на концертах, організованих спілкою (в тому числі фестивальних – "Київ музик фест", "Музичні прем'єри сезону" тощо). Відзначимо також особистий внесок ряду виконавців. Наприклад, існують записи фортепіанної музики українських композиторів у виконанні Бориса Деменка (CD "Борис Лятошинський. Твори для фортепіано", "Український фортепіанний авангард"). Академічний камерний хор "Cantus" з Ужгорода має в своєму доробку записи української духовної музики (Д. Бортнянський, А. Ведель, Л. Дичко), а також творів М. Леонтовича, К. Стеценка, Є. Станковича, В. Зубицького). Записи музики Д. Бортнянського, тому числі опери "Алкід" (вперше) здійснено камерно-симфонічним оркестром "Leopolis".

Підсумовуючи вищевикладене, зазначимо, що пошук аудіозаписів української академічної музики сьогодні є вкрай ускладненим внаслідок їх розпорошеності й відсутності будь-якої систематизації. Спеціалізовані сайти та форуми Інтернету тільки частково акумулюють необхідну інформацію й не гарантують можливості збереження відповідних каталогів, пошукових систем та самих аудіоматеріалів. Можемо констатувати необхідність фінансування на державному рівні й координації зусиль по створенню відповідної інституції на кшталт національного аудіоархіву України, фонди якого були б доступні широкому колу користувачів.

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКА СКЛАДОВА СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ МАЛИХ І СЕРЕДНІХ МІСТ СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ

Важливу проблему сучасної науки становить соціокультурний простір міст – населених пунктів, що в сучасних умовах концентрують у собі переважну частину популяції країни.

Так звані "малі" й "середні" міста посідають особливе місце в соціокультурному просторі України в цілому. Малі міста, населення яких становить до 50 тисяч мешканців, складають 75 % загальної кількості міст. Середні міста, населення яких становить від 50 до 100 тисяч мешканців, в Україні налічують близько п'ятдесяти населених пунктів (станом на 1 січня 2009 року в Україні нараховувалося п'ятдесят п'ять середніх міст, в яких проживало 11,3% міського населення країни).

Стан малих і середніх міст визначається дією цілого ряду чинників: історичного, транспортного, промислового, міграційного, адміністративно-соціального. Значний вплив на формування соціокультурного простору цих міст має також культурно-мистецький чинник.

Вже на початку 2000-х рр. на державному рівні було констатовано "уповільнений розвиток більшості середніх і малих міст" [1], усвідомлено необхідність напрацювання системи заходів, що зробили б можливим системний розвиток малих і середніх міст.

Визначаємо соціокультурний простір малих і середніх міст як простір, утворений у певному просторово-часовому локусі сукупністю й взаємодією соціальних умов і мистецько-культурних цінностей, що створюють своєрідну духовну атмосферу й впливають на мешканців міста.

У формуванні культурно-мистецької складової соціокультурного простору набувають провідного значення загальні процеси взаємодії мистецтва соціуму в умовах сучасного суспільства. Результатом такого розуміння стало виявлення цілого ряду особливостей природи сучасної культурно-мистецької складової соціокультурного простору.

Дослідники констатують формування нового типу менталітету, обумовленого новим способом життя, невіддільним від сучасних технологій і загальної економічної ситуації. У цих умовах презентаційні форми починають активно впливати на свідомість глядача, а також підлаштовуватися під його потреби.

Іншим аспектом нашого часу, що впливає на стан сучасного мистецтва, стало стирання або розмивання жорстких кордонів у культурній

сфері. У сучасній художній культурі теперішнього часу спостерігається процес багаторівневості або актуалізації різних художніх тенденцій, які під впливом інформаційно-комп'ютерних та мультимедійних технологій так чи інакше формують масову свідомість.

Мистецькі фестивалі стали важливим інструментом у вирішенні сучасних проблем культурного розвитку територіальних громад малих і середніх міст; вони виконують важливу функцію компенсації відсутності розвинених постійно діючих культурно-мистецьких інституцій.

Проведення таких заходів в малих і середніх містах має цілий ряд особливостей. З одного боку, фестивалі приносять користь містам, де вони відбуваються, позаяк концерти, спектаклі, виставки тощо стають нагодою для мешканців долучитися до мистецтва високого рівня. З іншого боку, фестивалі дають можливість їх учасникам і гостям пізнати історико-культурні особливості регіону або й самого міста, де той чи інших захід проводиться.

Використані джерела

1. Про Генеральну схему планування території України: Закон України – 07.02.2002 № 3059-III. Режим доступу: <http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/3059-14>

Славіна Олена Олександрівна

ПРОБЛЕМИ ВОКАЛЬНОГО ДЖАЗОВОГО ВИКОНАВСТВА В УКРАЇНСЬКІЙ СУЧАСНІЙ МУЗИЧНІЙ ОСВІТІ

Джазова музика в сучасному українському музичному просторі займає досить відокремлену позицію. Але разом з тим джаз дуже добре інтегрується до системи інших видів мистецтв, тим самим збагачуючи та поширюючи свій і без того цікавий музичний світ.

Джаз в українському музичному просторі досить рідке явище. Його можна почути на джаз фестивалях, джемсейшенах, в деяких кафе та ресторанах, але це не масове явище, це скоріш закритий клуб. Дитина не зростає в джазовому середовищі, у звичайному житті людина не спілкується мовою джазу, а іноді погано або зовсім її не розуміє. Водночас якщо виникає бажання зануритись у яскравий світ джазового мистецтва, одразу постає проблема навчання. Джаз – мистецтво професійне, тому і навчатися треба професійно.

Вокальне джазове виконавство займає важливе місце в музиці. Це історія джазу разом з його видатними вокалістами (Луї Армстронг, Елла Фіцджеральд, Бессі Сміт, Біллі Холідей та інші), де кожен яскрава особистість зі своїм життям, епохою, культурою та внеском у світову музичну скарбницю.

Проблематикою музичного виконавства в своїх роботах займалися численні дослідники, в тому числі Д. Андросова, Я. Горак, Н. Жайворонок, В. Заєць, Ж. Зваричук, П. Ковалик, Є. Чайка, О. Щербакова та інші. Н. Дрожжина висвітлювала вокальне виконавство в системі музичного мистецтва естради. Існують деякі роботи по підготовці джазових виконавців-інструменталістів, але проблеми вокального джазового виконавства в українській сучасній музичній освіті майже не вивчалися, і тому ця тема є досить актуальною.

Українські сучасні джазові виконавці за рахунок вплетіння українського національного колориту, збагачують та розширюють джазову мову сьогодення. Своєю виконавською майстерністю вони сприяють популяризації джазової музики за рахунок поєднання класичних та сучасних музичних форм з національними традиціями, що останнім часом є досить актуальним.

Шлях професійного музиканта залежить від його музичної освіти, а вокального джазового виконавця від джазової музичної освіти. На Заході підготовка майбутнього джазового виконавця відбувається на досить високому рівні. Професійні музиканти-викладачі, матеріальна база та технічні можливості забезпечують якість музичної освіти. В Україні з ряду причин майбутні джазові вокалісти не мають достатньої технічної підготовки.

Імпровізація, яка притаманна джазу і є його характерною рисою, дає можливість виконавцю розширити межі своїх можливостей, що своєю чергою допомагає митцю досягнути високого рівня виконавської майстерності. Джаз і імпровізація поняття взаємопов'язані і тому дуже важливим є постійні тренування з імпровізаційної майстерності.

Практика вокальної імпровізації в музичній освіті знаходиться на досить низькому рівні, вона майже відсутня. Виконання пісень зводиться до рівня "знято", але при такому виконанні повністю нівелюється особистість виконавця, його власне бачення та відчуття.

Вокалісти естрадних та джазових відділень здебільшого виконують музичні твори під фонограму і не мають можливості співати з "живим" колективом. За рахунок цього втрачається можливість спілкування між музикантами під час виконання, що є однією з необхідних умов для вдосконалення виконавської майстерності джазового музиканта. Для набуття професійних якостей вокального джазового виконавця потрібні глибокі знання з теорії і історії джазу, джазового сольфеджіо, гармонії джазу, основ імпровізації та інших. Разом з тим головною умовою для становлення справжнього джазового вокаліста є постійне вдосконалення його імпровізаційної майстерності та вокально-виконавських можливостей.

ВИКОРИСТАННЯ ІНФОРМАЦІЙНО-КОМП'ЮТЕРНИХ ТЕХНОЛОГІЙ В ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ ГІТАРИСТІВ В ДМШ

Комп'ютерні технології активно використовуються в нашій музичній школі для: ведення електронної документації (планування, звіти, програми); зберігання інформації в електронному вигляді (сценарії, програми концертів, каталоги CD і DVD-дисків і т.д.); пошуку інформації в мережі Internet; створення бази даних; використання комп'ютера на уроці і в позанавчальній діяльності; дистанційного навчання (E-learning) [1].

Переваги використання комп'ютерних технологій на уроці гітари в музичній школі: комп'ютер розширює можливості надання та отримання навчальної інформації; завдяки звуковим файлам, графіці, відеофайлами створюється відчуття реальності; підвищується мотивація учнів до придбання нових знань; розкриваються їхні творчі здібності; проводиться самоконтроль діяльності учнів.

Комп'ютер використовується у поза навчальній діяльності: як засіб наочності при вивченні нового додаткового матеріалу на відео і компакт-диску; для отримання інформації з мережі Internet; при фото і відеозйомках класних заходів, створенні фільмів (Windows Movie Maker); для проведення музичних конкурсів і вікторин з допомогою Power Point і Windows Media [1].

Сьогодні на уроці гітари використовуються сучасні електронні музичні інструменти: дитячі клавішні синтезатори, мультимедійні комп'ютери зі звуковою картою і музично-програмним забезпеченням для створення музики, та електронно-освітні ресурси: електронну нотну бібліотеку старовинної та сучасної музики, аудіо-відеозаписи відомих гітаристів, їх майстер-класи та відеошколи [3].

Учнів класу приваблює можливістю стати відомим хоча б у колах користувачів Інтернету, не даючи концертів, але розміщуючи ролики на сайтах відеохостингу. Інтернет гарний на початкових стадіях "розкрути", за допомогою ресурсів типу Myspace, Facebook, Однокласники, Вконтакте учень може заявити про себе [2].

Дистанційні уроки проводяться коли учень не може з тих чи інших причин бути присутнім у школі (хвороба, далека відстань, тощо) і займається не виходячи з дому, у зручний для нього час і в комфортних умовах. Батьки можуть спостерігати у Skype за проведенням уроку в музичній школі, що саме по собі є сильною мотивацією для дитини. Підтвердження цьому видно з реальних результатах учнів. Також у Skype

на уроці і на репетиціях ансамблю інколи отримуються відеоконсультації в режимі онлайн від гітаристів і вчителів, що живуть в інших містах і країнах (Америка, Канада, Португалія, Росія).

Новим інструментом педагогічної діяльності викладача гітари в музичній школі є програми для роботи з музикою на комп'ютері. Їх можна розділити на групи: 1. Музичні програвачі, 2. Музичні ігри, 3. Програми для співу караоке, 4. Музичні енциклопедії, 5. Навчальні програми, навчальні посібники 6. Музичні конструктори, програми для написання музики.

Програми, що розраховані на допомогу навчанню гри на гітарі, які використовуються в класі, можна розділити на: "Guitar Pro", програми-самовчителі гри на гітарі, для настроювання гітари, для роботи з акордами, для роботи з нотами, для конвертації.

Роботу в "Guitar-Pro" розподілено на чотири етапи: використання метронома, варіювання темпів, робота зі звуковими доріжками; освоєння нотного запису; робота з готовою партитурою; створення партитур-аранжувань і композицій самими учнями. Наприклад, приступаючи до вивчення нового твору учневі надається додому "першоджерело" (на флешці), щоб він слухав оригінал і мав орієнтир для роботи, потім на основі нот твору створюється робоче перекладення у форматі програми. При розборі та розучуванні твору використовуються такі прийоми, як: включення і виключення доріжок, гра окремих партій, зміни темпу для розучування, робота з вбудованим метрономом, використання дублювання голосів і гра під фонограму "мінус".

Етапи застосування комп'ютерних програм на уроці гітари залежать від ступеня освоєння викладачем комп'ютера: використання окремих елементів навчальних програм у ході уроку; створення власних уроків-презентацій; проведення інтегрованих уроків у музичній школі.

Комп'ютерні програми використовуються на будь-якому етапі уроку гітари з урахуванням вікового інтересу учнів, їх підготовленості до сприйняття викладеного матеріалу та рівня освоєння ними комп'ютера. Наприклад, учням 1 і 2 класів пропонується фонотека, фонограми, окремі елементи освітньо-ігрових програм. Учням 3-х і 4-х класів: тематичні - навчально-розвиваючі; освітньо-ігрові програми; фонотека і фонограми, а інформаційні частково. При цьому можна включати в урок, як окремі елементи програм, так і проводити урок-презентацію. У старших класах - всі групи програм використовуються у повному обсязі і заняття можна провести у формі уроку-презентації та інтегрованого уроку.

Наприклад, при проведенні уроку на тему "Гітарна музика Іспанії" почати можна з розгадування музичного кросворду. На екрані відображаються портрети композиторів різних країн, з творчістю яких вже були знайомі учні, назвавши правильно їх прізвища, розгадується кросворд, в якому ключове слово "Іспанія". Після прослуховування музичних фрагментів на мапі знаходимо дану країну. За допомогою програми "Музичні інструменти народів світу" учням демонструються інструменти, які використовують народи цієї країни, розповідається історія їх створення, матеріали з яких вони виготовлені, здійснюється прослуховування звучання даних інструментів, обговорення їх національного колориту.

Таким чином, використання комп'ютерних програм викладачем гітари в музичній школі, дає переваги: розширює інформаційну базу при підготовці до уроку; дозволяє ефективніше розвивати всі види сприйняття в учнів: зорове, слухове, чуттєве; підвищує інтенсивність проведення уроку; сприяє розширенню міжпредметних зв'язків; урізноманітнює форми проведення уроку (урок-екскурсія, урок-концерт, урок-гра та інші.); учні із засвоєнням гітари набувають навички володіння комп'ютером; змушує викладача постійно вдосконалювати свої знання та вміння [4].

Використані джерела

1. Котельникова, Г. Н. Компьютерные технологии на уроках музыки и во внеучебной деятельности в начальной школе / Г.Н. Котельникова, Е.В. Одинцова // Начальная школа плюс до и после. – 2010. – № 10. – С. 87–90.
2. МузБлог Е. Седько [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://eugensedko.blogspot.com/2010/11/blog-post_30.html
3. Перегудов В.А. Использование информационно-компьютерных технологий в процессе обучения музыке в классе гитары ДШИ [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://nsportal.ru/shkola/muzyka/library/ispolzovanie-ikt-v-protssesse-obucheniya-muzyke-v-klasse-gitary-dshi>
4. Резеткина Т.П. Використання комп'ютерних технологій на уроці музики як засіб формування педагогічної культури / Т.П. Резеткина [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://ipk.ulstu.ru/?q=node/459>

Степурко Віктор Іванович

ЗВУКОВЕ ВТІЛЕННЯ ХУДОЖНЬОЇ ОБУМОВЛЕНОСТІ В ТВОРАХ СУЧАСНОЇ МУЗИКИ

В контексті вихідних позицій філософсько-поетичного символізму, аналіз творів сучасної музики відрізняється від традиційних підходів у ставленні до музичного звуку як процесу художньої обумовленості. Пов'язано це зі змінами, що сталися в художньому мисленні особис-

тості, налаштованої на поглиблення в творчості асоціативних чуттєвих та візуальних образних констант.

Створення кожного виду творчого продукту (художнього твору) відбувається певним способом використання виражальних засобів. В свою чергу, психологічний вплив виражальних засобів, їх адекватність образним та технічним параметрам твору, композиторська техніка, її відповідність завданню жанру та стилю (вибір музичної форми, манери висловлювання; активність розвитку музичного образу, ритмічної пульсації тощо) мають бути творчо осмисленими.

Підхід до проблеми композиторської творчості як до особистісно-ціннісного, рефлексивного акту, ставлення до музичного образу як до певної картини світу, втілення якої вимагає актуалізації інтелектуального, емоційного, духовного потенціалу особистості, стає основою для сприйняття музичного символізму та інтерпретації художнього сенсу. Дану проблематику в своїх працях розробляли музикознавці: К.П. Івахова ("Особливості виконання фольклорних творів Мирослава Скорика"), Л.А. Мазель ("Про природу та засоби музики"), Н.Б. Маньковська ("Париж зі зміями. Введення в естетику постмодернізму"), М. Михайлов ("Стиль у музиці"), С.О. Салдан ("Жанрово-стильова модель як музично-теоретичне поняття"). Однак, на кожному етапі розвитку музичного мистецтва з'являються нові підходи у вирішенні даної проблеми.

Отже, зважаючи на актуальність теми дослідження та недостатню опрацьованість вченими, мета нашої розвідки у визначенні концепції звукового втілення художнього образу в творчих здобутках сучасних українських композиторів. Завдання роботи полягає в тому, щоб висвітлити показники в сучасній композиторській творчості, спрямовані на утвердження нових підходів у ставленні до музичного звуку як художньо-образної константи, враховуючи й використання в музичному мистецтві позамузичних звукових феноменів.

Працюючи з традиційними музичними формами, сучасні композитори привносять в них свої оригінальні концептуальні рішення. Так, наприклад, цікавою видається структура "Диптиху" А. Гаврилець для оркестру струнних інструментів з точки зору внутрішнього наповнення простої фольклорної композиції за рапсодично-танцювальним принципом (думка-шумка): перша частина містично-занурена, а друга – гротескно-нестримна. Тим не менше, темповий та жанровий контраст між частинами нівелюється використанням композитором системи мелодичного інтонаційного "проростання", що привнесло в музичну форму цілісність симфонічного розвитку.

Порівняно з пошуками нової форми викладу або виразної інтонаційно-мовної стихії в творчості композиторів попередніх епох, творчість

сучасних композиторів відзначається наданням першорядного значення тембральній прерогативі якостей звуку. Так, наприклад, у творах останніх років В. Сільвестрова відчувається нехтування інтонаційною багатоманітністю викладу на догоду "занурення" в сутність звукової образної панорами, у зв'язку з чим музична форма апелює до інших часових вимірів і створює своєрідний молитовний стиль висловлювання.

Для музики В. Сільвестрова характерним є не розмаїття стильових форм висловлювання, а внутрішнє наповнення зовнішньо незмінного образного контексту, що вимагає від виконавців специфічного ставлення до звукової палітри. Такий підхід можна порівняти з пошуками моменту "передчуття", з якого народжується самодостатній колористичний феномен – музичний звук.

Пояснюючи сучасний підхід до стильових ознак творчості, можна стверджувати, також, що він звершується й у співставленні різних стильових напрямків, які в попередніх епохах не використовувалися і були більш стилістично однотайними. Однак, наприкінці ХХ ст. об'єднання різних засобів виразності стало використовуватися все частіше.

В Партиті №5 для фортепіано М. Скорика стилістичні алюзії до певних музичних епох виявляється у специфічно фрагментарному їх функціонуванні в межах обраної композитором системи висловлювання. Індивідуальний підхід композитора не співпадає з жанрово-стильовими ознаками тих часів, у яких були сформовані. Вони сприймаються вже як ретроспективне відродження, що отримало назву: неobaroco, neoklasicizm, neoromantizm тощо.

В структурних особливостях твору та розкритті задуму сучасного композитора може існувати непостійний зв'язок елементів музичної мови. Так, твір Г. Ляшенка "Темнота II" для флейти, арфи і альти можна було-б назвати абстрактним за асоціативним рядом, якби не вишукана структурна панорама, що її витворив композитор. Асоціативний ряд лінійного порядку тут не є першорядним, а виразально-смысловий контекст завуальовано у високо-інтелектуалізованому принципі діалогу образних панорам та полілогу зі слухачем. Композитор витончено користується оформленням жанрових алюзій на рівні стилістичної барвистості, а не для виявлення їх антагонізму, що наближає твір до естетики даосизму.

Сучасне композиторське мислення є наповненим абстрактно-символічними принципами, що пов'язано з бажанням сприяти спорідненості різних філософських напрямків у мистецтві. Так, наприклад, симфонічний твір І. Тараненка "Зрак" (Провидіння Господнє!) за походженням назви з біблійних текстів можна було-б вважати програмним висловленням релігійних поглядів автора. Однак, імпровізаційно-

алеаторичний композиційний прийом звукових "плям", що його використовує автор, прирівнює естетику цього твору до пантеїстичного містицизму художників-імпресіоністів.

В творчості сучасних композиторів досить часто зустрічається незбалансований підхід у виборі елементів розвитку музичного матеріалу. Так, в Концерті для флейти та камерного оркестру (пам'яті Олега Ківи) Ігоря Щербакова при майже повній відсутності мелодичної інтонаційної обумовленості ми знаходимо настільки реалістично змальованими "тривоги і плачі" звукових фонем у загальній оркестровій фактурі, що наша фантазія ніби готує "воскресіння" в них образів давно забутих, тепер вже не реальних, але постійно очікуваних.

В Концерті для флейти та камерного оркестру в трьох частинах ("Пам'яті мого батька") О. Безбородька за допомогою експресивних музичних засобів (флейта-соло та струнні інструменти) вимальовується неоднозначно-трагічний художній образ. Можна подивуватися винахідливості автора у створенні психологічного портрету головної "дійової особи" на грані візуальних і, навіть, натуралістичних прийомів, але відсторонений класично-романтичний образ фортепіано, що з'являється наприкінці, зважаючи на популярність автора музики ще й як піаніста-виконавця, стає зрозумілим загальний контекст творчого задуму.

Зважаючи на специфіку інструментальної та вокальної музики, окремо слід розглянути важливість розмежування розуміння поняття теми твору. В кожному з цих напрямків існує два підходи: виявлення теми першого роду, як авторського висловлення безпосередньо про явища дійсності та життя в цілому; тема другого роду – висловлювання в межах певної мови, засобів виразності, форми, можливостей мистецтва музики та певного композитора.

Тож, наприклад, темою першого роду в творі В. Польової "П'ета" (від іт. *Pieta* – милосердя) для скрипки та оркестру струнних інструментів є висловлення знакової та відповідальної теми – страждання Богородиці, що тримає на руках убієнного Сина, Господа нашого Ісуса Христа. В одноіменній скульптурній композиції Мікеланджело висока одухотвореність образу Марії надає трагічній темі просвітлений характер. В темі ж, другого роду твору В. Польової використовується мелодичний мотив, подібний до церковного напіву, що секвенційно розвивається з нижнього регістру до верхнього, а в партії скрипки-соло – в зворотньому напрямку, утворюючи відчуття співзлиття божественного й земного. На варіаційному "перегукуванні" цих двох напрямків розвитку матеріалу будується зазначений твір.

В той же час, наприклад, у хорових творах В. Сільвестрова тему першого й другого роду висловлює текст, а музичний інтонаційний ряд має другорядне значення і лише складає йому фонічну основу. Такий композиційний прийом можна вважати своєрідним "навіюванням" певних образних констант з поза музичного простору.

Сучасна модель мислення творчої особистості досить часто засновується на постулаті: "рух потаємними шляхами", пов'язаного з поширенням у постмодерному суспільстві містичного мислення. Сучасний відео-ефір є наповненим фантастичними персонажами, що не може не впливати на творчу особистість, особливо на молодь.

До цього можна додати, що продовжує існувати ще й авангардний напрямок інструментальних творів "інтелектуальної гри", в яких годі шукати концепцію, тому що в даному випадку "музика для композитора – шлях без мети", як висловлюється в одному з інтерв'ю композитор С. Пілютіков. В таких творах автори схиляються до вишуканих конструкцій оркестрової барвистості, фактурної оригінальності, використання незвичних виконавських прийомів.

Отже, музична інтонація як система образно-емоційного "навіювання" в творах сучасників не узгоджується з класично-конструктивним методом діалогу та полілогу, а неспівпадіння жанрових та стильових ознак музичних образів протиставляється "кітч", як системі використання шаблонних інтонацій. Імпровізаційний прийом "звукових плям" віднаходить оригінальні рішення в системі "неофольклорної хвилі". Проповідування естетики Православ'я в творчості сучасних українських композиторів ставить її осторонь ідеології авангарду (пошуків все нових і нових звукових форм).

У підсумку слід зазначити, що сучасна українська композиторська школа є показником широкої панорами творчих особистостей, які працюють на засадах креативності та вільного волевиявлення, опираючись на національні традиції та світові тенденції розвитку музичного жанру.

Стецюра Катерина Олександрівна

ТЕХНОЛОГІЇ 2.0 КОМУНІКАЦІЇ В УПРАВЛІННІ ВНЗ

Медіаекспансія є незаперечним фактом буття сучасного світу. Медіа-технології можна побачити повсюдно: смартфон у руках підлітка, планшет з іграшками у дитини, електронна книжка у дідуса та, звичайно, безліч девайсів у бізнесменів, політиків та рядових працівників усіх сфер діяльності – вже звичайні явища і для нашої країни. Розвиток технічної складової медіа призводить і до розвитку нових форм комунікації. Медіа-

спалахом останнього десятиліття є бурхливе проникнення соціальних мереж у життя громадян. Соціальна мережа – технологія побудована на можливості спілкування в реальному часі у віртуальному середовищі; її головний комунікаційний модуль – це діалог, подекуди навіть полілог. Соціальні мережі сьогодні видозмінюють образ людства – його свідомість, поведінку, формат спілкування. Нова форма взаємодії глибоко проникла у повсякденне життя, стала механізмом управління суспільною думкою та маркетинговим інструментом кожної другої компанії. Не оминула така тенденція і сферу соціально-культурної діяльності.

Відкритий університет – це сьогоdnішній тренд освітнього сфери Європи, Канади, США та розвинутої частини Азії. Дана концепція побудована на основі необхідності діалогу між студентом та викладачем, адміністрацією та співробітниками, ВНЗ та громадськістю, державною владою. У широкому розумінні вона включає можливість використання 2.0 технологій для різних цілей розвитку ВНЗ. На наш погляд, концентричним ядром концепції відкритого університету є впровадження системи Електронного кампусу (подекуди дана технологія має й інші назви) у діяльність ВНЗ.

Електронний кампус (ЕК) – це внутрішня соціальна мережа ВНЗ, це єдине інформаційне середовище ВНЗ. Основними цілями реалізації ідеї ЕК є інформаційна підтримка діяльності ВНЗ та налагодження електронної комунікації між усіма агентами освітньої діяльності в рамках ВНЗ. Технологія дозволяє вирішувати ряд управлінських задач – в першу чергу, це універсалізація діяльності підрозділів ВНЗ, по-друге, напручування схем спільної роботи та розвиток корпоративної культури, по-третє, контроль та координація діяльності всіх агентів процесу, по-четверте, формування потужного науково-інформаційного поля як ресурсу ефективного управління. Реалізація моделі ЕК сприяє вихованню у студентів і співробітників ВНЗ навичок ефективної взаємодії у віртуальному просторі та формуванню якісних інформаційних сервісів для всіх споживачів сфери освіти.

Створення ЕК – це якісно новий рівень інформатизації університету, при якому користувачі отримують доступ до необхідної, актуальної, повної, коректної та несуперечливої інформації, а самі рішення в області ІТ так вплетені в основні ділові процеси університету, що персонал та студенти вже не можуть обходитися без сервісів, що надаються інформаційним середовищем. При цьому посадові обов'язки виконуються персоналом з більшою ефективністю, а навчання студентів – з кращою якістю, що робить інвестиції в інформаційні технології економічно виправданими. Створення ЕК університету – це основа ефективного управ-

ління і засіб досягнення конкурентних переваг, а також невід'ємна частина інтеграційної стратегії у світовий освітній простір.

ЕК – це лише одна із позитивних сторін впровадження 2.0. технологій у функціонування ВНЗ. Не можна оминати увагою й інші можливості, які відкривають технології мережевого спілкування для розвитку ВНЗ. Освітній заклад може не лише створювати власну соціальну мережу, але і активно підключатись до вже існуючих. Розвиток соціального медіа маркетингу вже довів ефективність використання соціальних мереж для формування високої конкурентоспроможності та збільшення продажів у бізнесовому середовищі. Тому не випадково, що дані технології все з більшою активністю переймаються й ентузіастами від сфери освіти.

Технології 2.0 відкривають нові горизонти для розвитку PR, репутаційного менеджменту, управління корпоративною культурою та загалом створення оптимального медіасередовища функціонування ВНЗ. Вони стають надійним інструментом просування бренду та формування позитивного іміджу ВНЗ, що дозволяє привернути увагу нових абітурієнтів, їх батьків, а відповідно сприяє подальшому розвитку та процвітанню ВНЗ.

Таким чином, ми переконані, що технології 2.0. комунікації є майбутнім для суспільства в цілому, а тому і майбутнім у формуванні комунікаційної сфери в освіті та новим викликом для управлінських технологій. Тож вони мають стати щоденним інструментом для кожного ВНЗ, який прагне зайняти міцні позиції на ринку освітніх послуг, інтегруватися до світової освітньої спільноти та процвітати ще не один рік.

Щербина Іванна Юріївна

БІБЛІОТЕКА ЯК ЦЕНТР НЕФОРМАЛЬНОЇ ОСВІТИ ПОКОЛІНЬ

Одним із соціальних наслідків глобалізації та інформатизації є формування суспільства знань та розвиток "ціложиттєвого" навчання. Лише формальні освітні системи не можуть дати відповіді на постійні швидкі технічні, соціальні та економічні зміни в суспільстві, їх слід підтримувати неформальними освітніми практиками.

За визначенням Д.В. Лівінгстона, неформальна освіта – навчальна діяльність, що зумовлена освітніми потребами, прагненнями особи до оволодіння необхідними знаннями чи вміннями, відбувається за межами програм освітніх закладів. Іншими словами, неформальна освіта охоплює усе навчання поза програмами формальних чи неформальних освітніх закладів і програм. Сутність неформальної освіти та виховання

як складової частини системи освіти України визначають специфічні умови її функціонування, а саме: диференційованість, динамічність, гнучкість, мобільність, варіативність, доступність.

Цивілізація одним з своїх досягнень має зміну вікової структури населення. Демографічне старіння ставить перед суспільством всіх країн світу завдання залучення цієї категорії до активного життя, адаптації їх в суспільстві. Щоб люди похилого віку якомога довше були фізично і духовно здоровими, а молоде покоління краще розуміли специфіку і психологію старіючої людини, потрібно допомогти людині похилого віку зрозуміти зміни, які відбуваються, реалізувати власні можливості, здійснити те, що людина не змогла зробити протягом життя, отримати знання для подальшого повноцінного життя в сучасному суспільстві.

Право на освіту – одне з основних прав людини не може бути обмеженим за віком. Освіта в похилому віці має за мету її безперервність і можливість її подальшого продовження. Освіта в похилому віці відноситься до неформальної.

Публічні бібліотеки належать до закладів соціального, освітнього і культурного призначення. Їх основні завдання пов'язані з наданням допомоги в отриманні інформації і організації дозвілля для людей різних вікових категорій, які потребують соціальної реабілітації і адаптації в суспільстві. Така діяльність виділяє бібліотеки в самостійний елемент системи соціально-освітнього обслуговування населення.

Виходячи з актуальності цієї теми, досвіду роботи, наявності інформаційних ресурсів, напрацюваннями і здобутками, в Центральній бібліотечній системі Солом'янського району міста Києва, що об'єднує 17 публічних бібліотек, створена загальносистемна цільова програма неформальної освіти "Бібліотека – центр освіти поколінь". Термін дії програми: 4 роки (2012–2015 рр.).

Програма діє на підставі таких правових і законодавчих актів:

- "Гамбурзька Декларація про освіту дорослих" (ЮНЕСКО);
- "Конституція України" (прийнята Верховною Радою в 1998 р.);
- Закон України "Про бібліотеки і бібліотечну діяльність";
- Закон України "Про освіту дорослих".

Складові програми:

1) "Пізнаємо світ із книгою" – секції роботи з дошкільнятами;

2) "Освіта без уроків" – неформальна освіта школярів (тематично-цільові заходи екологічної, правової, історично-патріотичної, краєзнавчої, народознавчої, моральної спрямованості).

3) "Втілення відкладених мрій" – різностороння освіта людей похилого віку:

- "Соціальне партнерство" – надання користувачам доступу до Інтернет, навчання з використання запропонованих можливостей для якісного покращення їх життєвого рівня;

- "Вчитись ніколи не пізно" – університет III віку;

- адаптовані бібліопродукти для людей похилого віку: інформаційні зони, стенди, дні інформування, інформаційні списки, інфотеки тощо.

4) "Бібліо-фріланс" – волонтерський рух залучення до культурно-освітніх процесів соціально неадаптованих молодих людей.

Найбільш важливими принципами неформальної освіти в є:

- "вчитися в дії" – цей принцип означає отримання різних вмінь та навичок під час практичної діяльності;

- "вчитися взаємодіяти" – цей принцип передбачає отримання практичних знань про відмінності, які існують між людьми, навчання роботі в команді та спонукання до співпраці з оточуючими;

- "навчатися вчитися" – цей принцип передбачає отримання навичок пошуку інформації та її обробки, аналізу власного досвіду і виявлення індивідуальних освітніх цілей, а також здатність застосовувати все назване вище в різних життєвих ситуаціях.

На сьогоднішній день неформальна освіта в бібліотеці є явищем, яке посилює роль традиційної освіти, пропонуючи альтернативні форми навчання та новий зміст, що допомагають людям пристосуватися до постійних трансформацій суспільства та підвищують рівень освіченості різних категорій населення.

СЕКЦІЯ 5

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКІ ПОШУКИ МОЛОДІ

Біріна Надія Кириківна

ФОРТЕПІАННА ТВОРЧІСТЬ ЯКОВА СТЕПОВОГО В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Композиторська творчість Якова Степового – це самобутнє і неповторне явище. Непростий і тернистий життєвий шлях випав на долю цієї обдарованої людини. Композитор щасливої, але дуже короткої творчої долі. Через відображення та вивчення історико-культурних умов формування особистості, вивчення життя і творчості Якова Степового, стає відомо наскільки різноманітна та величезна роль діяльності композитора Якова Степового у музичному світі. Вона полягає у виведенні української музики на широку дорогу світового мистецтва.

Крім обробок революційних, народних пісень він пише вокальні ансамблі, хори, оркеструє деякі твори та музику інших композиторів, створює репертуар для ансамблю.

У композиторській творчості Яків Степовий досяг найбільшої досконалості. Його майстерність полягає у володінні простими художньо-правдивими засобами музичної виразності із використанням народнопісенних джерел і професійної музики. У романсах чергуються фрази шеститактові з чотиритактовими, що вносить певну своєрідність: м'якість і плавність мелодичних ліній. Ладовий та ритмічний контраст, басовий тембр голосу відповідає характеру мелодичного розгортання епіко-драматичного складу. Дуже важливим є використання степу-богатиря, який символізує образ народу. Мелодія супроводжується легким прозорим акомпанементом гітарного типу. Для кожного твору – особистий малюнок. Що стосується забарвлення, то автор звертається до фрігійського і дорійського зворотів. Романси невеликі за розміром, але насичені змістом.

Композиторська спадщина охоплює різні жанри симфонічної, інструментальної, камерно-вокальної, хорової музики. Він є автором 50 обробок українських народних пісень для хору, вокальних творів для дітей.

У камерно-інструментальній спадщині Якова Степового вагомим місцем займає фортепіанна музика, яка охоплює широкий виконавський діапазон – від учнів молодших класів початкових мистецьких навчальних закладів до концертуючих піаністів. Проаналізувавши характерні риси окремих фортепіанних творів, визначено їх роль у розвитку форте-

піанного мініатюризму у музичному світі. Кожен твір Якова Степового має один ліричний настрій – замальовку, що тонко передає внутрішній стан людини. Музична форма творів поступово збагачується фактурними викладами, ладовим тяжінням. Передаючи зміст, Яків Степовий прагнув втілити емоції жалю, почуття людяності, здатності до співчуття, співпереживання.

Мініатюри Якова Степового значно збагатили українську камерно-інструментальну музику ХХ століття. Співуче легато, пластичне динамічне нюансування, природне мелодичне дихання, епізодичне застосування педалі, як засобу звукового забарвлення – ці виконавські прийоми розкривають образний зміст мініатюри українського композитора Якова Степового, посилюючи роль його та його творів в музичному мистецтві.

Простежено плідне поєднання композиторської та педагогічної праці – характерна риса творчої індивідуальності Якова Степового. Висвітлено особливості вивчення творчості композитора у системі початкових навчальних закладах. Вказано на необхідність посилювати популярність музики Якова Степового у педагогів-піаністів та можливість поєднувати у навчально-виховній роботі з учнями свого класу важливі педагогічні та методичні засади і виховувати музичне мислення учнів, в основі якого лежало б розуміння української інтонації. Спираючись на образно-художню уяву учня, що активізується під впливом програмності творів композитора, різнобічно розвивати виконавчу техніку, виховувати інтерпретаторську ініціативу. Цю важливу роль і відіграє музика українського композитора Якова Степановича Степового.

До нових течій світової музики приєдналася і українська музика. Українська музика початку ХХ ст. пережила великі зміни. Незважаючи на жорстку реакцію та утиски, які зазнавала в той період українська культура, в музичному мистецтві продовжувався розвиток потужного українського фольклорного струменя, який живила творчість видатного українського композитора – Якова Степановича Степового.

Ван Ченьдо

ФОРТЕПИАННЫЕ ПЬЕСЫ ДЛЯ ДЕТЕЙ ЕВРОПЕЙСКИХ И КИТАЙСКИХ АВТОРОВ (НА ПРИМЕРЕ СОЧИНЕНИЙ С. СКОТТА И СБОРНИКА К 30-ЛЕТИЮ КНР)

В работе выделены сочинения европейских и китайских авторов, посвященных детям. Пьесы С. Скотта представляют собой композиции, доступные детям и подросткам, занимающимся музыкой. Особенно интересны для представителей Китая те из сочинений С. Скотта, которые

соединяют идею детской музыки – музыки для детей с образами Востока, Китая, Индии и др. В этом плане выделяется пьеса "В стране Лотоса", смысл которой – поэтическое видение Дальнего Востока и Юго-Востока в некотором симбиозе, в единстве качеств индийской и китайской культур. Пьеса являет собой мягкий вариант танго в ритмически-жанровом выражении, что, естественно, ни к Индии, ни к Китаю никак не относится. Это – знак сопричастности к времени, в 1910-е годы (время сочинения пьесы) латиноамериканская музыка была очень популярной, почти как сейчас, в начале XXI века. Но для англичан–шотландцев (а по этносу своему Сирилл Скотт, судя по его фамилии-этнониму, принадлежит к роду кельтов, ирландцев-шотландцев) аргентинское танго также было экзотично, и этим соотносимо с образом Дальнего Востока.

Опора на указанный ритмо-жанр танго включает сочинение в сфере популярной европейской музыки, а в пределах данной латиноамериканской специфики проявление мелодии Индии и Китая – это популяризация искусства данных стран в широкой европейской аудитории. А для китайских слушателей указанное сочетание колорита родных мест и модной "латины" создаёт комфорт "слышания" национальных восточных мелодий как части мирового музыкально – культурного пространства.

К 30-тилетию Китайской Народной Республики (1979 г.) вышел сборник "Детской музыки разных авторов". В названном сборнике представлены многие известные китайские мастера, таковыми авторами являются: Тан Шаньты, Ли Чжонгуан, Лию Шикун, Ли Сиан и многие другие. Данный сборник явно ставит в качестве цели общевоспитательную задачу, а в музыкально-техническом плане демонстрирует постепенность нарастания пианистических сложностей. Так, первые пьесы цикла – просты и по программе, и по фактурно-темповым показателям: "Танцует зелёная лягушка", "Метёлка камыша и петух". Затем фактура усложняется – таковы № 3, 4 ("Красный шнурок для волос", "Песня пастушка") и др. Начиная с №14 ("Я люблю землю, дающую нефть нашей стране"), пьесы становятся довольно сложными и в программно-образном, и в пианистически-техническом смысле (например, вышеприведенное название № 14). А вот программный заголовок № 18 "Весёлый пастушок", который явно напоминает по тональности и по типу фактуры № 4, демонстрирует новые фактурные задачи перед юным пианистом.

Очевидное от первых номеров цикла соединение профессионально-технических целей с нравственно-воспитывающими, ставит данный сборник в связь с таким циклом как "Микрокосмос" Б. Бартока в XX веке, а в XIX столетии аналогом выступает "Детский альбом" П. Чайковского и др. И все же, именно идея Б. Бартока (от простого к сложному, от фольк-

лорно-архаїчного к сучасності) оригінально преломляється в китайському збірнику, включаючи образи-ідеї проповіді комуністического інтернаціоналізму в єдинстві з патріотизмом і вірністю національним ідеалам. Наприклад, уже згадуваний № 14 "Я люблю землю, даючу нафту нашої країні", а також № 11 "Пастушок чекає Червоної Армії", № 15 "Душевні пісні про Народну-визвольну армію", № 16 "Маленький годинник на Південному морі" і др. Закінчуючу п'єсу в даному збірнику написав китайський композитор Хуан Хувей, що вказує на його ініціативу в складанні збірника.

Аналіз збірок музики для дітей європейських і китайських авторів показав, що в них закладена ідея "музики про дітей" – і "музики для дітей". Музика для дітей і про дітей, як показує аналіз, логічно пов'язана з національними традиціями в цьому роді мистецтва. Гіпертрофія ігрової початку, настільки природна для дитячої теми, оборачивається спостереженням певної закономірності прояву моторики.

Висоцька Олена Валеріївна

НАВЧАЛЬНО-ТЕХНІЧНЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ КЛАСУ СОЛЬНОГО ЕСТРАДНОГО СПІВУ ДМШ

Сучасні вимоги до артистів естради, особливо до вокалістів, досить високі – крім грамотного та віртуозного володіння голосом, сценічної майстерності та яскравого зовнішнього вигляду, що відповідає образу, артист-вокаліст повинен мати уявлення та володіти навичками використання тих технічних засобів та приладів, які використовуються в естраді повсякденно, і без яких сучасний естрадний вокал не може існувати.

Відділення "Мистецтво естради" початкового спеціалізованого мистецького навчального закладу (дитяча музична школа та дитяча школа мистецтв) має враховувати специфіку жанру та технічно забезпечити процес навчання юних вокалістів-естрадників. Крім питань технічного забезпечення актової або концертної зали, актуальним є розгляд питання про навчально-технічне забезпечення, що стосується обладнання кабінету естрадного вокалу. Технічне обладнання кабінету естрадного вокалу має відповідати меті та завданням уроків сольного естрадного співу юних артистів.

Обладнання класу естрадного вокалу має починатись на етапі проектування кабінету. На цьому етапі основним (але не єдиним!) завданням є створення в класі акустичного комфорту, враховуючи ту кількість апаратури, яка буде використовуватись в цьому приміщенні, її потужність, спрямованість, частотні характеристики та ін. До того ж,

слід враховувати, що будь-яке приміщення має власні резонансні умови. Це означає, що деякі частоти будуть підсилюватись, деякі будуть відбиватися від стін, стелі та підлоги класу і повертатись до слухача з деяким запізненням (ефект реверберації), а деякі частоти будуть "зникати", бо їх поглинуть стіни та меблі кабінету.

На перший погляд, "зникання" частот чи навіть звуків є найбільш прийнятним для комфорту, тому саме таким шляхом йде більшість студій звукозапису – на підлогу кладуть килим, стіни та стеля також повністю закриваються звукопоглинальним матеріалом, розробляються спеціальні "басові пастки". В результаті ми маємо "акустично глухе" приміщення, яке є непоганим варіантом для студії звукозапису і цілком несприятливим для навчального процесу співака-естрадника. Людина в нормальному житті оточена великою кількістю звуків – розмова, кроки, шерех одягу – всі ці звуки ми чуємо як безпосередньо, так і відбитими від навколишніх предметів, підлоги, стін, тощо. Коли ми потрапляємо в "акустично глухе" приміщення, ми цих звуків більше не чуємо, ми вже знаходимось не "в об'ємі", а наче "в вакуумі". Голос в такому приміщенні звучить "сухо" і "кволо" (згідно ефекту Томатіса), підсилення голосу не покращує його в значній мірі. В таких умовах стає недосяжним не тільки акустичний комфорт співака, а і якісне навчання співу взагалі (як варіант, в навушниках, в яких виконавець чує сформовану звукоорежисером акустичну картину, але в цьому випадку ми цілком втрачаємо природне звучання голосу).

Для навчання дітей сольного естрадного співу більш прийнятним буде приміщення з частково збереженою акустиккою і заглушеними відлуннями. Ідеально підійде "акустична плитка", що являє собою поєднання двох шарів: перфорованої гіпсової плити та мінеральної вати. Підлогу треба закрити килимовим покриттям, а стеля має бути підвісною зі спеціальної звукопоглинальної плити. Акустична плитка не утворює "глухої" акустики, вона швидше "розсіює" звук, значно зменшуючи реверберацію, і дає можливість використовувати звукопідсилювальну апаратуру без слухового дискомфорту. На власний розсуд викладач може експериментувати в такому приміщенні, роблячи акустику більш "жорсткою", наприклад, не використовуючи килимове покриття на підлозі, чи більш "м'якою", наприклад, додавши до інтер'єру диван чи м'які крісла, картини, штори та ін. Запропоноване рішення є майже ідеальним, але воно досить далеке від реалій початкового спеціалізованого мистецького навчального закладу.

Альтернативним варіантом "правильного" акустичного оформлення приміщення є вирішення проблеми за допомогою сучасної звукопідси-

лювальної апаратури: акустичні системи, виготовлені за принципом "лінійного масиву", мають кут розкриття по вертикалі 10° та менше, що дозволяє майже повністю уникнути відлуння від стелі та підлоги. Такі акустичні системи доступні в компактних розмірах, що відповідає умовам ДМШ і прийнятне для класу естрадного вокалу. До того ж їх можна легко перенести в інший клас або на сцену. Кошують ці системи недешево, та в декілька разів менше, ніж оформлення кабінету акустичною плиткою.

Особливої уваги вже під час проектування потребує питання електричного забезпечення класу естрадного співу: кількість та якість розеток, товщина та матеріал дроту проводки – все повинно мати якість, яка витримувала б специфічні навантаження. Всі розетки повинні мати "землю", на клас повинен бути виділений окремий автомат на щитку.

Отже, рекомендоване обладнання класу естрадного вокалу складається з певної кількості мікрофонів, мікрофонних стійок, мікшерного пульта, компресорів, процесору ефектів, акустичних систем, підсилувача для акустичних систем, графічного еквайзера, активних сценічних моніторів, цифрового фортепіано та великої кількості комутаційних кабелів і стійок для апаратури.

Мікрофони повинні мати позначку "вокальний", можна сформувати комплект на вибір: кардіоїдний (наприклад, Shure SM 58), суперкардіоїдний (наприклад, Shure BETA 58), гіперкардіоїдний (наприклад, AUDIX OM3 та вище), сценічний конденсаторний (наприклад, Shure BETA 87).

Жильцова Оксана Петрівна

РОЛЬ МИСТЕЦЬКОГО ДІАЛОГУ ТА ІСТОРИЧНОГО ДОСВІДУ ДЛЯ РОЗВИТКУ РОЗПИСНОЇ ЕМАЛІ ФРАНЦІЇ

Мистецтво виїмчастої емалі було доволі розповсюдженим на території середньовічної Європи, але саме у місті Лімож воно набуло особливого поширення і досягло розквіту. Спираючись на багатий досвід виготовлення виїмчастих емалей, тут у XV ст. виникає нова техніка розписних емалей.

Розписна емаль докорінно відрізняється від виїмчастої і за технікою, і за художнім задумом, спільним залишаються матеріали виконання – емаль та мідь. В художньому задумі розписних емалей сама мідь не бере жодної участі та має для емальєра не більше значення, ніж полотно або дерево для живописця, в той час, як у виїмчастих емалях XII-XIV ст. позолочена поверхня міді є одним з головних моментів художнього сприйняття [2, 8].

На жаль, неможливо встановити коли і як відбувся перехід від виїмчастих до розписних емалей, але незаперечним є те, що великий вплив на розвиток мистецтва емалі справило саме виробництво скла і, зокрема, вітражне мистецтво. Так на ранніх зразках розписних емалей фігури окреслені чорним контуром, в якому можливо углядіти ніби спогади про свинцеве обрамлення вітражів [1, 6]. При цьому довгий час майстри емалі знаходилися в одному цеху з ювелірами, тому на розвиток розписних емалей раннього періоду великий вплив справив також ювелірний досвід майстрів, про це, зокрема, свідчить використання у розписних емалях кабошонів – крапель емалі, під які підкладалися шматочки срібної та золотої фольги і імітували дорогоцінне каміння, іноді навколо золотом промальовувались промені задля підсилення ефекту. Також чисті яскраві кольори, безпосередня деталізована передача сюжету – наближують ранні розписні емалі до тогочасного мистецтва книжкової мініатюри.

При першому погляді виріб розписної емалі далеко не кожна людина може одразу зрозуміти, що перед нею витвір мистецтва емалі, а не олійний живопис, наприклад. Адже розписна емаль поєднує в собі риси образотворчого мистецтва і стійкість декоративно-прикладного. Саме таке поєднання яскравості, виразності і, одночасно, придатності до використання як ужиткового предмета – стала причиною великого попиту на вироби з розписною емаллю. Тому розвиток розписної емалі завжди відбувався під безпосереднім впливом тогочасного живопису і графіки. Так в ранній період релігійні сюжети запозичені ними у художників Півночі, головним чином, Фландрії та Германії. Так можливо відзначити схожість між розписом по емалі "Благовіщення" з музею Вікторії і Альберта і картиною Майстра з Мулена (*Maitrede Moulin*) з зображенням Різдва з музею Отена (*Autun*) [1, 7]. На подальший розвиток мистецтва розписної емалі великий вплив справили тогочасні французькі та італійські гравюри, а в пишному орнаментальному оздобленні відчувається і творче переосмислення зразків мистецтва маньєризму. В свою чергу розписна емаль XVII ст. значно вплинула на декорування кераміки.

Таким чином, можна зробити висновок, що для виникнення і розвитку розписної емалі Франції велике значення мали як багаті мистецькі традиції попередніх епох, так і досвід та тенденції різних видів мистецтва. Мистецький діалог сприяв збагаченню різноманітності сюжетів та вдосконаленню технічних прийомів, що стало запорукою розквіту і широкого розповсюдження розписної емалі не лише у Франції, але й у інших Європейських країнах, зокрема, на території сучасної України.

Використані джерела

1. Доброклонская О. Лиможские расписные эмали XV и XVI веков. Собрание Государственного Эрмитажа / О. Доброклонская. – М., 1969. – 159 с.
2. Кубе А.Н. Французские расписные эмали XV – XVI веков / А.Н. Кубе. – М.-Л.: Искусство, 1937. – 68 с.

Жуковська Тетяна Іванівна

ПРОЦЕСИ СЕМІОЗИСУ У ВИКОНАВСЬКІЙ КУЛЬТУРІ УКРАЇНИ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Сучасна вітчизняна наука представлена широким спектром досліджень проблематики музичного виконавства. Інтерес дослідників сконцентрований на художньо-творчому процесі виконавця; на стильових, жанрових, техніко-виконавських аспектах різних видів виконавського мистецтва; на специфіці інтерпретаторського мислення; на історії розвитку певних виконавських шкіл та музично-виконавської практики тощо. Малодослідженим та актуальним залишається комплексне осмислення феномена виконавської культури із зміщенням акцентів з музикознавчих аспектів у контекст теорії, історії культури та філософії, а також потребує розширення методологія його вивчення.

Виконавська культура сьогодні є цілісною комунікативною системою, що забезпечує відтворення творчих надбань, збережених у семіологічних структурах, незалежно від часу їх створення, у множинній кількості інтерпретацій та рецепцій. Враховуючи недостатній ступінь дослідження виконавського мистецтва крізь призму культурної комунікації, актуальним є дослідження проблеми інтерпретації як складової культурно-комунікаційної системи з позиції герменевтики як науки про тлумачення, із застосуванням семіологічного підходу до вивчення її природи.

Інтерпретація музичного твору виступає комунікативним процесом розкодування виконавцем-герменевтом інформації закладеної у семіологічних структурах автором-композитором крізь призму власного світогляду і являє собою інформаційно-комунікативну систему "композитор – виконавець – слухач". Саме для виявлення об'єктивних закономірностей цього процесу інтерпретування сучасне музикознавство використовує висновки теорії структур, інформації та *семіотики*.

Семіотика (від грецького *semeiot* – знак, ознака) є наукою про знаки, знакові системи та знакову комунікацію. Семіотика надає широкі можливості дослідження тексту, його реконструкції. Оскільки семіотика є системною наукою про знаки, то предметом її дослідження є *семіозис* як процес інтерпретації знаків, процес породження значення.

Ще за часів античної традиції стародавні греки розуміли під поняттям семіозису те, що виступає як знак, те на що він вказує, або до чого відсилає. Філософського значення поняття семіозису набуває з активним початком формування семіотики як самостійної науки. Одним із засновників сучасної семіотики є Чарльз Пірс, який вперше застосував поняття "семіозис". Проблемами семіозису займалися представники різних шкіл сучасної семіотики: Р. Барт, Ю. Лотман, Ч. Морріс, А. Нестеров, У. Еко та інші. Сучасна дослідниця О. Капічіна зазначає, що "семіотика Пірса робить акцент на процесі семіозису, тобто на процесі означування, сполучення об'єкта і деякого уявлення... Основою його семіотики є вчення про три універсальні категорії – якості, відношення і репрезентації" [2, 12].

Вважаючи музику за одну з комунікативних систем, вчені (О. Ніколаєв, С. Раппопорт, Г. Орлов) звертаються до теорії інформації. Так С. Раппопорт зазначає, що "...в семіотичному розрізі виконавство виступає як перехід духовного художнього змісту з нехудожньої матеріальної системи в художню" [4, 6]. Саме тому виконавство є творчим актом, а не репродукцією, не механічним перекладом музичної семіотики в сферу реального звучання.

Таким чином, нотний запис – об'єктивна основа виконання. Зміна тексту, неточне його відтворення руйнує художній образ, закодований композитором засобами музичної семіотики. Це правило діє на основі єдності комунікативного процесу "відправник-отримувач", його дотримання є єдиним засобом існування самої системи комунікації.

З іншого боку, оскільки теорія інформації розуміє кодування повідомлення як послідовність виборів з деякого кінцевого набору, що складає повідомлення, то виконання являє собою вибір звукових елементів, що відповідають набору нотних знаків у визначеній композитором системі запису музики. Варіантна множинність звукового втілення нотного запису музичного твору є законом існування виконавства, доводить його творчу сутність.

Таким чином, з позиції теорії інформації сучасне мистецтвознавство доводить діалектичну єдність непорушності матеріальної основи – нотного запису музичного твору і варіантної множинності його звукового втілення у межах адекватного розшифрування авторського тексту.

Процес інтерпретації музичного твору почав зазнавати відчутних змін у добу постіндустріального розвитку XX – XXI століття, що виявило ряд специфічних особливостей у виконавській культурі цього часу. Ці зміни торкаються всіх учасників процесу музичної комунікації – автора,

виконавця та слухача. роль виконавця набуває особливого значення у розкодуванні інформації як нової текстуальної парадигми – гіпертексту.

Гіпертекст став основою комунікації електронної доби. Проте гіпертекстом називають "...не лише інтернет, а й енциклопедію, довідник, книгу..., а також будь який текст, у якому є посилання на інші фрагменти" [1, 199]. Яскравим прикладом інтерпретації гіпертексту у виконавській культурі є виконання музичних творів сучасних композиторів, написаних новими прийомами композиції (наприклад, цитування, транскрипція, тощо). Тобто виконавець веде діалог з автором твору, а також з автором цитати (або видозміненого матеріалу у транскрипції), яка несе у собі додаткову "інформацію".

Сьогодні виконавець часто змушений додатково долати вплив популярних у ХХ столітті інтерпретаційних версій творів, які можна віднести до класичної або романтичної форм виконавської інтерпретації. Суттєво ускладнює процес відтворення творів минулих епох також брак конкретно-історичних матеріалів, свідчень про виконавство того часу. Тому, під час відтворення авторської концепції виконавцеві 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.

Точні композиторські ремарки з одного боку допомагають виконавцю, а з іншого, – обмежують його свободу. Кожен виконавець намагається якнайглибше проникнути в задум автора, в його стиль, епоху. І саме на основі цього композиторського задуму виникає своя виконавська концепція, яка завжди індивідуальна. Світосприйняття виконавця накладає суттєвий відбиток на його творчість, тим самим визначаючи характер трактовки музичного твору. Тому, відповідно, поняття точного, об'єктивного відтворення композиторського задуму є доволі умовним.

Отже, **інтерпретація** музичного твору є комунікативним процесом розкодування виконавцем-герменевтом інформації закладеної у семіологічних структурах автором-композитором крізь призму власного світогляду.

У сучасній виконавській культурі відбуваються рішучі зміни, пов'язані, перш за все з технічним прогресом, виникненням новітніх технологій. Поява новітніх технологій у виконавському мистецтві дає нові можливості реалізації творчих ідей як композитора так і виконавця. Завдяки технологічному прогресу надбання світової виконавської культури продовжують жити у аудіо- та відеозаписах, реставруються, відновлюються та існують у нових сучасних форматах.

Використані джерела

1. Берегова О.М. Комунікація в соціокультурному просторі України: технологія чи творчість? / О.М. Берегова. – К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2006. – 388 с.
2. Капічіна О.О. Феномен семіозису / О.О. Капічіна // Наконий вісник ДАКК-КиМ. – К., 2010. – С. 11-14.
3. Пирс Ч.С. Избранные философские сочинения / Ч.С. Пирс; [пер. с англ. К. Голубович, Т. Дмитриева]. – М.: Логос, 2000. – 448 с.
4. Раппопорт С.О. вариантной множественности исполнительства / С. Раппопорт // Музыкальное исполнительство. – М.: Музыка, 1972. – Вып. 7. – С. 3-46.

Зеленюк Ганна Олександрівна

АКТУАЛЬНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ ПАРКІВ КИЄВА

Функціонування парків Києва у радянський час має ряд особливостей. По перше, у післявоєнний період було облаштовано ряд парків культури та відпочинку загального користування, призначених для проведення дозвілля мешканцями міста (Пролетарський парк, Піонерський парк, Першотравневий парк, Радянський парк та ін.), По-друге, у післявоєнний період були впорядковані Парк Слави, Голосіївський парк імені М.Ф. Рильського, Парк Партизанської Слави, Парк Перемоги, Парк "Тарашанець", які, окрім рекреаційної, виконували також і меморіальну функцію. Цим самим вони були вписані у систему радянської обрядовості, яка, між іншим, полягала у відзначенні Дня Перемоги та пам'яті подій Жовтневої Революції та Великої Вітчизняної війни. Тут відбувалися святкові покладання квітів до могил та монументів, проводилися мітинги та зібрання з ветеранами. Ідеологічний характер мали також меморіал Дружби народів в однойменному парку та пам'ятник Возз'єднанню Росії та України в Піонерському парку, покликані ідейно зміцнити єдність радянського народу. Заснування Виставки Народного Господарства УРСР мало на меті показати перевагу та здобутки соціалістичного способу життя. В даний час парки культури і відпочинку частково втратили свою ідеологічну функцію, проте їх меморіальне значення збереглося і по теперішній час.

Сучасні тенденції в культурному дозвіллі етнографічних парків Києва характеризуються великою різноманітністю заходів. Важливу роль у діяльності етнографічних парків Києва відіграють культурно-освітні заходи, які знайомлять громадськість з звичаями і побутом наших предків, історію та культурою України, а також транслюють сучасникам традиційні українські цінності. Посилення комерційної складової в організації культурного дозвілля відвідувачів дозволяє задовольняти різні їх

культурні запити, починаючи від пасивного відпочинку в закладах харчування аж до активної участі в різноманітних майстер-класах та народних обрядах. Завдяки залученню відвідувачів до відтворення народних звичаїв та ремесел, етнографічні парки не просто виконують функцію "консервації" спадщини минулого, але стають творцями нової культури, яка ґрунтується на давніх народних традиціях та цінностях.

Казарян Аліна Робертівна

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ ВОКАЛЬНИХ ТЕХНІК У САУНДТРЕКАХ АМЕРИКАНСЬКОГО КІНЕМАТОГРАФУ

В американській кіномузиці, яка є результатом і продовженням процесу інтегративного розвитку багатьох жанрів і стилів музики регіонів світу, крім синтезу різних жанрів музики, відбувається трансформація особливостей засобів музичної виразності в області ладофункціональної, гармонійної і фактурної організації, мелодики, ритму, метра, темпу, засобів звуковидобування, тембру, динаміки гучності, звукорежисури, форми, музичної драматургії.

Особливо це стосується музичних або мультиплікаційних фільмів, що дуже часто з кіноекранів переносяться на сцену і ще довгі роки після виходу кінострічки виконуються в різноманітних постановках. Крім використання традиційних та етнічних музичних інструментів, широко використовуються вокальні техніки звуковидобування, властиві різним народам світу. Цікавим виявляється поєднання широкого спектру елементів різних, іноді "протилежних" вокальних прийомів протягом одного твору.

Існує багато нових шкіл, що розробляють і удосконалюють нові методи, розширюють рамки можливостей голосового апарату людини. Наряду з вокальною школою академічних традицій, вивчаються і розвиваються прийоми екстремальної вокальної техніки. Використовується дуже широкий діапазон і синтез більшості вокальних технік (баритони володіють невласливими для свого діапазону високими нотами, тенори співають у третій октаві, використовуючи при цьому техніку співу подвійного звучання – з розщепленням, в якій у якості основного тону виступає фальцет, а до нього домішується необхідна кількість "дісторшна" та ін.).

Одним з найвидатніших вчителів співу в світі вважається Сет Рігс. Він працює як з поп-зірками, так і з лауреатами конкурсу Метрополітен Опера. Його школа співу будується на прийомі, який називається "спів у мовній позиції", що висвітлюється у книзі "Як стати зіркою": "...коли гортань знаходиться в такому ж становищі, як і під час промови", що до-

зволяє при співі користуватися голосом так само легко і комфортно, як це робиться під час розмови [1].

"Повна вокальна техніка" (CVT – Complete Vocal Technique) являє собою метод співу розроблений датською співачкою, викладачем вокалу і дослідником Кетрін Седолін і формує основу для викладання в інституті (Complete Vocal Institute). З 1980-х вона займається дослідженням всіх можливих звуків людського голосу. Кетрін Седолін розробила нову термінологію і візуальне представлення своїх висновків, які можна знайти в книзі "Повна Вокальна Техніка" (в тому числі висвітлюється і техніка екстремального вокалу, інформація про методику викладання якої практично повністю відсутня у вітчизняних навчальних закладах). Методи співу розділені на чотири основні сфери: в першій обґрунтовуються 3 загальних принципи, що забезпечують повноцінний співочий звук (підтримка, необхідне стискання гортані, уникання зайвого напруження губ); в другій описуються 4 вокальних режими, необхідних для виконання (Neutral – Нейтральний (спокійний), Curbing – Стримування, Overdrive – Перевантаження, Edge – Граничний (бельтінг)); в третій розглядаються звукові відтінки (тембральне забарвлення), що допомагають зробити звук більш світлим або темним; у четвертій відображаються звукові ефекти, що допомагають досягти певного звучання (Distortion – спотворення, Growl – ревіння, Scream – крик, Intentional vocal breaks – навмисні вокальні розриви, Air added to the voice – додавання повітря до голосу, Vibrato – вібрато, Techniques for ornamentation – методи прикрас) [2].

Бретт Меннінг, американський співак, дослідник і видатний педагог з вокалу, який протягом своєї кар'єри виховав багато відомих співаків, включаючи переможців премії Grammy, Doves, CMA Awards. Бретт Меннінг є автором вокальної програми навчання "Singing Success" ("Співочого успіху"). В даний час викладає у вокальній студії в Нешвіллі "Бретт Меннінг Studios". Унікальність його аудіо-програми полягає в тому, що співаки можуть отримати результати за лічені тижні, а не упродовж років.

Кен Темплін – відомий американський рок-виконавець, гітарист, вокаліст (відомий своїм вокальним діапазоном), автор багатьох альбомів і музики для телебачення та кіно. Темплін подорожував світом, набираючись досвіду у кращих педагогів з вокалу. Відбираючи те, що дійсно працює, а що ні, він зібрав все в остаточний курс уроків співу "Як співати – краще, ніж будь-хто" Вокальної Академії Кена Темпліна (Ken Tamplin Vocal Academy, "KTVA").

Безперечно, недостатньо володіння вокалістом лише технічною стороною: можливістю досконалого поєднання та виконання вокальних прийомів без шкоди для здоров'я. Для того, щоб будь-який ефект звучав природно, переконливо і справляв враження на слухача, необхідно, щоб емоції були його частиною і підходили виконавцю за темпераментом, рівнем досвіду та інш. Але виявлення і володіння різноманітними вокальними прийомами дозволяє посилити вплив однієї з основних функцій кіномузики, головної її особливості – виражати почуття, переживання, пристрасті людини.

Використані джерела

1. Риггс С. Как стать звездой / С. Риггс. – М.: Guitar College, 2000. – 104 с.
2. Sadolin K. Complete Vocal Technique / K. Sadolin – С.: Aabenraa Bogtrykkeri, 2000. – 255 с.

Ланчуковська Маріанна Сергіївна

ЄВРОІНТЕГРАЦІЙНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ ХХІ СТОЛІТТЯ

Проголошення незалежності й суверенітету України, прийняття Закону "Про освіту", державної національної програми "Освіта України ХХІ століття", створення нової концепції української національної школи значним чином змінює ситуацію щодо подальшого розвитку музично-педагогічної освіти, професійно-педагогічної підготовки вчителів музики загальноосвітніх навчальних закладів. Суперечливі процеси, які відбувалися наприкінці ХХ століття і відбуваються сьогодні, зокрема нестабільність політичного й соціально-економічного становища, кризові явища, зміна ціннісних орієнтацій серед молоді, послаблення ролі школи та сім'ї у формуванні особистості, вимагають змін у вихованні підростаючого покоління, необхідності пошуків нових, більш ефективних форм і методів організації навчально-виховного процесу з професійно-педагогічної підготовки вчителів музики у вищих навчальних закладах. У теорії й практиці музично-педагогічної освіти сучасними науковцями С.С. Горбенком, О.В. Михайличенком, О.М. Олексюк, В.Ф. Орловим проведені глибокі дослідження теоретичних і методичних засад підготовки майбутніх учителів музики. Проблему впливу сучасної музики на формування свідомості молоді узагальнено А.Г. Болгарським, Б.А. Бриліним, педагогічні основи культурологічної освіти майбутнього вчителя досліджено О.Л. Шевнюком. Концептуальні основи музично-естетичного виховання розглядаються дослідниками Л.Г. Коваль, О.Я. Ростовським, О.П. Рудницькою, Л.О. Хлебниковою,

Г.П. Шевченко. Отже, незважаючи на те, що в наукових дослідженнях розкриваються різні аспекти вищої педагогічної та музично-педагогічної освіти, деякі питання цієї проблеми не розв'язані, розв'язані частково або знаходять суперечливі розв'язання. Дослідження музично-педагогічної освіти в Україні в якості системи сприятиме формуванню національної свідомості, допоможе зорієнтуватися у вивченні та усвідомленні складних процесів розвитку теорії та практики музично-педагогічної освіти, сприятиме розвитку методичного мислення вчителів музики та студентів мистецьких спеціальностей у розв'язанні пріоритетних практичних завдань, формуванні інтеграційних процесів вивчення мистецьких дисциплін. Витоки вищої музичної освіти в Україні, становлення і розвиток ідей музичної освіти студентів у період з 1917 до 1933 року були предметом вивчення В.А. Кузьмічової. Близьким за структурою до нашого дослідження є дисертаційне дослідження Г.В. Святненко "Становлення і розвиток вузів культури і мистецтва в Україні у радянський період". У праці аналізується становлення і розвиток консерваторської освіти, архітектурного інституту й пластичних мистецтв, музично-драматичного та художніх навчальних закладів. На межі ХХ – ХХІ століть з'являється низка новаторських педагогічних концепцій, зокрема, національної системи освіти, шляхів демократизації управління освітою, вихідних засад демократизації навчального процесу в освітніх закладах України, демократизації українського виховання, української національної школи-родини, реформування педагогічної науки в Українській державі, у яких сформульовані мета та головні завдання, сутність, вихідні положення, принципи, категорії та історичні здобутки у педагогічній галузі.

Для музично-педагогічної освіти характерні загальнонаукові й спеціальні підходи, принципи та методи, які визначаються предметом освіти та її змістом. Методологічною основою вивчення розвитку музично-педагогічної освіти стали принципи системного, історико-хронологічного, проблемно-історичного, діяльнісного, культурологічного та персоніфікованого підходів. Набуття Україною незалежності істотно вплинуло на розвиток музично-педагогічної думки, що розвивалася у двох напрямках: дослідження питань музично-естетичного виховання школярів; розвиток і запровадження концепції мистецької освіти. Міністерство освіти і науки України активно підтримувало науковців та створювало умови для відродження музично-педагогічної й мистецької освіти, оновлення змісту навчальних програм і подальшого вдосконалення професійно-педагогічної підготовки вчителів музики за освітньо-кваліфікаційними рівнями "бакалавр", "спеціаліст", "магістр". Відповідно

до зазначених освітньо-кваліфікаційних рівнів із застосуванням кредитно-модульних технологій виходять нові програми з основного музичного інструмента (фортепіано, баян, акордеон, скрипка, гітара), музично-теоретичних і вокально-хорових дисциплін, додаткового музичного інструмента.

Розвиток музично-педагогічної освіти в Україні в другій половині ХХ – на початку ХХІ століття неможливо усвідомити без наукового аналізу та узагальнення попередніх наукових розвідок. Проблеми музичної та музично-педагогічної освіти достатньою мірою та всебічно висвітлено у науково-педагогічних працях вітчизняних науковців. Розвиток музично-педагогічної думки 60-х – 80-х років ХХ ст. сприяв якісним новоутворенням, характерною ознакою яких стало запровадження системного підходу до розкриття змісту теорії й практики музично-педагогічної освіти, концепції музично-естетичного виховання школярів, культурологічних основ майбутнього вчителя. У 90-х роках науковці ВНЗ плідно працювали над створенням нових концепцій, зокрема, хорового співу із застосуванням релятивної системи, змісту естетичної оцінки, оцінної діяльності у галузі музичного мистецтва, теорії й методики художньої культури, мистецької освіти, світоглядних позицій школярів, музичного сприймання, формування ціннісних орієнтацій засобами сучасного музичного мистецтва, розвитку духовного потенціалу, професійного становлення вчителів мистецьких дисциплін. На зламі двох тисячоліть відбулася фундаменталізація музично-педагогічної освіти, здійснювалися пошуки нових форм роботи, тривала експертна перевірка концепції мистецької освіти. На базі навчально-виховних закладів науковцями фахових кафедр було створено творчі лабораторії, активно працювали художні колективи, вдосконалювалася система навчально-виховної діяльності, запроваджувалися інноваційні технології та інтерактивні методи навчання. Викладачі фахових кафедр розробляли програми роботи з обдарованими студентами, перспективні плани співпраці із загальноосвітніми навчальними закладами.

Таким чином, незважаючи на певні кризові явища, все ж у розвитку культури намічаються певні зрушення. Після здобуття незалежності в Україні формуються риси нової культурної реальності, коли національна культура стає одним із визначальних факторів прогресу суспільства, розбудови незалежної держави, формування національної ідентичності. Тільки розвиток культури може долучити нашу державу до загальноєвропейської спільноти, сприятиме демократизації суспільства, всебічному розвитку особистості. Нині реалізується проблема входження України до єдиного європейського та світового освітнього прос-

тору в рамках Болонського процесу (з 2005 р.). Тільки тепер, після здобуття незалежності, в українців з'являються справжні можливості для реалізації свого духовного потенціалу. Державна політика в галузі культури повинна сприяти цьому, адже стати рівноправним членом загальносвітового співтовариства можна лише тоді, коли цілеспрямовано буде розвиватися не лише економіка, а й культурний процес.

Використані джерела

1. Абульханова-Славская К.А. Деятельность и психология личности / К.А. Абульханова-Славская. – М.: Наука, 1980. – 335 с.
2. Бабанский Ю.К. Оптимизация процесса обучения: общепедагогический аспект / Ю.К. Бабанский. – М.: Педагогика, 1977. – 217 с.
3. Педагогическая энциклопедия / гл. ред. А.И. Каиров, Ф.Н. Петров (гл. ред.) и др. – Т. 3. – М.: Советская энциклопедия, 1966. – 879 с.

Маслова-Лисичкіна Ірина Анатоліївна

ВІДРОДЖЕННЯ КАЛЕНДАРНО-ОБРЯДОВИХ СВЯТ КИЄВА В ПЕРІОД НЕЗАЛЕЖНОСТІ УКРАЇНИ

Після певного періоду в історії та культурі нашої країни, коли спостерігалось знецінення народних обрядів, з прийняттям незалежності відбувається поступова відбудова нашого суспільства та культури. Починається відлига і творче відродження народно-обрядових свят. Особливо це відчувається в 2000-х роках з переродженням старих обрядів та створенням і зародженням нових звичаїв.

Таким чином в ХХІ ст. починають масово святкувати народно-обрядові свята, повертатися до їх витоків, повторювати та трансформувати під сучасність народні обряди.

Проведення масових свят, розваг та ігрищ відновлюється не тільки на великих майданчиках Києва, великих парках, навмисно побудованих, а й у кожному районі міста Києва, в кожному районному парку.

На території Київської області побудовані великі комплекси для проведення великих масових свят, заходів, фестивалів. До них відносяться "Парк Київська Русь", "Мамаєва Слобода" та ін. Як культурний комплекс по проведенню великих масових народних свят розвиваються музей Пирогово, Експоцентр (ВДНХ).

Так на Масляну на "Мамаєвій Слободі" було проведено свято українського вареника з сиром, як головної страви на Масляну, на якому господинями "Мамаєвої Слободи" було виліплено понад 20 000 вареників із солоним та солодким сиром.

В парку Київська Русь вводиться традиція відтворення прадавніх ще дохристиянських, язичеських обрядів, з дотриманням історичних перевдягань, розваг, ігрищ, серед яких і міряння богатирськими силами.

До організації та проведення масових свят долучаються різні телевізійні канали, окремі телепроекти. Залучаючи до своїх проектів не тільки через усні домовленості, але й через інтернет сайти, інші електронні ресурси, які є сьогодні майже найшвидшою рекламою сучасної інформації.

Так телеканал СТБ у 2013 році на території Експоцентру організував та провів великомасштабне масове свято Масляної, з ігрищами, забавами, катаннями на санчатах (для цього були спеціально зроблені гірки), на ковзанах, з концертною програмою, в якій приймали участь учасники відомих шоу-теле-проектів, як: "Х-фактор", "Україна має талант", "Танцюють всі". На цьому святі вони намагалися започаткувати традицію нового фестивалю "Нова Масляна", щоб об'єднати багатьох кулінарів нашого міста, нашої країни.

В новому столітті яскраво відзначають свято Пасхи. Декілька років вже організовано працює на це свято виставка-фестиваль "Пасхальна писанка", яка об'єднує в собі творчість різних майстрів, колективів, колекціонерів, і взагалі, людей різних верств населення. Це дійство було створено з метою популяризації українських народних традицій, обрядів, для підтримки та сприяння розвитку народно-обрядового мистецтва, вивчення культури та історії українського народу на прикладі феномену писанок.

В 2014 році цей фестиваль був проведений на території Національного заповідника "Софія Київська". Організатори тієї виставки намагалися зібрати колекцію писанок з різних куточків України, з різних регіонів. Більш ніж 30 тисяч писанок представили на виставці, які розвішали на декоративних деревах, для кращого споглядання. А також було створене дерево - єднання України, яке прикрасили писанками. На терені сучасних трагічних подій в Києві та всієї України, воно гармонійно доповнило комплекс виставки, стало певним символом не тільки цього свята, а й культури України взагалі, єднання українського народу в складний час. Свято було доповнене традиційними вже для нашої країни різноманітними конкурсами та концертною програмою.

Крім того, на фестивалі писанок була презентована 4-х метрова ексклюзивна писанка, розписана київськими майстрами-художниками разом із відомою художницею Оксаною Белоус.

Всеукраїнський Фестиваль писанок стає щорічним традиційним святом Великодня для всіх мешканців славетної столиці, для гостей Ки-

ева. Та має унікальне значення для українських народно-календарних свят, а саме найширше популяризує їх.

До відкриття II Благодійної ярмарки "Пасхальна корзина" в 2012 році на території Києво-Печерської лаври була створена писанка з троянд висотою в 2,5 м, яка була зроблена з 7,5 тисяч квітів.

На території Києво-Печерської лаври знаходиться унікальна скульптура зроблена декілька років тому, що складається більш ніж з трьох тисяч писанок.

В сьогоднішні на святах переплітають народні обряди із новаторськими технологіями, підсилюючи емоційний ефект святкування різними сучасними засобами: лазерними, вогняними, 3-Д шоу.

Мороз Любов Вікторівна

ХУДОЖНЬО-ВИХОВНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ А. КАРАМАНОВА

Творча особистість А. Караманова унікальна і неповторна у повному змісті цього слова, його творчість має величезний художньо-виховний потенціал для виховання молодого покоління музикантів, розвитку музичного мистецтва в Україні.

Необхідно звернути увагу і на те, що сама музика фортепіанних творів композитора є цілком самодостатньою щодо можливостей виявлення свого образного змісту. Тому зафіксоване у кожному тексті авторське слово, яке становить невід'ємну частину цього тексту, несе подвійну функцію. Воно виступає як чинник і як результат конкретизації музичної образності. Нічого не змінюючи в самій музиці, слово активно спрямовує уяву і композитора, і виконавця, і слухача.

Художньо-виховний потенціал фортепіанних творів композитора виконує важливу роль на початкових та середніх етапах виховання та навчання майбутніх музикантів. Оволодіння музично-виконавською майстерністю складається, як відомо із синтезу двох начал – творчого розуміння художньо-образного задуму та знаходження засобів для його втілення.

Творчий доробок композитора охоплює велику жанрову палітру: від мініатюри до симфонії. А. Караманов є автором величезної кількості творів, на превелику жаль більшість із них не виконується зовсім, менша кількість творів була виконана один раз ще за життя композитора і абсолютна меншість періодично виконується (це стосується фортепіанних творів) завдяки вимогам конкурсу імені Алемдара Караманова, що проходить в Сімферополі.

Конкурс проводиться з метою розвитку культури та мистецтва, розширення творчих зв'язків між регіонами України, розвитку художньо-виховного потенціалу молодих виконавців, збереження творчої спадщини народного артиста України, лауреата Національної премії України імені Тараса Шевченка та почесного громадянина Автономної Республіки Крим Алемдара Караманова.

Проаналізувавши з точки зору виховання художньо-виховного потенціалу фортепіанних творів композитора, фортепіанні цикли "Вікно в музику", "П'єси для фортепіано", Третій концерт А. Караманова для фортепіано з оркестром "Ave Maria" розкриває щось недоступне для музичного втілення. Фортепіанний концерт "Ave Maria" написаний вже в зрілому періоді творчості, відображає релігійні пошуки композитора, його духовне тяжіння до Бога, до віри. Вражає незвична чистота цієї музики, народжена молитовним станом душі. В ній відкривається радість відчуття присутності Бога.

Фортепіанні цикли для дітей є безумовно, шедеврами дитячої музики ХХ століття. Обидва фортепіанні цикли охопили два періоди життя А. Караманова – етап формування, творчого наслідування та етап юнацьких експериментів, становлення у музичному професійному світі. Цикл "П'єси для фортепіано" є яскравим прикладом юнацького романтизму, де задум кожної мініатюри має єдину сюжетну лінію – начебто спогади минулого, неодноразові роздуми про щось приємне та сумне.

Перед нами – малесенька, але дорогоцінна частина його музики – фортепіанні мініатюри для дітей. В цій антології дитячої музики композитора (відомої нам на сьогоднішній день) кожен викладач впізнає дві п'єси. І ми впевнено підтверджуємо: що може також просто і звичайно навчити поліфонії, як не цей "Канон". Як миттєво впізнають в збірниках юні піаністи п'єсу "Птички". Не випадково ці твори переміщуються із хрестоматії в хрестоматію багато років.

А ось останні твори мають іншу долю. Сам композитор довгий час рахував, що його рукописи загублені. Вони були показані світові завдяки І. Силінг, директора і натхненника міжнародних конкурсів молодих піаністів імені А. Караманова, які проходили в Сімферополі. Майже за сто років існування серійної техніки, ще нікому не спало на думку написати додекафонну музику для дітей. В цій музиці немає жодної "засушеної" ноти. Вона показує абсолютно живі, доступні дитячому розумінню картинки ("Скучний урок", "Дівочка с мячом", "Игра", "Ласка", "Ночь и утро").

Музичні досягнення і відкриття, зроблені композитором, засвідчують величезний творчий художньо-виховний потенціал фортепіанної

творчості, здатної до адекватного відображення реалій та духовних сутностей сучасного світу. Творчість Алемдара Караманова становить національне надбання України й може послужити невичерпним джерелом, яке живитиме подальший розвиток музичного мистецтва.

Палкіна Ірина Ігорівна

ЛІТЕРАТУРНО-МУЗИЧНІ ПРОЕКТИ ЯК ФЕНОМЕН СУЧАСНОГО ВІТЧИЗНЯНОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОСТОРУ

Упродовж усієї історії однією з визначальних рушійних сил розвитку мистецтва була його синтетична складова: нові стилі, жанри та види мистецтва не народжувались нізвідки, виникали як результат інтегративних процесів, модифікувалися на вимогу часу.

Отже, синтетичність у мистецтві доречно назвати характерною його рисою для будь-якої епохи, але найяскравіше ця ознака демонструє себе саме у добу Постмодернізму, коли перманентно елітарне вільно поєднується з масовим, старовинне – з ультрасучасним, тощо.

У контексті всезагального взаємопроникнення мистецтв поєднання музики та поезії видається першочергово зрозумілим, цілком логічним, можна сказати, навіть банальним. Адже музика і поезія у вигляді пісні є одним з найдавніших жанрів, до того ж, жанром синкретичним. Але ХХ століття диктує свої правила, і вже у 1920-тих роках футуристи презентують поезію (що до того часу була жанром інтимним, "не публічним", як і література в цілому) широкій аудиторії, започатковуючи таким чином "концертне виконання" віршів, публічні читання. Слід зазначити, що подібні виступи теж мали синтетичну природу: під час виступу поети епатували глядачів зовнішнім виглядом та поведінкою, створювали своєрідне театралізоване дійство. Але все ж таки, не дивлячись на елементи театралізації, голоувала у цих виступах саме поезія.

У другій половині ХХ століття читання віршів на широкий загал поновили поети-шістдесятники; втретє цей феномен повною мірою відродився на перетині ХХ та ХХІ століть. Поетичні читання стали повноправним різновидом мистецьких заходів, охоплюючи дуже різну аудиторію – від "типових" шанувальників поезії, яскраво виражених інтелектуалів, до "випадкових" слухачів, від молоді до людей поважного віку. Неабиякою строкатістю вирізняються і самі заходи: поети читають свої вірші повсюди: від камерних аудиторій на кшталт музеїв, літературних кафе, книгарень тощо – до сцен у великих приміщеннях або ж просто неба. Окрім масштабних фестивалів "Meridian Czernowitz" (Чернівці) та "Київські лаври" (Київ), поезії віддається лєвова частка програми на лі-

тературно-видавничих заходах (таких як "Форум видавців" у Львові, київський "Книжковий арсенал" тощо) та великій кількості загальномистецьких фестивалів і проектів. Поезія звучить скрізь.

Великий попит на поезію, розквіт явища "концертного виконання" віршів, а також всезагальний потяг до мистецького синтезу призвели до співпраці поетів та музикантів у новому контексті – виникає феномен *читання під музику*, де музиканти відіграють другорядну роль, створюючи сонористичний фон для звучання поезії. Важливо наголосити, що здебільшого музичний акомпанемент носить імпровізаційний характер і часто йде контрапунктом до вірша, не підтримуючи його метроритму; таким чином, подібні читання відрізняються від речитативу або мелодекламації (хоча існують і винятки, коли манера поета декламувати поезію подібна до читання репу).

Читання віршів під музику стає дедалі все більш популярним концертним жанром в Україні, об'єднуючи багатьох поетів та музикантів. Найвідомішими зразками подібних проектів є тандеми сучасних поетів-класиків з рок-гуртами: Юрія Андруховича і гурту "Karbidо", Сергія Жадана і гурту "Собаки у космосі" та Артема Полежаки і гурту "Барабас". Літературно-музичні читання мають велику перспективу розвитку, так само як і перспективи дослідження даного мистецького феномена.

Приходько Анна Володимирівна

МИСТЕЦТВО АВАНГАРДУ В КОНТЕКСТІ НАУКОВИХ ВІДКРИТТІВ ХХ СТОЛІТТЯ

*Кожен твір мистецтва є дитя свого часу,
часто воно і мати наших почуттів.*

В. Кандинський

Будь-якого митця формує історичний та філософсько-культурний контекст епохи. Розглядаючи мистецтво авангарду, слід насамперед звертатися до його соціально-історичного фону. Науково-технічний прогрес, революції, суспільні катаклізми та світові війни, відсутність цілісної концепції буття привели до народження нового типу індивідуальності, до нових естетичних і культурологічних світоглядів та до нового мистецтва, котре могло б виразити усі почуття. Мистецтво авангарду ознаменувало осмислення естетичної категорії новацій, спричинило зміни не лише художньої мови, а й самої людини, її психотипу. Це зумовило виникнення нового типу творця, що створює радикально інший світ, відображає у музиці час, епоху, які й "диктують" свої технічні вираження дійсності.

"Як релігія в минулому, так тепер "наукотехніка" проникатиме в усі аспекти культури" – писав український письменник-футурист Михайль Семенко [2, 242]. Наукова революція за короткий строк кардинально змінила людське світосприйняття. Буквально за 20 років були відкриті: рентгенівські промені (1895), електрон (1897), закон випромінювання Планка (1900), радіоактивність (1903); розроблені планетарна (1908) і квантова (1913) моделі атома та багато іншого. "Це відкриття вразило мене так, як би було оголошено кінець світу" [1, 52], – згадував В. Кандинський про одне з найвизначніших відкриттів ХХ століття – Загальну теорію відносності Ейнштейна (1915).

Нове сприйняття часу та простору відобразилося й на технічній складовій мистецтва: футуристи швидко відкинули двовимірність зображення і захопилися створенням нових моделей художнього простору. "Раніше він [живопис] зображував предмети у двох вимірах – тепер відкриті більш широкі можливості" [5, 97], – проголошував М. Бурлюк у статті "Кубізм". Про прагнення розкласти матерію на дрібні частки писали в програмному маніфесті "Слово як таке" (1913) О. Кручених з В. Хлебніковим: "Живописці Будетляни люблять користуватися частинами тіл, розрізами, а Будетляни мовотворці – розрубаними словами, півсловами і їх химерними хитрими сполученнями (заумна мова), цим досягається найбільша виразність і цим саме відрізняється мова бурхливої сучасності, що знищила колишню застиглу мову" [4, 140].

У музичному мистецтві новий погляд на світ відзначився руйнуванням тональної системи і використанням мікрохроматичної техніки композиторського письма. Так, в першій футуристичній опері "Перемога над сонцем" (ескізи декорацій належали К. Малевичу, текст лібрето – А. Кручених, музика – М. Матюшину) в музиці використовувалися чвертьтони і алеаторичні прийоми, які тлумачилися Матюшином як аналог "заумної" мови, якою були написані деякі частини лібрето.

На тлі нестійкості світу – розщепленого атому, втрати минулих "просторових відчуттів" і військових подій структурна фрагментарність і нестійкість ладогармонічної системи дійшла до межі – додекафонії. Відомо, що А. Шенберг спілкувався з В. Кандинським. Ю. Кремльов припускає, що саме Кандинський наштовхнув композитора на думки про можливість розвитку в музиці споріднених абстракціонізму прийомів [див.: 3, 29]. Можна говорити і про умовну спорідненість деяких художніх прийомів – додекафонної техніки композиторського письма та розщеплення об'єктів на елементарні геометричні фігури в живописі.

За будь-яких часів митці вважалися і були провісниками епохи. Вони осмислювали й оцінювали життя в усій його складності, донося-

чи до сучасників і нащадків суть своєї доби, її шукання, ідеї. Зовнішня сторона життя істотно впливає і на внутрішній стан, особливо художників (у широкому сенсі слова), налаштовуючи їх відповідним чином на самовираження в мистецтві. Досягнення наукової революції – розщеплення атомного ядра і нові уявлення про просторово-часовий континуум відобразилися на світосприйнятті митців та виразилися в усіх авангардних проявах.

Таким чином, викладене вище підтверджує тезу: для кращого розуміння естетичних особливостей культури авангарду необхідний комплексний підхід при вивченні окремих видів мистецтв – музики, живопису, літератури та ін. в контексті культуротворчих функцій наукової картини світу.

Використані джерела

1. Житомирский Д. Западный музыкальный авангард после второй мировой войны / Д. Житомирский, О. Леонтьева, К. Мяло. – М.: Музыка, 1989. – 303 с.
2. Ільницький О. Український футуризм (1914-1930) / О. Ільницький // Переклад з англ. Р. Тхорук. – Львів: Літопис, 2003. – 367 с.
3. Кремлев Ю. Очерки творчества и эстетики новой венской школы / Ю. Кремлев. – Л.: Музыка, 1970. – 136 с.
4. Литературные манифесты: От символизма до "Октября" / Сост. Н. Л. Бродский и Н. П. Сидоров [Переиздание 1924-го года]. – М.: Аграф, 2001. – 374 с.
5. Пошечина общественному вкусу. В защиту свободного искусства: Стихи, проза, статьи. / Д. Бурлюк, Н. Бурлюк, А. Крученых, В. Кандинский, Б. Лившиц, В. Маяковский, В. Хлебников. – М.: Изд. Г.Л. Кузьмина, 1913.

Прохорова Ірина Сергіївна

РОЗМОВНИЙ ЖАНР ТА ЕКРАННІ МИСТЕЦТВА

У МИНУЛОМУ І НИНІ

Розмовний жанр, як один з головних жанрів естрадного мистецтва, розвивається разом зі смаком глядача, потребами. Синтезуючи з іншими видами мистецтва, він поширює свою аудиторію, визиває більший інтерес до артистів, відповідаючи вимогам сучасності.

Активною співпраця екранного мистецтва (телебачення, кіно) з артистами розмовного жанру стала у середині минулого сторіччя. Після закінчення Другої світової війни, телебачення почало набирати темп розвитку. І вже у середині 60-х років кожна велика країна славилася своїми передачами та знахідками. У Великобританії в цей період і до сьогоднішнього дня, великою популярністю користуються телевізійні скетч-шоу. Основоположним скетч-шоу, яке дало поштовх до розвитку цього на-

пряму, став британський проект "Шоу Бенні Хілла" (1969-1989 рр.). Різноманітні думки висловлювали критики на адресу "Шоу Бенні Хілла". Серед них можна було почути: "пошлість", "тупість", "гра на низинних почуттях". А тим часом протягом 34 років це було популярне телешоу в Об'єднаному Королівстві. Коміки всього світу один за одним поспішали засвідчити артистові свою повагу, і навіть великий Чарльз Чаплін зізнався, що обожає дивитися касети з записами шоу. Загострене почуття смішного, широка ерудиція, акторський талант і, звичайно, прекрасні догвоногі дівчата, так звані "янголятка Хілла" – ось складові успіху самого видатного телевізійного артиста всіх часів і народів.

Послідовників Бенні Хілла можна спостерігати цілу масу. Яскравим прикладом англійських скетч-шоу є телесеріали "Літаючий цирк Монті Пайтона", Шоу Фрая та Лорі. Аналогічні програми на нашому телебаченні мають велику популярність серед глядачів: "Шість кадрів", "Наша Russia", "Файна Юкрайна", "Притула Педан Шоу", "Хто зверху", тощо.

Так само у Великобританії в 1951 році з'явився термін "Ситком" з показом комедії "Я люблю Люсі". Ситуаційна комедія, або ситком (англ. situation comedy, sitcom) – різновид комедійних радіо-і телепрограм, з постійними основними персонажами та місцем дії. Саме ситками є яскравим прикладом синтезу розмовного жанру та кіноіндустрії. Зараз подібного роду серіали знаходяться на піку популярності в нашій країні: "Інтерни", "Вороніни", "Універ", "Реальні пацани", "Татусеві дочки", "Щасливі разом", "Універ", "Світлофор", "Кухня" тощо.

Ситками будуються на розмовних діалогах, сценках, скетчах, мініатюрах – симбіоз кіномистецтва та розмовного жанру. Характерною особливістю ситуаційних комедій є пародіювання життєвих ситуацій, за допомогою яскравих жартів, веселих пісень, текстових і акторських репріз. Запозичення західних ідей популярних, перевірених, різнопланових проектів, на сьогоднішній день одне з найбільш яскравих течій в українському шоу-бізнесі.

У країнах Радянського простору глядачам була запропонована гра КВК. У Клубі веселих та кмітливих команди змагалися в мовних конкурсах, демонструючи вміння жартувати та свої акторські здібності. Подібні клуби стали в масовому порядку з'являтися у всіх вищих навчальних закладах. Потім цей конкурс перейшов на незалежну територію та набув статусу "міжнародний", та до сьогоднішнього часу улюблений серед молоді. КВК став організацією, з чіткою системою субординації, проведенням чемпіонатів, поділом команд на вищу та першу ліги. КВК є симбіозом естрадного мистецтва, включаючи музику, хореографію, обов'язкові видовищні ефекти. Однак, завжди у КВК є домінанта – це перш за

все розмовний жанр. Глядачі йдуть на виставу, в якому буде естрадна мініатюра, пародія, елементи театрального капусника, сатира, буфонада, скетч, частівки. Команди самостійно пишуть сценарії і займаються постановкою номерів, влаштовують дотепні словесні "дуелі". КВК – це наш національний проект, що підкреслює почуття гумору слов'янського народу і схильність до самоіронії. КВК "виховав" для професійної естради талановитих артистів, сценаристів, режисерів. Найбільш вдалим прикладом є команда "95 квартал", та також таких артистів як Гарік Мартіросян, Міша Галустян, Олександр Рева, Семен Слепаков та інші.

Завдяки телебаченню розмовний жанр має дуже велику аудиторію, а артисти, актори – своїх прихильників. Таки поєднання дають гарантію на існування у майбутньому і постійній еволюції жанру, появи нових форм, ще цікавіших та ще більш видовищних.

Пчелінцева Любов Іванівна

ВЗАЄМОВПЛИВ МИСТЕЦТВ У ТВОРАХ СУЧАСНИХ МИТЦІВ

Проблема взаємовпливу мистецтв охоплює часи розвитку культури від XVIII століття, період від Ренесансу та Реформації до сьогодення. Питання діалогу культур Заходу і Сходу вивчається науковою думкою з XVIII століття і продовжує займати чільне місце у XXI столітті.

На основі визначення поняття "взаємодія культур" можна визначити риси взаємовпливу мистецтв: особливий вид відношень і зв'язків, які складаються між культурами/мистецтвами, а також впливів, взаємних змін, які виникають в процесі цих відношень. Тож важливими питаннями при вивченні взаємовпливу мистецтв є проблеми діалогу культур, феномен синтезу мистецтв і взаємодія філософії та мистецтва.

Діалог з питань взаємовпливу історичних, культурних, зокрема, художніх, процесів Заходу і Сходу на прикладах історіографічного аналізу наукової думки, з урахуванням принципу історизму, розробляється у дослідженні Е. Кучменко. Вона доводить, що під впливом зовнішнього фактора на Сході створюється так звана "третинна модель". Традиційний менталітет людини на Сході змінюється, що не могло не відбитися на культурі. Дослідниця аналізує проблему діалогу культур Заходу і Сходу та визначає методологічні та методичні особливості вивчення культурних процесів із урахуванням художньої культури країн Заходу і Сходу, розробляє концепцію дослідження історико-культурних процесів.

В. Кононенко у своїй праці зазначає, що взаємовплив різних видів мистецтва часто зумовлює виникнення оригінальних творів. Наприклад, відомий літературний твір М. Гоголя "Тарас Бульба" став основою ство-

рення шедеврів художнього, музичного, театрального й кінематографічного мистецтв.

На основі аналізу сценічної хореографії Д. Бернадська ("Феномен синтезу мистецтв в сучасній українській сценічній хореографії") обґрунтовує поняття синтезу мистецтв ХХ ст. як процес взаємодоповнення та взаємодії мистецтв відповідно до особливостей художнього світосприймання ХХ ст. Дослідниця розглядає особливості жанрового синтезу в українському сценічному хореографічному мистецтві кінця ХХ ст. та узагальнює український сценічно-хореографічний досвід.

Взаємодія мистецтва та філософії має свої закономірності. Відомий філософ М. Мамардашвілі вважав, що завдяки мистецтву відбувається накопичення та передача людської чуттєвості. Але не можна відкидати і раціональні моменти в художній творчості. Будь-який художник, продуруючи та створюючи свої твори, в тій чи іншій формі доносить до нас не тільки свої почуття, але й свої уявлення про світи, які можуть або відображати світоглядні погляди епохи, або протистояти їм в періоди криз.

Завдяки новітнім комп'ютерним технологіям, людина у ХХ ст. стає все більш раціональною. Проводячи аналогії між наукою та мистецтвом, вітчизняний філософ П.П. Гайденко писала: "Як живопис XV – XVI ст. звертається до перспективи, так наука цього періоду – до геометрії ... Подібно тому, як перспектива стає методом для зображення природи, геометрія стає методом пізнання природи" [3, 20].

ХХ ст. називають добою техніки та інтеграції. У цьому зв'язку актуалізується проблема співвідношення мистецтва та техніки. Саме у сучасній епосі з'являються художня фотографія, кіно, телебачення, естрада, світломузика. Завдяки техніці розширюються "мовні", виразні можливості мистецтва. Театр сьогодення вже не тільки гра актора і майстерність режисера, але й світлове, музичне оформлення вистави. Іноді у театральних виставах використовуються лазери, слайди, кіно, топографія (Працький театр "Латерна Магіка").

Виникнення "електронної музики" було підготовлено не лише технічним прогресом, але й змінами у самому художньому мисленні, яке стає більш синтетичним, відображаючи інтегративні процеси техногенної цивілізації. Так, вже на початку 80-х років американський композитор Д. Берман у своїх творах використовує відео синтезатор для перекладу електронних звуків у кольорові плями.

Усі культурні та художні явища, які відбуваються на перетині ХХ – ХХІ століть, впливають на творчість митців, на взаємодії в мистецтві. Отже, взаємодія мистецтва і техніки призводить до появи нових синте-

тичних жанрів і видів, сприяє розширенню рамок традиційної мистецької культури.

На основі вивчення творів сучасних митців дефініцію "взаємодія мистецтв" можна визначити як відношення і зв'язки при діалозі історичних типів культури і мистецтва з новими технологіями, які сприяють виникненню синтетичних жанрів, проникають у різні сфери композиції та впливають на форми організації матеріалу.

Використані джерела

1. Бернадська Д.П. Феномен синтезу мистецтв в сучасній українській сценічній хореографії 2005 года: автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.01 / Д.П. Бернадська; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – К., 2005. – 20 с.

2. Демещенко В.В. Взаємодія культур "Сходу" і "Заходу" як фактор становлення світової культури: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. іст. наук: 17.00.01 / В.В. Демещенко; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – К., 2005. – 20 с.

3. Кучменко Е.М. Взаємовпливи історико-культурних процесів Заходу і Сходу в XVIII-XX ст. (на прикладах художньої культури): автореф. дис... д-ра іст. наук: 17.00.01 / Е.М. Кучменко; Нац. пед. ун-т ім. М.П. Драгоманова. – К., 1999. – 36 с.

Романенко Світлана Афанасіївна

ОСОБЛИВОСТІ КУЛЬТУРНО-ПРОСВІТНИЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ КИЇВСЬКОГО МУНІЦИПАЛЬНОГО АКАДЕМІЧНОГО ТЕАТРУ ОПЕРИ І БАЛЕТУ ДЛЯ ДІТЕЙ ТА ЮНАЦТВА

Діяльність численних закладів музичної культури України віддзеркалюють загальні тенденції розвитку національного мистецтва, культури і освіти. Кожен із них формує культурно-мистецьке середовище і впливає на розвиток особистості. Тридцять два роки працює Київський муніципальний академічний театр опери і балету для дітей та юнацтва. Державний дитячий музичний театр (таку назву театр мав до 1998 р.) був заснований у червні 1982 році Постановою Ради Міністрів УРСР. Його історія пов'язана вже з декількома поколіннями людей.

Колектив театру усі роки прагне до опанування нових технологій, нових жанрів з оновленням класичних засобів виразності. Завдяки цьому за останні роки театр був двічі нагороджений театральною премією "Київська пектораль" за постановку опер Ф. Пуленка "Перси Тіресія" (2010 р.) та "Травіата" Дж. Верді (2011 р.) у номінації "краща музична вистава".

Для маленьких, юних та дорослих глядачів колектив театру готує різні постановки з урахуванням вікових особливостей. Основною метою театрального колективу є забезпечення духовного, культурного й інте-

лектуального розвитку особистості. Очолював театр Іван Васильович Дорошенко. Йому допомагали ведучі артисти театру Євген Васильович Дущенко (1925-2011) та Михайло Михайлович Кречко (1925-1996). Вадим Федотов (заслужений артист України) був першим головним балетмейстером театру. Театральним художником починав Олександр Бурлін. Саме цим людям театр завдячує своїми досягненнями на початку кар'єри. На початку лютого 1985 року відбулося офіційне відкриття першого в Україні, другого в тодішньому СРСР і другого в світі Державного дитячого музичного театру.

Серед дебютів театру вистава дитячої фантастичної опери українського композитора М. Лисенка "Зима і Весна" (диригент-постановник – народний артист України Є. Дущенко, режисер-постановник – народний артист СРСР Д. Гнатюк, художник-постановник – народний художник України Д. Нарбут) мала символічний характер як опера вітчизняного композитора вітчизняного театру. Опера-казка радянського композитора М. Мінкова "Чарівна музика" була презентована диригентом-постановником Є. Дущенко, режисером-постановником С. Шутько, художниками-постановниками Д. Черкаським та Р. Сахалтуєвим. Балет М. Сільванського "Хлопчиш-Кибальчиш" був написаний спеціально для дитячої аудиторії за улюбленою тематикою тогочасних малюків. Тож, перші вистави на довгі роки здійснили певну класифікацію творчого репертуару театру на класичні твори та твори вітчизняних митців.

У 1988 році театр мав у своєму репертуарі 20 спектаклів (10 опер і 10 балетів). У 2002 році театр відзначав своє 20-ліття, але перші спектаклі продовжують своє життя на сцені і до сьогодні.

М. Лисенко написав три дитячі опери: "Коза-дереза" (1888), "Пан Коцький" (1891), "Зима і весна, або Снігова Краля" (1892). Оперна вистава М. Лисенка "Зима і Весна", яка поставлена на сцені театру, є однією з дитячих опер композитора. Він був творцем, який написав першим оперу для дітей не лише в українській музиці, а й загалом у світі. Хоча німецького композитора Е. Гумпердінка вважали засновником цього жанру ("Гензель і Гретель", 1893 р.).

Прем'єра опери М. Лисенка "Зима і Весна" відбулася у Києві 23 лютого 1908 року у залі Комерційного зібрання. Ця вистава прозвучала у виконанні учнів класу співу Олени Муравйової, яка викладала у Музично-драматичній школі М. Лисенка. Вистава відбувалась у супроводі двох фортепіано, партію одного з яких виконував автор. Опера досить складна для виконавців-початківців, але мелодії, прості і характеризують кожну дійову особу. Дитячі опери М. Лисенка завжди привертали

увагу виконавців і слухачів. "Зима і весна" була в репертуарі "Молодого театру" Леся Курбаса [2].

Дослідниця Р. Сулім пише про дитячі опери Миколи Лисенка та їх сценічну долю. Авторка характеризує і визначає їхню роль в українській культурі ХІХ–ХХІ ст. Р. Сулім у своїй статті наводить спогади сучасників композитора, відгуки у пресі та дані з наукових досліджень, що є дуже важливим для вивчення історії постановок цих творів, починаючи з перших домашніх вистав у родині композитора та нотних видань. Отже, для дитячого сприйняття дитячі опери М. Лисенка "Зима і Весна", "Коза-Дерева", "Пан Коцький" є зрозумілими і легкими у музичній мові. Вдале поєднання літературних та музичних фольклорних першоджерел відповідають сучасній програмі для виховання і навчання початківців-музикантів.

Веселий спектакль із цікавим пригодницьким сюжетом М. Мінкова "Чарівна музика" знайомить дітей з різними голосами оперних співаків. Діти дізнаються про оперні номери (тріо, дуєт, квартет) та інші будови оперного мистецтва. Музичне мистецтво представлено як мистецтво з силою, яка здійснює вплив на людей і може змінити їх, музика стверджує перемогу сил добра вислови давньогрецьких філософів про музику. над злом. Піфагор, Аристотель, Платон вказували на профілактичну і лікувальну властивість музики і вважали, що вона встановлює порядок у Всесвіті, у тому числі порушену гармонію в людському тілі. Це дуже важливо для сучасної педагогіки, коли маленькі учні мають багато хвороб і спілкування з музикою стає профілактикою і лікуванням для підростаючого організму. Тож музика Мінкова і спектакль дитячого театру спрямовані на відновлення рівноваги і спокою в дитячій психіці. Саме тому спектакль "Чарівна музика" довго живе на сцені театру.

Більшість творів композитора М. Сільванського написана для дітей. Його балет "Хлопчиш-Кибальчиш" (1975) продовжує лінію дитячих творів композитора (фортепіанний цикл "Пригоди барона Мюнхаузена", дитячі фортепіанні концерти та балети "Іван – добрий молодець" (1956), "Необычайный день" (1963). Композитор звертався і до симфонічних казок ["Івасик-Телесик" (слова Павла Тичини), "Кіт Хвостун" (слова Грицька Бойка)]. Його музика відрізняється національним колоритом і романтичними настроями.

Отже, культурно-просвітницька діяльність Київського муніципального академічного театру опери і балету для дітей та юнацтва спрямована на розвиток гармонічної особистості засобами музично-театрального мистецтва, висвітлення класичної і сучасної композиторської творчості для підростаючого покоління та їхніх батьків.

Використані джерела

1. Київський муніципальний академічний театр опери і балету для дітей. Офіційний сайт. – Режим доступу : <http://www.musictheatre.kiev.-ua/ua/theatre/history>
2. Сулім Р.А. Дитячі опери Миколи Лисенка та їх сценічна доля / Р.А. Сулім – Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Оперна творчість Миколи Лисенка: проблеми виконавської інтерпретації. – К., 2005. – Вип. 28. – С. 6–13. – Режим доступу: http://knmau.com.ua/chasopys/15_NBUV/docs/13_Sulim.pdf

Теребун Дмитро Сергійович

ВІТЧИЗНЯНА ШКОЛА ДЖАЗОВОГО ВИКОНАВСТВА: ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ

Нарощування потенціалу української джазової виконавської школи відбувалося поступово і вимагало використання якісного інструментарію, наявності регулярних концертних виступів, аудіо- та відеозаписів, активної оцінки джазових музикантів у засобах масової інформації – лише таким чином могла гарантуватися професійна реалізація того чи іншого творчого задуму.

Особливий статус джазових виконавців пов'язаний зі специфікою створення джазових композицій: провідну роль відіграє у цьому процесі імпровізація, завданням виконавця є не *інтерпретація*, характерна для академічної традиції, а *продукування* музичних ідей. Це потребує від музиканта-виконавця знання специфіки джазової "мови", досконалого володіння своїм інструментом, вміння спілкуватися з партнерами у процесі творіння музики і т.ін.

Вирішальну роль у формуванні джазових колективів та солістів у різних містах країни відіграє фактор присутності у цьому місті справжнього яскравого лідера – знавця і "патріота" джазу, навколо якого об'єднуються і згуртовуються прихильники цього унікального мистецтва. У Києві таким лідером довгий час був В. Симоненко, у Кривому Розі – О. Гебель, у Запоріжжі – В. Гітін, у Вінниці Ю. Шепета, у Донецьку – В. Колесніков і т.д.

Говорячи про конкретні постаті українських джазових музикантів, назвемо таких корифеїв джазового музикування, як Євген Дергунов (фортепіано), Юхим Марков (електро-бас), Віталій Мачулін (ударні), Артем Менделенко (саксофон), Олег Сачко (контрабас), Лілія Гревцова (вокал).

Серед джазових гітаристів найвидатнішим є, ймовірно, відомий далеко за межами України *Енвер Ізмайлов*, лауреат численних престижних конкурсів і фестивалів у різних країнах світу. Багатство інтонаційних фольклорних джерел (атарських, українських, російських, сербсь-

ких, вірменських, узбецьких, болгарських), а також надзвичайно індивідуальне відчуття форми дозволяють виконавцю творити оригінальні композиції з очевидним джазовим корінням, які він сам називає "імпрізованою музикою".

Інше унікальне явище – бандурист *Роман Гриньків*, блискучий віртуоз, талановитий композитор і майстер, який значно розширив можливості бандури, удосконаливши її конструкцію. Завдяки багатству музикантської фантазії та практично необмежених виконавських можливостей Р. Гриньків грає на бандурі джаз. Добре відомий його спільний проект із всесвітньо відомим джазовим гітаристом Ел Ді Меолою (*Al Di Meola*), у межах якого гармонійно поєдналися колорит української фольклорної пісні та латиноамериканської гітари в джазовій інтерпретації.

Велику роль відіграють міжнародні контакти джазових музикантів – співпраця із зарубіжними колегами, можливість навчатися за кордоном у провідних майстрів джазу. Один з варіантів співпраці джазових музикантів запропонувало Міністерство культури Польщі – його учасником став український саксофоніст *Віталій Іванов*. Виконавську кар'єру молодий музикант починав у групі "Фест" Ігора Закуса, пізніше був солістом у групі відомого українського піаніста Юрія Шепети, паралельно співпрацюючи з А. Кондаковим, А. Ростоцьким (Росія), І. Мірзоевим (Азербайджан), Деніз Перрі, Кріс Джаррет (США), Міко Похьола (Фінляндія-США), Ренс Ньюленд (Австрія). Будучи лауреатом декількох українських фестивалів, лауреатом Міжнародного конкурсу *Zmagannia Jazzjwe* (2006, м. Щецин, Польща), В. Іванов 2006 року став стипендіатом Міністра культури Польщі у рамках програми *Gaude Polonia*, за сприяння якої здійснив запис свого першого сольного альбому "*Returning*". Творча співпраця з польськими джазовими музикантами Домініком Ваня (фортепіано), Міхалом Ярос (контрабас), Бартеком Старомейським (ударні) привела до формування колективу, який з 2007 р. активно гастролує по всьому світу.

Мистецтво джазового виконавства – складна галузь музикантської діяльності, яка не може існувати "стихійно", а є продуктом цілеспрямованого навчання, що допомагає сформувати високий рівень виконавських навиків музиканта шляхом різнобічного розвитку його творчої особистості. Нова хвиля піднесення джазового руху в Україні окреслює шляхи перетворення набутих досягнень українського джазового мистецтва у вітчизняну джазову школу.

На сучасному етапі трансформації музичної освіти в Україні активно розвивається система професійної джазової освіти, яка почала формуватися ще на початку 1980-х років (коли були відкриті перші естрадні

відділення у вищих мистецьких навчальних закладах, училищах і музичних школах). Сьогодні відділи музичного мистецтва естради, програма яких базується на вивченні джазу, функціонують у Київському інституті музики ім. Р. Глієра, Донецькій державній музичній академії ім. С. Прокоф'єва, Харківському національному університеті мистецтв ім. І. Котляревського та багатьох мистецьких навчальних закладах середньої ланки – музичних училищах та коледжах (Чернігівське музичне училище ім. Л. Ревуцького, Черкаське музичне училище ім. Б. Лятошинського, музичне училище при Дніпропетровській консерваторії ім. М. Глінки); відкриті також школи джазового та естрадного мистецтва.

У цих навчальних закладах працюють відомі, визнані джазові музиканти: Микола Замороко, Єфим Марков, Віталій Мачулін, Володимир Молотков, Маргарита Деміденко та багато інших. Викладачі та їх студенти (нинішні й колишні) гідно продовжують справу розвитку джазу в Україні. Створено та впроваджено нові програми по вивченню джазу та джазової імпровізації, видано наукові й методичні збірки статей.

Проблема українського джазу, зокрема, вітчизняного джазового виконавства залишається відкритою і по багатьох параметрах потребує подальшого дослідження.

Файзулліна Ганна Станіславівна

ФІЛОСОФСЬКА РОМАНІСТИКА ОЛЕСЯ БЕРДНИКА В КОНТЕКСТІ СВІТОГЛЯДНОГО КОСМІЗМУ ТА ВЧЕННЯ ПРО НООСФЕРУ

Олесь Бердник (1926 – 2003) – ідеолог української культури третього тисячоліття, Людина майбутнього, представник нового космічного мислення відкриває шлях людству до самопізнання, до розбудови "Світонії" – нової Країни Духа. Олесь Бердник розкриває ноосферні перспективи розвитку Людини, України, всієї Землі за космічними законами Радості, Любові та Мудрості. Завдяки його "ноології" (В. Личковах) – вчення про Дух, Світовий Розум, ноосферу – українська культура набуває всепланетного значення.

І. Гриньох у космологічному світогляді Олесь Бердника вбачає домінування християнського вчення про виникнення всесвіту, але присутні й незаперечні впливи різних релігій світу, міфів і переказів, літератур і філософських систем" [5].

Як футуролог Олесь Бердник пов'язує майбутнє цивілізації з подоланням тривимірності, вступаючи в суперечку з теоріями І. Ньютона і

А. Ейнштейна. Розірвання гнітючих лабет тривимірного часопростору він пов'язує з виходом у новітні багатомірні реалії, спираючись на фрактальну геометрію. Багатомірність він по-суті ототожнює з ноосферою, тобто сферою розуму.

Перші ідеї про ноосферу, які вплинули на О. Бердника, знаходимо у статті В. Вернадського, що була надрукована в 1931 році в журналі "Вісті Академії наук".

О. Бердник у філософських романах "Зоряний Корсар" (1971) та "Камертон Дажбога" (1997) художньо моделює шляхи досягнення "ноосфери". У його романах ноосфера – це "високочутливе поле, яке матрицює думки й образи, чуття й прагнення, фіксуючи їх в енергетичних квантах різної напруги. Слабші з них поступово згасають, переходячи на нижчі енергетичні ступені, а сильніші, еволюційніші, підтримувані вібраціями нових мислителів, набувають великого резонансу і стають стійкими мислеобразами..." [2, 236]. Вбираючи знання древніх мудреців Греції, Індії, Китаю, О. Бердник вбачає в "ноосферному знанні" знання "вселюдське": "ми засвоюємо найкращі здобутки вселюдської еволюції, сконцентровані в сфері розуму" [2, 153].

Герої О. Бердника "сферу розуму" досягають за допомогою "серця". Саме розум і всеосяжна любов, любов серцем, покликані розірвати тенета сірої одноманітності і профанності: "Людина шукає "знання" де завгодно – у зоряних просторах, у надрах елементів, у глибинах мікросвітів, у теоретичних спекуляціях, – але не в своєму серці, тобто – у власному Ядрі Буття, в Оселі Вітця" ... "СЕРЦЕ – ПРЕСТОЛ БОГА. Серце має втаємничені артерії зв'язку з усіма серцями живих істот Всесвіту..." [2, 428]. Таким чином, О. Бердник сповідує принцип кордоцентризму, що притаманний українській ментальності з часів Климента Смолятича, Івана Вишенського, Феофана Прокоповича, Григорія Сковороди, Тараса Шевченка, Памфіла Юркевича. Власне серце – це і є заповітний шлях до "безміру", ворота людини у Всесвіт, у трансцендентність.

Подолання тривимірності у вченні О. Бердника пов'язане зі звільнення від часової залежності – подолання завіси часу. Аналізуючи історію боротьби з міфологічним Кроносом у світових вченнях і релігіях брахманізму, джайнізму, буддизму, зороастризму, приходиться до висновку, що "коли людина відкриє всі таємниці буття, ти (Хронос) щезнеш, як мара" [2, 7]. Герої філософських романів О. Бердника мандрують у часопросторі в минуле, майбутнє, паралельні реальності ("струмені часу", "вектори часу"), в доісторичні часи. Для української літератури кінця ХХ ст. це було неабияким новаторством, що мало вплив на світовий кінематограф, українську культуру, неоміфологію та футурологію.

Новий міф О. Бердника відсилає нас у праісторичні язичницькі часи епохи Трояна, де троянці – онуки Дажбогові, що живуть у славному Троянпільлі (Троян-Піль, Троян-Поле, Рідний Край, Край Троянський) та підкоряються законам Яви, Прави і Нави, тобто події відбуваються, як охарактеризував В. Красноголовець, "в одній з біліардів можливих спіралей розвитку еволюції Всесвіту" [6].

Для нової міфології О. Бердника характерне тяжіння до дива, що підтверджують лексеми "Дивоколо", "Зоряне Диво", "Вітер-Див", "Зелен-Див", "Камінь-Диво", "Диво-плугатар", "Водяне Диво", "Диво-Криниця", "Диво-сил", "Диво-Коваль", "Дивогук", "Диво-Життя". Ця здатність саме так сприймати дійсність запозичена письменником з традиції східнослов'янських казок. Дослідник української міфології В. Войтович пише про існування особливого божества Дива (Дий, Дій), що мав декілька іпостасей, і асоціювався передовсім з животворною енергією сонця, що пробуджує плодючі сили землі. У стародавніх гаївках Див згадується укупі з Ладом: "Ой Див-Ладо..." [4, 146]. У "Словнику Ра" знаходимо таке тлумачення лексем "диво" та "дивний": "несподіваний, вражаючий – пов'язане з ДЕВОЮ (Світло Ра) [3, 21]. У філософському романі "Вогне-сміх" О. Бердник наголошує на спорідненості слів "диво", "дивитися", "дивокіл", "довкола", "дивний", що при інверсії трансформуються у "вид, видючий, видіти, веда (знання), ведун тощо. Тобто мова йде про здібність бачення, дивлення, сприйняття обширу, простору, світу" [1, 114]. Недарма українська етнокультура просякнута "святівідношенням" як тяжінням до дива, очікуванням його, прагненням до "естетики дивовижності" [7].

І все ж у язичницькому переосмисленні давньослов'янської міфології О. Бердника знаходимо відгомони християнства. "Зоряні пращури" напророкували Діві Макоші, дочці магатяма Яма, що вона народить сина від Дажбога, в цьому вони вбачають порятунок всього Роду, а Сина свого вона нарече ім'ям Ріям, що означатиме Охоплений Сонцем. Діва Макоша зачала сина від юнака Гуктура, в якому втілювався Дух Дажбога. У цьому простежуємо альянс на біблійський сюжет народження Сина Божого від Святого Духа.

Нова міфологія і світоглядний космізм О. Бердника перейняли ознаки праслов'янської обрядовості: троянці радо готуються до святкування Купальського свята та Дня Великого Жнива. Та "минає пора дива", натомість сили Мороку (Мара, Морена – відсутність РА, уособлення смерті, негоди, обману, старості, знесилення, хвороби [3, 28]) насуваються на Рідний Край. Мужні троянці влаштовують змагання, що визначають диво-плугатяра, що захистить Троянпільля. Плуг Зоряного Кова-

ля під силу підняти лише Микулі, що має гіперболізовану фізичну силу, цим може нагадати персонажів зі східнослов'янського фольклору (наприклад, Микиту Кожум'яку). Письменник знову ж таки наголошує на космічній природі міцності героя, адже він з дитинства вживає молоко Зоряної Корови. Тим самим О. Бердник говорить про те, що сучасна наука (астрономія, біологія, землеробство, анатомія тощо) нехтує космічну роль людини і сподівається на компенсацію цього у ноології – вченні про ноосферу. О. Бердник вірив у сильну Духом Людину майбутнього, яка досягне "ноосферного знання". Саме на українство та Україну покладена космічна місія відродження прадавніх традицій солярного культу, у новому космічному світогляді людства, який стане основою майбутньої екогуманістичної цивілізації, заснованій на принципі ноосферного антропокосмізму.

Використані джерела

1. Бердник О. Вогнесміх: Роман-феєрія / О. Бердник. – К.: Радянський письменник, 1988. – 544 с.
2. Бердник О. Зоряний Корсар: Фантастичний роман / О. Бердник. – К.: Радянський письменник, 1971. – 376 с.
3. Бердник О. Словник Ра // О. Бердник. Терновий вінець України. – Лондон: Українська видавнича спілка, 1985. – С. 127-197.
4. Войтович В. Українська міфологія / В. Войтович. – К.: Либідь, 2002. – 664 с.
5. Гриньох І. Олесь Бердник. Утопіст чи харизматик на обрії другого тисячоліття християнства в Україні. – Рим,, 1980. – Ч. 5. Видання богословії. – 47 с.
6. Красноголовець В. "Камертон Дажбога" як коловерть феєричних подій у спіралях еволюції Всесвіту [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://berdnyk.com.ua/materials/2/>
7. Личковах В.А. Філософія етнокультури: Теоретико-методологічні та естетичні аспекти історії української культури / В.А. Личковах. – К.: ПАРАПАН, 2011. – 196 с.

Халілова Ленура Сейтумерівна

ДІАЛОГ КУЛЬТУР: ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНІСТЬ

Діалог культур є не просто порівнянням чи взаємодією культур, він сприяє породженню нових смислів. Адже, нині культура висувається у центр людського буття, розкриваючи свій трагедійний характер. Найповніше діалог реалізується у новітню добу, коли вперше приділяється увага етнокультурним традиціям і сучасності. Після багаторічної перерви в історії кримськотатарської культури (війна, депортація, півстолітнє заслання, відсутність національних шкіл та ін.) кримськотатарська нація переживає один із найбурхливіших періодів у своєму розвитку. В умовах репресій і постійних переміщень основної частини етносу аспекти крим-

ськотатарської весільної обрядовості недостатньо висвітленні на сьогоднішній день. Особливо це стосується проблеми трансформацій шлюбних звичаїв та обрядів, традиційна родинна обрядовість зазнала значних змін. Це в першу чергу пов'язане зі загальними процесами урбанізації суспільства, втратою міжпоколінних комунікацій, переходом до індустріального виробництва, зміною традиційного побуту [1; 25].

Найбільших змін традиційна культура кримських татар і весільна обрядовість зокрема зазнала внаслідок трагічної депортації кримських татар 1944 року.

В той час як значна кількість чоловічого населення перебувала на фронтах Другої світової війни, за короткий час усе кримськотатарське населення півострову було вислано в країни Середньої Азії та за Урал. В постійних злиднях, у неповних сім'ях втрачалася спадковість етнічних традицій, багато важливих обрядів весільного циклу перестали відтворюватися саме з ХХ століття. Локальні особливості почали втрачатися в умовах постійних переміщень. Щодо весільних звичаїв, то можна сказати, що на сучасному етапі відбувається вироблення загально-етнічної моделі обрядовості [3, 123].

Передвесільний обряд шлюбної обрядовості у кримських татар пов'язаний з укладанням домовленості між двома родинами про шлюб молодих. Структурно перед весільний обряд у кримських татар поділяється на кілька частин: 1) вибір пари, 2) обряд укладання попередньої обрядовості про шлюб, відповідником якого можна назвати українське сватання, 3) знайомство наречених, 4) нишан, який за структурою та змістом відповідає українським заручинам. Вибором пари для своїх дітей займалися батьки або родичі в ранньому віці, на знак укладення домовленості батьки обмінювалися певними предметами, наприклад, палицями, або у дітей розривали подоли сорочок. За мусульманською традицією дошлюбне спілкування між статями максимально обмежувалося у молоді все ж таки була можливість приглядіти собі пару. Хлопці, наприклад, заглядали у вікна, де гуляли дівчата під час весілля. Могли підходити до вікон під час джиини, вечорниць, на яких збиралися дівчата та займалися рукоділлям. Сьогодні молодь переважно знайомиться самотійно, але думка батьків, як раніше залишається дуже важливою, іноді вони можуть своїм авторитетом вплинути на рішення пари. Першим обрядовим дійством, пов'язаним з укладанням шлюбу, у кримських татар, як і у багатьох інших народів, є сватання – сез кесім. Батьки хлопця просили когось із близьких своїх родичів, які мали повагу у селі, піти як свати – кудалар. Ні батьки, ні хлопець на сватання не приходили. Як і раніше, сьогодні, у більшості родин, сватанню – сез кесім – надається

велике значення. Проте тепер, на відміну від минулих часів, батьки нареченого самі приходили сватати дівчину [4, 5-6].

Можна з впевненістю сказати, що на сьогоднішній день обряд заручин у кримських татар є одним з найбільш збережених із комплексу традиційної весільної обрядовості. Причиною того, могло стати те, що традиційно у зарученнях і сватанні беруть участь переважно старші покоління, які несуть етнокультурні традиції у сучасність [2, 64].

Використані джерела

1. Аблямитова Л.Х. Символические аспекты национального крымскотатарского костюма в свадебном обряде / Л.Х. Аблямитова // Народна творчість та етнографія. – 2008. – № 1. – С. 24–26.

2. Бонч-Осмоловский Г.А. Брачные обряды татар горного Крыма / Г.А. Бонч-Осмоловский // Известия российского географического общества. – 1926. – Т. 58. – Вып. 1. – С. 64

3. Васюков С.И. Крым и горные татары / С.И. Васюков. – СПб.: А.Ф. Девриен, 1904. – С. 123.

4. Велиджанов М. Къырымтатар халкъ йырларынынъ сезлери акъ-къында // Къырымтатар халкъ йырлары / Топлагъан ве тертип эт-кенлер Ильяс Бахшыш, Эдем Налбандов. – Акъмесджит, 1996. – С. 5-6.

Хілобок Наталія Анатоліївна

ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ РЕЖИСЕРСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ОПЕРНОГО ТЕКСТУ

Проблеми режисерської трактовки оперного тексту на сьогодні залишаються одними з найгостріших як для науки, так і для сучасної сценічної практики. Традиційно вивченням опери займаються музикознавці, театрознавці ж через відсутність музичної освіти не присвячують цьому питанню належної уваги. Необхідність розглянути окреслене питання з театрознавчих позицій обумовлює актуальність теми дослідження.

Видатний радянський оперний режисер Б. Покровський стверджував: "Опера – є театр" [5, 20]. Нині оперний театр опинився в ситуації посилення ролі режисера як повноцінного автора вистави, що відповідає схожим тенденціям у драматичному театрі. Драматичний театр наразі є перш за все концептуальним, що проявляється через яскраво виражений театральний-сценічний чинник. Подібна ситуація в останні десятиліття спостерігається і в оперному театрі, що посилює чинник видовищності опери, тим самим ускладнюючи момент інтерпретації оперного тексту режисером.

Мета цієї доповіді – охарактеризувати типи режисури, поширені в сучасному оперному театру.

В сучасному театрі режисер є головним творцем вистави, яка у ХХ столітті навіть подеколи стала сприйматися як нова, самостійна форма мистецтва [1, 224]. Текст в єдності драматичної та музичної складових – основа для її створення. Однак, в часи "режисерського театру", або ж так званої "авторської режисури" [6, 18], він все частіше перестає бути непоорушною основою для режисерів, які дозволяють собі достатньо вільно поводитися з першоджерелом – будь то лібрето чи музика. Драматичний театр вже давно запровадив таку форму роботи з авторським текстом, а от для оперного театру подібне до останнього часу не видавалося достатньо прийнятним.

Переглянувши афіші провідних оперних сцен світу (Большой театр, Королівська опера, Маріїнський театр, Метрополітен опера, Паризька опера), можна констатувати наявність вистав класичних опер, що створені з кардинально різними режисерськими підходами. Проаналізувавши та узагальнивши цілий ряд вистав, можна виділити три основні типи режисури, що є актуальними для сучасного оперного театру: 1) режисура, що іде від тексту, розкриваючи авторський задум; 2) режисура, що використовує авторський текст як основу для творчого пошуку із зануренням у контекст; 3) режисура, де авторський текст є приводом для самовираження.

Перший тип режисури зустрічається як у "класичному" оперному театрі (або театрі, що сповідує так звану "історичну достовірність" [2, 209]), так і в сучасному режисерському. Головне завдання такої режисури – точно прочитати партитуру та розшифрувати задум композитора, закладений у драматургії того чи іншого твору. Прикладом таких постановок є оперні вистави А. Кончаловського, І. Молостової, Б. Покровського, В. Фельзенштейна.

Другий тип режисерського методу прочитання авторського тексту є найбільш поширеним для сучасного режисерського оперного театру. Тут мова йде про намагання режисера за рахунок класичного твору вийти на проблеми, що актуальні для сьогодення, відмовляючись від традиційних рішень сцен та образів. Обов'язкова умова такої режисури – заглиблення проблеми у контекст історичний або соціокультурний. Вистави, поставлені за таким методом, є прикладом театру інтелектуального, який один з режисерів-реформаторів Д. Черняков вважає найвищою формою оперного театру.[2, 148]. Вона може відбутися тільки за рахунок діалогу між глядачем та режисером/композитором. Прикладом такої режисури можна вважати роботи В. Бархатова, В. Деккера, П. Конвічни, Д. Чернякова, П. Шеро.

Третій тип режисури – приклад епатажного оперного театру. Тут авторський текст – лише основа для самовираження режисера, поле реалізації його творчих пошуків. Першочерговим є намагання постановника усілякими режисерськими прийомами наблизити оперу до реалій сьогоденішнього дня [6, 17] чи то перевести у площину фантастики. В обох випадках вистава набуває максимальної видовищності, яка інтригує та залучає глядача до театру. Незважаючи на те, що це позитивно впливає на популяризацію оперного мистецтва, такий тип режисури має найбільший недолік – в основі вистави, що створюються на грані епатажу, здебільшого лежить розходження авторського тексту з театральньо-сценічним його втіленням. Прикладами таких постановок є вистави А. Жагарса, А. Жолдака, Т. Кнабе, А. Фрайера, деякі постановки Д. Чернякова.

Використані джерела

1. Анненков Ю.П. Дневник моих встреч: Цикл трагедій. Предисл. Е.И. Замятина: в 2 т. – Л.: 1991 – Т. 1. – 343 с.
2. Богатырев В.Ю. Режиссура в опере и психотехника певца / Известия Российского Государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – М., 2008. – Вып. 59. – С. 284–289.
3. Богатырев В.Ю. Опера: понятие стиля в сценическом воплощении музыкальной партитуры / Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). – 2011. – № 2. – С. 147–151.
4. Кончаловский А. Интервью [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://echo.msk.ru/programs/kulshok/1293084-echo/#element-text>
5. Курбанов В. Традиції та проблеми інтерпретації оперної вистави / В.Б. Курбанов // Часопис НМАУ ім. П.І. Чайковського: наук. журнал. – К., 2009. – № 3(4). – С. 30–35.
6. Мельник Л. Народження скандалу з духу критики: regie-театр та його віддзеркалення / Л. Мельник // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського: Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства: збірник статей / ред.-упор. М.Р. Черкашина-Губаренко. – К., 2010. – Вип. 89. – С. 206–215.
7. Покровский Б.А. Введение в оперную режиссуру. Учебное пособие. – М.: ГИТИС, 1985. – 74 с.
8. Черкашина-Губаренко М. Деякі тенденції розвитку сучасного оперного театру / М.Р. Черкашина-Губаренко // Часопис НМАУ ім. П.І. Чайковського: наук. журнал. – К., 2009. – № 3 (4). – С. 17–22.

Яцкевич Тетяна Олегівна

ЕСТРАДНЕ МИСТЕЦТВО ЯК НЕВІД'ЄМНА ЧАСТИНА ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ

Розвиток суспільства безпосередньо залежить, від розвитку культури. Сутність культури вивчає філософія, мистецтвознавство, психологія, культурологія тощо. Культура виховує суспільство; відображає

його історію, звичаї та традиції; звертає увагу на важливість суспільних відносин; допомагає засвоїти загальнолюдські й національні цінності, які становлять основу народних витоків усієї культури. Вона відіграє важливу роль у розкритті творчих здібностей людей, зміцнення громадського духу, пробуджує потребу суспільства пізнавати навколишнє середовище, спонукає митців до створення нових витворів мистецтва.

Культура постійно розвивається, створює нові форми й стилі. Одним з найважливіших видів культури є художня культура. Вона об'єднує в собі всі види мистецтва, процес та результати художньої творчості, зберігає та розповсюджує художні цінності в суспільстві. Основою художньої культури є мистецтво з особливостями його впливу на суспільство в цілому і на особистість зокрема. Особливість мистецтва, його відмінність від усіх інших видів людської діяльності полягає в тому, що воно відображає дійсність у формі художніх образів. Художній образ – це специфічна для мистецтва форма освоєння, тлумачення і перетворення дійсності, яка здійснює естетичний і виховний вплив на людину. Мистецтво збагачує людину знаннями про світ, дає можливість співпереживати і відчувати естетичну насолоду.

Естрадне мистецтво займає вагому ланку в системі художньої культури. Оскільки головні ознаки естради – це доступність, лаконічність й розважальність, вона легко сприймається суспільством. Саме тому, естрадне мистецтво має психологічний й естетичний вплив на глядача. Естрада дає змогу суспільству пізнавати культуру через різноманітні жанри.

Кожен естрадний жанр має свій психологічний прийом впливу на глядача. Одними з основних завдань естрадного мистецтва є виховання суспільства, демонстрація й розвиток звичаїв та традицій народів, розвиток естетичного смаку у суспільства. Використовуючи художні образи, засоби та прийоми естрадне мистецтво доносить до глядача головні ідеї й проблеми, з якими зіштовхується світ. Естрада відображає почуття й переживання кожної особистості. Тобто головне завдання митців естрадного мистецтва – відображення духовного світу суспільства.

Режисера можна назвати головним митцем естради. Він повинен, постійно розвивати свій світогляд, мати творчу уяву, бути спостерігачем життя, вміти аналізувати навколишній світ. Режисер бажає донести до суспільства проблеми, що його хвилюють. Щоб привернути увагу глядачів, твори мистецтва повинні викликати найпотаємніші почуття. Тільки таким чином, можливо вплинути на культурний розвиток суспільства.

Артисти відіграють головну роль в естрадному мистецтві. Саме за допомогою своїх виступів, вони підтримують, демонструють и розвивають традиції та звичаї свого народу. Під час виступів артистів відбувається культурний обмін, тобто артисти демонструють культурний розвиток своєї країни іншим країнам.

Підводячи підсумок необхідно сказати, що естрадне мистецтво показує суспільству його минуле, сучасне й майбутнє; спонукає особистостей до самовдосконалення та самовиховання; звертає увагу суспільства на глобальні проблеми всього світу. Завдяки естраді суспільство з легкістю може споглядати за культурним розвитком рідної країни.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Афоніна Олена Сталівна, канд. мистецтвознавства, доцент, професор кафедри теорії, історії культури і музикознавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Батанов Віктор Олександрович, здобувач Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової

Біріна Надія Кириківна, студентка Інституту мистецтв Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Белова Олена Миколаївна, керівник Всеукраїнської громадської організації "Соціальна взаємодія. Ініціативи. Творчість Інновації", регіональний тренер Міжнародної неурядової організації "Проект ХОУП" в Україні, коуч

Белявіна Наталія Дмитрівна, канд. педагогічних наук, доцент, професор кафедри теорії, історії культури і музикознавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, заслужений діяч мистецтв України

Бойко Ірина Миколаївна, викладач, концертмейстер Комунального вищого навчального закладу Київської обласної ради "Коледж культури і мистецтв", аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Бондаренко Сергій Дмитрович, канд. мистецтвознавства, старший викладач Видавничо-поліграфічного інституту Національного технічного університету України "Київський політехнічний інститут"

Ван Ченьдо, аспірантка Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової

Ванюга Людмила Степанівна, асистент кафедри театрального мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка.

Василенко Ольга Валентинівна, канд. мистецтвознавства, доцент кафедри історії музики Київського інституту музики імені Р.М. Глієра

Висоцька Олена Валеріївна, магістрант кафедри вокального мистецтва Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка

Вінічук Ірина Михайлівна, доцент Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Волков Сергій Михайлович, доктор культурології, професор, вчений секретар Інституту культурології Національної академії мистецтв України

Гармель Оксана Володимирівна, канд. мистецтвознавства, доцент кафедри теорії музики Київського інституту музики імені Р.М. Глієра

Гвоздкова Галина Ярославівна, викладач Львівського державного училища культури і мистецтв

Гданський Сергій Володимирович, артист оркестру Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка

Голуб Ірина Леонідівна, психолог, здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Горенко Лариса Іванівна, канд. мистецтвознавства, старший науковий співробітник, провідний науковий співробітник відділу культурологічних досліджень Національного науково-дослідного інституту українознавства та всесвітньої історії, відмінник освіти України, заслужений діяч естрадного мистецтва України, член Правління Асоціації діячів естрадного мистецтва України, член Національної спілки композиторів України

Гронау-Осинська Аліція, доктор мистецтвознавства (dr. hab.), професор Варшавського музичного університету імені Фридерика Шопена (Польща)

Гутковська Ірина Василівна, канд. історичних наук, асистент Чернівецького національного університету ім. Ю. Федьковича

Давидовський Костянтин Юрійович, канд. мистецтвознавства, доцент кафедри виконавських дисциплін № 2 Київського інституту музики ім. Р.М. Глієра

Дьяченко Ірина Володимирівна, викладач музичного відділення школи мистецтв і ремесел с. Велика Олександрівка, Київська обл.

Єлисеєва Катерина Юріївна, концертмейстер Комунального вищого навчального закладу Київської обласної ради "Коледж культури і мистецтв"

Жильцова Оксана Петрівна, аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Жуковська Тетяна Іванівна, аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Зайцева Ірина Євгенівна, канд. педагогічних наук, доцент

Заря Світлана Валеріївна, старший викладач кафедри естрадного виконавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Зеленюк Ганна Олександрівна, аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв

Зосім Ольга Леонідівна, канд. мистецтвознавства, доцент, професор кафедри теорії, історії культури і музикознавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Івановська Ніна В'ячеславівна, провідний фахівець відділу організаційного забезпечення заходів Національного культурно-мистецького та музейного комплексу "Мистецький Арсенал", аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Іванюк Ірина Андріївна, аспірантка кафедри теорії, історії культури і музикознавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Ізваріна Олена Миколаївна, доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри теорії та методики музичного мистецтва Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка

Казарян Аліна Робертівна, аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Каменська Вероніка Юріївна, доцент кафедри естрадного виконавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Карась Ганна Василівна, кандидат педагогічних наук, доцент, професор кафедри хорового диригування Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Клаунінг Ольга Анатоліївна, експерт Комітету з питань формування міжнародного іміджу України Громадської ради при Міністерстві закордонних справ України, член Громадської організації "Табула раса"

Колесник Олена Сергіївна, канд. філософських наук, доцент, докторант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Крець Анна Михайлівна, член Громадської ради при Міністерстві соціальної політики, PhD у сфері міжнародних відносин, голова Громадської організації "Допомога і милосердя"

Крижановська Наталія Євгенівна, канд. історичних наук, доцент кафедри філософської думки та культурології Миколаївського національного університету імені В.О. Сухомлинського

Курило Людмила Федорівна, канд. педагогічних наук, доцент НАУ, лауреат премії ім. М.І. Пирогова РАН

Куценко Тетяна Володимирівна, здобувач кафедри теорії, історії культури і музикознавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Лазаренко Наталія Олександрівна, концертмейстер Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової

Ланчуковська Маріанна Сергіївна, студентка Інституту менеджменту Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Личковах Володимир Анатолійович, доктор філософських наук, професор, професор кафедри філософії та гуманітарних дисциплін Чер-

нігівського національного технологічного університету, засл. працівник освіти України

Ліфінцева Галина Олексіївна, старший викладач кафедри теорії, історії культури і музикознавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, завідувач практики, член творчої спілки "Асоціація діячів естрадного мистецтва"

Локоть Олена Михайлівна, викладач хорових дисциплін Чернігівської музичної школи №1 ім. С.В. Вільконського

Лю Бінцян, професор, проректор Тяньшанського університету, докторант Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського (Китай)

Маркова Олена Миколаївна, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри теоретичної та прикладної культурології Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової, член Національної спілки композиторів України

Маруфенко Олена Вікторівна, канд. педагогічних наук, доцент, докторант Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова, доцент кафедри вокального мистецтва Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка

Маслова-Лисичкіна Ірина Анатоліївна, аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв

Матвієнко Світлана Іванівна, старший викладач Чернігівської музичної школи №1 ім. С.В. Вільконського

Місько Галина Степанівна, асистент кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка

Монько Тетяна Савівна, канд. педагогічних наук, доцент, професор кафедри соціокультурної діяльності та зовнішньокультурних зв'язків Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Мороз Любов Вікторівна, студентка Інституту мистецтв Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Неведрова Євгенія Миколаївна, викладач-методист вищої катюгорії Кримського республіканського вищого навчального закладу "Сімферопольське музичне училище імені П.І. Чайковського"

Несен Оксана Петрівна, голова правління Громадської організації "Славне життя", експерт Комітету Громадської ради при Міністерстві закордонних справ України

Нікандрова Марина Вікторівна, викладач-методист, заступник директора з навчально-виховної роботи Чернігівської музичної школи №1 ім. С.В. Вільконського, директор міської дитячої філармонії

Обух Людмила Василівна, канд. мистецтвознавства, провідний концертмейстер кафедри хорового диригування Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Овчарук Ольга Володимирівна, канд. педагогічних наук, доцент, професор кафедри теорії, історії культури і музикознавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, докторант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Павельчук Іванна Андріївна, канд. мистецтвознавства, доцент, докторант Львівської національної академії мистецтв, заслужений художник України

Павко Анатолій Іванович, доктор історичних наук, професор, завідувач кафедри суспільних та політичних наук НАУ, лауреат премії ім. М.С. Грушевського НАН України

Палкіна Ірина Ігорівна, аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Піщанська Вікторія Миколаївна, канд. культурології, докторант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Полоцька Олена Євгенівна, доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри теорії музики Уральської державної консерваторії (академії) імені М.П. Мусоргського (Росія)

Порцев Микола Вікторович, здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Приходько Анна Володимирівна, аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Прохорова Ірина Сергіївна, аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв

Пчелінцева Любов Іванівна, аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Редя Валентина Яківна, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри теорії, історії культури і музикознавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Рибина Зоряна Юріївна, викладач Львівського державного училища культури і мистецтв

Романенко Світлана Афанасіївна, магістрант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, викладач музично-теоретичних дисциплін ДМШ смт. Комінтернівське, Одеська обл.

Романко Володимир Іванович, канд. мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри теорії музики Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського

Рощенко Олена Георгіївна, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри історії і теорії світової та української культури Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського

Румко Жанна Петрівна, заступник директора Київського міського центру народної творчості та культурологічних досліджень, здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Садовенко Світлана Миколаївна, канд. педагогічних наук, старший науковий співробітник, доцент, заступник директора з науково-технічної роботи Українського центру культурних досліджень, доцент кафедри теорії, історії культури і музикознавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, заслужений діяч естрадного мистецтва України

Сичова Олена Віталіївна, старший викладач кафедри естрадного виконавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Славіна Олена Олександрівна, викладач вокалу естрадного відділу Комунального вищого навчального закладу Київської обласної ради "Коледж культури і мистецтв", здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Солдатенко Олександр Ігорович, викладач гітари Чернігівської музичної школи №1 ім. С.В. Вільконського

Сорока Василь Іванович, викладач предметно-циклової комісії "Народні інструменти" (баян, акордеон) Тербовлянського вищого училища культури

Старицька Оксана Володимирівна, викладач гітари Чернігівської музичної школи №1 ім. С.В. Вільконського

Стебельська Олена Стефанівна, канд. мистецтвознавства, голова Комітету з питань формування міжнародного іміджу України Громадської Ради при Міністерстві закордонних справ України, голова Громадської організації "Арт-Креатив", завідувач кафедри соціально-гуманітарних дисциплін Київського університету ринкових відносин

Степурко Віктор Іванович, доцент кафедри естрадного виконавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, член Національної спілки композиторів України, заслужений діяч мистецтв України, лауреат Національної премії імені Тараса Шевченка

Стецюра Катерина Олександрівна, викладач кафедри філософії Національного технічного університету України "Київський політехнічний інститут"

Теребун Дмитро Сергійович, аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Терещенко-Кайдан Лілія Володимирівна, канд. мистецтвознавства, доцент, професор кафедри естрадного виконавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, докторант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Теуту Ігор Павлович, аспірант кафедри академічного інструментального виконавства Прикарпатського національного університету імені В. Стефаника

Товпеко Олена Володимирівна, магістр музикознавства, викладач-методист, керівник зразкового ансамблю бандуристів "Соколики" Чернігівської музичної школи №1 ім. С.В. Вільконського

Файзулліна Ганна Станіславівна, аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Федотова Оксана Олегівна, доктор історичних наук, професор кафедри теорії, історії культури і музикознавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Халілова Ленура Сейтумерівна, аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Хе Тьєнхуй, магістр, соліст Одеського національного академічного театру опери та балету

Хілобок Наталія Анатоліївна, аспірантка Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І.К. Карпенка-Карого

Цао Шифунь, професор, завідувач кафедри Гуанчжоуської державної консерваторії (Китай)

Чембержі Михайло Іванович, народний артист України, професор, дійсний член Національної академії мистецтв України, член-кореспондент Академії педагогічних наук України, член Національної спілки композиторів України, ректор Київської дитячої Академії мистецтв

Чубик Юлія Ігорівна, науковий співробітник Національного науково-дослідного інституту українознавства та всесвітньої історії МОН України

Швидків Микола Львович, заслужений артист України, доцент кафедри методики музичного виховання та вокально-хорових дисциплін Кременецького обласного гуманітарно-педагогічного інституту ім. Т.Г. Шевченка

Шульгіна Валерія Дмитрівна, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри теорії, історії культури і музикознавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, член Національної спілки композиторів України

Щербина Іванна Юріївна, завідувач бібліотекою імені М. Реріха
Центральної бібліотечної системи Солом'янського району м. Києва

Яковлев Олександр Вікторович, канд. історичних наук, докторант
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Ян Ірина Миколаївна, канд. мистецтвознавства, доцент кафедри
теорії, історії культури і музикознавства Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв

Яцкевич Тетяна Олегівна, аспірантка Київського національного
університету культури і мистецтв

ЗМІСТ

ПЛЕНАРНЕ ЗАСІДАННЯ

Шульгіна Валерія Дмитрівна, Яковлев Олександр Вікторович СИНЕРГЕТИКА ЯК МЕТОДОЛОГІЯ РЕГІОНАЛЬНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ	3
Гронау-Осиньская Аліція LAST OF FEBRUARY FOR STRING QUARTET КАК ПРИМЕР ТОЧНОГО СПОСОБА СОЧИНЕННЯ-РЕЗЮМЕ.....	4
Личковах Володимир Анатолійович ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ У ТЕОРЕТИЧНОМУ СПАДКУ ХУДОЖНИКА О. БОГОМАЗОВА	5
Маркова Олена Миколаївна Т. ШЕВЧЕНКО Й МУЗИЧНА СУЧАСНІСТЬ	8
Рощенко Олена Георгіївна СЕМАНТИКА ШЕВЧЕНКОВОГО "ЗАПОВІТУ" У ДРАМАТУРГІЇ ОПЕРИ М. ЛИСЕНКА – М. СТАРИЦЬКОГО "ТАРАС БУЛЬБА"	11
Лю Бинцян Н. ОСТРОВСКИЙ И ЕГО КИТАЙСКИЕ БИОГРАФИЧЕСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ. К 110-ЛЕТИЮ РОЖДЕНИЯ АВТОРА РОМАНА "КАК ЗАКАЛЯЛАСЬ СТАЛЬ"	14
Волков Сергій Михайлович МИСТЕЦЬКА КОМПОНЕНТА В МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ УКРАЇНИ ХХІ СТ.: ПОШУКИ РАЦІОНАЛЬНОГО	16
Чембержі Михайло Іванович ОСОБЛИВОСТІ НАВЧАННЯ ОБДАРОВАНИХ ДІТЕЙ У КОНТЕКСТІ СЬОГОДЕННЯ.....	20
Федотова Оксана Олегівна СТАН ТА ПРОБЛЕМНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ НА ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ.....	22
Павко Анатолій Іванович ФЕНОМЕНОЛОГІЧНА ЦІЛІСНІСТЬ ТА ГНОСЕОЛОГІЧНА ЄДНІСТЬ ЕСТЕТИКИ, МУЗИКИ ТА ОСВІТИ	25
Садовенко Світлана Миколаївна САМОДІЯЛЬНА ХУДОЖНЯ ТВОРЧІСТЬ ЯК ЗМІСТОВНА ЧАСТИНА ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ	27
Полоцкая Елена Евгеньевна П.И. ЧАЙКОВСКИЙ – ПРЕПОДАВАТЕЛЬ ИНСТРУМЕНТОВКИ И СВОБОДНОГО СОЧИНЕНИЯ (ПОМЕТЫ КОМПОЗИТОРА В РУКОПИСЯХ С.И. ТАНЕЕВА).....	33
Колесник Олена Сергіївна ПРОБЛЕМА ПОДВІЙНОГО ПЕРЕКЛАДУ В КОНТЕКСТІ ДІАЛОГУ КУЛЬТУР.....	36

Бєлявіна Наталя Дмитрівна Французькі "HÔTEL PARTICULIER" як осередки концертування у XVIII ст.	38
Терещенко-Кайдан Ліля Володимирівна Формування слов'янської ментальності в умовах іншомовного середовища	41

СЕКЦІЯ 1

УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА ЯК СКЛАДОВА ЗАГАЛЬНОЄВРОПЕЙСЬКОГО ПРОСТОРУ

Ванюга Людмила Степанівна Соціальні функції сучасного українського театру.....	44
Василенко Ольга Валентинівна Українська поезія як джерело інтонаційної фабули камерних творів Олега Киви.....	46
Горенко Лариса Іванівна Професійне естрадне мистецтво в контексті державної культурної політики України початку XXI ст. (до 25-річчя заснування творчої спілки "АДЕМ України")	48
Гутковська Ірина Василівна Українська барокова ікона в контексті європейського стилю	52
Зайцева Ірина Євгенівна Деякі тенденції вітчизняного театрального простору	54
Івановська Ніна В'ячеславівна Книжковий арсенал в культурному просторі Києва.....	58
Іванюк Ірина Андріївна Монастирські бібліотеки як чинник розвитку церковного співу у Києві у XIX ст.	62
Крижановська Наталя Євгенівна Культурне життя Миколаївщини в 70-х роках XX століття.....	64
Куценко Тетяна Володимирівна Театральне мистецтво як форматор ідеології суспільства в УСРР-УРСР у 1920-1930-х роках	67
Місько Галина Степанівна Вертепне дійство: традиція та інновації (на матеріалі сучасної Тернопільщини)	69
Павельчук Іванна Андріївна Імпульс пасіонарності як чинник художньої метафори (до проблем "народності" живопису Олекси Шатківського 1960-1970 рр.).....	71

ПЩАНСЬКА ВІКТОРІЯ МИКОЛАЇВНА ЖІНОЧЕ НАЧАЛО КУЛЬТУРИ УКРАЇНСЬКОГО КОЗАЦТВА У СУЧАСНОМУ ГЕНДЕРНОМУ ВИХОВАННІ	74
РУМКО ЖАННА ПЕТРІВНА ЦЕНТРИ НАРОДНОЇ ТВОРЧОСТІ В КОНТЕКСТІ ДЕРЖАВНОЇ КУЛЬТУРНОЇ ПОЛІТИКИ В УКРАЇНІ	77
ТЕУТУ ІГОР ПАВЛОВИЧ НАЦІОНАЛЬНЕ ЦИМБАЛОЗНАВСТВО ТА ЙОГО ВПЛИВ НА ПРОЦЕС УКРАЇНСЬКОГО СТИЛЕТВОРЕННЯ.....	79
ЯН ІРИНА МИКОЛАЇВНА ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ.	81

СЕКЦІЯ 2 ДІАЛОГ КУЛЬТУР: ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНІСТЬ

АФОНІНА ОЛЕНА СТАЛІВНА ПОНЯТТЯ "КОД" У НАУКОВІЙ ЛІТЕРАТУРІ	84
БАТАНОВ ВІКТОР АЛЕКСАНДРОВИЧ С. КУСЕВИЦЬКИЙ В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРИ ХХ СТОЛІТТЯ.....	86
БЄЛОВА ОЛЕНА МИКОЛАЇВНА ПОКЛИКАННЯ ЛЮДИНИ ЯК ФАКТОР ЇЇ УСПІШНОСТІ В СУСПІЛЬСТВІ	88
ГАРМЕЛЬ ОКСАНА ВЛАДИМИРОВНА СИМВОЛИ І РЕМІНІСЦЕНЦІЇ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОМУ ТВОРЧЕСТВІ ЕДІСОНА ДЕНИСОВА	89
ГОЛУБ ІРИНА ЛЕОНІДІВНА ПРОЯВ ВІЗАНТІЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ В ІНДИВІДУАЛЬНОМУ СТИЛІ УКРАЇНСЬКОГО ІКОНОПІСУ ХХ – ХХІ СТОЛІТЬ.....	92
ЄЛІСЄЄВА КАТЕРИНА ЮРІЇВНА КЛАВІРНА МУЗИКА З НОТНОЇ КОЛЕКЦІЇ ГР. О.К. РОЗУМОВСЬКОГО В КОНТЕКСТІ СВІТОВОЇ КУЛЬТУРИ.....	94
ЗОСІМ ОЛЬГА ЛЕОНІДІВНА "НОВА САКРАЛЬНІСТЬ" ЯК БАЗОВА КАТЕГОРІЯ БОГОСЛУЖБОВОЇ МУЗИКИ НОВОГО ЧАСУ	96
КАРАСЬ ГАННА ВАСИЛІВНА МУЗИЧНА КУЛЬТУРА УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ У ДІАЛОЗІ КУЛЬТУР.....	98
КЛАУНІНГ ОЛЬГА АНАТОЛЬЄВНА СТРАХ КАК ПРЕГРАДА ДЛЯ РЕАЛІЗАЦІЇ ЛІЧНОСТІ	101
КРЕЦ ГАННА МИХАЙЛІВНА ПРИЧИННО-НАСЛІДКОВА ОБУМОВЛЕНІСТЬ ЖИТТЯ ЛЮДИНИ.....	103

ЛАЗАРЕНКО НАТАЛЬЯ АЛЕКСАНДРОВНА ФОРТЕПИАННІЕ ПРОИЗВЕДЕНІЯ А. ГЛАЗУНОВА В КОНТЕКСТЕ ТВОРЧЕСТВА	107
НЕСЕН ОКСАНА ПЕТРІВНА Роль слова у житті людини	108
ОБУХ ЛЮДМИЛА ВАСИЛІВНА ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ І СТАНОВЛЕННЯ ПЕРШОГО СТУПЕНЯ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ УКРАЇНСЬКОЇ ЗАХІДНОЇ ДІАСПОРИ.....	111
ПАВКО АНАТОЛІЙ ІВАНОВИЧ, КУРИЛО ЛЮДМИЛА ФЕДОРІВНА ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ РОСІЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ-КЛАСИКІВ: ІСТОРИЧНА РЕТРОСПЕКТИВА ТА СУЧАСНІСТЬ	114
РЕДЯ ВАЛЕНТИНА ЯКІВНА ЯВИЩЕ СИНЕСТЕЗІЇ У ПСИХОЛОГІЇ ТА МИСТЕЦТВОЗНАВСТВІ	116
СТЕБЕЛЬСЬКА ОЛЕНА СТЕФАНІВНА ДУХОВНІ ЦІННОСТІ ТА ЇХ РОЛЬ У ФОРМУВАННІ КУЛЬТУРИ СУСПІЛЬСТВА....	119
ХЕ ТЬЕНХУЙ ПАРТИЯ ДЖЕРОНИМО В "ТАЙНОМ БРАКЕ" Д. ЧИМАРОЗЫ И ЕЕ АНАЛОГИ....	122
ЦАО ШИФУНЬ О КЛАВИРНОСТИ САЛОННОЙ ПИАНИСТИЧЕСКОЙ ТЕХНИКИ В. МОЦАРТА....	124
ЧУБИК ЮЛІЯ ІГОРІВНА ОДЯГ ЯК СКЛАДОВА МАТЕРІАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ XVI – XVII СТ. (ЗА МАТЕРІАЛАМИ ВОЛИНІ).....	125
ШВИДКІВ МИКОЛА ЛЬВОВИЧ ПЕДАГОГІЧНІ ТРАДИЦІЇ ПРОФЕСОРА ВАЛЕРІЯ ВИСОЦЬКОГО ЯК ВТІЛЕННЯ КЛАСИЧНИХ ЗАСАД У ЛЬВІВСЬКІЙ ВОКАЛЬНІЙ ШКОЛІ	129

СЕКЦІЯ 3

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ (МИНУЛЕ ТА СУЧАСНІСТЬ)

ГВОЗДКОВА ГАЛІНА ЯРОСЛАВІВНА, РИБІНА ЗОРЯНА ЮРІІВНА ПРЕЗЕНТАЦІЯ НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНОГО ПОСІБНИКА "ОРГАНІЗАЦІЯ ТА МЕТОДИКА КУЛЬТУРНО-ДОЗВІЛЛЄВОЇ ДІЯЛЬНОСТІ"	132
ГДАНСЬКИЙ СЕРГІЙ ВОЛОДИМИРОВИЧ РИТОРИКА ЯК ДІЄВИЙ ЧИННИК У ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ ІМПРОВІЗАЦІЇ.....	133
ДАВИДОВСЬКИЙ КОСТЯНТИН ЮРІЙОВИЧ ПОЗАНАВЧАЛЬНА ДІЯЛЬНІСТЬ ХОРОВИХ КОЛЕКТИВІВ КИЇВСЬКОГО ІНСТИТУТУ МУЗИКИ ІМ. Р. М. ГЛІЄРА У КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ СЕРЕДОВИЩІ КИЄВА	135
ДЬЯЧЕНКО ІРИНА ВОЛОДИМИРІВНА ПРЕЗЕНТАЦІЯ НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНОГО ПОСІБНИКА "КОНЦЕРТНІ ЕТЮДИ ДЛЯ БАЯНА ТА АКОРДЕОНУ НА РІЗНІ ВИДИ ВИКОНАВСЬКОЇ ТЕХНІКИ"	138

ІЗВАРИНА ОЛЕНА МИКОЛАЇВНА ОСВІТА АРТИСТІВ-КРІПАКІВ У МАСТКОВИХ ШКОЛАХ МИСТЕЦТВ	140
КАМЕНЬСЬКА ВЕРОНІКА ЮРІЇВНА РОЗВИТОК ПОЛІФОНІЧНОГО СЛУХУ У СТУДЕНТІВ СПЕЦІАЛІЗАЦІЇ "ЕСТРАДНИЙ СПІВ" В КУРСІ ФОРТЕПІАНО.....	142
ЛІФІНЦЕВА ГАЛИНА ОЛЕКСІЇВНА САМОРОЗВИТОК ОСОБИСТОСТІ – ВАЖЛИВИЙ ФАКТОР СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ	144
МАРУФЕНКО ОЛЕНА ВІКТОРІВНА МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ ЯК ЗАСІБ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ-МУЗИКАНТІВ ДО ВОКАЛЬНОГО ВИХОВАННЯ ШКОЛЯРІВ	147
МАТВІЄНКО СВІТЛАНА ІВАНІВНА ТВОРЧИЙ ПОШУК ЯК ОСНОВНИЙ ВАЖИЛЬ У РОБОТІ З ДИТЯЧИМ АНСАМБЛЕМ ДОМРИСТІВ.....	149
НЕВЕДРОВА ЄВГЕНІЯ НИКОЛАЄВНА МЕЖПРЕДМЕТНІ СВЯЗИ В ОБУЧЕННІ СТУДЕНТІВ-МУЗИКАНТІВ.....	151
НІКАНДРОВА МАРИНА ВІКТОРІВНА ГОЛОВНІ ЗАВДАННЯ ДИТЯЧОЇ ФІЛАРМОНІЇ НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ ТА ВИХОВАННЯ	153
ОВЧАРУК ОЛЬГА ВОЛОДИМИРІВНА УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРФІЛОСОФСЬКА ДУМКА ПОЧАТКУ ХХ СТ. У КОНТЕКСТІ ФОРМУВАННЯ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ АНТРОПОЛОГІЧНОЇ ПАРАДИГМИ	156
СОРОКА ВАСИЛЬ ІВАНОВИЧ ПРЕЗЕНТАЦІЯ АВТОРСЬКОЇ ЗБІРКИ "МИ ВИВЧАЄМО ІНТЕРВАЛИ"	158
СТАРИЦЬКА ОКСАНА ВОЛОДИМИРІВНА РОБОТА НАД ЗВУКОМ ТА ПОСТАНОВКОЮ ВИКОНАВСЬКОГО АПАРАТУ ЯК ВАЖЛИВА СКЛАДОВА НАВЧАЛЬНОГО ПРОЦЕСУ	159
ТОВПЕКО ОЛЕНА ВОЛОДИМИРІВНА ЧЕРНІГІВСЬКА ШКОЛА БАНДУРНОГО МИСТЕЦТВА: СУЧАСНИЙ СТАН РОЗВИТКУ	161

СЕКЦІЯ 4

ІННОВАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ

В ПРАКТИЦІ СУЧАСНОЇ ОСВІТИ І КУЛЬТУРИ

БОЙКО ІРИНА МИКОЛАЇВНА ЗАСТОСУВАННЯ ІННОВАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ НАВЧАННЯ В СУЧАСНІЙ ВОКАЛЬНІЙ ОСВІТІ	164
БОНДАРЕНКО СЕРГІЙ ДМИТРОВИЧ ТЕХНІЧНЕ ОБРАЗОТВОРЕННЯ В УМОВАХ ТОТАЛЬНОГО СПОЖИВАННЯ ВІЗУАЛЬНИХ ЗНАКІВ.....	166

Вінчук Ірина Михайлівна	
ТЕРМІНОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ ІНТЕРНЕТ-ТЕХНОЛОГІЙ	168
Заря Світлана Валеріївна	
АКАДЕМІЧНІ МУЗИЧНІ ТВОРИ В СУЧАСНИХ РЕКЛАМНИХ ВІДЕОРОЛИКАХ	173
Локоть Олена Михайлівна	
МУЗИЧНО-ДИДАКТИЧНІ ІГРИ ЯК ВАЖЛИВА СКЛАДОВА РОЗВИТКУ ДИТЯЧОГО ГОЛОСУ.....	174
Монько Тетяна Савівна	
БІБЛІОТЕЧНІ ІННОВАЦІЇ В ОРГАНІЗАЦІЇ ОБСЛУГОВУВАННЯ ЧИТАЧІВ.....	176
Порцев Микола Вікторович	
КЛАСИЧНА ГІТАРА В ДЖАЗІ: ЛАУРІНДО АЛМЕЙДА	179
Романко Володимир Іванович	
ПИТАННЯ ПОШУКУ Й ЗБЕРЕЖЕННЯ АУДІОЗАПИСІВ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ СПАДЩИНИ	181
Сичова Олена Віталіївна	
КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКА СКЛАДОВА СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ МАЛИХ І СЕРЕДНІХ МІСТ СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ	184
Славина Олена Олександрівна	
ПРОБЛЕМИ ВОКАЛЬНОГО ДЖАЗОВОГО ВИКОНАВСТВА В УКРАЇНСЬКІЙ СУЧАСНІЙ МУЗИЧНІЙ ОСВІТІ.....	185
Солдатенко Олександр Ігорович	
ВИКОРИСТАННЯ ІНФОРМАЦІЙНО-КОМП'ЮТЕРНИХ ТЕХНОЛОГІЙ В ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ ГІТАРИСТІВ В ДМШ	187
Степурко Віктор Іванович	
ЗВУКОВЕ ВТІЛЕННЯ ХУДОЖНЬОЇ ОБУМОВЛЕНОСТІ В ТВОРАХ СУЧАСНОЇ МУЗИКИ	189
Стецюра Катерина Олександрівна	
ТЕХНОЛОГІЇ 2.0 КОМУНІКАЦІЇ В УПРАВЛІННІ ВНЗ.....	193
Щербина Іванна Юріївна	
БІБЛІОТЕКА ЯК ЦЕНТР НЕФОРМАЛЬНОЇ ОСВІТИ ПОКОЛІНЬ	195

СЕКЦІЯ 5 КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКІ ПОШУКИ МОЛОДІ

Біріна Надія Кириківна	
ФОРТЕПІАННА ТВОРЧІСТЬ ЯКОВА СТЕПОВОГО В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ	198
Ван Ченьдо	
ФОРТЕПИАННЫЕ ПЬЕСЫ ДЛЯ ДЕТЕЙ ЕВРОПЕЙСКИХ И КИТАЙСКИХ АВТОРОВ (НА ПРИМЕРЕ СОЧИНЕНИЙ С. СКОТТА И СБОРНИКА К 30-ЛЕТИЮ КНР)	199

Висоцька Олена Валеріївна Навчально-технічне забезпечення класу сольного естрадного співу ДМШ	201
Жильцова Оксана Петрівна Роль мистецького діалогу та історичного досвіду для розвитку розписної емалі Франції.....	203
Жуковська Тетяна Іванівна Процеси семіозису у виконавській культурі України кінця ХХ – початку ХХІ століття	205
Зеленюк Ганна Олександрівна Актуальні тенденції розвитку сучасної культури парків Києва ...	208
Казарян Аліна Робертівна Особливості використання вокальних технік у саундтреках американського кінематографу	209
Ланчуковська Маріанна Сергіївна Євроінтеграційні тенденції розвитку української музичної педагогіки ХХІ століття.....	211
Маслова-Лисичкіна Ірина Анатоліївна Відродження календарно-обрядових свят Києва в період незалежності України	214
Мороз Любов Вікторівна Художньо-виховний потенціал фортепіанних творів А. Караманова.....	216
Палкіна Ірина Ігорівна Літературно-музичні проекти як феномен сучасного вітчизняного мистецького простору	218
Приходько Анна Володимирівна Мистецтво авангарду в контексті наукових відкриттів ХХ століття	219
Прохорова Ірина Сергіївна Розмовний жанр та екранні мистецтва у минулому і нині	221
Пчелінцева Любов Іванівна Взаємовплив мистецтв у творах сучасних митців	223
Романенко Світлана Афанасіївна Особливості культурно-просвітницької діяльності Київського муніципального академічного театру опери і балету для дітей та юнацтва	225
Теребун Дмитро Сергійович Вітчизняна школа джазового виконавства: тенденції розвитку	228

ФАЙЗУЛЛІНА ГАННА СТАНІСЛАВІВНА	
ФІЛОСОФСЬКА РОМАНІСТИКА ОЛЕСЯ БЕРДНИКА В КОНТЕКСТІ СВІТОГЛЯДНОГО КОСМІЗМУ ТА ВЧЕННЯ ПРО НООСФЕРУ	230
ХАЛІЛОВА ЛЕНУРА СЕЙТУМЕРІВНА	
ДІАЛОГ КУЛЬТУР: ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНІСТЬ.....	233
ХІЛОБОК НАТАЛІЯ АНАТОЛІВНА	
ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ РЕЖИСЕРСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ОПЕРНОГО ТЕКСТУ	235
ЯЦКЕВИЧ ТЕТЯНА ОЛЕГІВНА	
ЕСТРАДНЕ МИСТЕЦТВО ЯК НЕВІД'ЄМНА ЧАСТИНА ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ.....	237
ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ	240

Міжнародна науково-творча конференція

**КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКА ОСВІТА
ЯК СКЛАДОВА ХУДОЖНЬОГО ПРОСТОРУ
XXI СТОЛІТТЯ**

30 квітня 2014 р.

Редактори

Зосім О.Л., Афоніна О.С.,

Бєлявіна Н.Д., Колесник О.С.

Комп'ютерна верстка

Зосім О.Л.

Підписано до друку 16.06.2014. Формат 60x84 ¹/₁₆
Друк офсетний. Умовн. др. арк. 14,9 Наклад 300 прим. Зам. 213

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.