

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

МАТЕРІАЛИ
Міжнародної науково-творчої
конференції

Художня культура і мистецька освіта:
традиції та сучасність

Київ
2018

УДК 7.06+377/378(063)

Ху 98

Рекомендовано до друку Вченою радою НАКККіМ
протокол № 4 від 27 листопада 2018 р.

Ху 98 **Художня культура і мистецька освіта: традиції та сучасність:**
Зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Київ, 20-21 листопада 2018 р.
Київ: НАКККіМ, 2018. 516 с.

ISBN 978-966-452-287-5

Збірник містить матеріали Міжнародної науково-творчої конференції, проведеної Національною академією керівних кадрів культури і мистецтв, Одеською національною музичною академією імені А. В. Нежданової, Жешувським університетом, Тайшаньським університетом, Інститутом культурології НАМ України 20-21 листопада 2018 року. До збірника увійшли тези доповідей, в яких розглянуто такі питання: українська культура як складова загальноєвропейського простору; діалог культур: традиції та сучасність; трансформаційні процеси в українській мистецькій освіті ХХІ століття; інноваційні технології в практиці сучасної освіти і культури; мистецтвознавча експертиза культурних цінностей; нові методологічні підходи дослідження джазового та естрадного мистецтва; культурно-мистецькі пошуки молоді.

Редакційна колегія:

Чернець В. Г. – ректор НАКККіМ, доктор філософії, професор, заслужений працівник освіти України, почесний академік НАМ України, академік АН Вищої школи України (*голова редколегії*); **Литвин С. Х.** – проректор з наукової роботи та міжнародних зв'язків НАКККіМ, доктор історичних наук, професор (*заст. голови редколегії*); **Лоренс Б.** – професор Інституту історії Жешувського університету, доктор габілітований історичних наук; **Лю Біцяян** – проректор державної консерваторії Тайшаньського університету, доктор мистецтвознавства, професор; **Шульгіна В. Д.** – професор НАКККіМ, доктор мистецтвознавства, професор; **Афоніна О. С.** – професор НАКККіМ, доктор мистецтвознавства, доцент; **Зосім О. Л.** – доцент 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. Думки авторів можуть не збігатись із позицією редколегії.

УДК 7.06+377/378(063)

ISBN 978-966-452-287-5

© Національна академія керівних
кадрів культури і мистецтв, 2018
© Автори, 2018

ПЛЕНАРНЕ ЗАСІДАННЯ

Чернець Василь Гнатович

ІННОВАЦІЇ У МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ – КОНЦЕПЦІЯ ПІДРУЧНИКА ДЛЯ МАГІСТРІВ «СОЦІОКУЛЬТУРНЕ ПРОЕКТУВАННЯ В МИСТЕЦТВІ: ТЕОРІЯ ТА ПРАКТИКА»

Сьогодні людство вступило в нову еру інформаційного суспільства, де на перший план вийшла взаємодетермінація трьох чинників: комунікації, знання та технології. Саме на їх перетині відбувається соціальне проектування розвитку суспільства, тобто розробка основних векторів еволюції соціальної системи.

Протягом свого існування людина завжди намагалася спрогнозувати майбутнє – побудувати «ідеальне суспільство» або, навпаки, передбачити розвиток існуючого, тобто здійснювала спробу проектувати нову реальність і процеси, які можуть статися. У першому випадку це були намагання створити ідеальні держави – політія Аристотеля, утопія Т. Мора або «місто Сонця» Т. Кампанелли, другий – представлений антиутопіями Дж. Оруела, Р. Бредбері, братів Стругацьких та ін. За засобом виділяють такі типи проектування: філософсько-теоретичне (конструювання моделей світу й людини на основі раціонального мислення), духовно-ціннісне (уявлення про людську досконалість у контексті релігійно-етичних та естетичних концепцій) і художнє (створення «другої реальності» за допомогою образів, знаків, символів тощо). Їх комбінації в співвідношенні з об'єктами впливу утворюють варіації проектування, одним з яких є соціокультурне проектування, тобто поєднання культурної та соціальної підсистеми суспільства.

Соціокультурне проектування охоплює сферу інтеракції культури та соціуму, яка відбувається на рівні особистості, соціальної спільності, регіону, суспільства/спільноти та людства, кожен з яких має власний соціальний, культурологічний і мистецтвознавчий аспекти, зокрема, особистість виступає як носій соціальних ролей, носій «культурних» якостей, суб'єкт та об'єкт мистецтва; соціальна спільність – соціальний інститут, соціальна група, об'єднана спільними цінностями, та як об'єкт художнього впливу; регіон представлений як адміністративно-територіальна цілісність, носій культурного потенціалу та суб'єкт, який формує мистецький простір; спільнота – це система функціонування різних соціальних інститутів, носій історико-культурної самобутності, мистецької цілісності та автохтонності; людство як сукупність інститу-

ційно оформлених етносів та націй, сукупність національних культур та як загальнолюдський мистецький простір.

Соціокультурне проектування – це органічний синтез культурного та соціального аспектів людського буття, який спрямований на розвиток соціуму на засадах інноваційних технологій зі збереженням особливостей національного менталітету й архетипів культури етносу або нації. Воно містить у собі інноваційну та дослідницьку діяльність. Перша полягає в удосконаленні механізму реалізації соціокультурних проектів у суспільстві, натомість другий розкриває проектування як технологію здійснення соціокультурних змін, яка поєднує в собі нормативний і діагностичний підхід. Така комбінація дозволяє розробити модель «належного/референтного» відповідно до наявних принципів, проаналізувати співвідношення проблеми з її рішенням, розкрити альтернативні шляхи досягнення поставленої мети, а також визначити часові параметри реалізації соціокультурного або мистецького проекту з огляду на соціально-політичні, економічні та культурні умови розвитку суспільства. Аналізуючи соціокультурних проект, виділяють його тверду (hardware) і м'яку складові (software). Перша містить у собі будівлі (наприклад музеї, арт-центри, галереї, виставки, яких в Україні налічується понад п'ять тисяч), друга – освітні програми, регіональні проекти, культурні події, фестивалі, міжнародні мистецькі конкурси. Остання, завдяки своїй гнучкості, здійснює ефективний вплив на формування культурної ідентичності особистості та спільноти, а також відіграє провідну роль у вихованні та відновленні національної пам'яті народу.

Таким чином, соціокультурне проектування спрямоване на відтворення й збереження культури шляхом інтеріорізації культурних цінностей минулого в хронотопі соціокультурного середовища, засвоєння культурної спадщини та звернення до неї, тиражування кращих ідей і технологій оптимального існування в сучасній соціокультурній ситуації, сприяння розвитку творчих спілок у сфері культури як основи налагодження міжособистісної взаємодії між представниками творчих професій, створення соціально-педагогічних, культурних і мистецьких центрів, які поєднують дозвілля, виховні та трудові функції, а також нових високотехнологічних регіональних центрів культурного зростання й точок випереджального розвитку, національно-культурних центрів і цифрових бібліотек.

У сучасній Україні соціокультурне проектування перебуває в динамічному розвитку. З'являється багато різноманітних культурно-мистецьких проектів, націлених на просвітницьку й інноваційну діяльність, наприклад виставко-музейний проект «Мистецький арсенал»

(державне фінансування) і Культурний Проект (недержавне фінансування, засновник Наталія Жеваго). Відбувається розвиток аналогічних проектів у Харкові, Львові, Одесі, Дніпрі, однак більшість із них має недержавне фінансування. Одним з головних завдань є налагодження державної підтримки соціокультурного проектування в суспільстві як основи для виховання майбутнього покоління громадян з чітко визначеною культурною та національною ідентичністю, що забезпечить подаліше зростання культурного потенціалу нації.

Андросова Дарія Володимирівна

С. ПРОКОФ'ЄВ І О. СКРЯБІН

У ФОРТЕПІАННОМУ ВИКОНАВСТВІ ВАН ЮЕДЖА

О. Скрябіну довго відмовляли в національній укоріненості його творчості: критерій фольклоризму, апробований практикою М. Глинки та кучкістів, для даного російського композитора був неможливим. Але у випадку Скрябіна важливою є його установка на «духовний радикалізм» у творчості, який виключав в його програмних виходах побутовість вираження, в тому числі – у проявах останнього в *душевності*, – мистецтво Скрябіна укорінено Духовним горінням. І цього роду «духовний радикалізм» вважається специфічно російською рисою як у релігійному служінні, так і в інтелектуальній діяльності в цілому, оскільки вищеназваний «духовний радикалізм» органічно пов'язаний з феноменом «духовного мандрівництва», що у богословській літературі вважається здобутком релігійної думки Русі і який спрямовує мислення наших співвітчизників не менш ніж до «космічного преображення», «всеохоплюючого спасіння» (причому «спасенним буде той, хто спасає»).

Скрябінівська екстатика має свою проекцію на трактування виразності фортепіано. То був піанізм «польотний», котрий використовував «другу клавіатуру», тобто гру на піднесеній кісті, що йде від староклавірної традиції мелізматичної гри. Але С. Михайлов справедливо вбачає в цих ознаках національні традиції.

Характеристика піанізму Скрябіна як одного з послідовних пролонгаторів *символістського методу* в *інструментальній* творчості (бо для К. Дебюссі це останнє реалізовувалося, за класифікаціями, насамперед, французьких музикознавців як «*імпресіонізм*») побудована для робочої гіпотези *символістського принципу використання інструменталізму*. Символізм у вокальній музиці виявляється простіше і органічніше через опору на символістську поезію, яка риторикою *надпобутового і позатеа-*

тральної патетики проголошення тексту «відгороджувалася» від оперної типології вокалізації.

Фортепіанний символізм – це надмірне смислове перевищення виразності піаністичної матеріальності, яка охоплювала полюса кантиленності фортепіанного ноктюрна або «пісень без слів» і tutti'йної акордовості, що покриває всі регістри фортепіано і підтримувана могутніми, оркестровими за генезисом прийому, наростаннями-загасаннями динаміки *crescendo-diminuendo*. О. Скрябін відмовився від вираження контрастів гомофонно-гармонічної кантилени і «плечових» виявлень кульмінацій, від педальної «густоти» підтримки і першого, і другого, в динаміці виділив видимі, *quasi-терасові* (клавесинно-органні!) співвідношення «вищої витонченості»/«вищої грандіозності», не детерміновані розвиненими *crescendo-diminuendo*.

Цей тип піанізму зачіпає Лі Юнді – і втілює в окремих виходах Ван Юедж як «торкання салонності», в цілому зрозумілою для мистецтва Китаю. Але театральність піаністки тяжіє до деякої принципової театральності, яку закарбовує С. Прокоф'єв.

Футуризм С. Прокоф'єва є аспектом його стильової позиції, що спочатку схилилася до неокласицизму. Категоричне несприйняття Прокоф'євим антиестетизму А. Шенберга і дематеріалізуючих тенденцій піаністики О. Скрябіна оберталось чітким примітивістським принципом його мислення, що було спорідненим футуристичному «абстрактному матеріалізму». Зазначена примітивістська тенденція в творах С. Прокоф'єва яскраво виявляється в особливого роду «таємному шопеніанстві» цього композитора, до речі, колишнього випускником класу А. Єсипової по фортепіано, у якій гра Моцарта і Шопена становила істотну лінію її педагогічної політики щодо Прокоф'єва-піаніста.

У роботі О. Маркової одного разу було звернуто увагу на значимість шопенівських конструкцій в соната автора «Казки про блазня ...». Але це ж якість має місце в будові Першого і Другого концертів Прокоф'єва, творів, з якими пов'язується, в першу чергу, «футуризм» композитора. Як вияви «слідів Моцарта», «слідів Шопена» постають *рондально-варіаційні структури*, які явно переважають сонатні показники будови кожної з частин і Першого, і Другого концертів. Також «шопенівським» є сам принцип *облігатного* концерту у Прокоф'єва, в якому оркестрова партія, подібно до того, як це має місце в шопенівських концертах, становить доповнюючий соліста звуковий комплекс.

Однак при цьому структурно-композиційному «шопенізмі» Прокоф'єв-композитор висуває на перший план впливу «магію ритмоостинатних побудов», що відсторонюють категорично індивідуалізм-

психологізм класики і романтизму. І головне, що відсторонюють сталий театралізований фортепіанний симфонізм з обов'язковими образними контрастами і драматизмом їх поєднань. Прокоф'єв *монологізує* виклад, при цьому повністю обходячи прояв експресивно-мовної кантилени, тобто базисного засобу високого класицизму і романтизму. Так, всі чотири частини Другого концерту автор представляє в парних розмірах (в тому числі – такий ритм в Скерцо), в результаті складається «ритмічний континуум кроку-бігу». Третій фортепіанний концерт Прокоф'єва у виконанні Ван Юеджа є одним з найбільших досягнень світового піанізму, в якому театральний компонент відверто домінує, зберігаючи клавірну токатну «дробність» ведення звуку.

Антонюк Валентина Геніївна

МЕТОДИЧНЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ НАВЧАЛЬНОГО ПРОЦЕСУ ВОКАЛІСТІВ У ЗВО: ТРАДИЦІЇ ТА ІННОВАЦІЇ

Життя показує, що перспективу мають підручники, які пропонують нестандартні науково-методичні підходи, спираються на первинні історичні джерела й практичний досвід: за таких умов студенти отримують можливість розвивати зріле й критичне ставлення до пропонованих для вивчення матеріалів. Прагненням задовольнити вимоги сьогодення зумовлені деякі зміни у другому виданні підручника, головна мета якого полягає у вдосконаленні інтерпретацій існуючих методів навчання співаків, а також запропонованих автором інноваційних технологій вокальної педагогіки.

Підручник В. Г. Антонюк «Вокальна педагогіка (сольний спів)» (видання третє, доповнене та перероблене, Київ, 2017, 218 с.) написано на базі першого (2007) та другого (2013) видань і подальшого осмислення науково-методичного досвіду індивідуальних і практичних занять, а також лекційних курсів, прочитаних автором упродовж 1993–2017 рр. студентам-вокалістам Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського та Київського національного університету культури і мистецтв. Зміст третього видання підручника адаптовано до сучасних вимог кредитно-модульної системи організації навчання бакалаврів та магістрів галузі знань 02 «Культура і мистецтво», спеціальності 025 «Музичне мистецтво», спеціалізації «Спів».

Підручник «Вокальна педагогіка (сольний спів)» пройшов серйозну апробацію, отримав позитивну пресу. Його ідеї й матеріали широко впроваджено в освітній та науковий процес музичних ЗВО України. За час, що минув, відбулися численні презентації підручника на Українсь-

кому радіо, під час міжнародних і всеукраїнських науково-практичних конференцій, вокальних конкурсів, а також майстер-класів, проведених автором. Підручник відкритий для відгуків і призначене для забезпечення професійних потреб усіх представників даної освітньої галузі, а його положення широко задіяні в навчально-методичній і науковій літературі з музичної педагогіки та мистецтвознавства.

Провідна ідея підручника полягає у спробі поєднання існуючої системи наукових знань і практичних умінь у сфері академічного сольного співу в єдиний навчальний алгоритм «вокальна педагогіка». Це здійснено через висвітлення історичного підґрунтя й теоретико-методичних основ провідних національних шкіл сольного співу; вивчення процесу зародження й розвитку традицій української вокальної школи; осмислення окремих авторських методик виховання співаків, зокрема, об'єднаних віковим досвідом роботи колективу кафедри сольного співу Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського.

Оскільки на вокально-педагогічну роботу здебільшого переходять досвідчені митці літнього віку (а це принципово інша професія, якій слід навчатися й навчати), перед автором виникло непросте завдання пошуку нових освітніх технологій, які б забезпечили кращі умови передачі, отримання та використання професійного досвіду наставників у царині сольного співу. Такими технологіями є т'юторське супроводження (англ. *tutor* – вихователь, наставник) майбутніх співаків як особливий тип професійної та духовної взаємодії вокального педагога і студента, коли останній самостійно реалізує деякі освітні дії, а його наставник забезпечує їхню реалізацію та осмислення. Виникнувши ще в університетах Середньовіччя, дані педагогічні технології нині переживають справжній ренесанс у царині особистісно-орієнтованого та гуманітарного підходу до індивідуального вокального навчання, вищою метою якого є створення якомога сприятливіших умов для отримання й усвідомлення студентами власного професійного досвіду, формування об'єктивного ставлення до чужого досвіду та корегування планів їх майбутньої творчої діяльності у відповідності з набутим досвідом.

Пріоритетним завданням у написанні підручника став показ шляхів створення необхідних педагогічних умов для формування в майбутніх вокалістах і викладачах сольного співу т'юторської позиції, особливо актуальної в системі музичного навчання. Йдеться не про т'юторів – керівників дистанційної освіти, практично неможливої у навчанні сольного співу, а про особливий дидактичний підхід, адже давнє визначення професії вокального педагога – дидакал (гр. *didaktikos* – повчання). Застосування т'юторського підходу всебічно збагатить учасників вока-

льно-освітнього процесу, підкаже нові шляхи до його педагогічного проектування, допоможе отримати різноплановий професійний досвід. Так виникає глибока духовна спорідненість між вокальним педагогом і студентами, створюється цілісний духовно-інтелектуальний простір, де відбувається обмін ідеями, досвідом і моральною підтримкою.

У 1-й частині підручника подано важливий інформаційний блок: «Теоретико-методичний зміст вокальної педагогіки». До нього входять три розділи: «Спадкоємиця вокально-виконавських традицій», «Методичні узагальнення вокально-педагогічного процесу» та «Основи вокальної орфоепії». Історичні засади й теоретико-методологічний зміст вокальної педагогіки представлені тут у досвіді магістральних національних шкіл сольного співу, знання і розуміння досвіду яких є необхідною умовою професійного формування сучасних українських співаків, виховання в них національної свідомості, гордості за власну вокальну культуру, широко відому в усьому світі. Сформульовано визначення національної вокальної школи та вокальної педагогіки. У наступному інформаційному блоці – «Нариси з української вокальної педагогіки» – досліджено освітні джерела українського співу та вплив українських співаків на формування світових вокальних шкіл; представлено здобутки столичної кафедри сольного співу та досвід видатних авторських шкіл і персоналій; проаналізовано вокальні засяги українських композиторів і концертмейстерів. Уперше вивчено та описано етнокультурний досвід навчання та виховання іноземних студентів на кафедрі сольного співу Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського та здійснено аналіз теоретико-методичного доробку педагогів-вокалістів. Звернення до наративного (англ. *narrative* – оповідання, розповідь) жанру навчальної літератури вмотивоване бажанням автора пожвавити сприйняття студентами різно-рідної інформації, необхідної для здійснення ними методичних узагальнень і висновків про особливості вокально-педагогічного процесу.

У 2-й частині підручника розміщено навчально-методичний комплекс, до якого ввійшли оновлені за вимогами кредитно-модульної системи навчальні програми авторських лекційних курсів («Історія вокального виконавства», «Основи вокальної методики», «Вокальна педагогіка вищої школи», «Методика викладання фахових дисциплін у ВНЗ»), а також фахових дисциплін («Сольний спів», «Камерний спів») і методичних рекомендацій проведення практичних занять студентів бакалаврату й магістеріуму. Тематичний зміст програм здебільшого розкрито в матеріалах попередніх розділів, що робить підручник зручним у користуванні. Істотним доповненням основного змісту є додатки, які містять інформаційні та наочні матеріали.

Піднести рівень фахової грамотності студентів-вокалістів, пробудити в них сталий інтерес до навчання означає забезпечити їх інтелектуальне виховання, закласти основи широкого гуманітарного кругозору. На практиці – це ґрунтовне вивчення фонду світового та українського вокального мистецтва під кутом зору його походження, естетики, історичних паралелей, виконавських традицій, інституціалізації його освітніх форм і художніх практик. Саме на отримання цих знань і спрямовано наш підручник «Вокальна педагогіка (сольний спів)», який можна використовувати для навчально-методичних та виховних потреб освітньої галузі «Культура і мистецтво» студентам, аспірантам, викладачам сольного співу, а також широкому колу дослідників вокального мистецтва.

Афоніна Олена Сталівна

УКРАЇНСЬКА МИСТЕЦЬКА ОСВІТА – 2018: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ І МОТИВАЦІЙНА ТРАНСФОРМАЦІЯ

Система мистецької освіти в нашій країні не змінюється останні тридцять шість років. Такого висновку можемо дійти, якщо подивитися на підручники і посібники, якими користуються викладачі мистецьких навчальних закладів. Попри те, що кожного тижня відбуваються зміни документації, в якій грузнуть викладачі, система ж викладання в цілому залишається стабільною. Папери спрямовані на удосконалення системи викладання, проте покращення не відбувається. Чому виникає це питання, особливо стосовно посібників і підручників? Бо вони мають забезпечувати викладачів свіжими, оригінальними ідеями, приміром, у ставленні до загальноєвропейської традиції в історії культури і освіти сьогодення. Тому виникають питання: як можна отримати досвід у викладацькій діяльності на сучасному етапі, як забезпечити самобутній та різноманітний підхід до вирішення задач у своїй діяльності щодо залучення студентів до небезкоштовної освіти потім низькооплачуваної професії, до спеціальностей, які є більше штучними, ніж реальними? Працюючи на курсах підвищення кваліфікації, викладачам закладів мистецької освіти я завжди раджу отримувати досвід від колег не тільки в сусідньому класі або аудиторії, а й в Інтернеті; від фахівців суміжних спеціальностей. Тому й сама вирушила у подорож за компетенціями та досвідом.

Група з фахівців різних спеціальностей – кандидати і доктори технічних, хімічних, економічних, філологічних, мистецтвознавчих наук – вирушили у подорож у зарубіжні навчальні заклади, першим з яких став Чеський університет Томаша Баті [1] – один з найкращих за рейтингом регіональних закладів вищої освіти Чехії, навчальний заклад зі століт-

ньою історією, який знаходиться у м. Злін. Оригінальність організації університету уходить корінням до історії міста, де жили робітники взуттєвої фабрики. У 20-х рр. ХХ ст. фабрикант Томаш Баті (1876–1932) будував для своїх робітників будинки, лікарні, школи тощо. Тому сьогодні університет, виховавши і вивчивши студентів, пропонує їм залишатися на території університету, відкривати свою справу для реалізації особистих проектів, оскільки університет активно співпрацює із компаніями Злінського краю.

В університеті виховуються спеціалісти, які потрібні в практичній діяльності цього регіону. Сучасне життя актуалізує різні дизайнерські проекти, тому робота факультету мультимедійних комунікацій Університету Томаша Баті наповнена студентами і новомодними рішеннями. Наприклад, студенти спеціальності «Мультимедіа і дизайн» (дизайн взуття, одягу, скла, діджитал, графічний, продуктовий, промисловий, просторова творчість, дизайн, рекламна фотографія) навчаються у спеціальних приміщеннях – ательє. Спеціальність «Аудіовізуальна творчість» має такі спеціалізації: режисура та сценаристика, монтаж, звуко-режисура. Факультет прикладної інформатики навчає застосуванню всіх типів інформаційних технологій: студенти вивчають автоматичне керування, штучний інтелект, безпечні спостережні системи, розумні будівлі і комунікації всіх рівнів тощо.

Починаючи від свого відкриття у 2001 р., університет розвивається як бізнес-заклад. Для забезпечення життєдіяльності краю потрібні фахівці з гуманітарних, природничо-наукових, технічних і творчих спеціальностей. Професіонали з полімерної інженерії, хімії, автоматизації та управління технологічних процесів та їх родини стають реальною базою практики для студентів гуманітарних спеціальностей (педагогіка, лінгвістика, медицина), які впроваджують свої починання в життя школи, дитячого садочку, різних розвиваючих центрів для дітей викладачів і студентів.

Яким чином можна використати цей досвід відповідно до мотиваційної трансформації сучасної мистецької освіти, зокрема в Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв? Академія має потужний професорсько-викладацький склад, який забезпечує навчання студентів (бакалаврів і магістрів), аспірантів і докторантів, слухачів Центру неперервної мистецької освіти різних спеціальностей мистецького напрямку, і цей процес відбувається на високому професійному рівні.

Для вирішення проблем осучаснення процесу навчання і набуття компетентностей можна було б застосовувати більше технічних засобів. Приміром, на курсах підвищення кваліфікації фахівців з музичного мистецтва доцільно проводити майстер-класи з використанням Інтернет-

технологій та дистанційних курсів. Дистанційна освіта, яка відома в світі з XVII ст., є зручним способом спілкування із слухачами курсів підвищення кваліфікації, бо вона забезпечує органічний синтез лекційних, практичних і самостійних занять. У двох університетах Чехії (Томаша Баті у Зліні та Яна Євангеліста Пуркіне в Усть-на-Лабі) та двох навчальних закладах Словаччини (Центральноєвропейський університет у Скалиці та Вища школа ДТІ в Дубніце над Вагом) широко застосовують дистанційне навчання для всіх спеціальностей.

Крім того, викладачі і студенти різних кафедр та інститутів НАК-ККіМ мають доповнювати роботу одне одного – створювати проекти по напрямкам соціального забезпечення, які є проблемними в житті суспільства, приміром, проект музикантів, хореографів, художників, дизайнерів, режисерів, звукорежисерів для людей із обмеженими можливостями на рівні навчання за допомогою мистецтва. Форми проектів можуть бути різними. В Академії є друкарня, тому можна на рекламних листівках навчального закладу зазначати існування в ній центрів і курсів не тільки для підготовки до вступу до Академії, а для надання перших компетентностей у роботі з людьми різних вікових категорій і з різними проблемами, зазначати проведення конкурсів і фестивалів не тільки для «молодих і красивих», а й для підготовки цієї «молодості і краси». Отже, аналіз зарубіжного досвіду має стати поштовхом для та мотивацією для трансформації української мистецької освіти.

Використані джерела

1. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně. URL: <https://www.utb.cz/> (Last accessed: 1.11.2018).

Вільчинська Ірина Юріївна

Биркович Тетяна Іванівна

СОЦІОКУЛЬТУРНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ: ТРАДИЦІЇ І НОВАЦІЇ

Наразі дедалі частіше сучасні суспільства зіштовхуються з позицією, що більшість будь-яких нововведень, як і їх значення для життя людини, пов'язують насамперед з новаціями науково-технологічного та інформаційно-комунікативного характеру (що, утім, не дивно для інформаційного суспільства), почасти забуваючи про їх соціокультурну складову. Проте на сьогодні дедалі очевиднішим стає той факт, що ні технологічні, ні соціокультурні новації не можуть існувати один без одного, тільки в єдності своїх складових вони можуть забезпечити майже всі трансформаційні зміни у суспільстві.

Саме поняття соціокультурні трансформації складається з двох змістовних компонентів – соціальних та культурних трансформацій, тобто змін. При цьому дослідники зазначають, що під поняттям соціальна зміна насамперед варто розуміти трансформації, які стосуються всіх аспектів побутування людей та організації соціуму, які водночас можуть проявлятися, як на індивідуальному, так і на суспільному рівнях. Таке розуміння соціальних змін дає змогу враховувати і суб'єктивні внутрішньо психологічні, й об'єктивні соціально-політичні, економічні та культурні складові трансформацій. Тому поняття «соціальні трансформації» охоплює будь-які зміни у соціальних структурах, виникнення нових соціальних груп, а також форм їх взаємодії і поведінки, а також зміни у їх практичному функціонуванні.

Водночас будь-яка соціальна зміна призводить до трансформацій у сфері культури, яка, з одного боку, охоплює низку практик, зокрема художню культуру, масове мистецтво, освіту тощо, а з іншого – є відображенням ціннісно-ментальних і духовних запитів індивідів, які її розбудовують відповідно до тих завдань, які стоять перед конкретним суспільством з урахуванням історико-політичних і економічних преференцій. Останні є своєрідним базисом, який допомагає реалізовувати духовно-ціннісні запити. Так відбувається зворотній процес – коли економіка і політика визначають соціальне і культурне життя населення відповідного національно-державного утворення.

У свою чергу, зміни в соціальній сфері й культурі призводять до змін у економічній, політичній та іншій сферах. Так, загальновідомо, що в низці країн почасти насильницька модернізація, яку часто використовують як синонім поняття «соціокультурні зміни», зокрема у формі впровадження соціальних і політичних інституцій, характерних для західної традиції, часто оберталася національною катастрофою і тривалими соціальними негараздами, як наголошує Я. Келлер [1].

До національно-соціальних катастроф можна віднести насамперед індивідуально-психологічні проблеми, пов'язані з порушеннями у ретрансляції традиційного досвіду, який відображається у відповідних усталених упродовж не одного тисячоліття історичного розвитку соціально-культурних практиках та сформованих на їх основі національно-культурних ідентичностях, а також елементах нематеріальної культури. Особливістю останніх є здатність проявлятися не на матеріально-організаційному рівні, а насамперед на когнітивному – інтелектуально-емоційному, духовному. Вони слугують своєрідною гарантією забезпечення психологічного комфорту членів суспільства через відчуття захищеності й причетності до колективної спільності за рахунок інтеракції.

Остання, за теорією соціальної дії Т. Парсонса, має два спрямування: перше – мотиваційне – пов'язане з прагненням індивіда задовольнити свої потреби, а друге – ціннісне – з частки підсвідомим бажанням дотримуватися певних норм і стандартів, характерних для соціокультурної спільності, до якої він належить. Отже, така взаємозалежність всіх суспільних складових є очевидною, не потребує додаткового пояснення, однак потребує постійного врахування у розбудові будь-якого суспільства.

Загалом основними складовими нематеріальної культури, які фактично проектуються в усі площини соціокультурного життя – школу, сім'ю, ідеологію, художню культуру, політико-правові приписи, норми поведінки тощо, є традиції та низка пов'язаних з ними соціокультурних компонентів – звичаїв, ритуалів тощо. Як зазначає сучасний російський дослідник Е. Паїн, «у сьогоднішній, оновленій теорії модернізації на зміну антитрадиціоналістським рефлексіям прийшли уявлення про модернізаційний потенціал традицій. Суть цих уявлень у тому, що органічне прийняття товариством інноваційних економічних технологій можливе лише в разі, якщо інновації виростають з традицій» [3]. Суголосною є позиція іншого російського автора К. Костюка, який з цього приводу зазначає, що зв'язка «традиція – модернізація» є елементом класичної європейської моделі розвитку. Модернізація мислиться у цій моделі як інноваційний процес на основі традицій, які є усталеним підґрунтям суспільства. Модернізація не скасовує і не деформує традицію, а поступово реформує її. Традиція, в свою чергу, не блокує модернізацію, а обмежує її, пристосовуючи до існуючих відносин, і повільно пристосовується сама [2].

Загалом уся історія еволюційного розвитку людства – це боротьба нового зі старим, новацій з традицією, змін із стабільністю тощо. Тому в основі будь-яких інноваційно-трансформаційних прагнень – стимулювання соціокультурної динаміки суспільства через створення та реалізацію потенціалу новацій на основі використання потенціалу традицій.

Високою мірою гармонії між традиціями і новаціями характеризуються суспільства, в яких трансформаційні зміни можна охарактеризувати як органічний процес. Країни, в яких цього не відбулося, характеризуються досить складними відносинами між традиціями та новаціями, що часто, як ми вже зазначали вище, призводить до численних конфліктів майже у всіх сферах життєдіяльності суспільства та провокує явище, відоме як криза культури. Це явище найбільше характерне для ХХ – ХХІ ст., на які випало найбільше конфліктів між ціннісно-духовними ідеалами і суспільними реаліями, що призводить насамперед до деструктивних зрушень у свідомості людини. Нігілізм, агресія, соціальна апатія, депривації, які Д. Хебб пов'язує з біологічно повно-

цінним, але психічно недостатнім середовищем, що докорінно впливає на мотивацію і бажання людини впроваджувати новації і вирішувати проблеми тощо – це антропологічні наслідки кризи культури. Так втрата традиційної культурної ідентичності, спрямованість її у деструктивне русло спонукає людину шукати нове підґрунтя для формування нової ідентичності, здатної вистояти під тиском інших культурних цінностей, а водночас відшукати антропологічну альтернативу – нове розуміння людини навзаєм конструктам і концептам минулих епох [4, с. 15].

При цьому розрив між традиціоналістськими і новаторськими соціокультурними настановами зростатиме і надалі, провокуючи не лише нові трансформації, а й виклики, на які повинні дієво реагувати не стільки культурні спільноти, скільки державні органи та наукове товариство, які більше інших суспільних інституцій розуміють важливість збереження традицій як підґрунтя культурного розмаїття та сформованих на їх основі колективних ідентичностей. Тому вирішення проблем зв'язку традицій і новацій, на нашу думку, є важливим завданням будь-якого суспільства та дедалі частіше проектується у сферу прогнозування їх майбутнього поєднання з метою забезпечення національної культури від можливих внутрішніх і зовнішніх негараздів.

Використані джерела

1. Келлер Я. Модернизация – гуманизация общества или коррозия бытия? Критические заметки о теории модернизации // Социологические исследования. 2002. № 7. С. 48–53.
2. Костюк К. Архаика и модерн в российской культуре. URL: <http://www.nir.ru/sj/sj/sj3-4-99kost.html> (дата обращения 16.10.2018).
3. Паин Э. А. Новации как продолжение традиции: о социокультурных условиях модернизации России // Независимая газета. 2010. 03 сент. URL: http://www.ng.ru/ideas/2010-09-03/8_innovations.html (дата обращения 16.10.2018).
4. Смирнов С. Новые идентичности человека: анализ и прогноз антропологических трендов // Антропологический форсайт. 2013. № 4. С. 14–19.

Волков Сергій Михайлович

ДИТЯЧІ МУЗИЧНІ КОНКУРСИ ЯК РЕФЛЕКСІЯ УКРАЇНСЬКИХ МИСТЕЦЬКИХ ТРАДИЦІЙ ВИХОВАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ МУЗИКАНТІВ

Ознакою кінця ХХ – початку ХХІ ст. в культурі України є диверсифікація в мистецькому континуумі України музичних конкурсів-фестивалів, які проводяться для дітей і за участі дітей. До їх проведення залучаються як комерційні, так і благодійні проекти (особливо в останні десятиліття) із значною долею участі батьківської присутності.

Безперечними лідерами цього руху на сучасній мапі України є певні регіони. В епіцентрі стали не тільки Львів, Київ, Одеса, Харків – міста обласного значення з певним історичним та мистецькими традиціями. Їхня культурно-історична пам'ять, культуротворчий спадок мистецьких навчальних закладів, бренд культурних центрів, які містять культурно-історичну сутність цих мистецьких локусів, стали запорукою креативності й культурної значущості акцій. Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової, Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, Національна музична академія ім. П. І. Чайковського за підтримки Мінкультури України та обласних державних адміністрацій виступають організаторами популярних серед професійної публіки, орієнтованих на високе мистецтво, заходів.

Ці акції можуть сприйматися як феномени корпоративної активності мистецьких навчальних закладів, на існування якої вказував авторитетний український науковець І. М. Юдкін, і як приклади управлінських стратегій щодо розвитку територіального брендингу, завдяки якому будується потужна локальна присутність ревної субкультури на базі культурних об'єктів та заходів. Але важливу складову презентабельності зазначеного руху становлять культурно-мистецькі акції і в інших регіонах, які претендують і на всеукраїнські (міжнародні). Їх базовим елементом є творчі практики культурно-мистецьких навчальних закладів (музичних академій, консерваторій, інститутів, коледжів тощо).

Результатом культурних процесів в Україні стало створення мережі мистецьких навчальних закладів, зорієнтованих на європейські зразки культурної спадщини (кінець XIX – початок XX ст.). Ними стали розташовані в регіональних культурних центрах Київське, Харківське, Херсонське, Полтавське, Одеське музичні, Одеське, Київське, Харківське художні та інші училища, що у подальшому базою для популяризації зразків загальнолюдських духовних цінностей, виховання мистецької еліти, орієнтованої на імперські інтереси (українське мистецтво залишалося на маргінесі).

Сьогодні культурні центри продукують нові естетичні уподобання, а разом і «культуру споживання», тотожну новим соціальним викликам глобалізаційних процесів в українському суспільстві. Стрімке розширення простору культури через масовість акцій та утворення множинних культурних форм породжують нову комунікативну ситуацію, за якої мистецькі акції навчальних закладів, що іманентно зорієнтовані на зразки світової класики в композиторській і виконавській творчості, посідають важливе місце, але зазнають суттєвих впливів масової культури.

Ці акції рефлектують стан сучасної масової культури як духовне явище часу, засвідчують комплекс гуманітарних проблем.

Державні інституції втратили роль головного регулятора змісту культурного простору, культурно-освітньої сфери діяльності людини. PR-діяльність, реклама, менеджмент, маркетинг, брендинг стають тими управлінськими трансформерами, що закладають у свідомості образ світу і, зокрема, його мистецької складової у контексті презентативних, комунікативних і організаційних можливостей.

Культурний простір заповнюється акціями інституалізованих мистецьких проектів і відзначається розширенням мистецьких ініціатив різновекторних фігурантів культуротворчості. Фестивальний рух, що став візитівкою різних естетичних смаків, є буденним явищем як за кордоном («Золотий дельфін» (Румунія); «Апріла пілієні» (Латвія); «Каунас талант» (Литва) тощо), так і в Україні («Червона рута», «Голос країни», «Європа молода», «Молода Галичина», «Вернісаж. Енергофест», «Місто дитинства», «Kharkiv International Song Forum» тощо).

Палітра українського культурно-масового простору за участі дитинства й молоді презентується українськими сайтами, присвяченими фестивальному життю України: афіша фестивалів України «Країна фестивалів»; фестивалі України (анонси, програми, вартість); Міжнародний благодійний фестиваль талантів «Дивосвіт»; сайт фестивального життя Закарпаття; Міжнародний джазовий фестиваль «Art jazz cooperation» (Рівне-Луцьк); «Garden Fest»; Творчий фестиваль «Touch Fest» (Київ); «Мій дім Україна» – інформаційний сайт про дозвілля, розваги та відпочинок в Україні; блог про київські фестивалі; Art Green Fest та багато інших. Так, сайт Мінкультури України упорядковує сотні фестивалів, конкурсів, концертних програм тощо. Вони, зазвичай, диверсифікують масову культуротворчість (десятки заходів) у широкому спектрі номінацій: музика, кінематограф, культура, спорт, кулінарія тощо з однозначним акцентом на різновекторності та комерційності («Список фестивалів України» у Вікіпедії).

До змагання запрошують аматорів різних вікових категорій (від 8 до 24 років) та професіоналів без обмежень за віком, також надається можливість дистанційної участі. Номінації передбачають змагання у вокальному мистецтві (народні пісні, романси, авторська пісня, фольклор, джаз, r&b тощо), хореографічному мистецтві (естрадний танець, побутові та сюжетні танці, спортивно-бальні танці тощо), в жанрі оригінального мистецтва (театри мод, читці, естрадні мініатюри, акробатика тощо), інструментальному мистецтві (поліфонічні твори, етюди, п'єси тощо), в галузі декоративно-ужиткового мистецтва (вишивка і текстиль, вироби з

глини, заліза, дерева й лози тощо). Цих орієнтирів не позбавлені й зорієнтовані на класичне мистецтво такі акції, як Всеукраїнський конкурс класичної музики «Обрії класики», Інтернаціональний Український Музичний конкурс І.С.М.У. тощо.

Така різновекторність культурних проявів є ознакою сучасних глобалізаційних процесів зорієнтованих на «фестивалізацію» культурних проектів. Разом з тим, здійснюючи аксіологічний огляд тих процесів, які відбуваються в українському освітньому культурно-мистецькому просторі сьогодення, відзначимо самоорганізаційну активність мистецьких навчальних закладів.

Як альтернативу масовості в культурі спостерігаємо активність у культуротворчому процесі осередків класичного мистецтва – мистецьких дитячих шкіл та вищих навчальних закладів. Ці установи створюють свій культурний простір споживання культурного продукту, що слугує потенціалом збалансованої позитивної енергії. Їх діяльність виступає як фактор гармонізації діяльності творчого навчального закладу і ринковим регулятором. Свої проекти вони будують, виходячи із умоглядного становища «ідеальної моделі» культурно-освітнього продукту, якому відводиться роль носія прогностичної перспективи формування творчо-інтелектуальної еліти.

Прикладом позитивної присутності зазначеної моделі своєрідної субкультури в культурному просторі України, гармонізації управлінських і організаційних процесів можуть слугувати мистецькі події, започатковані як вищими, так і початковими мистецькими навчальними закладами – мистецькі акції Дніпропетровської, Донецької, Одеської, Київської, Львівської музичних академій, Харківського університету мистецтв, Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра.

Ознаки орієнтації на професійні стандарти, як приклад, можна назвати в таких акціях: Відкритий фестиваль-конкурс студентів-піаністів Південноукраїнського регіону пам'яті Л. Н. Гінзбург, Перший Всеукраїнський конкурс вокалістів «Співуча Україна» пам'яті Ольги Благовидової (м. Одеса); Міжнародний конкурс юних концертмейстерів «Амадей» (м. Харків); Всеукраїнський конкурс піаністів імені Олега Криштальського, Міжнародний конкурс-фестиваль арфового мистецтва імені Вікторії Полтаревої, Всеукраїнський конкурс камерних ансамблів духових та ударних інструментів імені Франца та Карла Доплерів, Всеукраїнський конкурс скрипалів (м. Львів); Всеукраїнський молодіжний фестиваль-конкурс джазової музики ім. Валерія Колесникова (м. Донецьк, останній XVI був проведений у 2014 р.); Міжнародний конкурс молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця, Всеукраїнський конкурс скрипалів

ім. Богодара Которовича, Київський конкурс виконавців на мідних духових та ударних інструментах студентів середніх музичних навчальних закладів України, Всеукраїнський конкурс інструментально-виконавської майстерності «BELISSIMO–2017», Всеукраїнський конкурс-огляд юних піаністів Олени Вериківської, Всеукраїнський відкритий конкурс виконавців на мідних духових інструментах ім. В. М. Бабенка, Студентський конкурс пам'яті Лідії Борисівни Шур, Всеукраїнський конкурс піаністів премії фірми «С. Bechstein» (м. Київ). Аналогічною активністю щодо проведення аналогічних заходів вирізняються й інші міста України: Житомир, Полтава, Рівне, Миколаїв, Тернопіль, Кривий Ріг, Суми, Херсон, Запоріжжя, Дніпро, Кропивницький, Черкаси, Чернігів, Тальне (Черкаська обл.), Мелітополь, Ворзель (Київська обл.) тощо.

Усі вони мають ознаки спадковості в просторі високих естетичних уподобань і духовної комунікації, трактування понять культурної традиційності та морально-етичних цінностей. У них проглядаються активність дитячої творчості, що формується в дитячих музичних школах та школах мистецтв. Регіональне різнобарв'я цих мистецьких акцій демонструє гармонізацію управлінських стратегії центральних органів влади й громадянської суспільної самоорганізації.

Отже, культурно-мистецькі практики мистецьких навчальних закладів як осередків нових проявів модусів культури, як одна із важливих локацій культурного капіталу презентує потужні оберти в суспільно-економічних процесах і перетворюється на культуротворчу силу. Відповідно формуються й нові форми впливу (опосередкованого-управління), які мають корелювати освітні й виховні процеси, з одного боку, із концептуально зафіксованими цінностями культури (діалогізм, глобалізм, демократизм, універсалізм тощо), а з іншого – із формуванням естетично налаштованого свідомого споживача культурних цінностей.

Wąsacz-Krztoń Jolanta

PROFIL KSZTAŁCENIA MUZYCZNEGO

W GIMNAZJACH GALICYJSKICH W DOBIE AUTONOMII

Szkoły średnie stanowiły w Galicji istotny punkt na drodze zdobycia dyplomu uniwersyteckiego. Jednak ich rola okazuje się dziś znaczenie większa. Jak zauważają socjologowie, placówki te wywarły decydujący wpływ na mentalność inteligencji wyposażając ją nie tylko w podstawy wiedzy, ale przede wszystkim narzucając jej etos służby narodowi¹.

Wśród szkół średnich w Galicji największą liczbę stanowiły gimnazja. W 1868 r. spośród 22 funkcjonujących szkół średnich 18 to gimnazja, a tylko

4 szkoły realne. Taki układ utrzymał się przez cały okres autonomii². Gimnazja znajdowały się prawie we wszystkich większych miasteczkach Galicji, choć przez długi czas dostęp do nich mieli tylko nieliczni uczniowie.

Przez cały okres autonomii galicyjskiej szkoły średnie funkcjonowały w oparciu o «Zarys organizacyjny dla gimnazjów i szkół realnych w Austrii» z 1849 r., który obowiązywał aż do I wojny światowej. W programie nauczania obok przedmiotów głównych znajdowały się także przedmioty nadobowiązkowe. Były to: dzieje ojczyste, język francuski, rysunki, kaligrafia, gimnastyka, śpiew i religia mojżeszowa³. W kolejnych latach był to jeszcze język ruski (ukraiński) i stenografia (dla młodzieży klas starszych). W siatce godzin nadobowiązkowych znajdował się także śpiew, a w późniejszych latach dodatkowo muzyka.

Nauczanie śpiewu w gimnazjach galicyjskich sprowadzało się właściwie do jednego celu – stworzenia chóru szkolnego, który miał zapewnić oprawę muzyczną dla wszystkich uroczystości kościelnych i szkolnych. Jak zauważył Józef W. Reiss, nauka miała kierunek kościelny, bo chodziło przede wszystkim o «wyćwiczenie pieśni na nabożeństwo kościelne»⁴.

Analizując plany nauki zauważamy, że nauczanie śpiewu było prowadzone zwykle 4 godziny tygodniowo. Uczniowie podzieleni na dwa oddziały ćwiczyli po 2 godziny każdy w tygodniu. W niektórych latach liczbę godzin pomniejszano, lub zwiększano. Zdarzały się także sytuacje, kiedy w poszczególnych latach nie prowadzono w ogóle nauki śpiewu, co spowodowane było głównie brakiem nauczyciela.

Wytyczne do prowadzenia lekcji i przekazywane wiadomości podawano co roku w planie nauki, który zamieszczany był co roku w Sprawozdaniu Dyrekcji c.k. Gimnazjum. Przykładowo w c.k. Gimnazjum Wyższym w Nowym Sączu w roku szkolnym 1888 na lekcji śpiewu uczniowie mieli sobie przyswoić:

«wiadomości wstępne o narządach głosowych/ tworzenie się tonu, nuta, gatunki nut/ znaczenie taktu w muzyce, pauza, rytm, tempo,/ znaczenie kropki przy nucie i pauzie,/metronom Maelzla/ ćwiczenia na jednym tonie/

system nutowy/ nazwy nut/ gama zasadnicza, interwały, ćwiczenia w obrębie 8 tonów, różnica między sekundą wielką a małą, tercją wielką a małą

trójdźwięki, melodia, harmonia, o kluczach muzycznych/ krzyżyk, bemol/ gama diatoniczna i chromatyczna, wywód gam pochodnych z gamy zasadniczej, wyszczególnienie gam twardych i miękkich,

podział głosu ludzkiego/prawidła przy wygłaszaniu tekstu, tłumaczenie ważniejszych wyrazów i znaków muzycznych,

ćwiczenia w śpiewaniu pieśni»⁵.

Analizując te wskazówki można stwierdzić, że gimnazjaliści zaczęli naukę śpiewu od poznania podstawowych wiadomości na temat głosu,

sposobu jego wydobywania, później zapoznawali się z podstawami zasad muzyki, a dopiero po tym rozpoczynano ćwiczenia w śpiewaniu.

Podstawowymi podręcznikami do nauki były śpiewniki, wśród których można wyróżnić m.in. śpiewniki autorstwa Karola Studzińskiego⁶, Franciszka Poppera⁷, Ludwika d'Arma Dietza⁸, Jana Siedleckiego⁹ oraz opracowania ks. Leonarda Soleckiego¹⁰. Repertuar, który ćwiczone miał charakter głównie religijny. Uczniowie ćwiczyli pieśni kościoła, które wykonywali przez cały rok szkolny w kościele, ponadto msze, kolędy. Co roku chór uczestniczył w procesjach Bożego Ciała i nabożeństwach ku czci patrona młodzieży i studentów św. Alojzego. Obok uroczystości kościelnych uczniowie przygotowywali oprawę muzyczną akademii szkolnych. Wśród pieśni świeckich znajdowały się utwory zwykle pieśni Stanisława Moniuszki, Zygmunta Noskowskiego, Władysława Żeleńskiego, Stanisława Niewiadomskiego, Józefa Surzyńskiego. Z utworami świeckimi lub patriotycznymi uczniowie występowali zwykle podczas okolicznościowych akademii szkolnych. *Sprawozdania szkolne* podają informacje o organizowanych porankach lub wieczorach, podczas których występował chór. Należały do nich:

- wieczory ku czci Adama Mickiewicza,
- wieczory ku czci Juliusza Słowackiego,
- rocznice śmierci i urodzin Marii Konopnickiej, Zygmunta Krasińskiego, Piotra Skargi, księcia Józefa Poniatowskiego,
- Wieczory Trzech Wieszców,
- uroczystości z okazji kolejnej rocznicy Konstytucji 3 Maja,
- rocznice powstania styczniowego i listopadowego,
- uroczystości z okazji rocznic panowania dynastii Habsburgów m. in. jubileusz 50. lecia rządów cesarza Franciszka Józefa,
- rocznice zwycięstwa pod Wiedniem,
- rocznice unii polsko-litewskiej,
- rocznice ślubu cesarzowej i cesarza,
- poranki papieskie,
- jubileusze pracy pedagogicznej profesorów gimnazjalnych.

Każda uroczystość była starannie przygotowana, a odpowiednio dobrany repertuar miał podkreślić jej nastrój.

Obok śpiewu w gimnazjach galicyjskich prowadzono także naukę muzyki, która także była przedmiotem nadobowiązkowym. W praktyce lekcje te sprowadzały się do nauki gry na wybranych instrumentach dętych lub smyczkowych. Głównym celem nauczania tego przedmiotu było zorganizowanie orkiestry szkolnej – dętej, smyczkowej lub mieszanej. Bywały zakłady, w których udało się utworzyć dwie orkiestry, jak w przypadku

gimnazjum w Bochni, zwykle jednak szkoła dysponowała jednym zespołem instrumentalnym. Zajęcia odbywały się wyłącznie na terenie szkoły, w godzinach popołudniowych, pod okiem kapelmistrza lub muzyków z orkiestr wojskowych, których nie brakowało w żadnym miasteczku galicyjskim. Skład i rodzaje zespołów uzależnione były przede wszystkim od możliwości finansowych szkół oraz od uzdolnień i poziomu umiejętności muzycznych uczniów. W repertuarze zespołów instrumentalnych znajdowały się głównie utwory patriotyczne, muzyka poważna (operowa, operetkowa), marsze, polonezy, mazury. Sięgano po utwory Nikorowicza, Wrońskiego, Tymolskiego, Uruskiego, Chopina, Mendelssohna, Mozarta, Haydna, Beethovena.

Zainteresowanie młodzieży nauką gry na instrumentach znajduje odbicie prawie w każdym gimnazjum, gdzie powstawały zespoły instrumentalne. W każdym niemal gimnazjum działały jakieś zespoły instrumentalne: kapele tamburzystów (mandolinistów), orkiestry dęte, orkiestry smyczkowe, orkiestry mieszane. Wielkie zaangażowanie młodzieży w edukację muzyczną potwierdza fakt, że w niektórych placówkach, jak np. w gimnazjum w Nowym Targu próby orkiestry odbywały się codziennie.

Nauka muzyki instrumentalnej odbywała się także według zaleceń podanych w planie nauki na dany rok szkolny. W niektórych gimnazjach muzyki uczono w dwóch grupach. Grupa początkująca, zwana też niższą poznawała zasady muzyki i uczyła się od podstaw, natomiast grupa starsza, zwana wyższą traktowana była już jako zespół lub orkiestra. Tworzyli ją uczniowie o zaawansowanym poziomie gry, którzy przygotowywali konkretny repertuar: utwory religijne, uwertury, polskie pieśni patriotyczne, itp. Oddział wyższy występował bardzo często z chórem szkolnym¹¹.

Poza tym orkiestry szkolne włączały się czynnie w codzienne życie swoich placówek. Bardzo często przygrywały podczas zabaw i pochodów, jeśli pozwalała pogoda orkiestry koncertowały na podwórzu szkolnym. Poza tym brały udział we wszystkich wycieczkach i publicznych występach swojej szkoły¹².

Nauka śpiewu oraz muzyki instrumentalnej jako przedmiotów nadobowiązkowych wskazuje na spore zainteresowanie uczniów tą dziedziną sztuki. Śpiew w chórze, czy gra w zespole lub orkiestrze były doskonałą formą kontaktu z muzyką, czasami jedyną formą, sposobem umuzykalnienia, rozwoju zainteresowań i zdolności muzycznych gimnazjalistów. Wielkie zaangażowanie uczniów potwierdza chęć i potrzebę kształcenia się w sztuce muzycznej. Ponadto organizowanie chórów szkolnych, tworzenie orkiestr dętych, czy innych zespołów instrumentalnych sprzyjało popularyzacji muzyki nie tylko w środowisku szkolnym, ale wśród całej społeczności

lokalnej, która uczestniczyła czynnie we wszystkich uroczystościach organizowanych przez młodzież.

¹ L. Śliwa, Gimnazja galicyjskie w procesie kształtowania się inteligencji polskiej (w:) Galicja i jej dziedzictwo, t. 3, Nauka i oświata pod red. A. Meissnera i J. Wyrozumskiego, Rzeszów 1995, s. 163.

² Ibidem, s. 164.

³ Sprawozdanie szkolne c.k. Wyższego Gimnazjum w Rzeszowie z roku 1876, Rzeszów 1876, s. 61.

⁴ J. W. Reiss, Nauka śpiewu w szkołach średnich, «Muzeum» 1909, R. XXV, t. II, s. 562.

⁵ Sprawozdanie Dyrekcji c.k. Gimnazjum Wyższego w Nowym Sączu za rok szkolny 1888, Nowy Sącz 1888, s. 95.

⁶ K. Studziński, Zasady muzyki oraz nauka czytania nut głosem, Warszawa 1869; Podręcznik do nauki śpiewu, Warszawa 1871.

⁷ F. Popper, Śpiewnik metodyczny do użytku szkół wydziałowych, seminariów nauczycielskich i innych zakładów naukowych, Kraków 1876.

⁸ L. d'Arma Dietz Przewodnik teoretyczno-praktyczny w nauce śpiewu zbiorowego dla szkół średnich i seminariów nauczycielskich, na jeden, dwa i trzy głosy, cz. I, Teoria muzyki, cz. II 150 ćwiczeń i pieśni na jeden, dwa i trzy głosy, cz. IIIA 30 pieśni na trzy i cztery głosy żeńskie, dla seminariów nauczycielskich i wyższych zakładów naukowych żeńskich, cz. IIIB 70 pieśni religijnych i świeckich na 4 głosy męskie i mieszane dla szkół średnich i seminariów nauczycielskich męskich, Przemysł 1893.

⁹ J. Siedlecki, Śpiewniczek zawierający pieśni kościelne z melodiami dla użytku młodzieży szkolnej, Kraków 1876, 1878, wyd. II 1879-80, wyd. III 1885-86, wyd. IV 1895, wyd. V 1908.

¹⁰ L. Solecki, Zbiór łatwych i śpiewnych utworów muzycznych dla szkół i pensjonatów. Śpiewy kościelne na 4 głosy, tj. sopran, alt, tenor i bas. Partytura mogąca służyć jako akompaniament, cz. I Msze, Adwentowe i kolędy, Lwów 1895.

¹¹ Sprawozdanie c.k. Dyrekcji gimnazjum w Bochni za rok 1892, Kraków 1892, s. 27.

¹² Sprawozdanie c.k. Dyrekcji gimnazjum w Bochni za rok 1908, Kraków 1908, s. 60.

Денисюк Жанна Захарівна

ПОСТФОЛЬКЛОР КОМУНІКАТИВНИХ ІНТЕРНЕТ-ПРАКТИК ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНЕ ЯВИЩЕ СУЧАСНОСТІ

Трансформація культурної парадигми в добу постмодерну, під якою розуміється, насамперед, прискорення темпів життя та поява культурних зразків, зумовлених різними способами адаптації до нових реалій, значною мірою посилила вектор цих видозмін під впливом новітніх інформаційно-комунікативних технологій та появи комунікативних практик, які призвели до утворення іншого інформаційно-культурного середовища. Комунікації та сфера медіа загалом завдяки таким характеристикам, як мобільність, миттєвість реагування та розповсюдження й обмінів інформацією, обумовили не лише нову якість ко-

мунікації, але й піддали змінам усталені культурні феномени й практики людини, почасти оновлюючи їх зміст, надаючи нового прочитання сенсів та формуючи нові явища соціокультурного буття, що стрімко набувають поширення та власного ґрунтового контексту.

Одним з таких явищ є постфольклор, зокрема, той його сегмент, що утворився та опосередковується інтернет-комунікацією. На відміну від традиційного фольклору, де визначальною була усна етнічна традиція, що містила такі його характеристики, як колективність творення, відсутність єдиного первинного тексту та варіативність, співвіднесеність з оточуючою дійсністю й безперервність творення, та була способом осягнення світу й фактором ідентичності, сучасне явище постфольклору, змінивши принципи творення й трансмісії, вже не належить до традиції класичного фольклору.

За визначенням одного з теоретиків постфольклору С. Неклюдова, новим ракурсом розгляду усної традиції є те, що в центрі уваги виявляється не текст як «іманентна структура» (що було в попередній час), а передтекстові форми, інтертекстуальні та контекстні відношення, таким чином відбувається «антропологізація» фольклористики [2].

Постфольклор, який почав формуватися під впливом чинників урбанізації і міського середовища, нових рис набув в умовах інформаційно-комунікативного середовища та засобів медіа-зв'язку. Сегмент постфольклору, що започаткувався в мережі інтернет як найбільш «ємному» каналі і засобу комунікації, виявився досить популярним явищем в медіа-середовищі завдяки зростанню кількості користувачів та новітніх технологічних можливостей самого формату інтернет-комунікації. На думку дослідників, «інтернет-фольклор» – це нова культурна стадія, заснована на домінуванні багатоканальної, візуальної форми комунікації, а основні характеристики текстів інтернет-фольклору збігаються з характеристиками класичних фольклорних текстів, зокрема, анонімність, колективність авторства, поліваріативність, традиційність [1, с. 40].

Відмінною рисою інтернет-комунікації є різноманіття комунікативних форм: користувачі можуть вибирати, коли та з якою частотою спілкуватися. Принципи анонімності і карнавальності в інтернет-мережі є визначальними специфічними факторами всіх комунікативних процесів, що здійснюються в її межах. Швидкість та інтенсивність спілкування обумовлює максимальну лаконічність форм та компресивність закладеного змісту в текстах постфольклору інтернет-мережі, до цього варто додати візуальність як пріоритетну характеристику, що забезпечує оптимальне сприйняття змісту. Відтак, на думку О. Соколової, завдяки яскравості, виразності і повторюваності, твори постфольклору дуже до-

бре запам'ятовуються та просто і ефективно реплікуються, що призводить до їх ще більшої популярності [3, с. 40].

У творах постфольклору, що активно циркулюють інтернет-мережею, наявна і постмодерна гра сенсами, що дає можливість нового прочитання давно відомого, а завдяки інтертекстуальності та контекстним відношенням таке дешифрування перетворюється на розвагу та вправлення в креативності й красномовстві. Створення таких творів/текстів постфольклорного типу в процесі комунікативних практик, що стали вже звичною повсякденною діяльністю, насправді за своїм змістом виходить на новий рівень гри зі смислами і культурними артефактами, що ламають усталені уявлення і стереотипи сприйняття. Фактично ці твори стають своєрідними вмістилищами нових сенсів, які задні займати вільні лакуни, а їх осмислення на основі асоціативних відсилок до попереднього культурного досвіду породжує безпосередній комунікативний інтерес в їх творців та споживачів. Постфольклорні форми в інтернет-мережі постають «як одна з найяскравіших субкультур сучасності, що синтезує всі представлені варіанти розвитку сучасної культури» [4, с. 123].

Таким чином, постфольклор як явище сучасної культури є генетично спорідненим з класичними фольклорними зразками, проте за своїми зовнішніми та внутрішніми ознаками і характеристиками все ж належить до явищ принципово нового культурного рівня, твори яких не лише відображають мозаїчну дійсність, але й акумулюють та транслюють ціннісні значення, ідеї та ідеали соціуму, виступаючи своєрідним стабілізуючим началом в осмисленні соціокультурних реалій. Твори постфольклору, які формуються в наслідок комунікативних процесів спілкування та обміну інформацією, мають переважно розважально-ігрову спрямованість, формують цілісне культурне поле та, в певному сенсі, систему цінностей, обумовлену постійним оновленням суспільно значимої інформації, що дає нові приводи для комунікації; основними характерними їх рисами є нелінійність, гіпертекстуальність та мультикомпонентність.

Використані джерела

1. Колистратова А. В. От архаики до сетевого фольклора: некоторые итоги лингвосомиотического анализа // Вестник ИГЛУ. 2011. № 3 (15). С. 36–41.
2. Неклюдов С. Фольклор и его исследования: век двадцатый. URL: <https://www.culture29.ru/upload/medialibrary/73b/73bb571cb38f26cf4e596284aacc6b01.pdf> (дата звернення: 01.06.2018).
3. Соколова Е. В. Виртуальное пространство: новые феномены коммуникации // Антропологичні виміри філософських досліджень. 2012. Вип. 1. С. 41–47.
4. Сулова Т. И. Интернет-фольклор как средство коммуникации // Журналистский ежегодник. 2015. № 4. С. 123–127.

СЛОВ'ЯНСЬКІ «ГУСЛА-ПСАЛТИРІ» У ПИСЕМНИХ ДЖЕРЕЛАХ VI–XVII СТОЛІТЬ

Писемні джерела доби Київської Русі (життя святих, епос, світська література, глосарії, словники) рясніють згадками про інструменти *гусла* і *псалтир*. Серед них – Словник Новгородського списку Кормчої книги XI ст., Толкова Псалтир XI ст., Повчання митрополита Даниїла, твори Кирила Туровського й ін. Визначення цитроподібних інструментів, до яких належать-гусла-псалтирі, – у джерелах доби Середньовіччя – бароко позначене полісемією термінології, взаємодією етнічного слов'янського терміну *гусла* з іншими, загальноєвропейськими, зокрема псалтирями.

В «інструментальній» термінології давньоруських літописів та словників XIV–XVII ст. слово «гуденіє» означало інструментальну гру на гуслах, кінрахах, псалтирях. В одних випадках інструмент *псалтир* позначали термінами «арфа, цитра», в інших – ототожнювали з інструментом пісневець. Ще частіше змішувались назви різних типів струнних – ліра, скрипиця, гусла, псалтир. Така полісемія була типовим явищем для стану східнослов'янського «інструментознавства» епох Середньовіччя – Бароко, коли приблизний опис інструмента не супроводжувався його зображенням.

Термін *псалтир* (псалтерій), як і назва інструмента, з'явився в середньовічній Європі у VIII–XI ст. під впливом грецької мови і походить від слова *psallein*, що означає *шарпати пальцями*. У найменуванні інструмента з часів античної традиції, яка згодом поширилася середньовічною Європою, було закладене визначення не самої назви, а *способу гри* – шляхом защипування струн або ковзання по них. Псалтирями греки називали плоскі цитри, в добу Середньовіччя це був уже найбільш поширений інструмент. Існувало два способи його тримання під час гри – у вертикальному та горизонтальному положеннях (на колінах). У європейській іконографії зафіксовано три різновиди форми псалтирів вертикального тримання – трикутна; квадратна або прямокутна, (видовжена у формі трапеції). Втім, найдавнішим дослідники вважають трикутний різновид у вигляді грецької літери *дельта* (Δ або λ). Іконографія із зображенням трикутних псалтирів з теренів латинської Європи і Візантії датується початком VIII ст. Слов'янські ж зображення трикутних псалтирів відомі лише від XII ст. Проте збереглися писемні джерела кінця VI–XVI ст., які свідчать про побутування у слов'ян цього типу псалтирів під різними латинськими і слов'янськими назвами: *псалтеріум*, *цитара*, *cithara barbarica*, *citara ruska*, *цитра*, *жалтаж*, *гусла*, *пісневець*, *жальнік*, *жельнік*, *славнік*.

Ісидор Севільський в «Етимології» (600 р.) згадував про інструмент трикутної форми, який використовували північні народи, називаючи його *cithara barbarica* (варварська цитара) [2, s. 40]. Це найдавніша згадка про псалтиревий інструмент, що побутував у середовищі слов'ян-язичників Північної і Центральної Європи. Важливу інформацію вміщено у листі до абата Сент-Галленського монастиря, де йдеться про слов'янський струнний інструмент, який автор листа називає 8-струнним псалтеріумом. Ця інформація корелюється із згадкою про 8-струнні «лютні» полян Куяба (Києва) арабського мандрівника Ібн-Руста (X ст.). Ал-Бекрі в XI ст. також згадував у полян Києва 8-струнний інструмент із плоскою тильною частиною корпусу. Ця особливість морфології є типовою для псалтирів, а не лютень, тим паче арабських. Гардізі, ал-Марвазі та анонімний автор трактату «Hududal-alam» однозначно вказували, що слов'янські інструменти не мають аналогів у мусульманських країнах і невідомі в арабському світі. Відтак, писемні джерела IX–XI ст. засвідчують, що в інструментарії як західних, так і східних (київських) слов'ян упродовж 300 років побутував інструмент типу псалтиря з плоскою спідньою частиною корпусу і 8-ма струнами, який, вочевидь, був вертикально триманим цитроподібним інструментом.

Слов'янські псалтирі в латинських джерелах Європи фігурували під різними назвами. В західнослов'янському світі, зокрема на теренах Померанії, трикутний псалтир трапляється під назвами *psalterz*, *zoltarz*, *zaltarz*, в середньовічній Богемії – *žaltāž*, *slavnik*. У давньопольській мові найчастіше вживався термін *zaltarz* (Флоріанський Псалтир XIV ст., Біблія королеви Софії, «Молитви Вацлава»).

Найбільш раннє зображення слов'янського трикутного псалтиря збереглося у Плоцькій Біблії (Польща, XII ст.). Галл Анонім («Хроніка» XII ст.) подає іншу назву інструмента – цитра, під якою треба розуміти трикутний псалтир [3, s. 29]. Аналогічний інструмент зображений на фресці каплиці Святої Трійці в Любліні (поч. XV ст.). У чеському словнику «Bohemarius» (XIII ст.) слово *psalterium* тлумачиться як *žaltāž*. Цей термін існує і у «Збраславській хроніці» XIV ст., хоча в польських джерелах трапляється значно рідше, ніж *псалтеж*. У східнослов'янських джерелах грецька назва *псалтир* вживалася доволі рідко, частіше – етнічні терміни *гоусли*, *пісневець*, *песниця*, *песневиця*. При цьому *гуслі* (*гоусли*) завжди згадувалися поруч із псалтирем, інколи – із вказівкою на кількість струн (10). За східнослов'янськими джерелами гусли XII ст. були 10-струнним інструментом вертикального способу тримання. До XVI ст. збереглася й інша його назва – *пісневець* («Азбуковник» із зібрання А. Сахарова), що був східнослов'янським етнічним різновидом

європейського псалтиря. У «Лексиконі» П. Беринди (XVII ст.) слово «псалтир» також тлумачиться як «песниця» (різновид пісневця) [1, с. 101]. А в пізнішому «Алфавіті» XVII ст. із зібрання Соловйова термін «песневиця» уточнюється через термін *гуслі*.

Аналіз писемних джерел показує, що терміном *гусла* міг позначатися як сам інструмент, його струни, так і процес гри. Дихотомія найменувань у слов'янській музичній термінології XII–XVI ст. свідчить, що західним терміном «псалтир» найчастіше позначався інструмент вертикального способу тримання, терміном «гусла» – горизонтально триманий інструмент східнослов'янського світу.

Середньовічний термін *гусла* мав широкий спектр значень, що зводились до єдиного інваріанту: струнний музичний інструмент. Приблизно від кінця XVI ст. псалтирі вертикального тримання припиняють існування, поступово виходячи з ужитку як такі, що втратили свою ідеологічно-ритуальну функцію.

Використані джерела

1. Лексикон словенороський Памви Беринди / Вступ. ст. В. В. Німчука. Київ: Вид-во АН УРСР, 1961. XXXVI; 272 с.
2. Kamiński W. Instrumenty muzyczne na ziemiach polskich (Zarys problematyki rozwojowych). Warszawa: PWM, 1977. 177 s.
3. Popławska D. Średniowieczne instrumenty muzyczne typu chordofonów na ziemiach Polski, Czech i Rusi. Warszawa: Ośrodek konserwacji zabytków, 1995. 208 s.

Зосім Ольга Леонідівна

ІНТЕРДИСЦИПЛІНАРНІСТЬ МУЗИЧНИХ МЕДІЄВІСТИЧНИХ СТУДІЙ: УКРАЇНСЬКИЙ ДОСВІД

Підготовка музикознавця-медієвіста – справа надзвичайно складна. Фаховий медієвіст у царині музичного мистецтва має володіти як класичним музикознавчим аналізом, який часто стає в нагоді при аналізі музичних артефактів давнини, так і низкою спеціальних дисциплін – палеографією, текстологією, давніми мовами тощо. Наголосимо і на необхідності музикознавцеві-медієвісту потужного евристичного потенціалу, бо часто він має справу не з повними рукописами давніх книг, а лише з їх фрагментами, які часто доволі складно атрибутувати через фрагментарність збереженого матеріалу.

На жаль, фахових медієвістів в Україні готують лише на історичних факультетах, де відсутня підготовка музикознавців-медієвістів. Історики часто стикаються з музичними артефактами у своїх дослідженнях, однак не приділяють їм належної уваги через брак спеціальних знань. Фахові музиканти натомість не мають багатьох навичок для робо-

ти з джерелами та археологічними знахідками, які часто прямо або опосередковано дотичні до музичного мистецтва. У даному контексті перспективною є тісна співпраця фахових істориків, що досліджують українську історію Середньовіччя та ранньомодерної доби, з музикознавцями, як вивчають музичну історію того ж періоду. Необхідність цієї співпраці викликана тим, що в той період збереглося дуже мало артефактів та свідоцтв про музичне мистецтво, і кожен конкретний факт, відомий історикам, але маловідомий або взагалі невідомий музикознавцям, може змінити, причому радикально, уявлення про розвиток української музичної культури.

Сьогодні співпраця музикознавців-медієвістів з істориками в Україні набирає нового виміру. Знаковим для нового етапу розвитку української музичної медієвістики став науковий семінар «Українська історична музикологія: давня музична спадщина (XI–XVIII століття)», що відбувся 16-17 листопада 2018 р. в Національній музичній академії України ім. П. І. Чайковського. Його інспіратором стала видатний вчений-медієвіст сучасності, доктор мистецтвознавства, професор, академік Н. О. Герасимова-Персидська. Модератором заходу виступив її докторант І. Кузьмінський, який запропонував українським історикам, дослідникам образотворчого та музичного мистецтва поділитися своїми знахідками щодо музичних артефактів давнини.

Немає сенсу перераховувати усі доповіді, а, вірніше, лекції, кожна з яких тривала протягом години, яких було виголошено десять протягом двох днів. Виділимо лише основні напрями. На семінарі були представлені доповіді, в яких розглядалися питання вивчення латинської літургічної традиції, що побутувала на теренах України (О. Охріменко, О. Дамаскіна), музичні артефакти Софії Київської (Д. Борисов, В. Корнієнко), музична культура України польсько-литовської доби (В. Безпалько, М. Довбищенко), монументальний живопис як джерело дослідження музики барокової доби (Н. Бабій), музика в Києво-Могилянській академії (І. Кузьмінський), музична культура Унійної Церкви (Б. Лоренс), науковий доробок видатного українського медієвіста Л. Мазепи (Т. Мазепа). Усі доповіді-лекції викликали жваву дискусію серед зацікавлених осіб, що засвідчило значний інтерес наукового загалу до музичної історії. Перспективами подібного роду симпозіумів може стати не лише знайомство фахівців різних галузей науки, які не часто перетинаються, з науковими доробками один одного, а й усвідомлення інтердисциплінарності як необхідного підґрунтя сучасних фахових досліджень музичного мистецтва України Середньовіччя та ранньомодерної доби.

НЕЙРОАРТ У КОНТЕКСТІ ХУДОЖНЬОЇ ТВОРЧОСТІ

За останнє століття у науковому дискурсі різних дисциплін спостерігається тенденція до проникнення за межі об'єктивного фактажу у царину несвідомого або найдрібнішого (атом, квант, хімічний елемент тощо). Знакові відкриття першої половини ХХ ст. змінили розвиток не лише класичних наук, зокрема, фізики, але й художньої творчості, що проявилось у відчутному розмежуванні мистецьких напрямків (імпресіонізм, сюрреалізм, кубізм, абстракціонізм тощо). Зазначені процеси слушно пов'язують із трансгресивними суспільними процесами, що відчутно вплинуло на людську свідомість і, відповідно, зумовило різку зміну світоглядних пріоритетів європейського соціуму. В цьому контексті найдостовірнішим джерелом для дослідження слугуватимуть мистецькі твори різних напрямків – архітектури, скульптури, живопису чи музики, як фактів відображення неусвідомлених відчуттів та ірраціональних передбачень.

Сутність художньої творчості є завжди актуальною для дослідників. Пізнати її таїнство бажають філософи, археологи, мистецтвознавці, психологи, антропологи та представники цілого кола суміжних наук. На сучасному етапі розвитку мистецтвознавства до цього сонму представників долучилися і нейрофізіологи, як такі, що займаються вивченням функціональності мозку людини, а також встановленням внутрішніх зв'язків поміж психічними процесами і творчими інспіраціями.

Мистецтвознавчі дослідження генези художньої творчості базуються на комплексному вивченні різноманітних соціокультурних, етнографічних, історичних, природних та інших факторів. Для археологів важливим є віднайдення культурних артефактів із визначенням їх місця в соціокультурному середовищі; мистецтвознавці зосереджуються докола виявлення технічних особливостей мистецьких практик та образної специфіки відтворення задуму творця; культурологи вивчають процеси взаємодії зразків художньої творчості з широким колом суміжних дисциплін та напрямків; філософи займаються відчитуванням глибинних процесів формування мистецького твору тощо. Натомість впродовж останніх десятиліть все частіше проявляється зацікавлення граничними межами антропологічної еволюції на рівні проникнення у несвідомі ділянки людської психіки.

Зазначений напрямок виник на основі виявлення мистецьких паралелей поміж віддаленими в часі періодами, що можна пояснити наявністю внутрішніх механізмів, сформованих ще в умовах первісного сус-

пільства із притаманною йому експресією ейдетичної виразності. Відтак несвідомі імпульси людського мозку поруч із еволюційними процесами, частково збереглися і проявилися в художній творчості. Це визначило потребу впровадження цілого комплексу нейронаук і термінологічних відповідників, зокрема, таких інноваційних напрямків як нейроестетика та нейромистецтво.

Мистецтво ХХ ст., аналогічно до розділення ядра і вивільнення величезної енергії свідчить про оперування мистцями розмежованими (дискретними) мистецькими елементами – звуком, кольором, тембром, штрихом тощо. В цьому контексті відчуваємо потужний імпульс «оголених нервів» первісного суспільства, що в умовах виживання закарбовувало реакцію на характерні ситуативні суспільні умови (виживання, розмноження, вірування). На цій основі формувалися стійкі нейронні мережі, відбиток яких найяскравіше проявився в мистецтві ХХ ст. і лише за останні десятиліття вчені впритул підійшли до усвідомлення існування потужного джерела мистецьких імпульсів, прихованого у психічних ділянках несвідомого. В такий спосіб постала новітня наука – нейроестетика або наука про походження канонів краси, походження яких пов'язують з досвідом існування первісного суспільства. Транспозиція заasad нейроестетики у ширшу площину, визначає розширення досліджуваного матеріалу до меж термінологічного уточнення – нейромистецтва.

Вивчення мистецтва епохи палеоліту відомими дослідниками Д. Льюїсом-Вільямсом, Т. А. Доусоном, Р. Беднаріком визначило пріоритет нейропсихологічного підходу, суть якого полягає у трактуванні палеолітичних знаків як форм фіксації еноптичних явищ мозку, тобто картин внутрішнього уявлення [1].

У Л. Деллану термін «нейромистецтво» означає демонстрацію квантових зв'язків поміж людським мозком, нервовою системою, тілом і художніми образами, які структурує і конструє свідомість. Лейтмотивом дослідника є підкреслення зв'язків різних форм інтерпретації квантової механіки з окремими східними філософськими школами, нейронаукою та квантовою біологією, що сукупно сприятиме розробці соціальних програм. В інтерпретації Л. Деллану фундаментальними аспектами нейроарту є постматеріалізм, свідомість, дискримінаційний процес, дискримінаційна совість, несвідоме, перцептуальний досвід, сприйняття, процес пізнання, мова, мистецтво, трансдисциплінарність, гуманізм. Нейроарт ним розглядається як інструмент духовного розвитку людини, як процес трансформації людини через мистецтво та під впливом мистецтва, що відкриває перспективи досліджень у медицині, психології, психіатрії, антропології, економіці, культурі тощо [2].

Злам суспільної свідомості ХХІ ст. потребує нових методів дослідження сучасного мистецтва із врахуванням найглибших дієвих чинників людського мозку. Тож природними є засади науки *нейроестетики*, що виникла на основі пошуку підсвідомих джерел мистецьких імпульсів, прихованих у глибинах людського мозку. Найпереконливішим у цьому напрямку постає дослідження Вілейянура Рамачандран, який сформулював дев'ять законів естетики: групування, максимального зміщення, контрасту, ізоляції, пікабу або перцептивного вирішення проблеми, відрази до співпадінь, порядку, симетрії, а також метафори [3]. Зазначені закони ґрунтуються на основі трьох базових запитань: **що** є внутрішньою логічною структурою тієї особливості, яку ви розглядаєте, **в чому** полягає біологічна функція, заради якої ця особливість еволюціонувала і **як** нервовий механізм в мозку втілює цю рису або закон.

В цьому контексті *нейромистецтво* є надійним містком поміж соціумом й світом ірраціональних інтенцій та відчуттів, що сукупно слугуватиме глибшому пізнанню людиною власної сутності [4].

Використані джерела

1. Сойкина Н. Ю. Живопись эпохи палеолита в системе культурных ценностей Евразии: автореф. дис. ... канд. ист. наук: 07.00.06. Алматы, 2009. 30 с.

2. Luc Delannouy. Los 10 aspectos fundamentales de Neuroartes. URL: http://www.academia.edu/32377487/Los_10_aspectos_fundamentales_de_Neuroartes (Last accessed: 2.11.2018).

3. Рамачандран В. Мозг рассказывает: Что делает нас людьми / Пер. с англ. Е. Чепель. Москва, 2015. 422 с.

4. Karпов V., Syrotynska N. Neuroart in the context of creativity // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва: наук. журнал. Київ: Міленіум, 2018. № 1. С. 21–36.

Кияновська Любов Олександрівна

КОМПЕТЕНЦІЯ У СФЕРІ КУЛЬТУРИ В НОВІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ШКОЛІ І ПРОБЛЕМИ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

Поданий текст має на меті запропонувати декілька власних гіпотез щодо генеральних напрямків розвитку мистецької освіти – цієї надто суттєвої сфери формування особистості, яка поки що залишається на маргінесі освітніх реформ в нашій державі, і в останніх програмних документах представлена у вельми незадовільній формі. Для цього видається необхідним порівняти два програмні документи МОН України, які підготовані з інтервалом у два роки.

Концепція нової української школи, прийнята Міністерством освіти і науки України в 2016 р. передбачала, як дев'яту з десяти запропоно-

ваних компетентностей, компетентність в галузі культури. Загалом вимога художньої/культурної компетентності звучить у тому давнішому проекті вельми переконливо: «Обізнаність та самовираження у сфері культури. Здатність розуміти твори мистецтва, формувати власні мистецькі смаки, самостійно виражати ідеї, досвід та почуття за допомогою мистецтва. Ця компетентність передбачає глибоке розуміння власної національної ідентичності як підґрунтя відкритого ставлення та поваги до розмаїття культурного вираження інших» [1].

Цей цілком слушний і коректно сформульований стандарт шкільної освіти давав надію на те, що мистецьке гуманістичне виховання і формування системи духовних цінностей береться до уваги розробниками концепції та ініціаторами реформи. Проте подана концепція нової української школи була підготована і опублікована на сайті МОН в 2016 р., а остаточна версія цього програмного документу виявилась цілком іншою. З великою прикрістю доводиться констатувати, що осмислення мистецького компоненту типових освітніх програм закладів загальної середньої освіти II і III ступеня, затверджених Наказами МОН України № 405 і № 408 від 20.04.2018, де уточнюється поняття компетентностей в галузі культури і подається сітка годин на різні дисципліни в школі, не дає жодних підстав навіть для обережного оптимізму в цьому напрямку. Цитую дев'ятий пункт «Обізнаність і самовираження у сфері культури» з 10 ключових компетентностей за типовою освітньою програмою закладів загальної середньої освіти III ступеня (формулювання в типовій програмі II ступеня ідентичне): «Уміння: грамотно і логічно висловлювати свою думку, аргументувати та вести діалог, враховуючи національні та культурні особливості співрозмовників та дотримуючись етики спілкування і взаємодії; враховувати художньо-естетичну складову при створенні продуктів своєї діяльності (малюнків, текстів, схем тощо). Ставлення: культурна самоідентифікація, повага до культурного розмаїття у глобальному суспільстві; усвідомлення впливу окремого предмета на людську культуру та розвиток суспільства. Навчальні ресурси: математичні моделі в різних видах мистецтва» [3].

Цілком очевидно, що в останньому варіанті типових освітніх програм, затвердженому МОН України, був вихолощений наявний у попередньому проекті – дуже слушний і позитивний у формуванні гармонійної особистості і соціалізованого члена суспільства – сенс даної компетентності. Ключова фраза: «обізнаність та самовираження у сфері культури» передбачає не так вміння вести діалог і грамотно висловлювати свою думку, як те, що цілком випало з уваги авторів актуальних програм, обов'язкових до виконання в сучасній українській школі: мож-

ливість і необхідність знайомства з духовними надбаннями своєї Батьківщини і світової спадщини, а також сучасних мистецьких звершень, починаючи з етапу початкової школи, а за можливістю, ще й раніше, з дитячого садочка. Цей процес має тривати протягом середньої і старшої школи, і його метою, безумовно, повинно стати присвоєння і осмислення мистецьких шедеврів, а не лише «усвідомлення впливу окремого предмета на людську культуру та розвиток суспільства».

Зазначені «уміння» і «ставлення», в принципі, засвоюються і розвиваються в процесі вивчення всіх інших дисциплін, передусім мови і літератури, іноземних мов, та й математичного циклу. Завдання мистецтва дещо інші, і хоча виховання емпатії і соціалізація особистості, безперечно, здійснюється і його специфічними засобами, але все ж найважливіше у спілкуванні з художніми артефактами – виховання індивідуального почуття прекрасного і піднесеного (те, що в попередньому проекті цілком слушно визначалось: «формувати власні мистецькі смаки, самостійно виражати ідеї, досвід та почуття за допомогою мистецтва»). І вже зовсім виходить за межі не лише гуманістичного, але й естетичного освоєння світу запропоновані «навчальні ресурси: математичні моделі в різних видах мистецтва». Не записи музичних шедеврів, не репродукції картин геніальних майстрів – а всього лише математичні моделі, певним чином «закодовані» в структурі мистецьких творів. Вертаємось до системи *septem artes liberalis*, коли музика відносилась до квадріуму точних наук?

Подібним чином осмислена і запропонована для шкільних програм компетентність у сфері культури спрямована, на думку автора, на формування емоційно невразливого до краси мистецтва, до багатой гамми його асоціацій і переживань, індивіда. Для нього істотними мають бути лише втілені у малярстві чи музиці «математичні моделі», поза якими він не здатний буде сприйняти і співпереживати художній універсум. А ще таким чином сформульована компетентність взагалі не передбачає виховання гордості за свою культурну спадщину, національної ідентичності, патріотизму, які кожний народ в значній мірі присвоює через літературу, музику, театр, живопис.

Запропонована модель культурної компетентності не узгоджується і з природними віковими психологічними характеристиками. Адже не підлягає сумніву констатований психологами дитячий вік як найсприятливіший для пізнання мистецтва, серед них особливе місце повинна займати саме музика. Відомий російський психолог Борис Теплов писав, що пізнання музики стає емоційним пізнанням і дає ні з чим не порівнювані можливості для розвитку емоційної сфери людини, особливо ж – у дитинстві [4]. Самовираження засобами мистецтва, зокрема

музики, полягає у розмаїтості ігрових форм для втілення образів фантазії, уяви в дошкільному і молодшому шкільному віці; у вільному виборі мистецьких артефактів і обговоренні/дискусіях щодо їх змісту – у підлітковому віці та старших класах школи, у впровадженні окремого предмету імпровізації і творчих вправ у всіх спеціальних предметах музичних закладів різного рівня.

Попри вимогу культурної компетенції в школі, реальний стан викладання мистецьких дисциплін, а передусім музики як в загальноосвітніх школах всіх рівнів, так і в спеціальних гуманітарних коледжах і ліцеях, доводить цілком протилежне: поступове витіснення цих предметів як другорядних, неважливих і відтак обмежено поданих в навчальних програмах навіть там, де професійна підготовка передбачає в майбутньому вступ до мистецьких вишів (музичних академій).

Використані джерела

1. Нова українська школа. Концептуальні засади реформування середньої школи / Концепція нової української школи. Документ пройшов громадські обговорення і ухвалений рішенням колегії МОН 27/10/2016. URL: <https://www.kmu.gov.ua/storage/app/media/reforms/ukrainska-shkola-compressed.pdf> (дата звернення: 01.11.2018).

2. Типова освітня програма закладів загальної середньої освіти II ступеня. URL: <https://osvita.ua/doc/files/news/606/60642/5ae079065faa0406841712.pdf> (дата звернення: 01.11.2018).

3. Типова освітня програма закладів загальної середньої освіти III ступеня. URL: <https://osvita.ua/doc/files/news/606/60636/20180420-tipova-osvitnya-programa-10-11-.docx> (дата звернення: 01.11.2018).

4. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. Москва; Ленинград: АПН РСФСР, 1947. 355 с.

Личковах Володимир Анатолійович

ФІЛОСОФІЯ АВАНГАРДНОГО МИСТЕЦТВА У ТВОРЧОСТІ ЛЕОНА ХВІСТЕКА

Як слушно зауважив Л. Хвістек, «наука є залежною від філософських поглядів» [3, с. 47]. Як прибічник Львівсько-Варшавської школи, він ревно тримався позицій критичного раціоналізму не лише у філософії та логіці, а й у своїх естетичних поглядах, виступаючи проти ірраціоналізму та «метафізичних засновків» взагалі у будь-яких теоретичних концепціях. На противагу пануючим у першій третині ХХ ст. прагматизму, неогегельянству, неокантіанству і гуссерліанству, він висуває під впливом емпіріокритицизму ідею «чистої науки», побудованої на раціональних принципах «строного мислення». Викладаючи математику і математичну логіку з 1922 р. в Краківському університеті, а з 1930 р. – у Львів-

ському університеті (де зблизився з учнями К. Твардовського і логістиками Польського філософського товариства у Львові), Л. Хвістек намагався екстраполювати ідеї математичної логістики на філософію, естетику і навіть мистецтвознавство. Мається на увазі, що будь-яка наука має спиратися на «прості і ясні істини», які випливають з досвіду (емпіріокритицизм) і точного міркування (логічний принцип послідовності).

Як не парадоксально, ці (нео)позитивістські, філософсько-методологічні настанови вплинули і на художньо-естетичний дискурс Л. Хвістека, переломлюючи суто філософські концепції у художній творчості й мистецтвознавчих інтерпретаціях мистецтва, як в його історії, так і в модерністських напрямках того часу. Так, логіко-філософську теорію «множинності дійсностей», що ґрунтується на засадах математичних множин, Л. Хвістек перетворює у вчення про «множинність дійсності в мистецтві» (1918 р.). Маючи компромісне сприйняття різних філософських теорій дійсності, польський мислитель і мистець говорить про «симультанізм» у художній творчості – одночасне співіснування багатьох стильових аспектів у авангардистській образності. До речі, цю естетичну ідею він наслідував від французького художника Р. Делоне, який намагався синкретично поєднати художні прийоми кубізму, футуризму, абстракціонізму.

Л. Хвістек обґрунтовує ефект художньо-образного «симультанізму» (напр., у своїй картині «Поєдинок» – 1919 р.) методологічним зверненням до логіко-математичної «чистої теорії типів», або «теорії конструктивних типів» [1, с. 27]. В екстраполяції на історію мистецтва він розкриває співвідношення онтологічних і художніх типів дійсності, їх гомологічного, але не ієрархічного плюралізму. З точки зору онтології, за Л. Хвістеком, існує 4 типи дійсності: 1) «популярна», 2) «фізикальна», 3) «чуттєвих вражень», 4) «візії». В мистецтві (живопису) їм відповідають: 1) примітивізм, 2) реалізм, 3) імпресіонізм, 4) футуризм [див.: 4]. Найяскравіше симультанізм виявляється в авангарді, зокрема у польському «формізмі», теоретичним і мистецьким представником якого був Л. Хвістек.

Свою естетичну концепцію, зокрема ідею плюралізму («множинної дійсності») і симультанізму в мистецтві Л. Хвістек викладає у низці статей, опублікованих у журналі «Формісти» в 1919-1920 рр. Назва журналу не випадкова, бо саме тут розвивається естетика і стилістика польського «формізму», одним з фундаторів якого був саме Л. Хвістек. Ще з 1917 р. як співзасновник Краківської групи експресіоністів, які еволюціонували у «формістів», він, будучи їх провідним теоретиком, розробляє концепцію автономної художньої форми, яка означила нове розуміння і авторський підхід до проблеми форми в мистецтві. Як писав Л. Хвістек

у Каталозі до III виставки формістів у 1919 р.: «Формізм – спроба створення нового стилю на основі понять реалізму і краси, які розвинулись з досвідів кубістів, футуристів та експресіоністів» [цит. за: 5]. Це, фактично, узasadничення феномену художньої форми, вільної від колишніх функцій наслідування натури, її «універсалізм» і «еклектизм», побудований на симультанізмі різних типів дійсності й відповідних художніх стилів, особливо – з «фрагментів» кубізму, футуризму та експресіонізму, що породжувало «новий стиль – формізм. Для його втілення у мистецтві пропонувалась техніка змінного ритму згеометризованих і органічних форм (як у роботах, присвячених фехтуванню – 2 ескізи, 1 гуаш, 2 акварелі, 1 картина олією і живописний образ – «Бенкет»).

У 1922 р. настає своєрідна криза «формізму» (через зв'язок Т. Чижевського з «футуризмом») і його переінтерпретація у теорії «стрєфізму», яку Л. Хвістек теж побудував на ідеї симультанізму. Тільки зараз був зроблений вирішальний крок у розвитку польського абстракціонізму, який впливав з контрастування окремих «стрєф» – графічних і колористичних зон безпредметного живопису. У «стрєфізмі» закладена формула антинатуралістичного зображення, яке ґрунтується на інтелектуалізації живописного образу. Л. Хвістек тепер пропонує майже логічний поділ композиції на сфери, однак з домінантою єдиної барви та однієї багатоповторюваної форми. Разом з тим, всупереч «унізму» В. Стшемінського, він протиставляє традиції народного мистецтва і біологічний віталізм художньої форми примітивістів «машинним» ідеалам конструктивізму, інтелектуальне мистецтво – суспільно-корисному. На цих засадах створюються зображення живих істот («Саламандра», «Метелики»), танців і спортивних поєдинків, образи міста та архітектонічні фантазії.

Що стосується художньо-естетичної підготовки Леона Хвістека як митця і мистецтвознавця, то він мав солідну мистецьку освіту (крім спеціальної математичної) як у Польщі, так і за кордоном. Ще у 1903-1904 рр., під час навчання в університеті, взяв студії у Краківській Академії мистецтв (під керівництвом Ю.Меґоффера), а в 1913-1914 рр. вивчав у Парижі мистецтво рисунку, де й познайомився із творчістю французьких кубістів. Як філософ і естетик у той саме час поглиблював свої знання в Сорбонні і Колеж де Франс. Майже ціле своє життя творчо спілкувався з відомим польським філософом, мистецтвознавцем і художником Станіславом Ігнаци Віткевичем, деякий час був під впливом емпіріокритика В. Гейнриха, дружив з багатьма представниками краківської наукової і творчої інтелігенції, майже 100 портретів яких залишив у своєму художньому спадку, представлених зокрема на індивідуальних виставках художника Л. Хвістека у Кракові та Львові (1934 р.).

Російські та українські авангардисти так чи так вплинули на творчість багатьох польських митців першої третини ХХ ст. Відомо, що вже у 1904 р., у час становлення ідей європейського авангардизму у Варшаві, в Салоні Кривульта відбулась виставка Василя Кандинського, якого там назвали «німецьким художником», бо він тоді жив і працював у Німеччині. У 1905 р. його ж художня виставка відкрилась і в Кракові (Палац Мистецтв), де в той час навчався Л. Хвістек. Справжня дружба зв'язувала авангардистів з кола Малевича і Татліна з польськими митцями К. Кобро, В. Стшемінським, Г. Стажевським, про що писав журнал Я. Т. Пайпера «Zwrotnica». Ель Лисицький, ініціатор утворення Кабінету абстрактного мистецтва у Ганновері (1925 р.), мав творчі контакти з Г. Берлеві, М. Щукою, Т. Жарновер. А концепція «стрєфізму» Л. Хвістека корелювала з художніми практиками «сферизму» і «променізму» («лучизму») в Росії та Україні, зокрема у мистецькій методології і творчості О. Богомазова. Вчення польського митця про «формізм» нагадує практику українського та російського «кубофутуризму». І, навіпаки, польські митці – Я. Чонглінський, С. Новаковський та ін. – мали виставки і викладали у Росії, були знайомі з репрезентантами «Мира искусства». У співтворчості російських, українських і польських поетів-авангардистів народжувалася футуроодадаїстична поезія (В. Хлебніков, М. Семенко, Є. Янковський), що вплинула на становлення познанської мистецької групи «Бунт». Багато митців єврейського походження як з Росії, так і Польщі разом студювали в Ecole de Paris, а також у Лодзі та Києві під егідою національної «Культур-ліги». У славетних Салонах Іздебського в Одесі (куратор – В. Кандинський) брали участь і польські художники, а авангардист К. Гіллер з 1916 до 1921 р. мав художні студії в Києві.

Відтак, творчість Леона Хвістека розгорталася в контекстах українсько-російсько-польських художніх і особистісних зв'язків, у нечутному «діалозі», а може, і «полілозі» європейських авангардистів. Його естетичні погляди, зокрема філософія авангардного мистецтва, зароджувались у лоні пануючих на початку ХХ ст. світоглядних систем і художніх напрямків. Особливе місце у становленні Л. Хвістека як філософа, митця і мистецтвознавця займає Львівсько-Варшавська школа, яка разом з традиціями Ягелонського університету і Краківської академії мистецтв сформувала його наукові і естетичні позиції. Прибічник «точної» науки і «строного» філософського мислення, польський мислитель і митець створив концепцію «формізму» в мистецтві, симультанізму і стрєфізму. Все це посприяло розвитку польського авангардизму, його інтеграції в європейський культурний простір першої третини ХХ ст.

Використані джерела

1. Верніков М. М. Леон Хвістек // Львівсько-Варшавська школа: хрестоматія: у 2-х тт. Ч. 2. Одеса: Астропринт, 2010. С. 27–28.
2. Личковах В. Львівсько-Варшавська філософська школа і семіотика українського та польського авангарду // Dydaktyka Literatury i Konteksty. XXXV. Żary, 2016. S. 91–98.
3. Хвістек Л. Межі науки: нарис логіки і методології точних наук // Львівсько-Варшавська школа: хрестоматія: у 2-х тт. Ч. 2. Одеса: Астропринт, 2010. С. 29–48.
4. Kossowska I. Leon Chwistek. Życie i twórczość. URL: <https://culture.pl/pl/tworca/leon-chwistek> (Last accessed: 1.11.2018).
5. Strożek P. «Szermierka». <https://culture.pl/pl/dzielo/leon-chwistek-szermierka> (Last accessed: 1.11.2018).

Lorens Beata

PUBLICZNE SZKOLNICTWO ZAKONNE W POŁUDNIOWO-WSCHODNIEJ RZECZYPOSPOLITEJ W XVIII WIEKU (DO 1773 R.)

W województwach południowo-wschodniej Rzeczypospolitej (ruskim, wołyńskim, podolskim, braćławskim, kijowskim) w XVIII w. funkcjonowały kolegia publiczne prowadzone przez zakony męskie: jezuitów, pijarów i bazylianów. Specyfiką tych terenów było występowanie, obok najliczniejszych placówek jezuickich, szkół prowadzonych przez unickich bazylianów. O ile szkolnictwo jezuickie doczekało się licznej literatury, to o kolegiach bazyliańskich wiadomo stosunkowo niewiele.

Do 1773 r., czyli do powołania Komisji Edukacji Narodowej, funkcjonowało na tym obszarze siedem kolegiów bazyliańskich prowadzonych przy klasztorach należących do prowincji koronnej (Hoszcza, Lubar, Humań, Szarogród) oraz prowincji litewskiej (Chełm, Włodzimierz Wołyński i Buczacz). Ponadto przy dwóch monasterach prowadzono konwikty dla młodzieży świeckiej (Ławrów, Malejowce). Niektóre z tych placówek miały genezę jeszcze XVII-wieczną, niekiedy związaną z okresem trwania przy prawosławiu. Tak było w przypadku placówki w Hoszczy ufundowanej przez księżnę Reginę z Hoyskich Sołomerecką w 1639 r. W 1749 r. wymieniano kolegium hoszczańskie jako szkołę dla młodzieży świeckiej i zakonnej, w której nauczano gramatyki i retoryki. Publiczna szkoła bazyliańska w Hoszczy funkcjonowała do 1777 r., kiedy naukę przeniesiono do pojezuickiego kolegium w Ostrogu, przejętego za zgodą Komisji Edukacji Narodowej. Kolejna placówka szkolna, w której oprócz młodzieży zakonnej kształcono również świecką, powstała w Szarogrodzie na Podolu. Jej działalność ruszyła w latach 40. XVIII w. Publiczne kolegium

działało również przy monasterze w Lubarze w województwie wołyńskim. W latach 50. XVIII w. podjęto tam nauczanie w klasach do retoryki włącznie. W roku szkolnym 1769/1770 odnotowano klasę filozofii. W latach 70. XVIII w. przy klasztorze lubarskim istniał konwikt dla młodzieży świeckiej. Od 1765 r. uruchomiono kolegium w Humaniu przy monasterze ufundowanym przez generała ziem kijowskich Franciszka Salezego Potockiego.

Jedną z najstarszych placówek bazylikańskich na ziemiach Rzeczypospolitej było kolegium bazylikańskie we Włodzimierzu Wołyńskim, którego początki wiąże się z unickim biskupem włodzimierskim Leonem Załęskim (1678–1695), który osadził bazylianów na stałe w tym mieście. Na początku XVIII w. kolegium włodzimierskie podjęło działalność edukacyjną. Na terenie prowincji litewskiej w I połowie XVIII w. funkcjonowało kolegium w Chełmie, które miało swój początek jeszcze w XVII w. W 1754 r. starosta kaniowski Mikołaj Potocki postanowił założyć «szkoły na ćwiczenie młodzi w nauce i pobożności» w Buczaczu.

Obok kolegiów przy klasztorach bazylikańskich w XVIII w. zakładano konwikty kształcące młodzież świecką. Informacje o działalności tego typu zakładów dotyczą klasztoru w Malejowcach na Podolu, założonego w 1708 r. przez sędziego ziemskiego podolskiego Wawrzyńca Peplowskiego. Miano w nim uczyć języków łacińskiego i niemieckiego. Młodzież ze stanu szlacheckiego oraz mieszczańskiego kształcono również w konwikcie zorganizowanym przy monasterze w Ławrowie.

Grono profesorskie w publicznych kolegiach bazylikańskich do 1780 r. stanowili ojcowie i bracia zakonni. Nie zatrudniano jeszcze wówczas w szkołach prowadzonych przez zakon nauczycieli świeckich. Kontrolę nad profesorami bazylikańskimi sprawowały władze prowincji. One decydowały o kierowaniu osób o odpowiednich zdolnościach i predyspozycjach pedagogicznych do placówek szkolnych. Zasady organizacji pracy nauczycieli były wzorowane na praktyce szkół jezuickich. Zwykle karierę nauczycielską rozpoczynano w młodym wieku, po złożeniu profesji zakonnej a przed święceniami kapłańskimi. Zakonnicy, którzy ukończyli retorykę przed wstąpieniem do zakonu (najczęściej w kolegiach jezuickich) lub uczyli się jej w ramach studiów zakonnych byli kierowani do nauczania niższych klas (infima, gramatyka). Po takiej praktyce kandydata wysyłano na studia filozoficzne i teologiczne w uczelniach polskich i zagranicznych albo kontynuował on naukę podczas studiów zakonnych, organizowanych w różnych klasztorach prowincji. Po ich zakończeniu zakonnik angażowany był jako profesor retoryki, filozofii czy teologii. W jednym miejscu pozostawał najczęściej tylko przez 1–2 lata, a później był przenoszony do innej szkoły prowadzonej przez prowincję, o czym decydowały władze zakonne.

Młodzież świecka kształcąca się w kolegiach bazylikańskich pochodziła w przeważającej większości z rodzin szlacheckich zamieszkujących województwa południowo-wschodniej Rzeczypospolitej. Do tych szkół przyjmowano również dzieci mieszczan oraz chłopców wywodzących się z rodzin duchownych grekokatolickich. Ze względu na brak źródeł dotyczących stanu liczbowego uczniów oraz danych dotyczących ich pochodzenia do lat 70. XVIII w. nie można przeprowadzić systematycznej analizy społeczności uczniowskiej. Według danych z 1773 r. liczba uczniów w poszczególnych kolegiach bazylikańskich kształtowała się na poziomie od 100 do 450 uczniów.

Kolegia bazylikańskie funkcjonowały według przyjętych przez siebie regulaminów. Jedynym przykładem praw szkolnych, który udało się odnaleźć z okresu do 1773 r., był regulamin przeznaczony dla uczniów kolegium bazylikańskiego w Buczaczu pochodzący z 1764 r., a zatytułowany «Prawa szkół buczańskich Zakonu św. Bazylego Wielkiego». Dokument sformułowany został w języku łacińskim i dotyczył jedynie kwestii wychowawczych, obejmujących zachowanie się uczniów w szkole i poza nią. «Prawa szkół buczańskich» nie poruszały kwestii związanych z programem i metodami nauczania. Obowiązki szkolne uczniów kolegium buczańckiego sprowadzono do maksymy: «módl się i miarkuj, milcz, słuchaj, ucz się, powtarzaj, ćwicz, bądź widoczny» («Ora et tempera, tace, audi, disce, repete, exerce, patere»). Buczańskie przepisy szkolne z 1764 r. składały się z sześciu punktów dotyczących postępowania studentów względem Boga i nauczycieli, zachowania się w szkole, w domu oraz miejscach publicznych, a także kwestii relegowania z kolegium. Ponadto zamieszczono wzór pisma prefekta szkoły, wystawianego uczniom podejmującym naukę w kolegium bazylikańskim lub przenoszącym się do innych placówek szkolnych, zobowiązanym do przestrzegania regulaminu szkolnego. O «Regułach Szkolnych» obowiązujących studentów wspominało przy planowaniu fundacji kolegium w Humaniu. W projekcie tejże fundacji zaznaczono, iż uczniowie podlegać mają wyłącznie władzom szkolnym i nie powinni być pociągani do odpowiedzialności przez inne organy. Tylko na wyraźną prośbę rektora i prefekta szkoły dwór może udzielić pomocy w zaprowadzeniu porządku wśród studentów. W samym akcie fundacyjnym sprawę utrzymania dyscypliny wśród uczniów sformułowano bardzo wyraźnie, nakazując władzom szkolnym, aby zaprowadzili należyty dozór nad studentami i nie dopuszczali do żadnych sporów między nimi a mieszkańcami Humania.

Pod względem organizacji bazylikańskie szkoły publiczne prowadzone do czasu reform KEN były przeważnie kolegiami niższymi edukującymi młodzież w zakresie klas od infimy do retoryki, z trzema lub czterema

profesorami. Tylko kolegium w Lubarze i Włodzimierzu Wołyńskim w okresie do 1772 r. prowadzono wyższy kurs filozofii, trwający 2–3 lata.

Bazyliński system szkolny nie był oryginalny, lecz wzorowany na jezuickim. Zgodnie z założeniami «Ratio studiorum» z 1599 r. nauka miała charakter humanistyczny. Zespół przedmiotów realizowano w pięciu klasach, w cyklu 7-letnim (dwie trwały po 2 lata). Bazylianie wzorem jezuitów utrzymywali w swoich kolegiach teatr szkolny oraz Sodalicję Mariańską.

Лю Бинцян

ЧЕРТЫ КОНЦЕПЦИИ ВЕРИСТСКОЙ ОПЕРЫ В ПОСТАВАНГАРДНОЙ КОМПОЗИЦИИ «ПЕРВЫЙ ИМПЕРАТОР» ТАН ДУНА

Опера Тан Дуна «Первый император», написанная в 2006 г., претендует на историческую глубину обличения тиранической государственной системы, олицетворенной в опере в персоне Цинь Шихуачуня, императора, осуществившего объединение страны после столетий разобщенности, а также построившего Великую китайскую стену ради защиты страны от врагов. Либретто оперы, написанное самим Тан Дуном, в сотрудничестве с Ха Цзинем, содержит прозрачные аналогии к режиму Мао Цзедуна, вознесшего Китай на положение великой державы мира.

Данное сочинение венчало целый ряд этапов-завоеваний композитора в произведениях для сцены: оперы «Марко Поло» (1996), «Пионовый павильон» (1998), «Чай – зеркало души» (2002), «Первый император» (2006), а также Пассион по И.С. Баху в сотворчестве с С. Губайдулиной, О. Голиховым, В. Римом над проектом Баховского общества в Штутгарте в 2000 г. Все данные произведения, представляя серьезные в историческом и морально-этическом значении сюжеты, апеллировали также к массовому музыкальному сознанию, объективно осуществляя программу *минималистов*, которые в лице Ф. Гласса, Дж. Кейджа, С. Райха оказали значительное воздействие на формировавшее их творчество. Примитивистский комплекс минимализма составляет канал связи с веризмом, составляющей которого (реализм натуралистического толка) выступает примитив «провинциализмов-диалектизмов», столь откровенно выражаемый в сочинениях П. Масканьи, Р. Леонкавалло, Л. Яначека и др.

Опера Тан Дуна состоит из двух (!) действий, чрезвычайно насыщенных событиями, смысл которых сконцентрирован вокруг музыкально-артистического акта придворной жизни – создание гимна в честь Императора, олицетворяющего силу и целостность государства. Данная

конфуцианская по своему существу идея, с одной стороны специфически китайская – исторически только в Китае однажды была организована Музыкальная палата, нечто типа «Министерства музыки» – ради социально-экономического спасения государства.

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

Наиболее контактным для Тан Дуна оказывается мир героев «Турандот» Дж. Пуччини – оперы, в которой нравственная идея и упоение красотой в качестве государственной эмблемы составляют самозначимые ценности. Окончание «Первого императора» Тан Дуна напоминает завершение «Турандот» Дж. Пуччини, в которой главные герои также преступают через жертвоприношение Лиу как естественную ступень к совершенствованию самих себя и окружения. Ясно, что жертва Первого императора грандиознее и не содержит того оправдания любовью, которое так покоряет условностью Чуда в финале «Турнадот». В оперу откровенно заложена идея-структура пассиона, только с «заменой» персон-строителей жертвоприношения: обладающий властью Иуда, он же Император, решает судьбу Творца, черты которого у Гао, предавая доверие дружбы и чистоту родственных чувств.

По пассионному раскладу строятся два действия оперы (явно сработал опыт работы над «Пассионом – 2000»: I акт – уготовление жертвы («тайная вечеря» Императора, решающего пожертвовать другом и дочерью ради государственно Порядка), II акт – осуществление жертвоприношения, преподносимого остранимостью ритуального шаманского действия, освящающего торжествующий Порядок финального радостного подъема.

Веристские слагаемые оперы Тан Дуна обнаруживаются по линии соединения мистериальности и собственно оперного действия, но не в вагнеровской отвлеченности, но в сиюминутной достоверности происходящего, с использованием типовой формулы, показательной для данной культурной ауры. Подчеркивается *ритуализованность* действий ге-

роев, подчиняючихся зову чести – Государственного служения, Нравственной исповедальности, Самопожертвования в спасение избранника.

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

Мазена Тереса Лешеківна

ЗНАЧЕННЯ ЄВРОПЕЙСЬКИХ МУЗИЧНИХ ТОВАРИСТВ КІНЦЯ XVIII – XIX СТ. ДЛЯ ПРОЦЕСІВ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИФІКАЦІЇ ТА МІЖКУЛЬТУРНОГО ДІАЛОГУ

Для цілісної музикознавчої історичної свідомості, усвідомлення історичних процесів, які творять нашу ідентичність, дуже важливою є тема діяльності музичних інституцій, які організовували інфраструктуру музичного життя кожної епохи. Значення музичних товариств для історії музичної культури та суспільно-еволюційних процесів непересічне. Їх поява в кінці XVIII–XIX ст. та подальша роль в організації музичного і суспільного життя – це логічний історичний процес, віддзеркалення ідеалів та потреб, безпосереднє породження епохи Просвітництва та Романтизму XIX ст., романтичного духу та естетики, процесу будівництва національної та культурної ідентичності.

Цей процес залежно від конкретних історичних, економічних, соціальних і культурних ситуацій йшов двома шляхами, розвивався за моделями, в яких по-різному проявляється специфічне для цієї культури відношення до інших – близьких і далеких, важливих і менш важливих, ворожих і дружніх. Адже почуття тотожності виникає тоді, коли група людей або індивідуум порівнюють себе з іншими. Протистояння «інший», «чужий»–«свій», «мій», «наш» – це ключові поняття для формування ідентичності. Перша модель – автономна – характеризується орієнтацією на відособлення, автономізацію, на «бути»; відношення з іншими етнічними групами, культурами, супроводжують ворожі відносини «наші»–«чужі». Стосовно інших закрадається підозра, іноді ворожнеча, неприязнь, нетолерантність. Це результат страху, побоювань, що інші, можливо, загрожують нашій ідентичності, позбавлять нас можливості бути самими собою. Друга модель – орієнтація на гетерономію, відсутність зосередження на собі, пошук моделей і цінностей, їх відбору та обробці, орієнтацією на «як бути». Це також співпраця, діалог культур, тенденція до виходу поза коло власної національної культури, шлях до універсалізації за одночасного збереження ідентичності.

Існує сфера, площина суспільного життя, де «іншість», «чужинство», несхожості стають позитивними категоріями, не загрожуючи самотності, ідентичності, яка показує неконфліктне співіснування обох напрямів розвитку колективного та індивідуального, автономного і гетерономного. У ній відбувається адаптація універсальних взірців та цінностей для потреб власної культури, в цій площині яскраво проявляє себе гетерономічна модель розвитку національної ідентичності. Особливо важливою стає функціонування цієї сфери людської діяльності в мультикультурному та поліетнічному середовищі, яке потребує вироблення консолідованого співіснування. **Це сфера культури, мистецтва.** Мистецька культура – сфера, де проявляється консолідуюча функція, що пов'язано зі схильністю мистецтва до універсалізації, символізації традицій та досвіду багатьох національних, суспільних верств та історичних епох. У площині культури, мистецтва, в різних проявах, персоналізованих і колективних маніфестаціях (творці, театри, філармонії, творчі асоціації, товариства, суспільно-культурні об'єднання тощо) фігурують представники різних національностей, поглядів, ідеологій та культур, які до певного історичного моменту не мали можливості самореалізуватися. Крізь призму культури «інші», «чужі» світи і їх представники, культурно-суспільні інституції отримують здатність сприйматися як «інші-але близькі». У практиці ці процеси реалізуються через активну суспільно-громадську та мистецьку діяльність, наукові, громадські, мистецькі, в тому числі і музичні товариства, художні об'єднання, які стали провідними суспільно-культурними інституціями, покликаними задовольняти потреби національної ідентичності, культурного розвитку та міжкультурного діалогу.

На зміну освіченому абсолютизму XVIII ст., де ідеї спільноти полягали на елітарності походження, класовості, а не духу, пануванню диктату освічених аристократів у всіх сферах суспільного життя, в тому числі і мистецтві, в XIX ст. приходять епоха, коли ідея спільноти, братства набуває іншого значення, а мистецтво, яке з часом займає місце релігії, стало об'єднуючою ідеєю, виразником прагнень самовиразу народів та націй. Братство душ, поєднаних мистецтвом, спільними прагненнями, ідеалами, прагненням самовиразу не тільки особистості, але й народу, стало підставою для створення новітніх мистецьких товариств.

Під кінець XVIII ст. розпочався динамічний процес зростання значення музики та її поширення в суспільному житті. Поступово зростає кількість слухачів та практиків музики з різним ступенем музичної підготовки, передусім серед міщанства, збільшується доступність музичного інструментарію, нот. Настає активний розвиток технік музичної ко-

мунікації, популяризувалося камерне, салонне музикування, змінювалися форми виконання, щоразу популярнішими ставали концертні гастролі, публічні виступи та концерти, як нові форми рецепції та інтерпретації музики. Зміни в сприйнятті музики стають все помітнішими, слухач поступово здобуває рівноправність як елемент тріади «автор – виконавець – слухач». Завдяки розвитку розмаїтих суспільних форм поширення музики, концертування та аматорського музикування, композиторська творчість та фольклорна спадщина актуалізувалися в нових соціокультурних умовах. Адже твори живуть тільки тоді, коли їх виконують і їх сприймає певна суспільна група, тільки це дає їм змогу потрапити на сторінки історії, проникнути до суспільної свідомості, змінювати її. Це помітно в сучасному звуковому просторі. Музика давноминулих епох, відкрита після років забуття, якщо виконується, то змінює свідомість суспільства, формує наново її національний і культурний образ.

Змінюється й ареал поширення музичних впливів. Коло народів, які зі своїми художніми здобутками увійшли в європейський музичний простір, порівняно з попередніми епохами дуже швидко розширюється. У XIV ст. в європейській музиці домінували два національні осередки – італійський і французький, невдовзі сформувалися нідерландський, німецький, англійський та іспанський культурно-музичні ареали; у XIX ст. на європейській музично-мистецькій сцені, у зв'язку з активними відцентровими тенденціями самоідентифікації ширшого кола європейських націй, що протистоять колонізаційним процесам найбільших імперій, з'являються «периферійні» народи – Польща, Норвегія, Росія, Чехія. Вони не слідують сліпо загальноприйнятим нормам і традиціям, продиктованим більшими центрами, а намагаються їх активно змінити, на противагу цьому утверджуючи естетичну красу і духовну вартість власної оригінальної професійної та фольклорної традиції, і на ній будують національні композиторські школи зі своїм шляхом духовного розвитку, тематичними пріоритетами тощо. Спільність системи норм і правил музичного виразу, яка до цього часу вміщалась у загальноєвропейські межі, розпадається на національні сегменти, кожен зі своїм неповторним шляхом розвитку, тісно пов'язаним зі соціополітичними та історичними умовами.

Феномен музичних товариств у XIX ст. полягав саме в тому, що вони в певний історичний період акумулювали важливі суспільні процеси, виконали одну з провідних культуро- і націєтворчих функцій у суспільстві, сприяли активізації культурного діалогу. Через їх активну, багатосторонню діяльність відбувався процес пізнання та переймання музично-культурних досягнень з одного національно-культурного сег-

мента в інший, міграція творів, стилів, жанрів, виконавських форм, асиміляція нових стилістичних і жанрових елементів, засад композиторської техніки, створення на базі чужого – свого, національного і самобутнього (процес рецепції, акомодатії одних культур в іншу антропологія культури називає відносно первісних культур акультурацією). Явище міграції культурних елементів, завдяки музичним товариствам, набувають нової якості, масштабу і значення. Попри несинхронність розвитку музичної культури в різних народів, які жили у той же історичний час, але об'єктивно мали різні можливості, музичні товариства в різних країнах виконували низку споріднених функцій, давали можливість ознайомитися з музичними здобутками інших культур, засвоїти традиції, самовиразитися через мистецтво, усували розбіжності в духовному розвитку різних суспільних верств, сприяли міжкультурному та полікультурному діалогу. Завдяки діяльності на мистецькому терені, народи мали можливість шукати свою дорогу національної ідентичності. На основі самобутнього в історичному процесі народжується універсальність, кристалізуються музичні архетипи, які Вальтер Віора в ХХ ст. назвав «трансмюзичними універсальностями».

Мамедалиева Туран Васимовна

ЭТНО-ДЖАЗ В МУЗЫКАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ АЗЕРБАЙДЖАНА: ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

История джаза в Азербайджане насчитывает небольшой и емкий срок формирования, в котором, согласно общему развитию джаза, чередуются различные по стилю и языку формации. 1970-е годы – качественно новый этап, как в мировом джазовом развитии, так и в становлении современной системы азербайджанского джаза. 1970-е годы образуют начало современной эры джаза, в которой джаз-рок (jazz-rock) служит осью, от которой разветвляются схожие стилевые вехи.

Как известно, в истории мирового джаза эра «джаз-рок» (jazz-rock) плотно соседствует с тенденцией применения электронных тембров и инструментов, а также широким привлечением фольклорного материала в арсенал джазовых средств. В творчестве таких мастеров, как М. Дэйвис, Дж. Маклафлин, Ч. Кория, Х. Хенкок, Дж. Завинул и других, формируются различные вехи направления джаз-рок, от которых и ответвляется течение этно-джаз и другие направления, такие как фьюжн (fusion), этно-джаз или фольк-джаз (ethno-jazz, folk-jazz), кроссовер (crossover), фанк-рок (funk-rock). Все названные вехи – разновидности одного того же явления, которое характеризуется иной организа-

цией всего музыкального материала. В музыке данного периода расширяется и становится более усложненно-рассредоточенной драматургическое развитие, ярко заметен иной склад ритмического материала, ритмической фактуры – подчеркивание членения основного метра вместо свободного ритмического течения, типичного для фри-джаза. Звуковым критерием-идеалом становятся электрифицированные или электронные тембры и инструменты (синтезаторы, модули, сэмплеры).

Что касается формирования этно-джаза, то здесь развитие развертывалось по конкретным направлениям. Особая роль в качественно ином переосмыслении не только джаза, но и национального наследия принадлежит выдающимся представителям поколения «шестидесятников» – Рафику Бабаеву (1936–1994) и Вагифу Мустафазаде (1940–1979). Изначально проложенная путь к разнообразному воплощению народно-национальной музыки джазом В. Мустафазаде, а также активной творческой деятельностью в направлении этно-джаза Рафика Бабаева, подготовили благоприятную почву для развития новых идей.

Более углубленное, основательное и осознанное применение стиля джаз-рок в новых креативных и фольклорных приемах азербайджанский джаз находит в новом этапе формирования отечественного джаза, которое наступает в середине 1960-1970 годов. Данная формация интересна еще тем, что в условиях отсутствия джазовой школы как таковой, катализатором новых креативных идей и поисков становится именно национальное наследие – будь оно фольклорного или традиционно-профессионального происхождения. Безусловно, это происходит и согласно критериям нового направления в джазе, именуемого терминами «джаз-рок», «фьюжн» и «этно-джаз». Музыканты-джазмены вплотную подходят к идее синтеза джаза (особенно направлений, как фьюжн, джаз-рок) с национальной музыкой: опираясь на джазовые, главным образом структурно-драматургические каноны, они в остальных выразительных средствах они как бы подстраиваются под национальные особенности. В этом отношении яркие находки национально-джазовой модели принадлежат творчеству известного азербайджанского джазового пианиста-композитора Вагифа Мустафазаде. Такие композиции как «Мугам», «Ночной прелюд», «Сила воли» блестяще демонстрируют его поиски.

В несколько ином направлении, базирующемся на взаимодействии иных – песенно-танцевальных, фольклорных и других жанров азербайджанской этнической музыки работал Р. Бабаев. Практикуясь во многих стилях джаза, Р. Бабаев основным творческим ориентиром выбирает джаз-рок и фьюжн, и именно в этом направлении творчески осуществляет тенденцию синтеза джаза с традициями национальной музыки.

Для Р.Бабаева национальная музыкальная культура Азербайджана всегда была стимулирующим источником вдохновения. Его усердные поиски в области новых тембро-сонорных возможностей электронных музыкальных инструментов были направлены именно с целью воссоздания народного сонора-образа: именно в творчестве Р. Бабаева сонор приобретает образное значение и он становится одним из первых композиторов, кому удастся выявить богатую, насыщенную выразительную палитру электронных тембров. Самые выразительные композиции Р. Бабаева – «Дыхание земли», «Праздник в горах», «Фрески», «Этюд об Азербайджане», «Фаэтонщик».

Следующий знаменательный этап становления данного направления можно назвать «постсоветским», так как большинство поисков и значительных продукций появились после 1995 г. (хотя, формирование многих его представителей, таких как Дж. Амиров, А. Мустафазаде и других, шло еще с 1980-х годов). Ведущими бэндлидерами этого периода являются хорошо известные талантливые музыканты Джамиль Амиров и Салман Гамбаров, собравшие вокруг себя многих талантливых музыкантов-современников – Алескера Аббасова, Тофика Джаббарова, Эмиля Гасанова, Вагифа Алиева, Анара Тагизаде, Шаина Новрасли, Эмиля Афрасиаба, Исфара Сарабского, Этибара Асадли и других. Стиливым ориентиром для постсоветского этапа служат конечно же этно-джазовые традиции предшественников, но в ее систему помимо национальных компонентов вовлекаются элементы различных художественных стилей, альтернативных жанров (различных подвидов поп-музыки), легкая стилизация под классическую музыку; а с другой стороны наблюдается широкое влияние композиторского творчества.

Вторая же тенденция, в которой доминирует композиторский подход (в особенности модальный, неоклассицистский и додекафонный методы), выдает убедительные художественные результаты и достойно продолжает традицию предшественников. Самобытное прочтение этой традиции принадлежит композиторам, джазовым исполнителям и бэндлидерам – Джамилю Амирову и Салману Гамбарову. Альбом «Memoiry» (посвященный памяти В. Мустафазаде) Джамиля Амирова и «East or West?» Салмана Гамбарова, выпущенные в 2000 г., весьма значительны: здесь продолжены и очень глубоко и самобытно развиты этно-джазовые традиции, оставленные В. Мустафазаде и Р. Бабаевым.

Таким образом, на основе данных наблюдений можно считать, что музыкально-выразительная система эпохи джаз-рок и фьюжн, благодаря многообразной ритмике и богатой звуковой палитре заняла прочное место в джазовом исполнительстве азербайджанских музыкантов. На-

правления джаз-рока, в том числе и фьюжн, многими компонентами оказались созвучными красочному богатству, ритмическому разнообразию, ладо-мелодическому развертыванию азербайджанской национальной музыки. Таким образом, реализация синтеза джазовой, народной и рок-культур, благодаря многим факторам, оказалась возможной и успешной и в качестве художественного направления продолжает развиваться до последних дней.

Использованные источники

1. Баташев А., Косолобенков И. «Восточный джаз» Вагифа Мустафазаде // Советский джаз. Проблемы. События. Мастера. Москва: Сов. композитор, 1987, 592 с., ил.
2. Кинус Ю. Джаз: истоки и развитие. Ростов на-Дону: Феникс, 2011, 491, (1) с. + CD диск.
3. Рзаева Л. Пианизм Вагифа Мустафазаде // Материалы I Республиканской Конференции. Баку, 1992. С. 206–214.
4. Сананоглу Р. Особенности национального джаза // Jazz.ru. 2007. № 6. С. 30–34.
5. Фархадов Р. Вагиф Мустафазаде. Баку: Ишыг, 1986. 85 с.
6. Фархадов Р., Бабаева Ф. Рафик Бабаев: от темы к импровизу. Баку: Letterpress, 2010. 244 с.
7. Starr F. Red and Hot: the fate of jazz in the Soviet Union. New York: Limelight Editions, 1994. 391 p., ill.

Маркова Олена Миколаївна

ЧИСЛОВІ КРИТЕРІЇ ХУДОЖНЬОГО ВИРАЖЕННЯ В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ НОВОГО ЧАСУ І НОВІТНЬОМУ СЬОГОДЕННІ

Початок музики – духовне служіння за допомогою тонів, в його основі – правильні числові відносини інтервалікі консонансів, які концентрують ідеальні пропорції людського спілкування, ідеальної присутності в створених людиною речах, в самому принципі комунікації в сучасному, словами Елвіна Тоффлера, «електронному селі», коли техніцистсько організована контактність надає значимість найбільш прозаїчно-речовому предмету комунікативного обміну. Позиція О. Лосева: музика – «стихія числа», що є проекцією піфагорейства в філософію ХХ ст., в якій, як у релігійній філософії, як в етичній філософії Піфагора фігурує принципова індекативність (нероздільність) суб'єкт-об'єкт, певна всепроникливість числових позицій.

Розвиток театралізованої профанної музики з церковності (а не навпаки) закладає головну метафоричну смислову пару будь-якого музичного фрагмента: його «архетиповий» ракурс, що коріниться в церковній символіці-екстатичі, і «риторично-матеріалізований», що йде від зв'язку

з речово-орієнтованим словом, із зображальністю «стихій» тощо. І разом з тим налаштований на музичну «семантику» аналіз не має права оминати закони поезики, тобто майстерності, яке з часів *musica poetica* бароко розумілося як уміння будувати складну метафору, яке і ототожнювалося з професіоналізмом.

Заповіти гуманістичної ренесансної «республіки вчених» живили всі інтелектуальні прагнення європейського Нового часу, а критерій наближення до цих гуманістичних цінностей мав чітке числове вираження: знання не менше восьми мов (не забуваємо, що вісімка – знак вічності). І такого роду множинні числові показники відзначали смислову одиницю спілкування: *поетику* мистецтва. Метафора *поетичного*, читай, Майстерського, наповнення – не менше восьми показників. І коли ми говоримо про тему геніальної П'ятої симфонії Бетховена як «тему долі» – ми потворно ущільнюємо і просто «знімаємо» метафору в даному словесному виразі. Але ж, крім «стуку долі в двері», що вирішується елементарною ритмічною фігурою, тут – і унісонне звучання за типом фуги, що відносить до церковності-вченості, низхідна послідовність *catabasis*-покаяння, і модель *імперативною* мовної інтонації, і питання, що утворюється співвідношенням тонічного і домінантового співзвуч в мелодії, і тональність *c*, що символізує від часів Піфагора Добру Владу, і терцієві ходи прихованого двоголосся, що асоціюється з кантовою лірикою, і безкомпромісною динаміка *forte*, що створює амбівалентність церковного Виголошення та театрального призову до уваги ... І це все одиниці-сенси в темі-фразі з двох мотивів. І те, що сакральний зріз цієї теми – не видимість, композитор в наступних за першим двотактом тактах дає імітаційне проведення початкового мотиву в логіці поліфонічної церковної композиції.

Цей риторично-поетичний принцип класичної музики, що повертає нас до співвідношення взаємодії сакрального і профанного в символічно-семантичному наповненні *будь-якої* музичної фактурної одиниці, повністю знімає проблему співвідношення індивідуального та типологічного, бо саме *поетика множинних смислових зчленувань* створює простір прояви індивідуальності в *ренесансно-раблезіанській* («творча обжерливість» Гаргантюа) якості. Звідси: ключ до майстерності – в ерудиції-обізнаності, а також в розумово-релігійної здатності (правостороння півкуля!) усвідомлювати єдність множинно-розпорошеного світу.

Приклад – дивовижне відкриття пост-поставангардного світу Джона Тавенера: Музичні ікони еросу. Сама назва змушує нас налаштуватися на нескінченний метафоричний ряд, в якому церковна *іконічність* (а серйозність цього ґрунтується на прийнятті грецького Право-

слав'я автором) і поза християнською церковністю освоюваний еротизм створюють безмірний смисловий простір сакральності-профанності, що затуляє обсяг само значущості музики. Оскільки *ікона* – це об'єкт високого поклоніння, до якого музика *додається*, і ми маємо справу з *концептуальним* мистецтвом, народженим гедоністичною спостережливістю поставангарду. Але *ікона* – виключає ігрову іронічність поставангардного спостереження заміщень буттєвого і художньо-штучного. Отже:

1) художній смисл породжуваний поетикою метафори, зобов'язаною своїм походженням риторичному тропу, звідти семантичний аналіз музики немислимий без розрізнення в *будь-якому* музичному фрагменті антитез сакральної символіки і профанної асоціативності в рознесеності не менше восьми складових семантичного ряду музичного символу;

2) метафоричне наповнення музичної поетики тяжіє до фігури *синекдохи*, в якій за частиною представлено ціле, тобто сакральна або профанна альтернатива меж семантичного ряду в композиторському поданні або виконавському прочитанні приймає на себе провідну-цілетворчу функцію;

3) числові доданки музично-семантичного нашарування визначені можливостями оперативної пам'яті, в якій мінімальна смислова трійність здатна розростатися до 12-15 одиниць, але базовою залишається об'ємність 7-8 як числових показників, які організують нагальні структуротворчі орієнтири часової організації людського культурного існування.

Мельник Лідія Олександрівна

ЯКІВ ГІМПЕЛЬ ЯК ПРОДОВЖУВАЧ ПІАНІСТИЧНИХ ТРАДИЦІЙ ЛЬВІВСЬКОЇ ТА ВІДЕНСЬКОЇ ШКІЛ

Доповідь присвячена діяльності уродженця Львова Якова Гімпеля (1906–1989), напрочуд яскравої під кожним оглядом постаті в культурі ХХ ст., піаніста, про котрого сьогодні набагато більше відомо в світі, аніж на батьківщині.

До 1939 р. єврейська культура становила суттєву й невід'ємну частину життя столиці Галичини. Саме у Львові з 1889 р. почав функціонувати перший у Європі єврейський стаціонарний театр під орудою Якова Бера Гімпеля, про який Шолом-Алейхем згодом писатиме у своєму романі «Мандрівні зірки» [2]. Власне, в родині видатного театрального діяча народився 16 квітня 1906 р. й майбутній піаніст, названий на честь свого славетного діда, котрий трьох місяців не дожив до його появи на

світ. Музикантами були батько Якова Гімпеля, Адольф (Аарон), кларнетист у оркестрі Міського театру і музичний керівник єврейського театру, старший брат Кароль (піаніст та диригент), та молодший – Броніслав, згодом відомий скрипаль.

Свої музичні студії Яків Гімпель розпочав у шість років під керівництвом батька, продовжив у Консерваторії Польського музичного товариства в класі Корнелії Тарновської, а завершив у Едварда Штойермана у Відні. До віденського періоду становлення музиканта належать і нетривалі, проте ефективні уроки композиції в Альбана Берга, а також блискучий сольний дебют у віці сімнадцяти років. У 1927 р. Гімпель узяв участь у Першому міжнародному конкурсі ім. Ф. Шопена, де, попри захоплені відгуки преси та публіки, залишився без суттєвих відзнак.

Упродовж наступного десятиліття Гімпель став відомим передовсім завдяки виступам із славетним скрипалем Броніславом Губерманом, котрий протегував як піаністу, так і його молодшому брату-скрипалю. Обидва музиканти активно допомагали Губерману в реалізації справи останніх років його життя – створенню Палестинського оркестру (сьогодні це Ізраїльський філармонічний оркестр, один із провідних у світі).

Разом із славетним віртуозом виступав Гімпель і в рідному місті, про що, зокрема, свідчать відгуки преси: «Ідеальним доповненням концертанта був його акомпаніатор Яків Гімпель. Це дуже добрий піаніст, що вмів незвичайно уважно стежити за думкою виконавця, так, що гра на скрипці й фортепіані творила органічну цілість у повному значінні цього слова» [1].

У 1938 р. Яків Гімпель, рятуючись від нацистів, разом із дружиною Мімі емігрував із Відня до США, де вже перебував його молодший брат. Вочевидь, у США, де у вимушеній еміграції опинилися сотні музикантів світової слави, Гімпелю довелося шукати нових шляхів реалізації свого таланту. Й тут у пригоді йому стало особливе обдарування, яким він не раз користувався ще зі студентських часів: піаніст вмів фантастично імпровізувати на відомі теми, а також читати з листа твори будь-якої складності.

Таких музикантів потребував Голлівуд, і Яків Гімпель уже з 1944 р. бере участь у записі саундтреків до кінострічок «Газове світло» (реж. Джордж К'юкор), «Одержима» (1947, реж. Кертис Бернгардт), «Три історії кохання» (1953, реж. Вінсент Мінеллі), яка прославила його виконанням 18-ї варіації із рахманіновської «Рапсодії на теми Паганіні». В 1960-1970-х роках Яків Гімпель спричинився до музичного оформлення таких культових стрічок як «Планета мавп» (реж. Франклін Шеффнер) та «Мефісто-Вальс» (реж. Пол Вендокс).

Талант віртуоза виявився запотребуваним не лише в ігровому кіно, але й у мультиплікації. 1946 р. Крілик Багз «зіграє» його руками Другу угорську рапсодію Ф. Ліста в «Rhapsody Rabbit», а 1953 р. «Йоганн Маус» з його віртуозною імпровізацією на штраусівські теми здобуде Оскара... Утім, як пригадує син піаніста, Гімпель не надто пишався своїми кінематографічними успіхами, вочевидь, недооцінюючи їх. Як, зрештою, і свою участь у записаному в 1947 р. на кіностудії Чарлі Чапліна Concert magic.

Сьогодні цей музичний фільм режисера Пола Гордона, реалізований з ініціативи та за участі 32-літнього на той час Єгуді Менухіна, належить до абсолютних цінностей повоєнної культури. Однак одразу після його виходу на кіноекрани публіка приязно, та без особливого ентузіазму сприйняла студійні записи віртуозів і навіть цілого Голлівудського симфонічного оркестру. Лише через півстоліття стрічка знову «ожилла» на телеекранах та DVD-дисках.

Гімпель виконує у фільмі чотири мініатюри Ф. Шопена (як справжній вихованець львівської школи, він уславився передовсім «шопеністом») та Концертний етюд № 3 Ф. Ліста, що виявився чи не найпопулярнішим фрагментом картини. Окрім піаніста, в зйомках картини взяли участь актриси Маргарет Кемпбелл та Ойла Біл (контральто), знаковий диригент Антал Дораті, а також ще один уродженець Галичини й багатолітній концертмейстер Менухіна Адольф Баллер.

Попри визнання, здобуте в США, Якова Гімпель мріяв насамперед про повернення на високі сцени Європи. З середини 1950-х рр. він знову активно концертує, передовсім у Західній Німеччині. Лише з Берлінським філармонійним оркестром Гімпель виступив упродовж трьох років шість разів, а в 1975 р. був відзначений Хрестом за заслуги першого ступеня. Тоді ж отримав відзнаку Бен-Гуріон держави Ізраїль за життєвий внесок. В 1961 р. піаніст єдиний раз виступив і в Польщі, котру завжди вважав своєю батьківщиною.

Син музиканта пригадує, що видатний радянський скрипаль Давид Ойстрах також просив організаторів своїх американських виступів дозволити Гімпелю виступати із ним, однак отримав відмову [3].

Він був справжнім піаністом-інтелектуалом, чудово обізнаним у питаннях музичної історії та теорії, людиною енциклопедичних знань, приятелем Ернста Кшенека, Ліона Фейхтвангера, Генрі Міллера. Обдарований і освічений, піаніст загалом не надто зумів знайти себе в умовах американського музичного ринку. Відомо, що для деяких своїх концертів він навіть винаймав зали власним коштом.

Справжній концертний успіх у США прийшов до Якова Гімпеля лише після виступу в Лос-Анджелесі разом із диригентом Зубіном Ме-

тою в 1968 р. Багато років музикант також був професором Каліфорнійського університету, до його учнів належить, серед інших, відомий кінокомпозитор Джеррі Голдсміт [3].

Останні роки життя піаніста були затьмарені хворобою плеча та втратою молодшого брата, до котрого дуже був прив'язаним – Броніслав Гімпель помер 1979 р., за декілька днів до спільного запланованого концерту. Попри все, Яків Гімпель продовжував активну кар'єру до 80-літнього віку – його останній концерт відбувся 1987 р., за два роки до смерті.

Використані джерела

1. Приймова І. З концертової салі. Броніслав Губерман, скрипак // Діло. 1934. № 250.
2. Шолом-Алейхем. Мандрівні зірки (роман на дві частини). Переклад з єврейської та примітки: Ефраїм Райцин; пісні переклав М. Терещенко. Київ: Радянський письменник. 1963. 468 с.
3. Gimpel P. Jakob Gimpel: A Biographical Essay. Jakob & Bronislaw Gimpel Archives. URL: <http://www.gimpelmusicarchives.com> (Last accessed: 23.02.2017).

Овчарук Ольга Володимирівна

КУЛЬТУРОЛОГІЧНА ПАРАДИГМА ФОРМУВАННЯ «ЛЮДИНИ КУЛЬТУРИ»

Українське суспільство наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. знаходиться на шляху пошуку найбільш прийнятної для країни соціально-економічної та соціокультурної перспективи. Трансформація суспільно-політичного та культурного життя спонукає до розробки ціннісних орієнтирів соціокультурного мислення, створення новітніх соціальних механізмів культуротворення в умовах багатокладності, полісуб'єктності та динамічності сучасної української культури.

Перебуваючи на шляху змін соціокультурних парадигм, в умовах радикальних трансформацій соціуму, українське суспільство вже відмовилося від попередніх нормативно-ціннісних регуляторів, які перестали домінувати в духовному житті соціуму. Проте нові ціннісні системи ще перебувають на стадії становлення. Разом з тим, саме сформоване ціннісне середовище, зорієнтоване на оптимальні способи життєдіяльності, інформаційний розвиток, комунікативність, новітні технології – може стати основою для вироблення, в широкому сенсі, «людського капіталу». Його ключовою фігурою є індивід, що як антропологічний ідеал уособлює ті значущі для даного конкретно-історичного етапу розвитку культури риси, які стають затребуваними у відповідності із сучасними вимогами як глобального, загальнокультурного, так і державницького характеру.

Ефективним засобом виховання індивіда, який відповідає новому антропологічному ідеалу, є ціннісне, культурологічне знання. Його предмет дослідження – культура становить складну, ієрархізовану систему, компонентами якої є політика, економіка, релігія, мораль, право, наука, мистецтво, побут тощо. Аксиологічний та семантичний підхід до культури дозволяє виокремлювати у ній кумулятивну та трансляційну складові, які відповідають: перша – за накопичення смислів, друга – за їх передачу у просторі і часі.

Освіта є трансляційним компонентом культури: її завданням, з одного боку, є передача соціокультурного досвіду, з іншого – відтворення у відповідних стандартах поведінки тих культурних архетипів, що притаманні даній семіосфері. При цьому освітня складова культури підлягає дії тих самих закономірностей, що й інші елементи: вона залежить від суспільного середовища та в умовах певної соціокультурної ситуації виконує конкретне суспільне замовлення.

Втім, освіта як елемент культури має свою унікальну специфіку – через передачу, в процесі навчання та виховання, культурних цінностей вона служить засобом збереження існуючого типу культури. Це складає невід’ємну передумову для подальшої культурної творчості. Саме тому освіта передає внутрішній зміст культури, її дух, стиль і світовідчуття, відтворені в культурних архетипах. Завдяки своєму культурницькому призначенню освіта набуває ролі керівного чиннику в системі культури й перетворюється у спосіб її існування, її внутрішній зміст та глибинний орієнтир. У свою чергу, культура постає як універсальна реальність людського буття, простір ціннісно-орієнтаційних та смислоутворюючих засад людського існування, що обумовлює можливість саморозвитку та самовизначення людини у вимірах особистісного відношення до світу.

Сучасна гуманітарна освіта передбачає засвоєння циклу культурологічних дисциплін, до числа найважливіших з яких належить культурологія. Актуальність культурологічної підготовки в системі вищої освіти обумовлюється не тільки необхідністю культурного розвитку студентів, підвищення їх загальної ерудиції, але й самою специфікою культурології як інтегративної науки, що досліджує взаємодію багатоманітних смислів різних культур світу. Їх опанування стає важливим шляхом формування особистості, здатної до творчого засвоєння культурних цінностей та норм; особистості, спроможної перевести накопичену людством загальну культуру в індивідуальну форму існування. При цьому зовнішнє (об’єктивне) стає змістом внутрішнього (суб’єктивного), переходить до області свідомості й підсвідомості особистості, реалізується в почуттях, установках, програмах поведінки.

Відтак, у вимірах культурологічної парадигми людина постає тим «проектом людської особистості», який виробляється певною культурою як найбільш прийнятне для неї втілення людини загалом та виступає як «людина культури». Культурологічна настанова у розумінні «людини культури» як бажаної для культури особистості виявляється у тому, що вона стає єдино прийнятною формою існування людини в культурі, у якій втілюється не стільки суще, скільки належне.

Серед сутнісних характеристик «людини культури» як культуротворчого суб'єкта – *здатність до творчої діяльності*, що орієнтована на отримання достовірних знань про світ. Творча діяльність як визначальна сутнісна риса «людини культури» виявляється через творчі дії, особистісні та індивідуальні характеристики. *Креативність* є визначальною рисою «людини культури». За своєю суттю креативність є особливим станом, що свідчить про здатність суб'єкта до інновацій, демонструє ступінь його готовності до творчої самореалізації. Креативність є одним з показників творчої самореалізації «людини культури», а творчість стає необхідною складовою її життєдіяльності.

Спрямованість людини як суб'єкта культури на *творчу самореалізацію* через різноманітні форми та типи культурного розвитку дозволяє не тільки актуалізувати культуру, ставати творцем нових елементів культури, а й виступати в якості носія культурних цінностей, бути ставати активним суб'єктом культуротворчого процесу, залучення до якого сприяє розвитку особистості, самореалізації людини в культурі.

Використані джерела

1. Быстрицкий Е. К. Феномен личности: мировоззрение, культура, бытие / отв. ред. В. П. Иванов; Ин-т философии АН Украины. Киев: Наук. думка, 1991. 200 с.
2. Кривошея Т. О. Естетичне виховання в сучасному культуротворчому процесі: монографія. Київ: [б. в.], 2013. 272 с.
3. Людина в сучасному цивілізаційному процесі: філософсько-культурологічні та етико-естетичні виміри: монографія / М. М. Бровко та ін.; відп. ред. М. М. Бровко; НМАУ імені П. І. Чайковського. Ніжин: Аспект-Поліграф, 2014. 543 с.

Пучков Андрій Олександрович

КЛАСИЧНЕ ЖИТТЯ І СУЧАСНЕ ЖЕВРІННЯ ПОНЯТТЯ «СТИЛЬ» У МИСТЕЦТВОЗНАВСТВІ

1. Мистецтвознавство як наука про мистецтво і стиль як поняття історії мистецтва – ровесники. Мистецтвознавство починається з поняття «стиль» (Й. Й. Вінкельман, XVIII ст.). Кидаючи погляд назад, можна помітити, що це поняття пройшло етапи, яким властиві ознаки немовби трьох вікових фаз, що вкупі утворюють в житті мистецтва завершений

цикл розвитку великого епохального стилю: сходження, кульмінацію і занепад, в якому визріває народження нового.

2. Поняття стилю, вгадане інтуїцією науковця, долає злам ХХ – ХХІ ст. таким, що вже пережило апогей розквіту. Зараз слід щоразу визначати, що ми маємо на увазі, вимовляючи слово «стиль».

3. Проблема форми, виопуклюючись у А. фон Гільдебрандта («Проблема форми в образотворчому мистецтві», 1893) та Г. Вельфліна («Основні поняття історії мистецтв», 1915), стає магістральним сюжетом «науки про мистецтво» – до появи іконологічних студій А. Варбурга та Е. Панофського (1910–1920-і). Інтерес зосереджується на питанні будови художньої форми і закономірностях її складення, властивих мистецтву.

4. Формальна школа в розробленій її лідерами теорії художньої форми була широким кроком вперед у підході до проблеми стилю як ознаки часу в мистецтві; тепер його критерієм вперше був критерій *розвитку* художньої форми (від примітивної до складної?). З цих позицій наука кінця ХІХ ст. в особі Вельфліна приходить до «відкриття» в мистецтві великого стилю бароко, що відтепер на рівних зіставляється з Ренесансом. Критерій стилю кладеться Вельфліним в основу переосмисленої з позицій формальної школи загальної структури історії мистецтва як «історії мистецтва без імен». Це був галасливий замах на індивідуалізм художника, і Вельфлін чудово розумів, що написати історію «без імен» неможливо: ідеї містяться у конкретній свідомості конкретного митця. А кожна свідомість може передбачати наявність власного стилю. А може і не передбачати. Головною темою історії мистецтва стає «історія стилів» (Е. Кон-Вінер, 1910-і). Ознака стилю в чітко сформульованих принципах будови форми виростає в якусь всеосяжну розпізнавальну ознаку «доби в мистецтві». Тобто: через історію стилів у мистецтві не так мистецтвознавство, як культурознавство (в особі передовсім О. Шпенглера) виявляє стиль культури, оскільки мистецтво є найвірнішим дзеркалом часу.

5. На цьому розробка *проблеми* стилю в мистецтві не зупиняється. Центрами мистецтвознавства, як і раніше, залишаються німецька й австрійська школи. Але в наступні десятиліття, поряд із тріумфом принципів формальної школи, в мистецтвознавстві тих самих країн висувається новий напрям, в якому критерій стилю трактується з принципово інших позицій. Йдеться про корінні відмінності у поглядах на розвиток у мистецтві і визначення власне *поняття розвитку* стосовно історії мистецтва. Це зараз ми стали розумними і усвідомлюємо, що в історії мистецтва немає розвитку – в мистецтві є *становлення*. Тобто: в історії мистецтва є історія, в самому мистецтві є становлення, і Фідій такий самий сучасник Родена,

як Рембрандт сучасник Яблонської. Ми, наше знання мистецтва, наше уявлення про нього – точка сходження всіх явищ мистецтва (як людина «точка перетину суспільних відносин»), тому вони наші сучасники тією мірою, якою ми в змозі їх розрізнити. Але з погляду історії мистецтва інакше як вдаючись до поняття «розвиток», про зміну стилів і не скажеш.

6. Коли розвиток не відрізняли від становлення, в питанні визначення *поняття розвитку* в мистецтві мистецтвознавці розійшлися на два напрями. Їхньому аналізу присвячує працю «Форми розвитку історії мистецтв» німецький автор Християн Теве (1939), розділяючи всі теорії за їхньою основною ознакою «поняття розвитку». За цією ознакою Теве виділяє і позначає теорії першої групи як «іманентні», тобто такі, що визнають начало розвитку в мистецтві іманентним його власним законам. До них Теве трохи по-ідеалістичному відносить всі теорії формальної школи, що вбачають начало розвитку, властивого мистецтву, в іманентних видозмінах самої художньої форми. «Іманентним» теоріям Теве протиставляє теорії «виразні» («Ausdruckshistorien»), в яких момент розвитку трактується вираженням сил, зовнішніх до мистецтва. У цих теоріях еволюція і зміна стилів пов'язані із загальною історією культури. Сюди відносяться праці Е. Кассірера, В. Воррінгера, М. Дворжака, осібно – Шпенглера.

7. Власне розуміння стилю висуває в ті самі 1920–1930-і молода радянська соціологія мистецтва (Є. Йоффе, В. Фріче, Ф. Шміт), не уникаючи певної вульгаризації проблеми відповідно до моментів вульгарності самого марксизму. Дещо осібно стояв лідер конструктивізму М. Гінзбург із книжкою «Стиль і епоха» (1924).

8. Низка праць з питань теорії стилю у 1920–1930-і друкуються в мистецтвознавчій і архітектурознавчій періодиці, починають з'являтися відповідні праці з теорії літератури (від геніїв ОПОЯЗу до пересічної «Теорії стилю» О. Соколова, 1968). Разом з тим, пізнавальний ценз поняття «стиль» у мистецтвознавстві зазнав упродовж півстоліття суттєвих змін. Не так давно критерій стилю, здавалося б, дозволяв історикам і теоретикам мистецтва приходити до наукових узагальнень у масштабі мистецтва цілої доби, і в багатьох випадках цей випробуваний критерій відчувався як оптимально адекватний аналог художнього «обличчя» доби в її відносному цілому (не включаючи, щоправда, мистецтво фольклору). А тепер надійним слід вважати інший його аспект, вузький, але по суті, єдиний, що чомусь визнається науковцями беззастережно. У короткому формулюванні Д. Сараб'янова це *конкретно-стильове вираження мистецтва*.

9. Після конструктивізму в архітектурі і соцреалізму в живопису застосування поняття «стиль» виказує тенденцію повільного, але вірного випадання із мистецтвознавчого ужитку. Яким би жахливим це не зда-

валося сучасному мистецтвознавцю, але ми повинні визнати: все ХХ ст., та й початок ХХІ, наполегливо свідчать, що про «великий стиль» (на кшталт готики і бароко) маємо забути і через те змушені розбиратися в маленьких «стильчиках», що змінюються не так хронологічно, як персоналогічно. Скільки художників, стільки і стилів (інакше як би ми їх відрізняли?), і підганяти одних під інше – часом заняття невдячне.

Тепер до поняття «стиль» намагаються по можливості не вдаватися, за винятком випадків, коли йдеться про щось «дуже конкретне», або коли читаються курси історій мистецтва, де «стиль» це предметна характеристика *якісної кількості* окремих творів у їхній ретроспективі.

Що ж виходить: поняття «стиль» як науковий критерій у більш-менш серйозному аналізі явищ мистецтва себе не виправдало? Переживає фазу розпаду? Можливо, що так, оскільки явище контемпорарі не вміщується в прийнятну традиційну міру «конкретно-стильового вираження мистецтва». Хай там як, очевидно, що *функціонування поняття відстало від функціонування наукових уявлень про природу того явища мистецтва, до якого це поняття відноситься.*

Інакше кажучи, мистецтвознавство зазнає змін разом із мистецтвом, з його повсякденною практикою. Слів не вистачає, аби давати імена тому стильовому розмаїттю, що супроводжує мистецтво нас теперішніх. Знову, як в Елладі, народжуються кентаври, щоправда, термінологічні. Оскільки ж поняття стилю лишається чи не найзастосовнішим у мистецтвознавстві, закрадається сумнів у послідовності його дієвого «амплуа» від початку мистецтвознавства (від Вазарі) дотепер. У наявності альтернатива: поняття стилю в мистецтвознавстві було *предметом теорії мистецтва* або *засобом мистецької практики?*

Поняття стилю як проблеми теорії раг excellence, перше питання якої: що є стиль «в собі» як естетична об'єктивність, існуюча «для нас» в художності свого явища? – така проблема лишалася поза інтересами мистецтвознавця. Елемент трагікомізму ситуації це безпосередній результат того, що смислова функція стилю як засіб практики мистецтвознавства знімала проблему теорії поняття, перше питання якої: що є стиль? Може, не зайвим було б повернутися і до *теоретичного* розгляду цього поняття?

Редя Валентина Яківна

НАВЧАЛЬНИЙ КУРС «ІСТОРІЯ СВІТОВОЇ МУЗИКИ»: СУЧАСНІ ВИКЛИКИ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Майже півтора століття минуло з часу виходу статті О. Серова «Про історію музики як навчальний предмет», автор якої з гіркотою відзначав,

що вивчення історії музики в консерваторії, з точки зору деяких його сучасників, «рішуче марно, рішуче зайвий тягар». Зауваживши, що навчитися грі на скрипці, як навчаються шити чоботи або переплітати книги, можна й без знання історії, митець наголошував: «Але є можливість і навіть законна необхідність дивитися на музику не як на ремесло, а як на “мистецтво”, що йде зовсім паралельно з вищими долями цивілізації, на мистецтво... що дорівнює вищому вираженню людського інтелекту» [4].

Нині дисципліна «Історія світової музики» – безперечно важлива складова підготовки музиканта до професійної діяльності у світі, відкритому для взаємодії, у музичному просторі, що не має часових та географічних обмежень. Предмет історії музики, за Ю. Чеканом, «людське минуле у його музичній проекції». Завдання історії музики і як науки, і як навчального предмету – встановити логіку музичного процесу, логіку зміни музичних стилів. Особливого значення набуває усвідомлення художніх явищ, які безпосередньо впливали на розвиток національної культури, формування національних музичних традицій.

У НМАУ ім. П. І. Чайковського курс «Історія світової музики» включає два самостійних розділи: «Історія західноєвропейської музики» та «Історія російської музики» (про який, власне, наразі і йтиметься). Майже у кожній темі курсу, починаючи з вступної, лейтмотивом звучить теза про українсько-російські культурні зв'язки, що мають давні й міцні традиції: загальне коріння, обрядовість, фольклорні жанри тощо. Російська література, музика, живопис, театр історично впливали на розвиток українського мистецтва; українська культура плідно збагачувала творчий актив російських митців. Історія має численні приклади взаємного впливу і творчого збагачення двох музичних культур: використання української тематики, пісенного фольклору в російській класичній музиці, перетворення російських впливів у музиці українській; тісні творчі контакти і особиста дружба завжди пов'язували композиторів і музичних діячів України та Росії.

Величезну роль у визначенні шляхів розвитку російської культури відіграло перехідне, «бунташне» *XVII століття*. Україна знаходилась на той час на хвилі духовного підйому: заснування у 1632 р. Києво-Могилянської академії – першого у Східній Європі православного вищого навчального закладу; широка мережа братських шкіл, колегій; сузір'я видатних вчених, письменників, богословів (П. Могила, Г. Сковорода, Є. Славінецький, Ф. Смотрицький). Широку музично-просвітницьку діяльність у Москві розвинув виходець з України М. Дилецький, один із основоположників вітчизняної науки про музику. Багато талановитих українських музикантів працювали у петербур-

зьких і московських театрах та хорових капелах. Через Україну проникали західноєвропейські впливи, що знайшло відображення, насамперед, у літературі та музиці. Українська культура відіграла роль «перекладача», інтегратора, стимулювала процеси перебудови всередині великоруської культури, її переорієнтації з візантійсько-східних зарубіжних зв'язків на західноєвропейські.

Значний потенціал для розгортання заявленої тези містить класичний період історії російської музичної культури. Життєтворчість переважної більшості композиторів (М. Глінка, О. Даргомижський, М. Мусоргський, М. Римський-Корсаков, П. Чайковський, С. Рахманінов) дає привід зупинитися на українській складовій (*українські теми та сюжети в російській музиці; родинно-географічні зв'язки, подорожі Україною; сфера музичної освіти, творчі та дружні стосунки з українською інтелігенцією* тощо).

Особливо багато Україна значила у долі П. Чайковського – не лише тому, що значну кількість його творів було написано саме тут (підраховано, що майже 5 з 53 років життя композитор перебував на українській землі) або присвячено українській тематиці. Генетична вкоріненість Чайковського в український культурний ґрунт, «український ген його особистості повинен був неминуче проявити себе у сприятливих умовах» [3, с. 8]. Український елемент став однією з важливих стильових детермінант творчості композитора. Водночас, романтична, зворушлива у своїй красі музика П. Чайковського органічною традицією увійшла у творчість композиторів України (від Л. Ревуцького та Б. Лятошинського до сьогодення), котрим близький у музиці російського генія «точний, майже комп'ютерний розрахунок психологічної хвилі..., ніжний дотик до граничних площин буття...» [2, с. 229].

Українські композитори, в першу чергу М. Лисенко, також відчували вплив російської класики. Закінчивши Лейпцігську консерваторію, Лисенко продовжив навчання у М. Римського-Корсакова в Петербурзі, мав тісні творчі зв'язки з багатьма російськими музикантами. Нові шляхи української хорової творчості прокладав М. Леонтович, у творчому формуванні якого вирішальну роль відіграли зв'язки з музикантами Петербурга й Москви, зустрічі з С. Танеєвим, заняття з Б. Яворським. Продовжувач традицій М. Лисенка Я. Степовий – вихованець Петербурзької консерваторії, учень М. Римського-Корсакова і А. Лядова. Чудові романи на тексти російських поетів належать В. Косенку, чия вокальна творчість побудована на традиціях П. Чайковського і С. Рахманінова. Вагомим вкладом у хорове мистецтво України є цикл хорів «Пори року» Б. Лятошинського, в якому плідно розвинуті риси танеєвського хорового стилю а саррелла. Приклади творчих зв'язків можна множити.

Говорячи про *музичну науку та критику*, акцентуємо, що перша праця про українську музику (нарис М. Грінченка «Украинская музыка и ее представители») була надрукована 1908 р. в тамбовському журналі «Баян» російською мовою. У 1907–1910 рр. в Києві виходив часопис «В мире искусства», заснований Б. Яновським; серед авторів представлені художні кола обох столиць імперії, у рубриці «Хроніка» вміщувались повідомлення з різних міст Росії.

Схожість відчуття нового часу в українському й російському суспільстві, наявність «проміжного українсько-російського культурного середовища, що діяло на маргінезі обох культур» (М. Попович), відзначаємо наприкінці XIX – початку XX ст. Точками дотику в єдиному соціокультурному просторі стало переплетення «ідей і людей», культурні центри Російської імперії (Петербург, Москва, Київ, Одеса, Харків) та мистецькі навчальні заклади у біографіях митців. Численні представники «срібної доби» російського мистецтва є вихідцями з України: А. Ахматова, М. Бердяєв, К. Малевич, Л. Шестов, брати Бурлюки... Херсонщина – колиска авангард-футуризму; Д. Бурлюка вважають українським батьком російського футуризму, О. Екстер – представницею українсько-російського авангарду, В. Татліна – засновником світового конструктивізму [1]. Згадуємо також українське коріння І. Стравінського (батько композитора Ф. Стравінський добре володів українською мовою, а оперну кар'єру починав у Київському міському театрі, мати – киянка А. Холодовська походила з козацького роду), українське походження М. Рославця, Ю. Голишева, С. Прокоф'єва...

Знання, набуті завдяки курсу «Історія світової музики» (розділ «Історія російської музики»), допомагають краще усвідомити закони та особливості розвитку української музичної культури, яка упродовж століть перебувала в єдиному культурно-інформаційному просторі з російською. Українські композитори завжди мали тісні творчі зв'язки з представниками російської композиторської школи. З іншого боку, саме українські впливи нерідко ставали важливими чинниками формування нових явищ російської музичної культури. Подальші пошуки в цьому напрямку можуть дати нові яскраві знахідки, будучи одним із красномовних свідчень доленосності українсько-російських музичних діалогів.

Використані джерела

1. Горбачов Д. Шароварно-гопашна культура як джерело світового авангарду (доповідь на конференції в Гарварді, США, 2007) // МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія. 2006. Вип. 3. С. 43–51.

2. Губанов Я. Чайковський у моєму житті (Висловлення виконавців та композиторів) // П. І. Чайковський та Україна: зб. наук. пр. Київ: КДК ім. П. І. Чайковського, 1991. С. 228–229.

3. Побережна Г. Український елемент у становленні творчого стилю П. І. Чайковського // П. І. Чайковський та Україна: зб. наук. пр. Київ: КДК ім. П. І. Чайковського, 1991. С. 7–15.

4. Серов А. Н. Об истории музыки как учебном предмете // Музыкальный свет. 1870. № 4. URL: <http://www.conservatory.ru/science/histmat/serov-n-ob-istorii-muzyki-kak-ucebnom-predmete>

Романенкова Юлія Вікторівна

ТЕНДЕНЦІЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ МИСТЕЦТВОЗНАВЧОЇ ОСВІТИ СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ: НАДБАННЯ СЬОГОДЕННЯ ТА ОСНОВНІ РИЗИКИ

Мистецтвознавча освіта в Україні поки, на жаль, не отримала самостійного значення – мистецтвознавство в системі освіти на сьогодні є лише спеціалізацією, що лежить у межах спеціальності «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація». Мистецтвознавча наука зосереджується на сьогодні передусім у Києві, Львові, Харкові та Одесі. Але в будь-якому разі мистецтвознавча наука, чи то ВУЗівська, чи то академічна [1, с. 49], ґрунтується на освіті. В Україні спеціалізація «мистецтвознавство» нині є лише в кількох закладах, серед яких лєвова частка є київськими. У столиці тільки в НАОМА, НАКККіМ і Мистецькому інституті художнього моделювання та дизайну імені Сальвадора Далі пропонується можливість отримати диплом за спеціалізацією «мистецтвознавство», що дає право обіймати відповідні посади у мистецьких вишах, музеях, галереях, займатися виставковою та аукціонною справою, арт-кураторством чи арт-журналістикою. Це неприпустимо мало. До того ж, ліцензійний обсяг кожного з зазначених вишів, що відведено на підготовку мистецтвознавців, є незначним – від 7 (НАОМА) до 25 (НАКККіМ) місць. Але навіть вони часто залишаються вільними. Це, здавалося б, свідчить про падіння попиту на спеціалізацію, що легко пояснити, бо мистецька галузь не знаходиться в ТОП-і тих, що передбачають високу заробітну платню [4]. Тож спостерігаємо деякий дисонанс між дуже слабким попитом на спеціалізацію «мистецтвознавство» та стрімким збільшенням кількості галерей, виставкових майданчиків, арт-хабів, активізацією діяльності аукціонів. Дуже зріс і попит на вільні лекторії, літні школи, тренінги, що популяризують галузь шляхом донесення до аудиторії історії мистецтва в науково-популярній формі. Ця традиція запозичена з зарубіжного культурного простору, гарно прижилася на вітчизняних теренах. Звісно, це свідчить про зростання рівня культури, але водночас спостерігається і зниження рівня самосвідомості та професійного рівня людей, які займаються цією діяльністю. Різко знизилася вимогливість до лекто-

рів, ведучих тренінгів, курсів, тому нерідко виявляється, що основними критеріями, на які спираються особи, що проводять такі заходи, є їх власне бажання та впевненість, що вони мають право це робити. А оскільки не існує механізмів перешкоджання такій «аматорській» діяльності на законодавчому рівні, кількість самодіяльних псевдомистецтвознавчих заходів зростає. Прагматично налаштована молода генерація не часто схиляється до того, щоб витратити роки на отримання підтвердженого дипломом права на те, що можна робити і без нього.

Серед завоювань сьогоденного освітнього процесу є орієнтація на академічну мобільність студентства. Те, що майбутній мистецтвознавець обов'язково має на власні очі бачити ті мистецькі пам'ятки, які вивчає, відвідувати світові музеї та на практиці знайомитися з принципами роботи зарубіжних галерей, не викликає сумнівів. Щоправда, в силу фінансових причин далеко не кожен має таку можливість, хоча нині вона вже закладена в освітні програми багатьох вишів. Варіантом отримання такого шансу в умовах сьогодення є участь у грантових програмах. Ідеальна модель підготовки мистецтвознавця передбачає не тільки виїзні практики з можливістю знайомитися з мистецьким доробком різних країн, мати доступ до артефактів, до музейних фондів та бібліотек, але і хоча б семестр навчання в якомусь зарубіжному освітньому закладі з метою отримання теоретичних знань, практичних навичок та можливістю їх закріплення. Але поки частіше ці можливості залишаються лише на папері або втілюються в життя силами самого студентства без допомоги вишів, хоча спроб реалізації такої концепції у вузівському просторі стає все більше.

З позитивних надбань сьогоденної мистецтвознавчої освіти варто навести як приклад і можливість кожної освітньої структури вводити нові сучасні спеціалізації, при формуванні концепції, стратегії розвитку яких можна спиратися на вдалий світовий досвід. Серед тих спеціалізацій, які донедавна лежали в полі освітнього експерименту, найпоширенішими стають «арт-менеджмент» [3], «арт-кураторство», «галерейна справа», «економіка та організація художньої культури», тобто переважно увага концентрується на полі прикладного мистецтвознавства. На жаль, не дивлячись на те, що такі спеціалізації у мистецькій царині дуже популярні, саме їх поява віддалила молоде покоління істориків мистецтва від класичного академічного мистецтвознавства, переорієнтувавши їх увагу на площину арт-бізнесу. Це віяння часу, що роблять спеціальність сучасною та затребуваною, але не можна забувати, що такі спеціалізації мають передбачати наявність в якості підґрунтя міцних знань у галузі саме класичного мистецтвознавства, інакше знання грішать поверхневістю, а освіта в цілому перетворюється на профанацію. З метою запобігання таких

проблем бажано вводити спеціалізації наведеного типу переважно в програмах другого освітнього рівня, тобто передбачати їх для магістрантів.

Але є і реверс медалі. Він передбачає вимушене стрімке зниження професійного рівня, а звідки – і конкурентноспроможності випускників мистецтвознавчого ешелону. Причина – в значному скороченні кількості академічних годин, відведених на спеціалізовані дисципліни та практики. І йдеться не про зміну відсоткового співвідношення між циклами теоретично та практично орієнтованих дисциплін, що ставилося за мету першочергово. Проблема в іншому – у скороченні аудиторних годин взагалі, що підсилюється подекуди зняттям форм контролю, які передбачають усну форму спілкування викладача та студента, замість чого вводиться письмова або тестова форма. Звісно, вилучення форм контролю знань, які часто в умовах вітчизняної дійсності багаторічного загартування призводили до росту корупції, є прекрасним кроком в руслі реформування освіти. Але не всі нововведення зарубіжних систем на кшталт експериментів Болонського процесу [2] можливі в умовах українських мистецьких вишів. Необхідними є особисте спілкування студента та викладача, дискусійна форма, практичні аудиторні заняття, і, звісно, врахування особливостей нашого менталітету. Ті кроки, що були запрограмовані як «оптимізація», перетворюються на руйнівні процеси для мистецької освіти. Вилучення як вкрай важливих спеціалізованих курсів, що дають змогу студентам стати фахівцями високого рівня, так і дисциплін загальногуманітарного циклу, які мають на меті сформувані світоглядні засади особистості, провокують різке зниження і загальної ерудованості студента, і зміну рівня його професійних знань та навичок. При збереженні такого вектору трансформацій мистецької освіти головним ризиком може стати її деградація, а згодом і повна руйнація. Оскільки ці процеси були б незворотними, важливо не пропустити ту «точку неповернення», від якої вже не буде змоги перетворити ризик загибелі на шанс на перемогу. Єдиним рятівним шляхом модернізації освітньої моделі в мистецькому полі вбачається той, що будується на продуманому синтезі вітчизняних освітніх традицій, які в Україні є дуже багатими та міцними, та сучасного світового досвіду. І, безумовно, обов'язковим є врахування специфіки мистецького освітнього поля, в якому формуються творчі особистості, індивідуальним підходом до кожної з яких не можна нехтувати.

Використані джерела

1. Матоліч І. Академічна мистецтвознавча наука в Україні // Науковий огляд. 2014. № 1. С. 48–56.
2. Рожок В. Мистецька освіта і Болонський процес. Освітній портал. URL: <http://www.osvita.org.ua/bologna/articles/00.html> (дата звернення: 02.11.2018).

3. Романенкова Ю. Арт-менеджмент как вариант комплексной подготовки специалиста в области теории и практики искусства // Современные исследования социальных проблем. 2015. № 1. С. 284–287.

4. Романенкова Ю. Лидеры и аутсайдеры современного художественного образования // Искусство Евразии – на перекрестке культур (проблемы регионального искусствознания): сб. матер. II Междунар. научн. конф. Уфа: Уфимский государственный университет экономики и сервиса, 2013. С. 171–176.

Сиротинська Наталія Ігорівна

УКРАЇНСЬКІ РУКОПИСНІ ІРМОЛОГІОНИ ЯК ДЖЕРЕЛО МИСТЕЦЬКИХ ІНСПІРАЦІЙ

Українська нація впродовж століть перебувала в непростих історико-політичних і соціокультурних умовах, що відчутно ускладнювало розвиток мистецтва, доступ до якісної освіти, поширення об'єктивної інформації тощо. Проте навіть за таких обставин суспільство консолідувалося і в цьому важливу роль виконувала Українська Церква, оскільки творила особливе середовище не лише для уніфікації християнського служіння, але й для формування єдиного етнічного простору і культурно-мистецького поступу. В цьому контексті особливе значення належить бароковій добі, що задемонструвала виняткові націєтворчі імпульси та яскраві мистецькі здобутки.

Одним із унікальних явищ XVII ст. стала поява новаторських літургійних книг – українських нотолінійних ірмологіонів (рис. 1), які містили вибраний богослужбовий репертуар на цілий рік [3]. Активне поширення цих збірників у літургійній практиці початково було викликано не богослужбовою функцією, оскільки лінійне письмо суттєво пришвидшувало процес опанування сакральним півчим репертуаром і покращувало якість виконання. Проте надалі ірмологіони стали тим потужним джерелом, яке інспірувало знакові зміни в українській культурі.

Завдяки нотованим ірмологіонам було зафіксовано чисельний півчий репертуар, що зберегло давній пласт українського церковного співу, а сучасні дослідники отримали важливий матеріал для вивчення. Зокрема, на цій основі було виявлено відчутну мелодичну спорідненість з греко-візантійською традицією, а відтак з античністю та культурними надбаннями давніх цивілізацій [1; 4].

Важливо відзначити, що за короткий час ірмологіони набули значення підручників, за якими дяки навчали нотної грамоти всіх без винятку українських дітей. Тож із цією літургійною книгою пов'язана унікальна особливість української барокової культури – повсюдна освіта й організація початкових шкіл при церквах. Цей факт з подивом відзнача-

ли архидиякон Павло Алеппський та пастор Гербіній, які подорожували Україною в середині XVII ст. [2].



Рис. 1. Український ірмологіон кінця XVII ст.

Важливо відзначити, що чимала частка нотолінійних ірмологіонів була не просто збірниками монодійного репертуару, а також ошатно оздобленими мистецькими творами з майстерним ілюстративним матеріалом. А поруч зачаровувала вишуканість і глибина літургійної співа-ної поезії, створеної освіченими християнськими богословами, які до-сконало володіли класичними мовами, античною літературою і ритори-чним мистецтвом. У церковнослов'янських перекладах ці тексти засво-ювалися найширшими верствами населення в процесі навчання, тож кращі зразки візантійської словесності, образної лексики були доступ-ними для всіх суспільних верств. Водночас літургійний спів складав ос-нову навчальних програм братських шкіл і академій, в цитатах проникав у зміст полемічних творів і шкільних драм, що виокремлювало гумані-тарну складову української культури барокової доби.

Відтак, зміст і функціональність рукописних ірмологіонів XVII ст. відчутно впливали на формування суспільного світогляду і розвитку української культури, інспіруючи до нових мистецьких звершень.

Використані джерела

1. Антонович М. Візантійські елементи в антифонах Української Церкви // М. Антонович. *Musica sacra*. Львів, 1997. С. 21–38.
2. Халебський П. Україна – земля козаків: Подорожній щоденник / Упоряд. М. О. Рябий; післям. В. О. Яворівський. Київ, 2009. 293 с.
3. Ясиновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16–18 століть: Каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження. Львів, 1996. 644 с.
4. Antonowycz M. *The Chants from Ukrainian Heirmologia*. Bilthoven, 1974. 286 p.

ВІЗУАЛЬНИЙ ТА ТІЛЕСНИЙ ПОВОРОТИ ЯК ПІДГРУНТЯ ВИДОВИЩНОЇ КУЛЬТУРИ ПОСТМОДЕРНУ

Ми живемо в епоху постмодерну. Чи навіть постпостмодерну. Чи навіть чогось такого, що вже прийшло після «постпост» – з третім «пост» чи навіть вже з першим «прото». Хай там як, але провідними рисами нашого невизначеного за назвою часу є дві тенденції чи, як пишуть у розумних книжках, – повороти. «Повороти» – тому що відбувається зміна напрямку руху (тобто, поворот) парадигми. А парадигма – це система усталених понять, знань, уявлень, властива певному періоду розвитку культури, науки, цивілізації. Отже, певна культурна модель життя і розвитку суспільства в якийсь момент трансформується, змінюється, розвертає свій погляд у новий бік. Чи боки.

Ось саме у такий період – двох поворотів – ми живемо.

Що ж це за повороти? – Візуальний та тілесний.

Візуальний поворот знаменує зміну *вербальної (логоцентричної)* парадигми сприйняття світу на *візуальну (візіоцентричну)*. У конкретиці це означає первинність візуального мислення, візуалізацію понятійної сфери, перевагу показу над поясненням, прагнення замінити слова образами тощо. Дитина зрозуміє різницю швидко, якщо їй дадуть дві книжки: одну лише з текстом, а іншу – з яскравими картинками.

Візуальні образи та візуальні коди починають визначати норми соціальної взаємодії, алгоритми суспільних практик. А наука починає все це досліджувати, паралельно обумовлюючи і власний розвиток – зокрема, з'являються напрями і течії: візуальна історія, візуальна філософія, візуальна антропологія, візуальна соціологія, відеологія та інші візуальні «-логії».

Що спричинило візуальний поворот? Цілком зрозуміло, що для того, аби відірватися від слова і подивитися на картинку (а після цього ще й віддати картинці перевагу), ця сама картинка повинна виникнути і заволодіти увагою. Тому, безперечно, повороту до візуального сприяла поява і розвиток екранної культури – ера кінематографу, відео, комп'ютерних технологій, віртуальної реальності. Сила сучасних екранних медіумів, що володіють небаченою владою, полягає в тому, що вони, на відміну від книги, спираються на візуальний образ і звук. Екранне повідомлення не передбачає рефлексію, тобто період обдумування і усвідомлення його сутності й значення, – образи мас-медіа представляють самі себе. Сучасна людина фактично є суб'єктом візуальної репрезентації, проживаючи своє життя в атмосфері тотальної візуалізації і відчуваючи себе то актором, то глядачем.

Здатність людини бути глядачем у поєднанні із сучасними візуальними технологіями перетворює навколишній простір на калейдоскоп видовищ. У результаті видовищність, традиційно типова для сценічних мистецтв, все більше охоплює й інші культурно-мистецькі сфери. Це призвело до того, що видовищні елементи прямо чи опосередковано вийшли на перший план, визначаючи «ціннісну вартість» мистецтва.

Що ж означає поворот тілесний? Впродовж двох останніх тисячоліть європейська пост-антична культура була спрямована переважно на розвиток розуму і духу, суттєво зменшуючи значимість проблематики людського тіла, місця і ролі феномена тілесності. І лише у ХХ ст. людське тіло починає осмислюватися як джерело певних знаків та символів, як засіб двонаправленої комунікації. А власне *тілесність* набуває значення соціокультурного прояву людського тіла, що під впливом різноманітних факторів може виконувати різні функції.

У наш час, коли панує культура симулякрів (підробок, копій, імітацій, фейків), самоідентифікація індивіда починається з усвідомлення себе як носія фізичного тіла – реального і справжнього. Дійсно, сучасна людина не може бути впевнена в інформації, яку отримує із засобів масової комунікації, в правдивості інтернет-контенту, в щирості міжособистісного спілкування у віртуальних спільнотах. А от власне тіло її не обдурить. Тому особливе ставлення до тіла стає початковим етапом формування ставлення до себе як особистості, суб'єкта власного життя.

В європейській культурі ХХ ст. спостерігається взаємозалежний процес: соціокультурна «реабілітація» тіла сприяє появі тенденцій щодо культивування соматичного начала в людині – і навпаки. Найбільш розповсюдженими формами такого «культу соматичного» стали: 1) професійний спорт та розвиток фітнес-індустрії; 2) масова еротизація сучасного життя з її новими нормами сексуальної поведінки; 3) популяризація тіла, у тому числі оголеного, у друкованих та екранних формах засобів масової комунікації.

Під цим впливом мистецтво другої половини ХХ ст. також засвідчило зростання всепоглинаючого тілесного світовідчуття. Більшість постмодерністських перформативних практик безпосередньо пов'язані з тілесністю: вони презентують тіло і як мистецький засіб, і як процес творення мистецтва, і як «продукт» художнього акту.

Візуальний і тілесний повороти обумовили особливий статус сучасного видовища, яке з об'єкту споглядання перетворюється на феномен, що спонукає до участі у дійстві глядача, який в гонитві за емоціями приміряє на себе роль співавтора, співтворця. Подібне спостерігається у формах художньої акції, інструментального та хорового театру, перфор-

мансу, хепенінгу, тотальної інсталяції, флешмобу, боді-арту, стріт-арту, електронної відеогри та ін.

Отож, домінанта візуальності та чуттєво-тілесного вираження соціокультурних смислів обумовила орієнтацією культури на видовищність та підвищену емоційність, звертаючись до сучасного глядача найближчою та найзрозумілішою для нього мовою.

Шеретюк Руслана Миколаївна

ОРДЕНСЬКЕ МАЛЯРСТВО РЕЧІ ПОСПОЛИТОЇ КРИЗЬ ПРИЗМУ ТВОРЧОСТІ ХУДОЖНИКА-ТРИНІТАРА ЯНА (ЙОСИФА) ПРЕХТЛЯ (1737 – 1799)

Особливе місце в історії релігії і Церкви на теренах Речі Посполитої, до складу якої продовж другої половини XVI – кінця XVIII ст. входили Волинь і Поділля, посідають римо-католицькі ордени. Їхня місіонерська діяльність, спрямована на зміцнення позицій Римо-Католицької Церкви, реалізувалася в рамках широкої програми християнського служіння ближньому: вони були ініціаторами створення шкіл, друкарень, аптек, лікарень, притулків, сиротинців тощо. Водночас орденські монастирі відігравали провідну роль в пропагуванні та утвердженні західноєвропейських набутків культури і мистецтва. Зокрема, вони були місцем, де працювали визначні орденські митці – архітектори, художники, скульптори, творчість яких ще з доби середньовіччя була однією з форм служіння Богові.

Авторитетний польський мистецтвознавець Т. Добровольський у своїй праці «Polskie malarstwo portretowe. Ze studiów nad sztuką epoki sarmatyzmu» (Краків, 1948) наводить дані про діяльність ченців-художників на теренах Речі Посполитої. Зокрема, для XVIII ст. він визначає таке провідне коло орденських митців: реформат Антоній Венжинович, домініканці Казимир Цісовський і Бернард Вошинський, василіанин Антоній, піар Лукаш Гюбель, кармеліт Грегож Чайковський, бернардини Бенедикт Мазуркевич і Валентій Жебравський, єзуїт Єнджей Ахорн, а також тринітар Йосиф Прехтль [1, с. 164–165].

З огляду на те, що 2018 р. виповнюється 825 років із часу заснування римо-католицького ордену тринітаріїв та 820 років із часу набуття ним офіційного статусу чернечої спільноти, в даній науковій розвідці мова піде саме про його видатного представника – неперевершеного майстра настінних розписів Яна (Йосифа) Прехтля.

Ян Прехтль (Prächtl, Prestl) – художник, чернець ордену тринітаріїв, його чернече ім'я – Йосиф від святої Терези (1737 р., Відень – 1799 р., Браїлів). Ян Прехтль належить до кола визначних, однак маловідомих

художників XVIII ст. У першу чергу це пов'язано з тим, що переважна більшість його мистецьких творів, які прикрашали культові споруди монастирських комплексів римо-католицьких орденів на землях Правобережної України, була знищена в часи Другої світової війни та радянського тоталітарного режиму.

Художню освіту Ян Прехтль здобув в Академії мистецтв у Відні. Після цього з невідомих причин перебрався на південно-східні терени Речі Посполитої, а саме в Берестечко на Волині. Відомо, що саме тут 6 березня 1758 р. він ступив до римо-католицького ордену тринітаріїв [2, с. 246]. Ян Прехтль працював передусім для костелів і монастирів католицького ордену тринітаріїв, однак фахівцям відомі також його оздоблювальні роботи в сакральних будівлях інших римо-католицьких орденів. Отець Йосиф був єдиним відомим на південно-східних теренах Речі Посполитої тринітарським художником другої половини XVIII ст. Був надзвичайно працюючим, саме тому залишив після себе величезний мистецький доробок. Так, його пензлю належить близько 30-ти великих релігійних картин, що ілюстрували обставини життя засновників ордену тринітаріїв, Яна з Мафи та Фелікса де Валуа з орденського костелу (Луцьк), ікона святого Михаїла з костелу святих Петра і Павла (Вільно), фрески на стінах і склепінні, а також 16 вітварних ікон з костелу тринітаріїв (Берестечко), фресковий розпис, а також 20 великих композицій в монастирських коридорах (Браїлів), настінний розпис та вітварні ікони з парафіяльного костелу (Голоби на Волині), фресковий декор з тринітарського костелу в Кам'янці-Подільському, а також художнє оформлення домініканського костелу з Шаровки (нині – Шарівка) на Поділлі та палацу Чацьких у Боремлі на Волині [3, с. 10–11].

За словами польської дослідниці Я. Дзік, Ян Прехтль досконало володів художніми прийомами створення ілюзії простору, блискуче зображав перспективу, а також вільно komponував великі площини. Про його віртуозність свідчить також те, що якщо фресковий живопис на склепіннях цього митця був позначений легкістю стилю рококо, то релігійні полотна були виконані ним у кращих традиціях стилю бароко [2, с. 246].

Аналіз збережених на сьогодні живописних робіт Яна Прехтля, а саме ілюзіоністичних вітварів, фрескового розпису склепінь та релігійних полотен дає підстави для висновку не лише про високий рівень майстерності їхнього виконання, але й оригінальний стиль цього художника, творчості якого притаманні свої власні композиційні та стилістичні особливості [2, с. 254]. Одним зі свідчень його таланту було те, що 1787 р. до Браїлова, де в той час перебував Ян Прехтль, спеціально навідався польський король Станіслав Август, аби ближче познайомитися із творчістю цього непересічного митця. Захоплення монарха після зу-

стрічі з ним, а також схвальні відгуки фахівців пояснюються, зокрема, тим, що для робіт отця Йосифа були характерні «досконале знайомство з правилами просторової ілюзії і майстерна свобода композиції» [3, с. 11].

Таким чином, 260 років тому на теренах Речі Посполитої почав працювати видатний художник австрійського походження, чернець ордену тринітаріїв Ян (Йосиф) Прехтль, котрий впродовж наступних 40-ка років оздоблював фресковими розписами тамтешні римо-католицькі костели. Творчість цього талановитого митця-іноземця, котрий здобув художню освіту у Віденській академії мистецтв, може слугувати прикладом західноєвропейського впливу на культурно-мистецьке життя Східних кресів Речі Посполитої, зокрема Волині.

Використані джерела

1. Dobrowolski T. Polskie malarstwo portretowe. Ze studiów nad sztuką epoki sarmatyzmu. Kraków: Nakładem Polskiej Akademii Umiejętności, 1948. 239 s.
2. Dzik J. Kilka uwag o twórczości malarza trynitarzkiego Johanna Prechtla // Rocznik Biblioteki Naukowej PAU i PAN w Krakowie. 2015. S. 245–257.
3. Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze, rzeźbiarze, graficy. Tom VIII. Pó-Ri. Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2007. 374 s.

Шуміліна Ольга Анатоліївна

СОНАТА ДЛЯ СКРИПКИ І ЧЕМБАЛО МАКСИМА БЕРЕЗОВСЬКОГО: ПИТАННЯ ВИКОНАВСЬКОГО СКЛАДУ

Соната для скрипки і чембало була написана М. Березовським у 1772 р. під час перебування в Італії. На той час митець вже успішно здав іспит на звання академіка Болонської філармонічної академії і отримав статус *Maestro di cappella*. Рукопис Сонати знаходиться у Музичному департаменті Національної бібліотеки Франції. Нотний текст записано у вигляді дворядкової аколади і нагадує запис твору для фортепіано; партія скрипки виписана на верхньому рядку у скрипковому ключі, партія чембало – на нижньому рядку у вигляді *basso continuo* без позначення цифровки. Сонату виявив і першим дослідив Василь Витвицький [1]. Реконструкцію партії чембало, із перетворенням умовно-схематизованого запису на повноцінний клавірний супровід до партії скрипки, зробив відомий український піаніст і педагог Михайло Степаненко [3]. У такому вигляді Соната була опублікована (Київ, 1983) і доволі часто виконується зараз.

Традиція запису баса у вигляді найнижчого мелодичного голосу із цифровкою виникла в епоху бароко. На основі такого запису музиканти імпровізували гармонію і фактуру супровідних голосів без попереднього фіксованого розшифрування. До виконання *basso continuo* за виписаним

голосом і цифровою долучалися клавішні і мелодичні інструменти; у світській музиці ними були клавесин і віолончель (віола да гамба). Обидва ці інструменти входили у групу *basso continuo*, і при записі камерної чи оркестрової музики мали спільну партію, що фіксувалася у басовому ключі як мелодичний голос із цифровою і мала позначення *basso*. В італійській традиції запису інструментальної музики партія *basso continuo* фіксувалася без цифровки. Саме так вона виглядає у рукописі Сонати М. Березовського.

На нашу думку, під час реконструкції нотного тексту Сонати не було враховано специфіку барокового і ранньокласичного інструментального виконавства, тому нижній рядок нотного запису було відновлено тільки для клавішного інструменту. Це відповідає складу, вказаному на титульному аркуші рукопису, однак іде всупереч виконавським традиціям тієї епохи. Звучанню Сонати не вистачає об'ємності і тембрової глибини. Якщо до ансамблю скрипки і чембало додати віолончель, зробивши її акомпануючим інструментом, сприйняття цього твору одразу стане іншим, зникне відчуття надмірної спрощеності і легковажності.

Нам важко усвідомити творчі наміри М. Березовського, якщо ми знаємо його виключно як церковного півного і церковного композитора [2]. Звернення автора хорових концертів трагедійного змісту до жанру камерної сонати викликає щонайменш здивування, а сама Соната сприймається як додаток до основної спадщини, якою вважається духовна музика. Винайдення скрипкової сонати породило гіпотезу про те, що М. Березовський грав на скрипці, що певною мірою пояснювало наміри митця, однак у деяких публікаціях останнього часу це гіпотетичне припущення вже подається як факт біографії. Зі скрипкою у руках М. Березовського зображено на пам'ятнику в Глухові, відкритому 1995 р. до 250 річниці від дні народження митця (скульптор Інна Коломієць).

Вивчення прижиттєвих документальних матеріалів, здійснене нами протягом двох останніх років, не підтвердило гіпотези про те, що М. Березовський був професійним скрипалем, однак спростувало і деякі загальновідомі факти біографії митця [5]. З'ясувалося, що творче життя М. Березовського у Петербурзі було пов'язане не з Придворною співацькою капелюю, а зі службою у Придворному театрі, де він обіймав посади оперного соліста (до 1765 р.), оркестрового музиканта (після 1765 р.) і театрального композитора (від 1774 р.). На момент від'їзду в Болонью (1769 р.) М. Березовський мав посаду камер-музиканта, і, відповідно до штатного розкладу театральних службовців 1776 р., перебував у складі оркестру камер-музики – найкращого тогочасного колективу, що брав участь у виставах італійської опери та світських салонних концертах, і був укомплектований найсильнішими виконавцями, переважно іноземцями.

Щодо інструменту, на якому грав М. Березовський, слід зазначити, що це була не скрипка, а низький струнний інструмент групи *basso continuo* – віолончель або контрабас. На користь того, що М. Березовський грав на низькому струнному інструменті, свідчать такі факти:

1) академік Якоб Штелін [4] у 1769 р. написав про те, що М. Березовський є відомий бас (*basso*); дослідники одностайно вважають це зазначенням співацького голосу, але така вказівка може позначати музичний інструмент;

2) в одному з фінансових документів театральної дирекції за 1774 р. М. Березовського кілька разів зазначено контрабасистом;

3) у хорових концертах М. Березовського наявні доволі складні гармонічні послідовності, що є доволі несподіваним для церковного композитора післяпартесної епохи, однак легко пояснюється досвідом музиканта-інструменталіста групи *basso continuo*, якому були потрібні добрі знання гармонії;

4) у хорових концертах митця наявне особливе ведення голосів, унаслідок чого на перший план виходить партія баса;

5) партитура новознайденної Симфонії М. Березовського відзначена ідеальним балансом низьких струнних;

6) придворним віолончелістом був брат дружини М. Березовського Томас Ібершер; відомо, що музиканти почали тісно контактувати з кінця 50-х рр. XVIII ст., перебуваючи на службі при Малому імператорському дворі в Оранієнбаумі, у майбутнього імператора Петра III.

У світлі наведених фактів, питання участі віолончелі в ансамблі інструментів групи *basso continuo* стає більш ясним і зрозумілим. Якщо М. Березовський був професійним віолончелістом і брав участь у виконанні камерних сонат у складі басової групи, очевидно, що для такого самого складу він написав свою скрипкову Сонату. Тому найближчим нашим завданням має стати реконструкція партії *basso continuo* для клавісина і віолончелі.

Використані джерела

1. Витвицький В. Максим Березовський. Життя і творчість. Джерсі Сіті, 1974. 95 с.
2. Рыцарева М. Композитор М. С. Березовский: Жизнь и творчество. Ленинград: Музыка, 1983. 144 с.
3. Степаненко М. Соната для скрипки і чембало Максима Березовського // Український музичний архів. Київ: Центмузінформ, 1995. Вип. 1. С. 6–8.
4. Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века / Пер. и вступ. ст. Б. И. Загурского. Ленинград: Тритон, 1935. 191 с.
5. Шумилина О. Мифы о Максиме Березовском: причины появления и пути преодоления // Вестник музыкальной науки. Ежеквартальный специализированный журнал Новосибирский государственной консерватории имени М. И. Глинки. Новосибирск, 2018. № 1(19). С. 12–19.

СЕКЦІЯ 1

УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА ЯК СКЛАДОВА ЗАГАЛЬНОЄВРОПЕЙСЬКОГО ПРОСТОРУ

Антонова-Колесник Катерина Антонівна

ЄВРОПЕЙСЬКИЙ ВЕКТОР МИСТЕЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ М. В. ЛИСЕНКА

Будучи активним поборником розбудови української культури, М. Лисенко виявляв не тільки шану до інших європейських культур, але також прикладав чималих зусиль для вивчення та популяризації, як народної, так і авторської, музичної культури інших країн. Це стосується, у першу чергу, творчості європейських класиків Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Ліста, інструментальні твори яких композитор часто виконував на своїх концертах. Такі виступи митця відбувалися у різних великих містах Європи, зокрема – у Лейпцигу та Празі. Також, будучи членом Літературно-артистичного товариства, М. Лисенко неодноразово організовував музичні вечори пам'яті видатних європейських композиторів.

В історії української музики М. Лисенко залишив свій відбиток не лише як майстерний інтерпретатор, виконавець-пропагандист творів слов'янських композиторів та слов'янського фольклору, а також як діяч, який був прихильником ідеї єднання слов'янських народів та сприяв налагодженню дружніх зв'язків між ними [1, с. 424].

Як хоролий диригент М. Лисенко неодноразово звертався до збору та вивчення вокальних польських, чеських, словацьких, моравських, хорватських, сербських зразків народної музики. Саме на їх матеріалі композитор будує програми своїх слов'янських концертів, які були названі «найкращим курсом зі слов'янства» [10, с. 183]. Шляхом подібних концертів М. Лисенко активно пропагував музику слов'янських народів. Окрім цього, з особистого листа композитора до М. Драгоманова стає відомо, що іноді подібні концерти носили також і благодійний характер [5]. У своїй книзі «Микола Віталійович Лисенко: піаніст-виконавець» Г. Курковський щодо слов'янських концертів композитора зазначає, що «реакція слухачів яскраво демонструвала важливе суспільно-політичне значення», якого вони набули [2, с. 112].

Будучи засновником та директором першої національної музично-драматичної школи, композитор провадив у своєму навчальному закладі політику лояльності та підтримки по відношенню до учнів, які були представниками інших етносів. Зокрема, М. Лисенко неодноразово на-

магався сприяти спрощенню системи отримання освіти для єврейського народу. Йдеться про продиктований законом певний граничний відсоток, який обмежував кількість представників цієї нації у можливості одночасно навчатися у вищих навчальних закладах Російської Імперії (у тому числі і в Києві). Композитор неодноразово прагнув збільшити цей відсоток шляхом поданих ним до представників влади клопотань. І на деякий час дійсно цього домагався [6; 7; 8]. З архівних документів, відомо, що 1904 р. М. Лисенко звертався до Міністра Внутрішніх Справ із проханням дозволити приймати навчатися у своїй школі «без обмеження числа вступників 10% відношенням до числа усіх учнів» [7] євреїв, які мають право проживати у Києві. В результаті цього звернення композитор вирішує дане питання позитивно.

М. Лисенко відзначав високий рівень працелюбності та здібності до навчання в учнів-євреїв, надавав декому з них тимчасовий притулок в орендованій ним квартирі [3], а також не полишав їх у скрутному становищі переслідувань владою [9]. У листі до своєї учениці з Інституту шляхетних дівчат І. Андріанопольської композитор писав: «В моєму класі фортепяно є кілька талановитих п'яністів і п'яністок [...] з племені Ізраїля. [...] Іудеї беруться дуже охоче й затято до роботи, та до того мають і відповідний темперамент, от для того вони й перед ведуть у виконавстві» [4, с. 426] (у цитаті збережено мову та правопис оригіналу). На шляху отримання освіти в учнів та студентів-євреїв також виникали труднощі із правом на перебування у великих містах (зокрема і в Києві). Ці питання вирішувались поданням клопотань до місцевого генерал-губернатора. Дану процедуру успішно пройшов учень школи М. Лисенка А. Мель. Однак в ході отримання дозволу однією з інстанцій було загублено паспорт студента. Відомо, що з метою повернення А. Мелю його документів М. Лисенко звертався до представників місцевої влади [9].

Отже, активна мистецька діяльність М. Лисенка не обмежувалась лише українським національним спрямуванням. Натомість українську культуру з різноманітними її проявами композитор вписує в культуру слов'янських народів та європейського світу. М. Лисенко активно вивчає та пропагує найкращі музичні зразки інших народів, а також із повагою ставиться до мистецької праці окремих їх представників.

Використані джерела

1. Булат Т. П. М. В. Лисенко і слов'янство (До історії українсько-слов'янських музичних зв'язків) // Славістичний збірник. Київ: Видавництво Академії Наук УРСР, 1963. С. 424–444.
2. Курковський Г. В. Микола Віталійович Лисенко: піаніст-виконавець. Київ: Музична Україна, 1973. 151 с.

3. Лист М. В. Лисенка до дітей від 30 червня 1912 р. Музей Миколи Лисенка (ММЛ), Д/м – 556.
4. Лист М. Лисенка до І. П. Андріанопольської № 477 від 24 квітня 1908 р. // Микола Лисенко. Листи / упоряд. Р. М. Скорульська. Київ: Муз. Україна, 2004. С. 425–428.
5. Лист М.В. Лисенка до М.П. Драгоманова № 65 від 18 (30) листопада 1876 р. // Микола Лисенко. Листи / упоряд. Р.М. Скорульська. К.: Музична Україна, 2004. С. 116–117.
6. Лист М. В. Лисенка до П. Я. Стебницького від 26/13 липня 1912 р. ІР НБУВ. Ф. Ш. № 52479.
7. Переписка с Министерством Внутренних Дел о музыкально-драматической школе Лысенка. ЦДІАК України. Ф. 442. Оп. 622. Спр. 486. Арк. 50.
8. Переписка с Министерством Внутренних Дел о музыкально-драматической школе Лысенка. ЦДІАК України. Ф. 442. Оп. 622. Спр. 486. Арк. 51.
9. Письмо Н. В. Лысенко об ученике его музыкально-драматической школы Ароне Меле, арестованном по обвинению в принадлежности к Украинской Революционной Партии. ЦДІАК України. Ф. 274. Оп. 1. Спр. 1175. Арк. 142.
10. Русов О. Лисенко – науковий дослідник законів української музики // Микола Лисенко у спогадах сучасників: у двох томах / упор. Р. Я. Пилипчук. Київ: Музична Україна, 2003. Т. 1. С. 179–185.

Бакумець Анастасія Юріївна

«Пори року»: композиційна цілісність ХОРОВИХ ТВОРІВ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Сучасні дослідження мистецтвознавців спрямовані на всебічне дослідження феномену «*Пори року*» саме як культурного тексту зі значним евристичним потенціалом. Вирізняється *міфологічне трактування* цього поняття як категорії часу та її філософський, художній, літературний дискурси; також активно вивчаються пори року в етнокультурі, фольклорі, в народному мистецтві, при чому науковці активно звертаються до розгляду ритуалів річних свят. Особливе значення надається ракурсу «людина і пори року» в антропологічному, філософському та історичному аспектах. Наскрізною темою музичної практики з часів західноєвропейського бароко, що спрямована на осмислення ідеї циклічності життєвого коловороту природи та людського життя, у багатьох знакових *музичних інструментальних та вокально-хорових жанрах* є тема із назвою «Пори року».

Серед хорового доробку українських композиторів оригінальністю вирішення концепції природного тетрактису пір року виділяється цикл *Ігоря Шамо «Чотири хори»* на тексти І. Франка зі збірок «З вершин і низин» та «Зів'яле листя» (1958). Музикознавці розглядають його у традиції циклічних творів із назвою «Пори року» і доводять, що крізь призму си-

мволізму музично-поетичних знаків кожного етапу природного кола, композитором втілено ідею Страждань та Воскресіння Ісуса [1, с. 156].

Камерна кантата № 1 ор. 26 для хору а cappella Лесі Дичко «Чотири пори року» написана у 1973 р. Представниця «нової фольклорної хвилі» демонструє власні оригінальні наспіви у душі народнопісенної традиції, використовуючи аутентичні тексти календарно-обрядових пісень. Ритмоформули та мелодика, ладова та метрична основа веснянок, купальських, петрівчаних та обжинкових пісень, колядок і щедрівок, відтворені композиторкою у сучасній стилістиці з неповторною майстерністю. Задум кантати та її кульмінаційне спрямування на фінал твору стверджує народну обрядову культуру як чисте джерело оновлення духовного ества людини, оспівує вітальні сили природи та мудрість Всесвіту з його вічною ідеєю Воскресіння, щорічного оновлення природних циклів життя.

Хоровий цикл Мирослава Скорика для мішаного хору а cappella «Пори року» (2002) присвячений львівському камерному хору «Gloria» і не відноситься до широко відомих. Яскраві мініатюри розташовані у незвичному порядку: чотиричастинний цикл починається з «Літа». Фінальний образ весняного розквіту природи, буяння життя є кульмінаційним і найбільш дієвим, моторним. Текстова частина твору побудована на розспівуванні лише одного слова (назви відповідної пори року). Хорове глісандо з тремоляцією імітують фольклорне гукання обрядових пісень в останній частині твору. Картини активного розквіту природи та гімн весні, кульмінаційне завершення циклу наголошують перемогу життєдайних образів хорової музики Скорика, як у п'ятичастинній кантаті «Весна» композитора на вірші Івана Франка, де природний цикл «Пори року» є алегорією виборювання свободи, а весняний розквіт стверджує вітальну енергію життя.

Мартинюк Валентина Миколаївна представляє композиторську школу Дніпропетровщини. Як вказує С. Овчарова, майстриня у 1983 р. закінчила Київську консерваторію за композиторським фахом у А. Штогаренка. «Творчій манері В. Мартинюк притаманне поєднання різних стильових напрямків, тяжіння до театральності, дотримання фольклорних традицій із цілковитою їхньою трансформацією відповідно до сучасного мислення» [2, с. 3]. У її численному творчому доробку знайшлося гідне місце для втілення теми «Пори року» у хоровій музиці. Чотири мініатюри для різних складів хору а cappella (з інструментальними тембрами дзвону, flex-a-ton) складають цикл: «Сива Віхола» (змальовано образ зими у вірші Ліни Костенко), «Весна. Журавлики линуць» (на вірші Платона Воронька), «Літо» (слова В. Бондаренко та А. Загрудного), «Вже брами літа замикає осінь» (на вірші Ліни Костенко для жіночого хору).

Особливістю циклу є яскраве темброве забарвлення вокально-хорової фактури кожної п'єси (тупотіння, шепотіння, скандування, введення ударних інструментів), що надає внутрішню динамічність виконанню, справляє театральності та сприяє великій контрастності внутрішніх розділів чотирьох хорових п'єс. Велика кількість сольних епізодів – особливо імпровізаційного характеру, акцентує романтичну стилістику музики, у фокусі якої, перш за все, відображується особиста емоція та лірико-психологічний стан людини, що влучно передається за допомогою звукового живопису хорових пір року та відповідних картин природи.

Харківський композитор Тарас Кравцов у 1974 р. пише 14-частинний цикл «Хорові акварелі» на вірші В. Сосюри. Тема «Пори року» детально розгорнута у цих хорових мініатюрах. Відкриває цикл Хорова прелюдія «Люблю, коли хвалі юрбою», завершує – постлюдія «Замела ніжні квіти зима». Послідовність дванадцяти частин орієнтується на сюжетне втілення концепції «дванадцять місяців чотирьох сезонів», які впорядковані таким чином: від весняного пробудження (№ 1 «Ми рвали проліски», № 2 «Хмарки – як дим», № 3 «Зелений вітер у саду»), через барвистість літа (№ 4 «Одцвіли фіалки», № 5 «Я так люблю жагуче літо», № 6 «Тіні») та колорит осінньої палітри (№ 7 «В тиші алей вальсує вітер», № 8 «Уже зоря золоторога», № 9 «Такий я ніжний»), до зимового сну-завмирання соків життя (№ 10 «Одяглися у срібло каштани», № 11 «Сном блакитним заснули поля, № 12 «Сніжинки» та Постлюдія «Замела ніжні квіти зима»). Образний світ хорів циклу різноманітний, спрямований на романтичне протиставлення людини та зовнішнього світу. На першому місці – романсова лірика та її інтроверсійне спрямування, занурення у власний світ (№№ 1, 2, 4, 5, 9 та Постлюдія), далі промальовується лінія повноти буття (такий зміст хорів Прелюдії, №№ 7, 8, 11). Не останнім фактором поєднання частин за жанровим принципом є поетична складова віршів В. Сосюри, які використані Т. Кравцовим.

Проведений аналіз концепту «*Пори року*» деяких хорових творів українських композиторів з однойменною назвою дозволяє стверджувати, що *формотворча* ідея циклічності відображає чотиричастинність композиції та принцип сюїти нового типу за принципом «єдності у контрасті». *Змістовний вимір* таких опусів маркує ідею вічності та повторюваності, а *стильовий параметр* дозволяє згуртувати твори у три групи: 1) у творах *романтичного* спрямування акцентується пейзажна образність, оспівування природи (хорові цикли Шамо, Кравцова); 2) народні уявлення коловороту природного циклу співіснують з відповідними засобами виразності у *неофольклорних* творах Дичко, Мартинюк; 3) інтелектуальна *полістильова гра* відрізняє хоровий цикл Скорика (ча-

стково Мартинюк та Кравцова). Об'єднуючий момент всіх названих хорових творів «Пори року» українських композиторів – втілення та яскраве індивідуальне прочитання ідеї циклічності (кола).

Використані джерела

1. Зінченко В. Хоровий цикл І. Шамо «Чотири хори на вірші І. Франка» (Спроба втілення біблійної ідеї) // Київське музикознавство. 2016. № 54. С. 154–160.
2. Мартинюк В. Твори для бандури: Музична редакція та впорядкування С. Овчарової. Тернопіль: Навчальна книга Богдан, 2011. 56 с.

Бедрина Надія Сергіївна

КОМПЛЕКС ЗАХОДІВ ЩОДО ВІДРОДЖЕННЯ НАРОДНИХ ХУДОЖНІХ ПРОМИСЛІВ НА ХАРКІВЩИНІ ЯК СКЛАДОВОЇ ТУРИЗМУ

Досвід більшості європейських країн демонструє нам, що культурні ресурси можна створювати у необмеженій кількості. Центри народних промислів і ремесел є тим середовищем, яке цьому оптимально сприяє. Для відродження і розвитку народних промислів на Харківщині потрібно виробити стратегію їх оновлення і використання в туристичній індустрії. Щоб уможливити популяризацію продуктів народних художніх промислів на території Харківської області доцільно здійснити наступний комплекс заходів, який передбачатиме різноманітні програми як на рівні державної влади, так і в туроператорській діяльності.

По-перше, потрібно удосконалити **правову базу**: створити Державний реєстр осередків народних промислів; внести зміни до Закону про туризм (щодо обов'язкового використання в туристичній діяльності туроператорів України осередків народних промислів); захищати інтелектуальну власність місцевих виробників; розробити механізм усунення підробок з вітчизняного ринку.

У сфері **туризму**: проводити фольклорно-етнографічні експедиції з метою вивчення локальних центрів традиційної народної культури; сприяти організації екскурсій школярів і студентів по осередках народних промислів для отримання особистих вражень, інтерактивного ознайомлення з виробничими традиціями предків; туристичним операторам залучити осередки народних промислів для створення нових туристичних маршрутів; розробити мотиваційну схему для туроператорів і турагенцій, які найкраще використовують центри народних промислів у своїй туристичній діяльності; організувати спеціальні туристичні поїздки для участі у мистецьких фестивалях. Наприклад, на етнофестиваль «Печенізьке поле», що проходить у Харківській області.

Сувенірна продукція на основі зразків художніх промислів Харківщини: відкрити спеціалізовані магазини виробів народних промислів та сувенірів у міських центрах, об'єктах туризму; залучити до реалізації такої продукції музейні установи; використовувати ексклюзивні екологічні матеріали, технології, дизайн.

Інтернет: створити спільноти осередків народних художніх промислів та майстрів у соціальних мережах (Facebook, Instagram); обласним, міським, районним адміністраціям розширити інформаційне наповнення власних інтернет-сторінок з метою популяризації національної культурної спадщини й виробів місцевих народних майстрів; забезпечити доступ представників осередків до безкоштовної мережі промоції і просування продукції передусім через використання інтернет-ресурсів.

Поліграфія, засоби масової інформації: використовувати ЗМІ для пропаганди творчості народних майстрів; забезпечити населення довідковими, науково-популярними й методичними виданнями з історії, культури, сучасного стану й перспектив розвитку осередків народних художніх промислів, а також майстрів-аматорів, що займаються декоративно-прикладною творчістю; підготувати й видавати книги, рекламні проспекти, брошури з тематики народних художніх промислів; розміщувати пізнавальні матеріали у пресі; організовувати випуски тематичних радіо- і телепередач.

Освіта, навчання: проводити конференції, семінари, круглі столи з питань народної художньої творчості; ініціювати створення регіональних грантових програм для народних майстрів; зберігати традиції осередків через систему освітніх закладів. Вивчення історичного досвіду розвитку народних художніх промислів повинно стати важливою формою освітнього та виховного процесу в навчальних закладах України. Наприклад, у рамках фундаментальної дисципліни «Історія української культури».

Музеї: створити історико-культурні заповідники народної творчості й фольклору в тих населених пунктах Слобідської України, де традиційно існували промисли й ремесла; використовувати виставкову діяльність для пропаганди творчості народних майстрів прикладного мистецтва; створити й поповнювати виставкові експозиції; створити «будинки ремесел», центри розвитку народних художніх промислів.

Мистецькі зустрічі, події: організація фестивалів, майстер-класів, творчих зустрічей з народними майстрами; організація й проведення конкурсів, виставок і ярмарків народних художніх промислів; участь народних майстрів в українських і міжнародних виставках-ярмарках, форумах.

Економіка, підприємництво, маркетинг: налагодити систему фінансування осередків народних художніх промислів; організувати економіч-

не забезпечення розвитку центрів народної творчості; дати змогу майстрам реєструватися, як суб'єктам підприємницької діяльності; забезпечити конкурентоспроможність осередків ремесел на європейському і міжнародному рівні; розвивати нові напрями підприємництва; стимулювати попит на продукцію народних промислів на внутрішньому та зовнішньому ринках; активізувати спонсорську та меценатську підтримку.

Сучасний етап переосмислення культурних цінностей і подальша доля України багато в чому залежить від процесу відродження й освоєння національного багатства народних художніх промислів. Їх розвиток є дуже важливим для Харківщини і може забезпечити формування регіональної конкурентоспроможності, розвитку зеленого туризму та творчих індустрій.

Отже, осередки народних художніх промислів при виконанні комплексу вищезазначених рекомендацій можуть надати додатковий імпульс розвитку туризму, сприяти утвердженню культурної самобутності регіону. Центри народних художніх промислів, творчі майстерні й особисто майстри є потенційними об'єктами туризму, популярними у Європі й цілому світі.

Ванюга Людмила Степанівна

ОСНОВНІ ЧИННИКИ РЕГІОНАЛІЗАЦІЇ ТЕАТРАЛЬНОГО ЖИТТЯ ТЕРНОПІЛЬЩИНИ ПЕРІОДУ НЕЗАЛЕЖНОСТІ УКРАЇНИ

Одним із проявів збагачення змісту духовного життя суспільства є формування його специфічних структур в окремих регіонах України відповідно до тих давніх традицій, які в них побутували, формування інфраструктури сфери культури та культурних потреб місцевого середовища. Культурні, історичні, географічні, соціально-економічні відмінності регіонів України потребують серйозних наукових досліджень і врахування цих особливостей при здійсненні державою культурної політики. «У сучасній українській культурі замало використана регіональна розмаїтість і водночас ще не окреслений виразно її соборно-цілісний образ» [1, с. 29].

Театр як найбільш комунікативно розвинений вид мистецтва має виконувати цю функцію шляхом розвитку здатності соціально-художнього спілкування, вміння включатися в різні соціально-культурні типи відносин. Театр має розвивати найважливіші сутнісні соціальні сили особистості, індивідуалізувати її, що і є його особливою функцією, яка нероздільно сполучена з соціалізуючою його роллю. В

іншому разі виникає суперечність між потребою театрів у громадській підтримці їхньої діяльності і низьким реальним рівнем включеності театральних працівників у соціальні відносини.

Хоча населення Тернопільщини становить лише 2,3 % від всього населення України, регіональна унікальність області полягає насамперед в особливостях її традиційної культури, що сягає тисячолітніх глибин, а також і сучасного мистецтва. Під час Всеукраїнського перепису у 2001 р. 98,3 % населення Тернопільської області визнали українську мову рідною, що робить Тернопільщину лідером україномовності в Україні і є свідченням мовної однорідності краю.

Під впливом перебування Тернопільщини у складі різних держав формуються її іманентні, локальні особливості. Особливістю є те, що культурний ландшафт краю формувався під впливом саме європейської культури, хоча населення і зберегло свої власні, притаманні українському народові риси, традиції. Соціально-культурна сфера Тернопільщини є досить розгалуженою і включає будинки культури, бібліотеки, музеї, театри, філармонію, освітні мистецькі заклади, де працюють тисячі працівників культури і мистецтв. Весь цей культурно-мистецький комплекс і визначає високий рівень соціокультурного розвитку Тернопільщини. Також важливо зауважити, що етнічний склад населення Тернопільщини відзначається абсолютною чисельною більшістю українців, що впливає на формування відповідних соціально-культурних запитів.

Після здобуття Україною незалежності відбувається процес певної регіоналізації театрального життя Тернопільщини. Серед основних чинників процесу регіоналізації можна відзначити такі:

- гастрольна діяльність, що за радянських часів відбувалася в межах всієї радянської країни, тепер в умовах нової соціокультурної реальності набула переважно ознак регіональних гастролей, які здійснюються переважно як обмінні;

- наявність національно свідомої і театралью вихованої глядацької аудиторії;

- система забезпечення театру акторами відбувається переважно за рахунок їхньої підготовки спочатку в музичному училищі, а згодом в Тернопільському національному педагогічному університеті ім. В. Гнатюка;

- повноцінне забезпечення україномовного статусу театру, що почасти супроводжується наявністю у деяких акторів регіонального діалектного інтонаційно-мелодійного мовного забарвлення;

- наявність компетентної місцевої театральної критики, значення якої певною мірою нівелюється компліментарністю, недостатньо крити-

чною оцінкою театрального процесу, неспроможністю вказати обриси нової моделі театру, стратегії його розвитку;

- часткове врахування в репертуарній афіші запитів аудиторії щодо відображення у виставах історичних подій та окремих персонажів, що мають безпосереднє відношення до Тернопільщини та західного регіону України;

- організація власного щорічного театрального фестивалю, хоча він й набув статусу всеукраїнського;

- домінування серед соціальних функцій театру розважальної функції.

Що стосується регіоналізації гастрольної діяльності, то основною причиною такого явища є відсутність коштів для здійснення гастрольних подорожей в регіони України та інші країни. Певною заміною «далеким» гастролям є участь у різноманітних театральних фестивалях. При цьому слід відзначити, що регіоналізація театрального життя, спричинена процесами соціокультурної трансформації в Україні, не сприяє створенню єдиного загальноукраїнського культурного простору, проте вона дає можливість зберегти регіональні театральні традиції притаманні Тернопільському краю.

Використані джерела

1. Дзюба І. Проблеми культури в незалежній Україні // Пам'ятки України: історія та культура. 1997. № 2. С. 29.

Василенко Ольга Валентинівна

ОРАТОРІЯ ЄВГЕНА СТАНКОВИЧА

«СТРАСТІ ЗА ТАРАСОМ» НА ТЕКСТИ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА:

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ПАРАМЕТРИ

Велика духовна сила шевченкової поезії, її спорідненість з містичною силою духовного слова українського Пророка яскраво акцентується сучасною музичною творчістю. Ораторія для солістів, мішаного хору та симфонічного оркестру на вірші Т. Г. Шевченка написана у 2013 р. Дев'ять частин ораторії названі композитором у відповідності до уривків з поем та віршів Тараса Шевченка. Тексти поезії згруповані у Пролог та п'ять частин. Пролог ораторії має назву «Марія» (Молитва), він складається з двох розділів: «Все упованіє моє...» (уривок з поеми «Марія») та «Пророк». Перша частина «У всякого своя доля...» використовує уривок з поеми «Сон». Друга частина «Минають дні...» складається з двох розділів: «Минають дні, минають ночі...» та «Чого мені тяжко, чого мені нудно...». Третя частина має назву «Єретик» – «Задзво-

нили в усі дзвони...», це уривок з поеми «Єретик». Четверта частина «Страсті» повторює шевченківський текст «Минають дні, минають ночі... » й музичний матеріал другої частини ораторії. П'ята частина також має назву «Страсті» – «Не вмирає душа наша» (уривки з поеми «Кавказ»). Кода – тихий просвітлений фінал хорового а саррелла на вічний текст «Садок вишневий коло хати...».

Текстово-музична складова ораторії вибудовує шевченківський текст у певній послідовності подій, що нагадує особливості втілення «страстного циклу» в музичній драматургії безсмертних *пасіонів* бахівської та післябахівської епохи (західноєвропейських мотетних пасіонів Г. Телемана, А. Скарлатті, М. Йоммелі, А. Кальдара, Й. Хассе та ін.). Маріанська тема, образ біблійного Пророка, єдиною зброєю якого було Слово, його жертвовність, муки та страждання, заклик до боротьби – все це дивним чином відбивається у віршах Кобзаря, а сам «Кобзар» сприймається як «Біблійна книга» українського народу.

Велика духовна сила шевченкової поезії, її спорідненість з містичною силою духовного слова українського Пророка яскраво акцентується сучасною творчістю. Так і один із сюжетних рядів третьої частини ораторії Є. Станковича побудований як пасіон про духовного лідера гуситів, якому на аутодафе виносять смертний вирок. Я. Гус покірно приймає свою кару, просячи Господа простити людям, які «не розуміють, що роблять». Трагічна історія пригніченого народу, що виборює власну свободу, духовну волю та незалежність – доволі гостра для України тема, і вона вирішена у творі дуже емоційно, драматично, гостро. *Оркестровий шар* Станковича-симфоніста сповнений драматургічними знахідками. Його музика, як і завжди, підкорена модусу краси. Жанровий стиль ораторії акумулює всі сучасні надбання *вокально-хорової виразності*.

Ораторія Є. Станковича на тексти Т. Шевченка слугує високій ідеї консолідації нації. Саме тому найбільш актуальними стають мистецькі акценти на катарсичних переживаннях минулих страждань, відсутність активного сюжетного лінійного розгортання, ідея причащення Вічності. У Є. Станковича у назві твору доволі смілива алюзія до імен Євангелістів, у єдиний ряд яких композитором природно вписується ім'я великого Кобзаря. Ораторія Євгена Станковича має «тихий фінал» – хорова *a cappella* змальовує образ українського Раю (хата, соловейко, хрущі над вишнями). Це образ Раю Небесного, недосяжного на землі. Гармонія краси, звуки хорового співу з самого українського серця ллються на тендітно-молитовне піаніссімо і картина застигає.

Відштовхуючись від філософських міркувань Н. О. Герасимової-Персидської щодо особливостей втілення часо-просторових категорій у

музиці ХХІ ст. та ідеї «зворотнього хронотопу» [1, с. 264] нелінійного вектору сучасних мистецьких творів, Любов Кияновська виявляє переорієнтацію напряму руху сучасних стильових рефлексій «з постмодерної площини в ейдетичну» [2, с. 85], що яскраво відбивається у багатомірному творі Є. Станковича «Страсті за Тарасом».

Використані джерела

1. Герасимова-Персидская Н. А. Музыка. Время. Пространство. Київ: Дух і літера, 2012. 408 с.

2. Кияновська Л. О. Який сьогодні стиль надворі? // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. 2017. Вип. 119. С. 65–90.

Воробйова Наталія Борисівна

ТВОРЧИЙ ДОРОБОК РОМАНА МАЙБОРОДИ

Надбання Національного академічного театру опери та балету України імені Т. Г. Шевченка пов'язані з біографією найвидатніших артистів, що присвятили свою творчу діяльність театру. До таких видатних постатей належить Роман Майборода (1943–2018), оперний співак, баритон, Народний артист України (1989), Лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка (2002).

Творче зростання Романа Майбороди пов'язане з культурним життям Києва. Формування особистості співака проходило під впливом його славетної родини, адже батько співака – видатний композитор Георгій Майборода, рідний дядя, не менш яскравий композитор Платон Майборода. Важливо згадати і тісну взаємодію співака з видатними діячами української культури, які були близькими до його родини, серед яких корифеї української літератури поети Андрій Малишко, Максим Рильський, славетний оперний співак Іван Козловський.

Музичну освіту Р. Майборода отримав на диригентсько-хоровому факультеті Київського музичного училища ім. Р. М. Глієра, де він був одним з кращих випускників. Базу для вокальної освіти співака було закладено його першим вокальним педагогом Миколою Шостаком – продовжувачем вокальних традицій славетного педагога Київської консерваторії заслуженого професора Олени Муравйової, яка виховала цілу плеяду видатних співаків, серед яких Іван Козловський, ДOMETІЙ Євтушенко, Зоя Гайдай, Лариса Руденко та ін. Професійну вокальну освіту Р. Майборода здобув у Київській консерваторії у класі професора Тетяни Михайлової (1914–1997), яка, в свою чергу, була продовжувачем вокальної школи професора, заслуженого діяча мистецтв України, вихованки Віденської консерваторії Клари Брун (1876–1959).

В результаті аналізу творчої діяльності Р. Майбороди було виявлено, що творчий стаж співака охоплює 41 рік (1971–2012), що є одним з найбільш великим серед солістів київської опери. У творчому доробку співака понад 29 виконаних оперних партій. У стінах Національної опери Р. Майборода співпрацював з такими видатними постатями оперної сцени – оперними співаками Василем Третяком, Дмитром Гнатюком, Євгенією Мірошниченко, Юрієм Гуляєвим, Михайлом Гришком, Віктором Куріним, диригентами Стефаном Турчаком, Олегом Рябовим, Володимиром Кожухарем, режисерами Дмитром Смоличем, Іриною Молостovou.

Окрім загальнонаціонального визнання, Р. Майборода отримав також міжнародне визнання, про що свідчить низка фактів. По-перше, значні перемоги співака у найпрестижніших міжнародних конкурсах: Всесоюзний конкурс вокалістів імені Глинки у Вільнюсі (1971, II премія), Міжнародний конкурс у Тулузі (1974, III премія), Гран-прі і золота медаль Міжнародного конкурсу молодих оперних співаків у Софії (1976). Звання лауреата в перелічених конкурсах надавало співакам статус співаків міжнародного рівня. Другий факт, що ставить Р. Майбороду у ряд видатної плеяди співаків Європи і світу: він був вибраний серед кращих оперних співаків СРСР і світу для стажування у Театрі Ла Скала (Мілан, Італія). Третім фактом є запрошення Р. Майбороди до театрів Європи як соліста: географія його співпраці з оперними театрами Європи охоплює Ригу (Латвія), Таллінн (Естонія), Варшаву (Польща), Мадрид (Іспанія). Успіх Р. Майбороди в Європі підтверджує знайдене нами свідчення про те, що стіни одного з публічних місць Мадриду поблизу оперного театру прикрашає портрет співака.

Голос співака можна віднести до баритона вердіївського масштабу, що, окрім необхідності досконалого володіння технікою, характеризується великим масштабом звучання голосу, його насиченим, драматичним та яскравим забарвленням, зрілістю вокальної майстерності, виконавською витримкою, великою виразністю, емоційністю і експресією виконання. Так, сам співак свідчив про те, що був здатний виконувати партію Ріголетто у однойменній опері Дж. Верді до восьми вистав на місяць, тоді як у середньому у вокальній практиці максимальна кількість виконань цієї партії одним співаком не сягає більше трьох разів на місяць.

Серед особливих рис, що визначають рівень виконавської діяльності Романа Майбороди важливо виділити такі:

- ґрунтовний, перфекціоністський підхід до виконання вокального твору: філігранна робота над вокально-виконавською технікою виконання музичного твору, його стилістикою, літературною мовою та ви-

мовою словесного тексту, бездоганне знання музичного матеріалу, тексту твору, історичного контексту його створення та сюжету;

- визнання першорядності літературного слова у виконанні оперного твору як головного чинника його смислової функції та як базової засади вокально-виконавської техніки;

- досконале володіння мовами творів, що підлягають виконанню, фонетичними особливостями вимови словесних текстів в оперній музиці в залежності від мови;

- фундаментальне знання світових виконавських вокальних традицій, шкіл, глибокий науковий підхід до їх вивчення;

- відтворення на сцені глибоких, драматичних, цілісних образів з використанням ґрунтовного психоаналізу героя;

- особистий високий рівень музичної та загальної культури, освіченості.

Аналіз творчого доробку Романа Майбороди показав, що він є одним з провідних оперних співаків Національного академічного театру опери та балету України імені Т. Г. Шевченка другої половини ХХ ст. Його внесок у розвиток театру був одним з найвизначніших серед оперних співаків цього періоду за терміном творчої діяльності, обсягом творчої роботи та рівнем її виконання. Значення його творчої діяльності сягнула за межі національного значення і виконало функцію європейської інтеграції українського мистецтва.

Використані джерела

1. Антонюк В. Г. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект: монографія. Київ: Українська ідея, 2001. 166 с.
2. Гнидь Б. П. Виконавські школи України: Кафедра сольного співу НМАУ ім. П. І. Чайковського (1971–2001). Київ: НМАУ, 2002. 95 с.
3. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва: підручник. Київ: НМАУ, 1997. 320 с.
4. Станішевський Ю. О. Оперний театр Радянської України: Історія і сучасність. Київ: Музична Україна, 1988. 248 с.

Гайдичук Олена Степанівна

ЗБІРНИК ПІСЕНЬ М. ФЕДОРІВА НА СЛОВА Т. КУРПІТИ «САЛЬВИ І МАЛЬВИ» ТА ЙОГО РОЛЬ У ВИХОВАННІ ПАТРІОТИЧНОГО ДУХУ В УКРАЇНСЬКІЙ ДІАСПОРІ США

Михайло (чернече ім'я – Мирон) Федорів (07.12.1907 р., с. Криве Бережанського повіту, нині Козівського р-ну Тернопільської обл. – 23.12.1996 р., Чикаго, США) – композитор, диригент, музикознавець,

педагог, історик церковної музики, священник Української Греко-католицької Церкви. Після Другої світової М. Федорів війни емігрував до США. Він працював у коледжі св. Василія у м. Стамфорд (штат Коннектикут), а також викладав музику і співи в українських церковних парафіяльних школах та у сестер-служебниць чину св. Василія Великого у Філадельфії (Факс-Чейсі), був директором і диригентом хору «Сурма» та інших українських хорових колективів у Чикаго, Денвері та Філадельфії.

У доробку М. Федоріва близько 40 збірників, куди входять світські та духовні твори, як власні, так і згармонізовані ним. Композитор працював у різних жанрах церковної музики: служби Божі, Утрені і Вечірні, церковні піснеспіви – обрядові та паралітургійні духовні твори (понад 300 релігійних та церковних пісень, близько 200 колядок і щедрівок). Серед його доробку світської та популярної музики слід виділити цикл з 5-ти збірників українських народних пісень для різних видів хорів та цикл з 3-х збірників обробок українських народних пісень для жіночих хорів на різноманітну тематику.

У 1967 р. в Чикаго побачив світ збірник авторських пісень М. Федоріва «Сальви і мальви» на слова Теодора Курпіти, виданий до 35-річчя літературної діяльності поета. З цього приводу відбувся успішний концерт мішаного хору «Славута», який працював при церкві св. Миколая в Чикаго під орудою Я. Кукорудзи.

М. Федорів у коментарях до пісень пише, що назва збірника, хоч дещо незвична для вуха, але оригінальна, грайливо-милозвучна і цілком відповідає змістові пісень, які не є одностойного, а протилежного – бойового, патріотичного й лірично настроєного характеру. Сам автор у коментарях до пісень так пояснив назву: «Слово “сальви” (постріли) символізують національний підйом, динаміку народного кредо та віру у визволення України, а наші високі сумовиті “мальви” (привіконні квіти) – означають ніжність почувань, любов і тугу, що ними так притаманне українське серце і творчість автора поданого тут пісенного тексту» [3, с. 4]. Доповнює задум автора і оформлення обкладинки збірки (зліва – мальви на першому плані, справа в далині – кулемети, іскри-сальви, вершник-воїн із шаблею мчить на коні, за ним – військо) – робота знаної мисткині Марії Гарасовської-Доцишин, яка була співачкою хору «Славута» і якій були близькі пісні, що увійшли у видання. У збірку входять шість пісень з фортепіанним супроводом (п'ять – для хору, остання – сольна): «За Батьківщину», «Молитва за Україну», «Ми готові всі до чину», «Вечірні мислі», «Нічка дрімає», «Пращай» (саме «Пращай», а не «Прощай» – О. Г.).

У радянські часи в Україні патріотичні пісні не виконувалися відкрито, а в українській діаспорі були широко поширені і використовова-

лися при будь-якій нагоді на заходах, святкуваннях, присвячених датам українського історичного та церковного календаря. При кожній українській громаді, школі, церкві в діаспорі були хори різного кількісного та якісного складу голосів, найчастіше аматорські. Нерідко авторами писалися твори саме з фортепіанним супроводом для підтримки хору в тональності, також і в партитурах духовних творів спостерігаємо дублювання хорового викладу фортепіано. У збірці «Сальви і мальви» композитор доповнює кожен твір повноцінним розгорнутим фортепіанним супроводом.

М. Федорів не писав пісень «для шухляди» і не видавав збірників ради збірників, а керувався доцільністю їх появи. Пісні на слова Т. Курпіти сподобалися чиказьким українцям і членам хору «Славута», тому й виникла думка видати їх друком, щоб при потребі могли їх співати і інші хори на різних, передусім патріотично-історичних імпрезах. З цією метою композитор, особливо патріотичні пісні («За Батьківщину», «Молитва за Україну» та «Ми готові всі до чину») розробив на різні варіанти виконання для різного складу хору. Всі три подані у збірнику в чотирьох варіантах: на чотириголосний мішаний хор, чотириголосний чоловічий, триголосний жіночий та двоголосний – для школи й дорослих дівчат. Тональності збережені однакові, тому фортепіанний супровід надрукований лише під першим варіантом кожного твору і його можна застосовувати до інших. Проте всі твори, подані в збірці, можна виконувати і без супроводу, в залежності від наявності фортепіано в концертному залі. Лише пісня «Молитва за Україну», яка в основному варіанті написана в D-dur, на чоловічий хор подана в F-dur, що є більш відповідним для регістру чоловічих голосів, і до неї потрібно перетранспонувати фортепіанний акомпанемент або «піти на компроміс – транспонуючи хор і фортепіан до тонацій ес або е-дур», – радить автор збірки у коментарях і транспонованого акомпанементу не подає [3, с. 4].

Усі пісні є мініатюрами, окрім двох – «За Батьківщину» і «Вечірня пісня», які подані у дещо розширеній формі, вони написані з огляду на голосові спроможності хорів і потреби часу. Твори мають акордовий виклад з елементами підголосків, що створює суцільну музичну матерію. Музика М. Федоріва легка для сприйняття і виконання, емоційно передає художній зміст вірша. Коментарі автора до пісень, подані у збірнику, є цінними для хормейстерів, диригентів хорів та виконавців.

1) «За Батьківщину» (B-dur) – марш героїчного характеру. Патріотичні слова з історичним фоном збуджують національний дух слухачів, закликають повстати за рідний край і мають виховне значення («Збратані серцем і мужні метою пройдемо кожну все грозу, за Україну підемо до бою, за синьо-жовтий наш тризуб ...»). «При його виконанні – наго-

лошує М. Федорів, – треба добре контролювати темпо, щоб пульс хору під впливом емоції, не прискіпувався, й співати в такому темпі, щоб усю пісню можна було виспівати чітко в словах і ритмі» [3, с. 4].

2) «Молитва за Україну» (D-dur) – величний гімн піднесеного характеру («Боже і творче мрії та чину, ти наша сила, князь і гетьман, визволи неньку нам Україну з пекла, недолі, мук і кайдан ...»), діє на слухачів своїм динамізмом, бойовістю і патріотизмом. Ця в поетичному та музичному плані експресивна пісня може стати в нагоді для початку або закінчення патріотичних імпрез.

3) «Ми готові всі до чину» (C-dur) – марш закличного характеру («Ми готові всі до чину, здібні всі до дій, і за рідну Україну підемо у бій ...»). Своєю легкою поетичною і музичною формою, «полетом і оптимізмом більше відповідає українському юнацтву, якому саме така патріотична буйність і розмах по натурі. Пісня ця ... наповнює душу радістю, надією та вірою в краще майбутнє рідного краю» [3, с. 4].

4) «Вечірні мислі» (D-dur) – молитва («Тобі, владико, що гориш у вишині, складаю в кожен день подяк свої пісні ...»). Глибоко лірична пісня-молитва автора слів, його чорний смуток, біль втрати дорогої людини (дружини). У словах багато символіки й глибини душевного стану. Ця пісня потребує чутливого виконання, з динамічними тонкощами.

5) «Нічка дримає» (D-dur) – лірична баркарола, зовсім відмінна від інших, вона відрізняється спокоем, радістю життя («Нічка дримає над синім гаєм, квіти поклалась тихо до сну, срібний наш човен хвиля гойдає і нам шепоче казку дивну. Дівчино любя, все будь зі мною, піснею будять нас солов'ї, з неба я зорі зірву рукою і заплету їх в коси твої ...»). Пісня настроєва, проста за формою, але «симпатична», за висловом композитора. Відспівана хором ніжно і з настроєм вона робить миле враження казкової ідилії.

6) Сольна пісня «Пращай» (E-dur) була створена до авторського ювілейного вечора поета. Її відспівав з тонким чуттям природним виразом відомий ліричний тенор Любо Мацюк. Композитор зазначає, що «пісня написана в класично-романтичному стилі, її більша сила у фортепіаннім супроводі (подуманім на оркестру), що в своїх мереживах мелодійних ліній та декоративності тонів творить базу для скромної мелодії, якої метою є передати почування роздвоєної душі із-за не зовсім рішеної любови» [3, с. 4]. («Рида любов моя і серце рве одчай, що я вже не твоя і ділить нас “Пращай”. Хай в нашому житті нам криє сивий мох ... любить не можна двох ... Я іншу вже кохаю, хоч і люблю тебе, та як листа цього читаєш, то забудь мене»). Цей твір, за визначенням композитора, тип популярної пісні легкого жанру, і радив він співати її спокійно й «клас-

ти значну вагу на фортепіановий акомпанімент, як вимовний виразник музичної думки» [3, с. 4]. Пісня може виконуватися як сопрано, так і тенором, для цього у збірці подані видозмінені слова для чоловічого і жіночого варіанту тексту.

Збірник пісень «Сальви і мальви» М. Федоріва та Т. Курпіти став у нагоді багатьом хорам української діаспори США для різноманітних заходів, присвячених датам українського історичного календаря.

Використані джерела

1. Житкевич А. Творець «перлин» духовної музики // Розсіяні світами. Тернопіль: Підручники і посібники, 2015. Т. 1. С. 338–341.
2. Кухар Р. На сторожі збереження нашої богослужбово-пісенної культури // Свобода. Філадельфія. 1995. 7 грудня. № 232.
3. Федорів М. Сальви і мальви: збірник пісень. Чикаго: Видання мішаного хору «Славута», 1967. 64 с.

Давлатова Тамара Ілхомжонівна

ТВОРЧІЙ ШЛЯХ МАРІЇ ДОНЕЦЬ-ТЕССЕЙР (ЗА АРХІВНИМИ МАТЕРІАЛАМИ)

Марія Едуардівна Донець-Тессейр (1889–1974) – видатна українська оперна співачка та вокальний педагог, професор Київської консерваторії, заслужений діяч мистецтв УРСР, Народна артистка УРСР. М. Донець-Тессейр розпочала професійну освіту в 15 років, вступивши до Варшавського музичного училища в клас відомого співака і педагога О. Мишуги, потім, по закінченні училища, вступила до Віденської консерваторії в клас професора Форстена, але провчившись там лише рік, поїхала до Мілану, де вступила до консерваторії у клас відомого педагога Вітторіо Ванцо.

Свій творчий шлях М. Донець-Тессейр починала як оперна співачка. Період її виконавської діяльності охоплює 1914–1948 рр. Оперний дебют М. Донець-Тессейр відбувся в італійському місті Пйомбіно в партії Норіни з опери Г. Доніцетті «Дон Паскуале». Другою партією була роль Адіни з опери Г. Доніцетті «Любовний напій». У 1915 р., закінчивши Міланську консерваторію, співачка повернулась до Києва. Вступивши до трупи Київського оперного театру, вона дебютувала в невеликій партії Прилепи з опери П. Чайковського «Вінона краля» [1].

По закінченні виконавської кар'єри М. Донець-Тессейр почала свою педагогічну діяльність у Київській консерваторії з 1935 р., поєднуючи викладацьку діяльність з виконавською в оперному театрі [2]. Відтоді її педагогічна діяльність була пов'язана з Київською консерваторією імені П. І. Чайковського. Як вокальний педагог М. Донець-Тессейр виховала ці-

лу плеяду видатних оперних співачок, серед яких Є. Мірошниченко, І. Масленнікова, М. Звездіна, Г. Деомидова, Т. Петрова, Н. Куделя, В. Вотріна, М. Міщенко, А. Савченко, М. Малій, Р. Науменко та багато інших.

Сама М. Донець-Тессейр так згадує про період початку своєї педагогічної діяльності: «Я завжди цікавилася науковими працями і книгами, що мають відношення до голосу і його виховання. Знала, що після сцени на мене чекає педагогічна діяльність. Де б я не знаходилася, завжди намагалася якнайбільше дізнатися про голосовий апарат і його функціонування» [1, с. 31].

М. Донець-Тессейр випрацювала власну вокальну методику викладання оперного співу, застосовуючи як свій власний виконавський досвід, так і педагогічний досвід своїх вокальних педагогів В. Ванцо та О. Мишуги, творчо опрацьовуючи їх досягнення і відтворюючи їх у власній педагогічній практиці. Тому наведений вислів О. Мишуги може бути ілюстрацією до всього творчого шляху М. Донець-Тессейр: «Для того, щоб мистецтво співака доходило до слухача, співак має бути сам натхнений щирим почуттям та шляхетною простотою. Він повинен викреслити власне “я”, сповнене самолюбства та ідейної порожнечі, остерігатися гонитви за дешевими ефектами, не бути зарозумілим та гордим, а бути працьовитим та вимогливим до себе» [3, с. 1]. З архівних документів, які зберігаються в Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтв України, відомо що зі своїми вокально-педагогічними принципами М. Донець-Тессейр знайомила інших вокальних педагогів на наукових конференціях різного рівня та проводячи відкриті заняття зі студентами [4].

Виходячи з вищевикладеного, можна дійти висновку, що творчій шлях М. Донець-Тессейр потребує детального аналізу та вивчення. Вона зробила вагомий внесок в розвиток методики виховання високих жіночих голосів поєднавши у своїй вокальній школі традиції італійського та українського оперного співу. Особливої уваги також потребує вивчення педагогічного досвіду видатної викладачки, який сьогодні, на жаль, не використовується повною мірою в педагогічному процесі викладання академічного вокалу.

Використані джерела

1. Вотріна В. Мистецтво співу і вокальна методика М. Е. Донець-Тессейр. Київ: НМАУ, 2001. 272 с.
2. Гнидь Б. Виконавські школи України. Київ: НМАУ, 2002. 95 с.
3. Центральный державный архив-музей литературы и искусства Украины, м. Київ. Ф. 122 Особовий фонд Донець-Тессейр М. Е. 1842–1969 рр. Оп. 1. Спр. 29.
4. Центральный державный архив-музей литературы и искусства Украины, м. Київ. Ф. 122 Особовий фонд Донець-Тессейр М. Е. 1842–1969 рр. Оп. 1. Спр. 30.

ПОСТАТЬ ЗЕНОНА ДАШАКА-КАМЕРАЛІСТА У ДЗЕРКАЛІ ЕПОХИ (ДО 90 РОКОВИН ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)

У музично-культурному житті України чимало камерно-інструментальних колективів, що започаткували свою творчу діяльність завдяки ініціативі відомих виконавців-віртуозів. Одним з таких був Львівський Струнний Квартет, організований за ініціативою Зенона Олексійовича Дашака (1928–1993) – музиканта-ансамбліста, педагога, науковця, композитора, організатора музично-освітнього життя у Львові, який залишив глибокий слід в культурі краю. Нова школа виконавства, що сформувалася нині в українській інструментальній ансамблевій музиці, вирізняється високою професійною майстерністю, своєрідною манерою гри, визначеністю художньо-технічних прийомів, а головне – специфічними національними рисами. Український альтист, Заслужений діяч мистецтв України (1979), кандидат мистецтвознавства (1961), професор (1971), ректор Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка впродовж 1965–1991 рр.

Важливе місце у його творчій біографії посіла концертно-виконавська діяльність, пов'язана із жанром камерно-інструментальної ансамблевої музики. Становлення високопрофесійного музиканта-солоїста З. Дашака почалося в місті Стрий, де він навчався у музичній школі (клас Ольги Василівни Заяць). Далі, впродовж 1946–1951 рр. – у Львівській державній консерваторії ім. М. В. Лисенка (клас професора Павла Макаренка, випускника Московської консерваторії (клас професора Б. Сібора). Творчий неспокій, який З. Дашак успадкував від свого Вчителя, спонукав до вдосконалення виконавської майстерності в часі навчання в аспірантурі Київської державної консерваторії ім. П. І. Чайковського, де він успішно захистив дисертаційне дослідження, присвячене камерно-інструментальним творам та ансамблевому виконавству Миколи Лисенка (1961).

Мистецьке життя музиканта позначене натхненною працею. Зокрема київський період (1951–1965) – це шлях професійного зростання, який був невід'ємним від виконавської практики: старший викладач, доцент (1961), завідувач кафедрою струнно-смічкових інструментів (1961–1963), проректор з навчальної та наукової роботи Київської консерваторії (1963–1965). Впродовж означеного періоду альтист Зенон Дашак грав у складі струнного квартету з О. Гороховим, М. Кравцовим, В. Червовим: натхненно опановував камерно-інструментальні ансамблі В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Й. Брамса, П. Чай-

ковського, С. Танєєва, Д. Шостаковича, Т. Маєрського, Б. Лятошинського, С. Людкевича, Я. Степового. З. Дашаку пощастило музикувати в ансамблях з прекрасними виконавцями-інструменталістами – Р. Гуралем, А. Брусковим, Д. Колбіним, Н. Будовським, Б. Фішманом, О. Старосельським, О. Рябіновим, О. Маніловим, І. Кривицьким, П. Макаренком, В. Стеценком (скрипка), В. Зельдісом (альт), Ю. Татевосяном, Г. Безгінським, М. Кравцовим, Г. Пеккером, Г. Хохловим, В. Червовим (віолончель), С. Ригіним (кларнет), контрабасистом Б. Сойко, Г. Сухоруковою (мецо-сопрано), піаністами І. Царевич, Є. Сліваком, О. Цвейфелем, О. Іноземцевим.

Від 1965 р. З. Дашак очолив Львівську державну консерваторію ім. М. В. Лисенка. Вдало поєднуючи адміністративні обов'язки з педагогічною, науковою та виконавською діяльністю, З. Дашак створив Львівський струнний квартет у складі: Олександра Деркач (скрипка), Богдан Каськів (скрипка), Зенон Дашак (альт), Харитина Колесса (віолончель). В грудні 1965 р. відбувся дебют нового ансамблю – Львівського струнного квартету. Продовжуючи давні традиції ансамблевого музикування започатковані у старовинному Львові Каролем Ліпінським, ЛСК завжди перебував у вирі тогочасного мистецького життя: провадив активну концертну діяльність. Стабільність виконавського складу сприяла вдосконаленню творчих індивідуальностей учасників колективу та, водночас, знаходженню власної творчої манери кожного виконавця. Незабутній резонанс залишили інтерпретації Фортепіанного квінтету Д. Шостаковича (партія фортепіано – Олександра Левицька), Квартету М. Колесси, Квінтету С. Прокоф'єва (Львів, 1967) та інших творів.

З плином часу склад квартету зазнав змін. Від 1978 р. партію першої скрипки у Львівському струнному квартеті виконувала Лідія Шутко, від 1984 р. – Б. Каськів; від 1991 р. партію другої скрипки виконували Т. Шуп'яна та Т. Сиротюк; а партію віолончелі – Ю. Ланюк. До виконання Фортепіанного квінтету С. Людкевича, а згодом Квінтету Д. Шостаковича долучився піаніст Олег Криштальський, дружні стосунки з яким склалися значно раніше – у творчій атмосфері роботи над інтерпретаціями квінтетів Ф. Шуберта, Й. Брамса та інших ансамблів. Згодом у роботі над першовиконанням Секстету В. Барвінського партію фортепіано також виконував О. Криштальський. В річищі пошуку нових форм камерного музикування Львівський струнний квартет виконанням «Українського квінтету» Б. Лятошинського (1978) (партія фортепіано – Жанна Пархомовська) поповнили панораму мистецького життя Галичини. ЛСК ініціював також цикл концертів «Творчість композиторів сучасного радянського Львова» (1978). Успіх Львівського струнного квар-

тету у складі: Л. Шутко (перша скрипка), Б. Каськів (друга скрипка), З. Дашак (альт), Х. Колесса (віолончель) на Міжнародному фестивалі камерної музики (1978, Ланьцут, Польща) засвідчив дуже високий рівень львівської школи камерної майстерності.

Новими творами збагачується репертуар колективу: поряд із творами західноєвропейських (Дж. Б. Перголезі, Л. Бетховен, М. Равель) та російських (Д. Шостакович, С. Прокоф'єв, М. Мясковський) композиторів камералісти зуміли привернути увагу спільноти до новаторських здобутків вітчизняних митців – С. Людкевича, М. Колесси, В. Барвінського, Б. Лятошинського, М. Скорика. У виконанні Львівського струнного квартету значний резонанс здобула «Симфонія-концерт» сучасного московського композитора Л. Кніппера. У фондах Львівського радіо знаходяться записи ЛСК камерно-інструментальних ансамблевих полотен М. Мясковського, квартет А. Філіпенка, Фортепіанний квінтет та Квартет Д. Шостаковича (фортепіано – Олег Криштальський); Балада у формі варіацій С. Людкевича, Партита № 3 М. Скорика та ін.

У 80-х рр. ХХ ст. репертуарна палітра колективу збагатилася квартетними полотнами С. Франка, Я. Сібеліуса, А. Гнатишина, Ф. Якименка та ін. Львівські меломани мали нагоду ознайомитися з камерно-інструментальними полотнами Й. С. Баха і Г. Ф. Генделя (1984–1985) в інтерпретації ЛСК. Колектив був активним учасником численних мистецьких, культурних і просвітницьких імпрез, котрі проводилися в місті, зокрема у «Симфонічних вечорах для студентів», музичних фестивалях «Львівська золота осінь», «Віртуози країни», «Київська золота осінь», «Вересневі струни» (Івано-Франківськ) тощо. До виконання оригінальних камерно-інструментальних ансамблів нерідко залучалися музиканти-інструменталісти: О. Криштальський, З. Стернюк, Ж. Пархомовська (піаністи), Л. Оленич (альт), З. Залицяйло (віолончель), О. Щеглов і О. Лучанко (контрабас), Ю. Смірнов (флейта), В. Цайтц (гобой), Ю. Кровицький (кларнет).

З. Дашак – автор понад 40 наукових та науково-методичних праць, статей в журналах, газетах, радіопередач й телепередач. У творчому доробку Зенона Дашака-композитора чільне місце посіли концертні музичні композиції («Українська сюїта», «Варіації» для скрипки (альта) і фортепіано), а також збірники п'єс педагогічного репертуару для альту та скрипки, збірники вправ та етюдів, обробок та перекладів для альту. З. Дашак неодноразово брав участь у журі міжнародних та республіканських конкурсів альтистів та струнних квартетів (Україна, Німеччина, Румунія, Франція, Литва, Грузія).

Зенон Дашак-педагог виховав ціле гроно виконавців, серед яких лауреати та дипломанти Республіканських та Міжнародних конкурсів, заслужених та народних артистів, докторів та кандидатів мистецтвознавства. Зокрема, з-поміж його випускників Київської консерваторії ім. П. І. Чайковського (1951–1965 рр.) та Львівської консерваторії ім. М. В. Лисенка (1965 – 1990 рр.) зустрічаємо імена знаменитих альтистів сучасності: Юрій Хохлов, Анатолій Венжега, Євген Лобуренко, Геннадій Фрейдін, Дмитро Комонько, Анатолій Петров, Броніслав Шуцький, Дмитро Гаврилець, Ольга Тимофеева та багато інших. Випускники З. Дашака, послідовники школи альтового та камерного виконавства і нині працюють у різних містах України та за її межами.

Успіхи альтиста Зенона Дашака у складі камерно-інструментальних ансамблів стали свідченням невинності процесу формування нової української школи виконавства, де на чільне місце вийшла проблема оригінальної, притаманної даному колективу, а, водночас, повністю адекватної композиторському задуму інтерпретації камерних творів. Пріоритетною рисою вважаємо вміння тонко реагувати на виклики часу і ті зміни, що супроводжували складне і багатогранне буття суспільства.

Залевська Олена Григорівна

АНДРІЙ ГНАТИШИН – ДУХОВНІ ГРАНІ ТВОРЧОСТІ

1. Українська Православна Церква стоїть на порозі великих змін. Актуальним стає вибір свого національного шляху розвитку, зокрема у галузі богослужбового співу. «Соціум світового українства існує як цілісність, що має чіткі межі у просторі і зберігається в часі...» [2, с. 927].

2. Андрій Гнатишин – один з найяскравіших представників української діаспори другої половини ХХ ст. Він залишив багатогранну музичну спадщину: окрім опер, фортепіанної, камерної, симфонічної музики, він написав багато духовних творів – 15 Літургій, дві кантати, численні збірки пісень на церковні свята, безліч аранжувань. На формування композитора вплинули юнацькі враження, богословська освіта, регентська практика, активна громадська позиція, гастрольні виступи капели О. Кошиця тощо [1, с. 12].

3. Творчість А. Гнатишина є гідним продовженням культурно-мистецьких традицій українських композиторів-класиків. Діяльність митця охоплює три хвилі еміграції (за періодизацією Г. Карась): 1) організаційно-консолідаційну (між Першою та Другою світовими війнами), 2) динамічно-структуровану (після Другої світової війни – 1980-ті рр.), 3) інтегративно-трансформаційну (1980 – 2000 рр.) [3,

с. 172]. Фундаментом багатогранної діяльності композитора стала ґрунтовна професійна та богословська освіта. Розглянемо три основні духовні грані творчої діяльності митця: композиторську, регентсько-диригентську, культурно-просвітницьку та концертну.

4. *Композиторська творчість.* Духовні твори А. Гнатишина можна поділити на кілька груп: 1) твори на канонічні тексти, 2) збірки духовних пісень, 3) паралітургійні концертні твори та аранжування. І. Дем'янець зазначає, що «вплив сакральної тематики простежується у інших жанрових галузях...» [1, с. 12]. Стилістика богослужбових творів демонструє вільне володіння різними техніками хорового письма – від традиційного обіходного типу до розвинутої концертної фактури.

5. *Регентсько-диригентська діяльність.* Регентська діяльність для А. Гнатишина – це яскрава духовна грань особистості, творча лабораторія, де поєднувалися композиторський талант, відчуття історичної та соціальної місії, методико-педагогічний поклик. Протягом п'ятдесяти років він очолював хор церкви св. Варвари у Відні, п'ять років у сербській та російській церквах. Репертуар складався зі співів, що репрезентували суто українську духовну традицію.

6. *Культурно-просвітницька та концертна діяльність.* Третя духовна грань особистості А. Гнатишина – концертна діяльність. Це виступи в період святкування значних історично-культурних подій, календарних свят, ювілейні авторські концерти. Кульмінацією можна вважати участь у святкуванні 1000-ліття хрещення Русі-України в Римі. Багато сил та часу витратив колектив для створення аудіозаписів, на що вказує І. Дем'янець [1, с. 13]. В останні роки життя А. Гнатишин виступав з авторськими концертами як диригент у Клівленді, Детройті, Чикаго, Філадельфії, Нью-Йорку, Торонто, а також у себе на Батьківщині – Львові, Києві.

7. Мистецька спадщина А. Гнатишина – це справжній скарб української культури. Глибоко духовні авторські твори заслуговують на активне використання в літургійній практиці нашого часу.

Використані джерела

1. Дем'янець І. Й. Мистецька діяльність Андрія Гнатишина у контексті музичної культури ХХ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Львів, 2009. 20 с.

2. Карась Г. В. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. 1164 с.

3. Карась Г. В. Українське музичне діаспорознавство як новий напрям сучасного мистецтвознавства // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія: Історичні науки. 2015. Вип. 23. С. 171–174.

ТЕЛЕВІЗІЙНА РЕКЛАМА В НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ УКРАЇНИ

Формування національно-культурного простору є одним з важливих досягнень сучасного процесу культуротворення, без якого на сьогоднішній день неможливий подальший розвиток суспільства в умовах глобалізації світового культурного простору. Процеси «просторового» контексту культури представлено у багатьох працях учених-культурологів, серед яких можна виділити Л. Фробеніуса, Ф. Гребнера; В. Шмідта, Ф. Ратцеля; А. Тойнбі, О. Шпенглера, Ф. Броделя; А. Моля, П. Бурдьє, Ю. Лотмана, М. Бахтіна та багато інших.

Поняття «простір» можна віднести до універсальних категорій, що формують систему культурних уявлень. Інтерпретація поняття «культурний простір» обумовлена різними поглядами на цей феномен: його зміст, сутність, багатовимірність, структуру, складові механізми та способи взаємодії, динаміки розвитку тощо. Сучасні учені (С. Грушкіна, О. Гуткін, О. Доманська, О. Кравченко, І. Свирида) вказують на художньо-мистецькі параметри простору. В антропогеографії та етнографії вживаються поняття «географічного простору» та «культурного ландшафту». Культурний простір часто пов'язують із ментальністю. В. Шульгіна пише про «українську світоглядно-філософську ментальність». Серед праць багатьох науковців можна відмітити тлумачення «національно-культурного простору» в законодавчих актах та їх проектах, де дається певне уявлення про особливості національно-культурного простору України (Ю. Богуцький, О. Гриценко, О. Доманська, О. Костира, О. Кравченко, В. Чернець).

Середовищем культуротворення є національно-культурний простір, який визначає риси «національного життя», національно-культурну ідентичність, ментальні, семіотичні та мовно-культурні координати, соціальну та культурно-мистецьку інфраструктуру, форми культурного життя та творчої діяльності. Національно-культурний простір можна визначити як сукупність публічних сфер культурної діяльності, яка задовольняє соціокультурні, мовні та інформаційні потреби людини, споживача культурного продукту та цілісне культурно-мистецьке середовище, де діють творці культурно-мистецьких цінностей.

Серед форм, що розвиваються у національно-культурному просторі можна виокремити особливі культуротворчі феномени – комунікаційні системи та засоби масової інформації. Головними на сьогоднішній

день є публічні мас-медіа – телебачення та інформаційно-комунікативний засіб – телевізійна реклама. Телевізійна реклама нині є одним з найголовніших культуротворчих феноменів. Вона реалізує в межах національно-культурного простору інформаційну та комунікативну, соціально-культурну та культурно-мистецьку функції. Створюється сучасний і новий стиль та образ української культури, а також здійснюється соціалізація та ідентифікація людини в національно-культурному просторі засобами мистецько-видовищних форм. Культурологічний феномен реклами виявляється у здатності до зберігання та передачі іншим поколінням різних культурних смислів, що «існують в якості символів, архетипів і образів». Рекламу розглядають і як засіб формування сучасного способу життя.

Національних виробників телевізійної реклами у процесі створення для нашого ринку стає все більше, на відмінну від інших адаптаційних відеороликів. Цей процес сприяє до «національного самоздійснення». У сучасному українському суспільстві нині триває бурхливий процес повернення до національних культурних цінностей і традицій, відродження національної самосвідомості та гідності. Якщо раніше ми бачили на телевізійних каналах більшість рекламних роликів комерційного характеру та розважального типу, то в даний час з'являються соціальні рекламні звернення, де пропагується любов і повага до своєї землі та національної історії, формується справжня українська свідомість.

Іваненко Тетяна Олександрівна

УКРАЇНСЬКИЙ ШРИФТОВИЙ ДИЗАЙН: ВІДРОДЖЕННЯ ТА ТЕНДЕНЦІЇ

В Україні галузь шрифтового дизайну за роки незалежності була недостатньо розвинутою відносно досвіду провідних країн світу. Мало хто насправді розумів і розуміє зараз повною мірою значення саме українських шрифтів. Насамперед йдеться про цифровий (набірний) шрифт, адже каліграфічні традиції в Україні добре збереглися та постійно розвиваються.

Останніми роками діяльність українських шрифтарів значно посилилась. Зазвичай це пов'язано з політичними та економічними змінами, зростанням самосвідомості. Деякі українські шрифтарі активно залучаються до соціальних та благодійних акцій, самі створюють різні флешмоби на актуальні для нашої країни теми. Так, В. Харік заснував у соціальній мережі Facebook групу під назвою «Щедрик: шрифтова по-

міч» [4], де можна придбати шрифтовий файл, а гроші спрямовуються в першу чергу волонтерам-медикам.

Українські дизайнери розробляють як комерційні, так й безкоштовні цифрові шрифти. Насамперед це загальнодоступні шрифти для брендингу українських міст. Наприклад, для Маріуполя, Дніпра, Луцька, Києва, Білої Церкви, Запоріжжя тощо. Тенденція створення бренду міст, а також регіонів та навіть всієї країни є поширеною серед провідних країн, тож для України це є дуже позитивним явищем. Шрифтова частина є невід'ємним та, мабуть, найважливішим елементом ідентифікації міста, адже навігація та візуальна комунікація в цілому неможлива без якісного функціонального шрифту.

Сфера шрифтового дизайну є елітарною, не всі мають наснагу й терпіння розробити повний комплект цифрового шрифту. На жаль, досить поширеним є явище шрифтового піратства, що практично нівелює діяльність дизайнера і є також одним з факторів небажання студентів та випускників мистецьких ЗВО займатися цією справою професіонально. Ще один аспект – перевага на шрифтовому ринку в кількості та якості шрифтів латинської системи писемності.

Шрифтовий сервіс Rentafont, заснований випускником Харківської державної академії дизайну і мистецтв Є. Садко, підтримує розвиток української шрифтової культури й популяризує шрифти, що створені нашими шрифтарями [1]. До того ж на цьому ресурсі передбачена оренда десктоп і веб-шрифтів з кирилицею для дизайнерів, видавців та ілюстраторів, що дає змогу зручно та цілком легально працювати з ліцензійними шрифтами.

Показовою є спроба у 2011 р. розробити національний шрифт шляхом оголошення відкритого загальноукраїнського конкурсу «Український шрифт» за підтримки Мистецького Арсеналу. Ідея полягала у створенні сучасного ділового українського шрифту «Арсенал». Перемогу здобув проект від А. Шевченка. Цей шрифт розповсюджується безкоштовно, його пропонують використовувати як у діловодстві, так й у повсякденному житті суспільства.

Отже, актуальним є питання популяризації саме кирилических шрифтів. Цього року на VIII Міжнародному фестивалі «Книжковий Арсенал» від школи каліграфії «Арт і Я» та за підтримки Rentafont був представлений каталог кирилических шрифтів від українських дизайнерів. «Живий шрифт» – це проект виставки та майстерні, що виокремлює для висвітлення, вивчення та розвитку кирилическу абетку і є досить значною подією у шрифтовій культурі України [2]. В цьому каталозі зібрані шрифтові проекти від українських дизайнерів та каліграфів, таких як А. Шевченко,

А. Константинов, В. Чебаник, Д. Растворцев, К. Ткачов, Ю. Гуцуляк, Б. Гдаль, О. Ліщук, Г. Заречнюк, В. Харик, Д. Яринич, С. Комяхов, О. Чекаль, Л. Турецький та сестри Вікторія і Віталіна Лопухіни.

Важливою подією у культурному просторі України став національний конкурс Ukrainian Design: The Very Best Of, який кожного року виявляє найяскравіші проекти українських дизайнерів та знайомить з ними суспільство, популяризуючи тим самим вітчизняний дизайн. Так, цього року перемогу в номінації «Typestyle, typography» отримали два шрифтових проекти: Lutsk City від К. та Culture Sans від А. Даценко. Церемонія нагородження переможців конкурсу відбулася Ткачова 24 жовтня в рамках Ukrainian Creative Week. Луцький шрифт К. Ткачов зробив для конкурсу соціальних проектів туристичного спрямування від Луцької міської ради у 2017 р. На основі логотипу для державної інституції «Український культурний фонд», чия діяльність спрямовується міністерством культури України, розроблено дизайнером А. Даценко та Element Agency повноцінний шрифт з кириличними та латинськими знаками.

Дуже значущою за останні кілька років є тенденція звернення держустанов до професійних дизайнерів. Наприклад, Міністерство освіти і науки України отримало своє «обличчя» – візуальну ідентифікацію, зокрема, новий логотип, шрифт та сайт (шрифтове забезпечення за авторством дизайнера К. Ткачова) [3].

Отже, український шрифтовий доробок останнім часом має певні тенденції та умови для розвитку, а, головне, втілення шрифтової культури в реальне життя українського суспільства на державному рівні.

Використані джерела

1. Будь-який шрифт на будь-який час. URL: <https://rentafont.com.ua/> (дата звернення: 02.11.2018).
2. Живий шрифт. Каталог кириличних шрифтів від українських дизайнерів. Вид. 2-е, доп. Київ, 2018. 64 с.
3. Нова візуальна ідентичність Міністерства освіти і науки України. URL: <https://news.mon.gov.ua/> (дата звернення: 05.11.2018).
4. Щедрик: шрифтова поміч. Загальнодоступна група. URL: <https://www.facebook.com/groups/151717195372009/> (дата звернення: 02.11.2018).

Калиниченко Ярослав Олегович

МУЗИЧНА КУЛЬТУРА ХАРКОВА ЯК СКЛАДОВА ЗАГАЛЬНОЄВРОПЕЙСЬКОГО ПРОСТОРУ

Одним із пріоритетних напрямів сучасного мистецтвознавства є дослідження регіональних особливостей мистецького простору, що є необхідною складовою формування національного музичного професі-

оналізму. У руслі подібних пошуків виникає інтерес до музичної культури Харкова, зокрема, до її історичної ретроспективи, де традиції і новаторство, збагачуючи й багатогранно віддзеркалюючи одне одного, створюють просторово-часовий континуум, у якому події складають як форму, так і зміст музичного життя міста. Тому актуальним є відтворення минулого «в єдності усіх компонентів творчого процесу, у всій багатогранності, зигзагах та неповторності подій, що минули. Подій для нас відомих і невідомих, подій, що отримали об'єктивну оцінку, і які ще не знайшли достойної лакуни в своєму відтворенні» [1]. Метою дослідження було з'ясувати соціально-культурні передумови розвитку музичного мистецтва у Харкові в історичній перспективі.

Серед соціально-економічних чинників, що вплинули на розвиток музичної культури Харкова, пріоритетними можна виділити такі: *по-перше*, нарощування урбаністичних тенденцій помітно змінювало соціальні параметри міста, що, в свою чергу, зумовило зміни у сфері науки, освіти, мистецтва, культури, а зосередження фінансів у містах сприяло концентрації мистецьких сил, покликаних забезпечувати культурні потреби міського населення; *по-друге*, відкриття першого в Україні університету підвищило статус Харкова як міста з високим інтелектуальним, культурним, духовним потенціалом населення. *По-третє*, географічне положення міста, що знаходилося на перехресті залізничних шляхів з усіх напрямків, визначало його привабливість для підприємців і забезпечувало досить значну кількість багатих купців і промисловців. *По-четверте* (це означає О. Щелкановцева), сприятливі природні умови та відносно дешевий рівень життя сприяли тому, що по закінченню служби до міста переїжджали чиновники і військові досить високих рангів та чинів, пенсіонерів, яких не міг забезпечити їм звичний рівень життя у столицях – Петербурзі та Москві [3, с. 107–114]. Вищезазначені чинники створили у Харкові досить значний прошарок інтелігенції, яка потребувала активного культурного життя. На концертних естрадах (Думська зала, дворянське зібрання, комерційний клуб, публічна бібліотека) виступали відомі виконавці того часу: О. Зилоті, Л. Ніколаєв, К. Ігумнов, Н. Ерденко, Й. Сигеті, дуети А. Єсіпова – Л. Ауер тощо. На оперній сцені звучали голоси Ф. Шаляпіна, А. Нежданової, Л. Собінова, Л. Липковської та інших виконавців.

Музична культура Харкова другої половини XIX – початку XX ст. була відображенням основних тенденцій, що визначилися на той час у виконавському мистецтві. Завдяки активному будівництву залізниць і стрімкому розвитку міжнародного транспортного сполучення, почалася епоха гасролей великих музичних колективів, а на рубежі XIX – XX ст. губерньське місто Харків перетворилося з глухої провінції у культурний центр півдня

Російської імперії. Розвиток інфраструктури музичної сфери у дореволюційному Харкові пов'язаний насамперед з ім'ям І. Слатіна, зусиллями якого у 1871 р. засновано Харківське відділення Імператорського Російського музичного товариства та відкрито музичні класи, у 1883-му створено музичне училище, у 1917-му – консерваторію. Для викладання в Харкові І. Слатіним запрошені провідні російські та європейські музиканти А. Бенш, К. Бринкбок, Г. Гек, Р. Геніка, С. Глазер, К. Горський, Ф. Губичка, Ф. Кучера, Ф. Сміт, І. Шоллар та багато інших. У Харкові відбулися авторські концерти П. Чайковського, О. Глазунова, А. Аренського, М. Іпполітова-Іванова, С. Василенко, М. Черепніна. Серед випускників Харківського музичного училища М. Гуляев – учасник Дягільєвських сезонів, С. Давидова – солістка Імператорської Московської опери, Л. Курочкіна – солістка приватної Петербурзької опери, С. Борткевич і П. Луценко – професори Берлінських консерваторій.

Активна діяльність музичного товариства значно підвищила культурний рівень міста, і вже 1913 рік вважався «зоряним часом» симфонічного жанру в дореволюційному Харкові. Так, критик газети «Южный край» А. Горовиць писав: «Якщо Вартбург був ареною, де проходили змагання співаків, то Харків у цьому році нагадує той же Вартбург у сенсі змагання диригентів; ні одна з наших столиць не дає протягом місяця десяти симфонічних концертів, і ми сміливо можемо сказати, що в цьому відношенні ми випередили столицю. У цей період у Харкові виступили сім диригентів, три з яких приїхали із власними колективами – С. Кусевицький, Д. Ахшарумов, М. Степанов, а також – Н. Кленовський, Ю. Померанцев і місцеві – І. Слатін, Ф. Бугамеллі. Гадається, це – вражаючий показник зростання музичної культури Харкова, імпульсом та основою якого послугувала діяльність відділення РМТ» [2, с. 24].

Таким чином, музичну культуру Харкова в історичній ретроспективі можна характеризувати як досить різноманітну, насичену подіями і яскравими художніми явищами, що дозволило створити підґрунтя для розвитку сучасних виконавських та композиторських шкіл.

Використані джерела

1. Копиця М. Дискурс маловідомого та невідомого в українській музичній історії крізь методологічне скло // Маловідомі та забуті сторінки музичної історії України: наук. вісник Національної музичної академії України. Київ, 2006. Вип. 55. С. 6–14.
2. Харьковский институт искусств им. И. П. Котляревского / Отв. за вып. П. П. Калашник. Харків: ХИИ им. И. П. Котляревского, 1992. 446 с.
3. Щелкановцева Е. Из истории харьковских скрипичных классов (К 150-летию со дня рождения Константина Горского) // Константин Горський (1859 – 1924): матеріали міжнародної науково-практичної конференції «Пам'яті Костянтина Горського: (до 150-річчя від дня народження), м Харків, 2009 р. / Генеральне консульство Республіки Польща в Харкові, Польський Дім у Харкові. Харків: Майдан, 2009. С. 107–114.

ПРОЯВИ НЕОКЛАСИЦИЗМУ В УКРАЇНСЬКІЙ ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ 60-70-Х РР. ХХ СТОЛІТТЯ

Феномен неокласицизму вже майже століття на продовжує залишатися предметом гострих наукових дискусій. Навіть сам термін протягом усього часу дослідження цього видатного явища в культурі ХХ ст. отримав безліч трактувань. Але всі дослідники зголошуються на тому, що в основі неокласицизму лежить принцип переосмислення й використання мистецько-емпіричного та соціокультурно-філософського досвіду минулих епох, починаючи від Відродження і аж до романтизму. Неокласицизм у «чистому» або синтезованому (у другій половині ХХ ст.) виді відбився на усіх музичних жанрах та у творчості композиторів майже усіх країн світу. Кожна європейська музична культура, яка має стосунок до неокласицизму, прагне внести у цей напрям свої національні штрихи.

В українській фортепіанній музиці 60-70-х рр. ХХ ст. неокласична стильова тенденція також є досить помітною. Увага молодого покоління українських композиторів до неокласицизму стала вагомим тенденцією в музично-творчих процесах вітчизняної музики. Найпомітніше неокласичні пошуки втілились в творчості М. Скорика, Л. Колодуба, Ю. Іщенко та В. Бібіка. Але найяскравішим представником цієї течії в історії української музики другої третини ХХ – початку ХХІ ст. є М. Скорик, який почав писати в неокласичному стильовому напрямку вже з середини 1960-х рр.

Неокласицизм М. Скорика став тим ключем, який дозволив йому вести пошуки нового образного змісту. Неокласицизм відчувається у таких творах, як «Бурлеска» (1964) для фортепіано, Партити № 1 (1966) і № 2 (1970) для камерного оркестру, Партита № 3 для струнного квартету, Партита № 4 для симфонічного оркестру й Партита № 5 для фортепіано (1975). Крім того, назвемо ще «Токату» для фортепіано (1978), цикл «Прелюдії і фуґи» та Фортепіанний концерт № 1 (1977).

Композитор звертається до характерних для минулих епох жанрів та форм, передусім барокових. Жанр партити композитора трактує аналогічно до барокового циклу-твору із контрастними за жанровими витоками та засобами музичної виразності п'єсами-танцями. Але скориківська партита – це не є ряд танцювальних номерів, а образно нова, цікава послідовність різнохарактерних частин. Зауважимо, що подібне переосмислення класичних жанрів, вґрунтованих в історичний процес як сталі моделі, стало основною передумовою розвитку неокласичного мислення в ХХ ст.

Так само і жанр токати, який чи не найповніше відродився у ХХ ст., набуває нового стилістично-образного змісту. І, звісно, міні-циклу прелюдія та фуга, що остаточно склався та досяг логічного завершення в творчості Й. С. Баха, в творчості М. Скорика збагачується, по-перше, музично-інтонаційним змістом усіх попередніх епох, а по-друге, глибинним вкоріненням у національний фольклор, без якого неможлива самоідентифікація М. Скорика як українського автора. Але незважаючи на те, що вказані жанри, до яких звертаються у своїй фортепіанній музиці М. Скорик, притаманні більше епосі бароко, ніж класицизму, музичний розвиток та інтонаційна мова цих творів, як і принципи формотворення, виявляються інспірованими саме класичним музичним мисленням.

Отже, можна сказати, що творчість М. Скорика найяскравіше представила напрямок неокласицизму в музиці 1960-1970-х рр., надавши значний поштовх для наступних поколінь в плані збагачення стильової палітри композиторського мислення українських авторів.

Кирея Марія Вікторівна

ІСТОРИОГРАФІЯ МИСТЕЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ БОГДАНА АНТКІВА

Дослідження творчості заслуженого артиста УРСР, диригента, композитора, актора, інсценізатора та перекладача Богдана Антківа, розуміння особливостей його діяльності в різні історичні періоди в Галичині зумовлено інтересом до висвітлення історії музичного й театрального мистецтва Галичини та його значенням і місцем в історії української музики та театру. На даний час відсутнє комплексне мистецтвознавче дослідження діяльності особистості Б. Антківа, проте до його мистецького доробку зверталися культурологи, краєзнавці та мистецтвознавці. У своїх публікаціях вони висвітлювали ще досі незнані сторінки історії музичного й театрального мистецтва Галичини та його ролі в історії української культури. Про його діяльність ми дізнаємося із праць Б. Козака, Л. Ванюги, О. Смоляка, О. Корнієнка, зі спогадів Б. Міруса, Я. Малкович, Ф. Стригуна, Ю. Антківа. Багато матеріалів з даної тематики містяться у Державному архіві Тернопільської області, у фондах Тернопільського обласного краєзнавчого музею, архіві Тернопільського обласного академічного українського драматичного театру імені Т. Г. Шевченка. Проте більшість праць мають публіцистичний характер, а також написані крізь призму суб'єктивізму часу.

Музично-театральна спадщина митців Галичини посідає вагоме місце серед видатних діячів мистецтва України. Простеження станов-

лення професіоналізму Б. Антківа висвітлено у ряді наукових статей та тез. Вперше детальний аналіз театрального життя Тернопільщини дає український драматург О. Корнієнко у своїй книзі «Тернопільський театр імені Т. Г. Шевченка» Автор знайомить читачів з репертуаром вистав та їхнім сценічним втіленням, розповідає про найкращі вистави театру від початку заснування театру в місті Тернополі по 1980 р. О. Корнієнко активно відзначає професійні акторські роботи, серед яких є й роботи актора Б. Антківа, котрі по праву ввійшли в історію українського мистецтва. З праці автора можна зробити висновок: внесок Б. Антківа у музично-театральне мистецтво є великим надбанням Тернопільщини, що дає змогу комплексно оцінити мистецьку історію західної України, висвітлити його значення в історії українського мистецтва.

Культурно-просвітницьку діяльність Б. Антківа висвітлює у своїй монографії «Музичні традиції родини Антківих (с. Острів Тернопільського району Тернопільської області)» Олег Смоляк. Монографічне дослідження О. Смоляка є цінним джерелом для шанувальників музичного, театрального мистецтва, історичного краєзнавства, а також усіх, хто цікавиться українською культурою Він описує музичні традиції родини Антківих, зокрема Михайла Івановича Антківа та його синів Богдана та Михайла, аналізує їх внесок у культурно-мистецький розвиток Тернопільщини.

Великої уваги для поціновувачів музично-театрального життя Галичини заслуговує книга «Богдан Антків – лицар галицької сцени», присвячена 100-літтю від дня народження митця (під упорядкуванням професора, народного артиста України Богдана Козака). Книга складається із двох розділів: перший розділ має назву «Богдан Антків – творчий і життєвий шлях», другий – «Богдан Антків про театр, творчість та колег». В її основу лягли також рецензії театрознавців, відгуки, спогади рідних та друзів. У виданні оповідається про творче життя Богдана Михайловича не тільки на Тернопільщині, а й на Львівщині, де він реалізував себе як актор, хормейстер, сценарист у театрі імені Марії Заньковецької. Про це свідчать схвальні театральні відгуки глядачів на акторські роботи, рецензії, статті, спогади колег. У статті «До скарбниці галицької сцени» Мирослава Пінковська проводить життєвий і творчий огляд шляху митця. Вона ставить акценти на визначних подіях із мистецького життя галичанина, характеризує його проукраїнську позицію, музичну, театральну аматорську, а згодом і професійну діяльність.

Про театральне життя на Тернопільщині Б. Антківа активно висвітлювала у своїх наукових статтях Л. Ванюга. В них Богдан Михайлович постає перед нами не лише як талановитий музикант, хормейстер, диригент хору, аранжувальник творів до вистав, композитор, а й як профе-

сійний героїчно-драматичний актор. Вона прослідковує розвиток українського театрального життя на Тернопільщині, вплив політичної ситуації на становлення професійного театрального мистецтва в середині ХХ ст. та внесок Богдана Михайловича у мистецьке життя Тернопільського обласного музично-драматичного театру імені Т. Г. Шевченка.

У творчій бібліотеці самого Б. Антківа є чимало статей, рецензій та спогадів про театр, творчість і колег, написаних ним самим. У його рукописах ми можемо знайти спогади про Тернопільський обласний музично-драматичний театр імені Т. Г. Шевченка (присвята до 50-річчя), про постанову як не загинули «Сестри Річинські» у Театрі імені Марії Заньковецької та багато інших. На даний час є ще чимало невивчених та неопублікованих матеріалів, що знаходяться у архіві Національного академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької та у фондах родини Богдана Антківа.

Музично-театральна діяльність Б. Антківа залишила вагомий слід в історії культури Галичини. Будучи нащадком видатної родини Антківих, Богдан Михайлович продовжив та активно розвивав мистецькі традиції свого краю, працюючи в культурних установах Тернополя та Львова. Саме про це свідчать багаті спогади сучасників та наукові розвідки українських мистецтвознавців. Але незважаючи на наявність праць, які висвітлюють його творчий шлях, треба зазначити, що дані матеріали не сповна розкривають його багатогранну творчість, зокрема на мистецькій ниві, і це дає перспективи подальших досліджень творчого здобутку Б. Антківа в контексті дослідження розвитку музично-театрального мистецтва Галичини.

Використані джерела

1. Козак Б. Його називали улюбленцем долі // Богдан Антків – лицар галицької сцени. Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2015. С. 89–92.
2. Корнієнко О. З. Тернопільський театр імені Т. Г. Шевченка. Київ: Мистецтво, 1980. 103 с.
3. Смоляк О. Музичні традиції родини Антківих (с. Острів Тернопільського району Тернопільської області): монографія. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2016. 124 с.

Кольц Ілга Петрівна

З ІСТОРІЇ ВІДДІЛУ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ МИКОЛАЇВСЬКОГО КОЛЕДЖУ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Суспільно-корисна значимість народно-інструментальної музичної культури обумовлена системою ціннісних поглядів, які передаються наступному поколінню, що забезпечує цілісність суспільства, його

збереження й розвиток. Звертання до історичного досвіду народно-інструментальної музики дозволить об'єктивно представити картину формування народного відділу в Миколаївському коледжі музичного мистецтва.

Класи народних інструментів у тоді ще Миколаївському музичному училищі було запроваджено у 20-х рр. ХХ ст., коли заклад звався Музпрофшколою і був підпорядкований Міністерству освіти СРСР. Відкриття класів проходило водночас з організацією першого в Україні самодіяльного оркестру народних інструментів при профспілковому комітеті судноремонтного заводу ім. 61 Комунара. Одним з перших викладачів класів народних інструментів музичного училища був Г. Ф. Манілов – свого роду корифей народно-інструментального виконавства Миколаївщини, творець та керівник відомого самодіяльного оркестру народних інструментів міста. Він працював в училищі в період з 1922 до 1934 р. З 1959 р. починають свою педагогічну діяльність викладачі Д. Арцев (баян), О. Полаганюк (домра), С. Ісайченко (баян). У 1960 р. до викладання в навчальному закладі долучаються також І. Шевчук, К. Луполов та Г. Шибалов.

На новий етап розвиток системи навчання гри на народних інструментах вийшов у 1961 р., це було пов'язано з приїздом до Миколаївського музичного училища випускника Одеської консерваторії, баяніста і диригента Л. А. Непомнящого – першого фахівця з консерваторською освітою. Також на відділі в той час працювали В. Я. Кісенков (баяніст та диригент), Є. Й. Єнін (домрист, балалаечник, диригент). Ці три постаті були корифеями народно-інструментального мистецтва. У середині 60-х рр. перші педагоги-народники перейшли до інших учбових закладів, а на зміну їм прийшло молоде покоління музикантів – випускники Одеської консерваторії баяністи В. Романиченко, О. Козаченко, В. Агнянико, Л. Яковлев, В. Черно, С. Іванова, випускники Київської консерваторії, баяністи С. Калмиков, І. Муляр, Є. Стиркул, випускник саратовської консерваторії баяніст А. Сирота. Як бачимо, у період з середини 60-х до кінця 70-х рр. в училищі був перекіс у структурі фахівців відділу, коли помітна перевага при прийомі на роботу віддавалася баяністам. Ця обставина суттєво гальмувала розвиток струнно-щипкових народних інструментів, таких як бандура, домра, балалайка та гітара.

З 1983 до 1993 р. на постійну роботу до училища прийшли баяніст В. Драган (Київська консерваторія), балалаечник О. Луук (Воронезький інститут мистецтв), домристка Т. Дмитренко (Одеська консерваторія), акордеоністка Л. Салтовська (Донецька консерваторія), баяніст В. Бабодій (Донецька консерваторія), домристка Л. Кірсанова (Донецька консерва-

торія), бандуристка С. Кирилюк (Київська консерваторія), баяніст В. Редьков (Одеська консерваторія), гітарист Г. Павліщев (Одеська консерваторія). З 1993 р. зі складу відділу народних інструментів було виділено дві предметно-циклові комісії – спеціального баяну й акордеону та струнних народних інструментів.

Миколаївський коледж музичного мистецтва протягом всього періоду існування був і залишається центром культурно-мистецького життя міста та області, невід'ємною частиною якого завжди було народно-інструментальне виконавство.

Крайлюк Любов Валентинівна

ПРОБЛЕМИ СИНТЕЗУ МОНУМЕНТАЛЬНОГО ЖИВОПISУ З АРХІТЕКТУРОЮ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ВАСИЛЯ НАУМЦЯ)

Монументальний живопис в останній третині ХХ ст. займав особливе місце на мистецькій мапі Рівного. Його практикували В. Гвоздинський, Я. Марчук, В. Наумець, С. Руднев, І. Ліханов, Н. Пушкар, Т. Лукашевич та ін. Як зазначає Г. Склярєнко, саме в цій монументально-декоративній галузі «відбилися головні парадокси і протиріччя епохи, складні шляхи мистецького поступу, аберація суспільної і творчої свідомості» [1, с. 626], тому вивчення особливостей регіональних практик монументального образотворення залишається актуальним питанням сучасного мистецтвознавства.

Василь Наумець – рівненський живописець, член Національної спілки художників. Вихованець відомих представників Закарпатської живописної школи Е. та М. Медвецьких, О. Петкі (закінчив Ужгородське художнє училище) з 1974 р. працював у Рівненському художньо-виробничому комбінаті, де певного часу обіймав посаду головного художника. Протягом 1980-1990-х рр. В. Наумець виконав, крім великої кількості станкових полотен, низку монументальних творів, переважно у техніці мозаїки [2, с. 228]. Художня мова цих робіт протягом означеного періоду пройшла своєрідну еволюцію в аспекті симбіозу з архітектурою, що є предметом пропонованого дослідження.

Розпочинаючи з 1970-х до середини 1980-х рр. радянське монументальне мистецтво, як важливий засіб ідеологічно-пропагандистського впливу, було центральним для державного фінансування. У Рівному, як і в інших обласних центрах України, активно переоблаштовувалися споруди суспільного призначення, будувалися нові. Метою створення композиції «Ніч на Івана Купала», що прикрашає головний хол Рівнен-

ського державного гуманітарного університету, було прагнення мовою мистецтва переосмислити етнографічні традиції українського народу. Пристосування будівлі 1950-х рр. (раніше тут працював відділ КДБ) до потреб навчального закладу – на той час Рівненського державного інституту культури – вимагало суттєвого оновлення інтер'єрів. Просторий хол з прямокутними колонами на першому поверсі споруди було вирішено у модерновому стилі, що суперечило неокласицистичному вигляду фасадів з вузькими високими вікнами. Стіни та колони декоровані шліфованими вапняковими плитами, монотонний ритм підвісної стелі оживлюють світильники з плафонами – об'ємно-просторовими композиціями зі скляних циліндрів медового кольору.

Ідейно-змістовим акцентом приміщення стало багатофігурне мозаїчне панно В. Наумця «Ніч на Івана Купала». Колористичне вирішення та динаміка композиції засвідчують вплив закарпатської живописної школи. Особливо відчутні паралелі з творами Едіти Медвецької у поєднанні яскраво-червоних, синіх, зелених та жовтих кольорів, у відмові від вертикальних членувань. Саме завдяки декоративності колористики, композиція, попри свою ілюстративність, не втрачає рис монументальності. Проте пластичне вирішення фігур, запозичене із формальних засад соцреалізму, позбавляє мозаїку очікуваної ліричності, що не дає повноцінних асоціацій з купальською тематикою. Послаблює виразність мозаїчного панно слабке природне і штучне освітлення холу, а на сьогодні ще й захаращеність приміщення рекламними бордами та торговим обладнанням.

Зовсім інакше працює подібна стилістика монументальних творів в оздобленні мінімалістичних споруд радянського модерну, про що переконують виконані у співавторстві з Я. Марчуком мозаїки «Праця» та «Відпочинок», що прикрашають Рівненський палац культури «Текстильник». Тут бачимо більш вдалу взаємодію художників з архітекторами, відповідність стилістичного вирішення мозаїк відкритим інтер'єрним просторам з великою площею вікон. Ще одне панно В. Наумця «Пробудження», на жаль, не збереглося у Рівненському готелі «Турист». Зрозуміло, що розглянуті твори художника у своєму образно-стильовому вирішенні не мали права виходити за межі радянських ідеологічних канонів. Це, звичайно, не найкращим чином відбивалося на творчості монументалістів, і у межах радянського мистецького простору привело до кризи монументального мистецтва середини 1980-х рр. [1, с. 661].

Українське монументально-декоративне мистецтво 1990-х рр., позбавлене ідеологічних обмежень, дістало зовсім інші завдання та новий імпульс для свого розвитку. Саме тоді разом з новими церковними спо-

рудами з'являються монументальні твори на сакральну тематику. Мозаїчне панно-триптих «Волинські святі» авторства В. Наумця прикрашає південний вхідний портал нижнього храму Рівненського Свято-Покровського собору, освяченого у 2001 р. (нижній храм почав функціонувати в кінці 1990-х рр.). Тут ми бачимо гармонійне поєднання масивних архітектурних об'ємів з композиційним вирішенням мозаїк, вписаних у півциркульні аркоподібні склепіння входу. Виразні півфігури семи святих (трое в центральній частині диптиху та по двоє у бічних) своїми контурами перегукуються як із архітектурними формами собору, так і зображеними стилізованими храмами та іншими християнськими атрибутами, що надає загальній композиції південного фасаду собору цілісності. Колорит побудований на гармонійному поєднанні активних барв з перевагою теплих тонів – жовтого, помаранчевого, червоного. Яскраво-блакитні деталі мозаїчної композиції перегукуються з подібним за кольором пластичним вертикальним акцентуванням вікон на тлі масивних білосніжних стін. Композиційна побудова панно статична, витягнута по горизонталі, що підкреслює враження спокою і рівноваги, вдало доповнюючи архітектурний задум В. Ковальчука. Висока пластична культура мозаїчного триптиху Свято-Покровського собору свідчить про глибоке ознайомлення автора із монументальними традиціями школи М. Бойчука та вказує на присутність сформованої авторської індивідуальності В. Наумця.

Регіональні монументальні мистецькі практики останньої третини ХХ ст. в Україні розвивалися у тісному взаємозв'язку з архітектурними пошуками та розвитком дизайнерського мислення в галузі проектування інтер'єрів. Як бачимо, не завжди координація творчих зусиль досягала бажаного результату, особливо у випадках, коли формальна мова образотворчого мистецтва на різних рівнях жорстко контролювалася радянськими державними структурами. Звільнення від усіх форм ідеологічної залежності, усвідомлення своїх культурних коренів стали чинниками появи знакових творів монументально-декоративного мистецтва Рівного.

Використані джерела

1. Скляренко Г. Монументально-декоративне мистецтво // Історія українського мистецтва: у 5 т. / НАН України. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; голов. ред. Г. Скрипник, наук. ред. Т. Кара-Васильєва. Київ, 2007. Т. 5: Мистецтво ХХ століття. 1048 с.: іл.

2. Столярчук Б. Митці Рівненщини: енциклопедичний довідник Вид. 2-ге, доповн. й переробл. Рівне: О. Зень, 2011. 646 с.

ОБРАЗ ГРИГОРІЯ СКОВОРОДИ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ СКУЛЬПТОРІВ І. П. КАВАЛЕРІДЗЕ І М. І. СТЕПАНОВА

Зворотною стороною глобалізації є національна самоідентифікація та філософія антиглобалізму. Кожна епоха або історичний період виділяє людей, які можуть слугувати зразком для затвердження життєвих цінностей, культурних і духовних орієнтирів. За часів кризи особливо гостро постає питання про героя, гідного увічнення. Не випадково особистість Сковороди є знаковою для культури України. Філософські погляди, поезія, життєвий приклад мислителя-гуманіста є фундаментом національної культури і допомагають на шляху до духовного самопізнання.

Філософській та просвітницькій діяльності Сковороди присвячені численні дослідження, в тому числі Г. Костюка, М. Поповича, І. Драча, М. Редько, І. Табачнікова, Т. Біліча, Н. Корабльова. Літературно-поетична спадщина мислителя представлена в працях О. Потебні, В. Перетца, Л. Ушкалова. Образ Григорія Сковороди в образотворчому мистецтві, зокрема в скульптурі, вивчений недостатньо.

Впродовж всього свого життя до творчості Григорія Сковороди звертався І. Кавалерідзе (1887–1978). Образ українського мислителя він втілював не лише в скульптурі, а й у кінематографі («Григорій Сковорода», 1958), і в драматургії (трагедія «Григорій і Параскева», 1968). Головною ідеєю створених ним пам'ятників Сковороді була ідея апостольського служіння народу [2, с. 24]. Г. Сковорода також втілює в собі образ мандрівника, який був близький І. Кавалерідзе [1, с. 8].

Перший пам'ятник Г. Сковороді за проектом І. Кавалерідзе був відкритий в 1922 р. в Лохвиці (Полтавська обл.) на батьківщині просвітителя, до 200-річчя від дня його народження. Під час Другої світової війни монумент був зруйнований. Зберігся ескіз і фотографії, що стали основою для реконструкції в 1972 р. У скульптурі 1922 і 1972 рр. Сковорода представлений під час «зупинки в дорозі». Розкриттю ідеї відповідає поза мислителя-мандрівника, який спирається на посох. Майстер творчо трансформує композицію Праксителя «Гермес з немовлям Діонісом» (350 до н. е.). Опора на мистецтво Праксителя допомогла посилити враження внутрішнього руху статуї. У постановці фігури Кавалерідзе використовує подвійну опору – на праву ногу і на посох. Вертикальна спрямованість організованих ритмів драпіровок одягу, тростини, моту-

зок від суми з книгами підкреслює велич філософа. Ступінчастий п'єдестал близький до пам'ятників Древньої Греції. За допомогою постаменту герой височіє над звичайними людьми, п'єдестал допомагає затвердити його значення в соціумі.

У одному з варіантів ескізів пам'ятника 1971 р. Г. Сковорода показаний, ніби виростаючим із цілісного кристалоподібного кам'яного блоку, помереженого письменами. Таке вирішення викликає асоціації з Мойсеєм, зображеним із скрижалями. Провідна в міфопоетиці І. Кавалерідзе ідея образу людини-гори в цьому проекті виражена з переконливим лаконізмом. Підготовлений величною фігурою-п'єдесталом одухотворений образ філософа спрямований у вічність. Філософ «спирається» на скрижалі відкритої книги – Біблії, яка символічно служить йому опорою у житті. Геометрична статика моноліту, покритого кресленнями духовних письмен, дематеріалізує тіло. Блок каменя символізує вічність божественного слова. Таким чином, ідеальне стає видимим, матеріальним втіленням. Позбавляючи філософа тілесного плану, скульптор всю увагу приділяє портрету як осередку духу. Філософ-мандрівник знаходиться у гармонії з природою, він одухотворений і щасливий. Цей варіант пам'ятника не міг бути реалізований у період брежнєвського застою. Г. Сковорода був показаний скульптором не як борець з існуючим ладом, а як релігійний мислитель, духовно просвітлена особистість.

1976 року пам'ятник Г. Сковороді (створений ще у 1971 р.) був встановлений у Києві на Подолі, але офіційно не відкритий. Секретар з ідеології ЦК Компартії України В. Маланчук вимагав «взути філософа» (показаного босоніж) і забороняв зображати його атрибути – палицю і торбу. Він також був проти того, щоб філософ тримав у руці книгу, бо вона могла нагадувати Біблію [2, с. 6]. Скованість виявилась у напруженості пози, в приземленості стану філософа. Ескізи були значно вільнішими, більш гармонійними, ніж затверджений проект. Позбавлений атрибутів герой втрачає символічний зміст та ідентифікацію. Тільки в пам'ятнику, встановленому після смерті автора в 1992 р. у Харкові, справжній задум І. Кавалерідзе був реалізований. Про складність установки пам'ятника пише В. Проненко [4].

Образ Г. С. Сковороди в станковій скульптурі з дерева був створений Миколою Івановичем Степановим (1937–2003). За часів «брежнєвського застою» талановитий скульптор з Одеси звертається до творчої спадщини українського мислителя. У рельєфі «Григорій Сковорода» (1971, дерево) філософ-просвітитель зображений зі свічкою, яку він високо підняв, вказуючи шлях до пізнання істини наступним поколінням. В даному випадку свічка символізує світло духовного знання. Монумент-

тальність особистості Григорія Савича передана завдяки порівнянню масштабів людини і природи. Фігура поета підноситься над квітучою землею, кронами дерев, зграєю птахів, що летять. Правою рукою Скворода торкається небес. Хмари, уподібнені сторінкам книг, символізують Святе Письмо та філософські праці мислителя. Посох мандрівника підкреслює домінанту вертикалі в композиції рельєфу. Слідом за майстрами старовини, скульптор показує фігуру з найбільш виразних точок зору: голова в профіль, торс – в фас, ноги – в напівпрофіль. У досліджуваному нами рельєфі «Григорій Скворода» Степанова можна простежити зв'язок з ксилографією і ліногравюрою (творчість Г. Якутовича).

Поетичний образ «озвученої душі» М. Степанов утілює у дерев'яній скульптурі «Григорій Скворода» (1982). «Григорій Скворода – подвижник справи народної. Флейта в руках Сквороди – душа народу. Г. Скворода – збірний образ митця. Адже митець – людина, яка творить, частка народу, а значить і частка народної душі», – писав скульптор [3, с. 145]. Музика є засобом включення людини в гармонію світу. Скворода продовжує міфологічну тему Орфея, яка знаменує зв'язок фізичного і метафізичного світу. Сопілка (флейта) – найпоширеніший в Україні музичний інструмент – символізує гармонійний зв'язок людини зі світом. Степанов спирається на спадщину скульпторів Стародавнього Єгипту, як і його попередник І. Кавалерідзе (проект монумента «Григорій Скворода» з текстом, 1971). У мистецтві стародавнього Єгипту художник бачить приклад поєднання скульптури і сакрального слова. У скульптурі Степанова «Григорій Скворода» геометрична умовність і статика торса компенсується виразністю одухотвореного обличчя й пластики рук.

Звернення до образу Г. С. Сквороди – це утвердження цінності вчення мислителя, який зумів втілити християнські ідеали. Головною ідеєю розглянутих нами скульптурних образів Г. С. Сквороди є духовна подорож до своєї сутності. Увічнення образу мислителя засобами образотворчого мистецтва дає можливість національної самосвідомості і духовного самопізнання в контексті глобалізації культури. Створюючи художній образ «мандрівного філософа» українські скульптори І. П. Кавалерідзе і М. І. Степанов духовно єдналися з ним і знаходили моральну опору в часи революційної смуги і тоталітарного режиму. Як і Г. Сквороді, митцям, що втілювали його образ в мистецтві, притаманна внутрішня цілісність, яка заснована на усвідомленні і утвердженні загальнолюдських духовних цінностей. Художні якості досліджуваної нами скульптури дозволили їй подолати історичний і соціальний бар'єр і стати актуальними для сучасної культури.

Використані джерела

1. Кавалеридзе И. Тени быстро плывущих облаков // Иван Кавалеридзе: Сборник статей и воспоминаний. Київ: Мистецтво, 1988. С. 8–125.
2. Капельгородська Н. М., Синько О. Р. Иван Кавалеридзе. Грані творчості. Київ: Авді, 1995. 80 с.
3. Микола Степанов. Скульптура. Живопис. Графіка. Книга-альбом. Київ, 2007. 152 с.
4. Проненко В. Иван Кавалеридзе: «Я ліпив Біблію...». Український простір. 2012. № 7–8 (63–64).

Кушнірук Ольга Панасівна

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ СИМФОНІЙ-КОНЦЕРТУ № 6 О. ЯКОВЧУКА У ПРОЕКЦІЇ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

У багатогранній і кількісно масштабній творчості представника київської композиторської школи, заслуженого діяча мистецтв України, лауреата Премії імені Івана Огієнка, лауреата Мистецької премії «Київ» імені Артемія Веделя, лауреата міжнародних композиторських конкурсів Олександра Яковчука (нар. 1952 р.) симфонічна музика посідає одне з питомих місць, виражаючи широке коло художніх концепцій та різноманітність інтерпретації симфонічного циклу. На сьогодні це – вісім симфоній та три симфонічні поеми.

З-поміж нещодавно написаних – Симфонія-концерт № 6 (Пам'яті С. Барбера) з прологом та епілогом для фортепіано з оркестром (2013), – яка з'явилася через шість років після попередньої (Симфонія № 5 «Ностальгія»). Вона показала, великою мірою, чималі зміни у ставленні композитора до жанру, бажання, за його словами, «оновити прийоми подачі симфонічних принципів». Її прем'єру здійснили Надія Яковчук (фортепіано) та Симфонічний оркестр Національної філармонії України під керівництвом Віталія Протасова 30 травня 2013 р. у рамках XXIII фестивалю «Музичні прем'єри сезону».

Як помітно із присвяти, вектором художнього наповнення і, як з'ясовується в процесі аналізу, тематичним базисом твору постає музика Семюела Барбера, одного з найулюбленіших композиторів О. Яковчука, та авторська рефлексія митця на неї. У його доробку 2011–2015 рр. є декілька творів, натхненних задумом *in memoriam*, – «Епітафія» для струнних пам'яті С. Павленка (2012), струнні квартети № 5 (Пам'яті В. Золочевського, 2011), № 6 (Пам'яті А. Коломійця, 2013), № 7 (Пам'яті В. Губаренка, 2015), № 8 (Пам'яті батька, 2015). Така хронологічна сконцентрованість композицій-присвят налаштовує на думку про вмотиво-

ваність появи твору, цілу лабораторію авторського «дослідження» жанру, «який не лише уособлює феномен пам'яті в культурі про події, традиції музичної творчості, певні історико-стильові періоди, окремі особистості, але і має високу духовно-етичну спрямованість (музичне звернення до близької людини, вчителя, духовного наставника)» [2].

Інший важливий ракурс осмислення цієї симфонії пов'язаний з належністю до неканонічного виду симфоній, її рисами жанру-міксту, що з'являється «у зв'язку з бурхливою дифузією в сучасних музичних жанрах взагалі» [3, с. 34]. Це виявляється у змішуванні її ознак із властивостями інструментального концерту, – розвинута фортепіанна партія (особливо у 2-й частині) підтверджує ідею змагальності соліста й оркестру. Варто відзначити, що характерна постмодерністській якості – розмивання меж того чи іншого жанру, змішування з іншим – у симфонічній творчості О. Яковчука спостерігається не вперше. Зокрема, введення мішаного хору до партитур Третьої («Відгомін дитинства», 1987) та Четвертої («Тридцять третій», 1990) пропонує досвід т. зв. «вокальної симфонії», митець навіть визначає останню як симфонію-реквієм. Дослідники говорять про жанровий синтез навіть як про рису авторського стилю О. Яковчука у його камерно-інструментальних ансамблях як раннього, так і зрілого періоду творчості [4, с. 9].

Особливими якостями характеризується сам цикл Симфонії-концерту № 6, обрамлений прологом та епілогом, а його цілісність постає завдяки наявним інтертекстуальним зв'язкам. Це двочастинна композиція, де перша частина спирається на сонатність, а друга частина є фугою. За структурою I частина має два розділи, де в першому ідея сонатності втілена почерговим представленням двох контрастуючих образів і наступною кульмінацією на головній партії. У другому розділі композитор для розвитку музичної тканини застосовує прийом фугато, цитуючи фразу із Барбера.

Відповідно, інтертекстуальність твору формується на основі двох цитат музики С. Барбера – теми знаменитого Adagio для струнних (переклад 2-ї частини із Струнного квартету № 1) та теми фуґи із фіналу Сонати для фортепіано, також відомого твору американського композитора. Так, перша з них розташовується в розширеному вигляді як пролог симфонії (у першому варіанті партитури, на прем'єрі, О. Яковчук процитував Адажіо навіть повністю!, викликавши іронічний подив частини слухацької аудиторії), фрагментарно виринає у заключному розділі I частини, а також своєю початковою фразою підсумовує симфонію у генеральній кульмінації (ц. 28 т. 4 – ц. 29) та як її епілог. Для втілення формотворчої ідеї II частини – поліфонічного розвитку музичного мате-

ріалу – О. Яковчук також відштовхується від Барбера, не лише цитуючи тему з фортепіанної сонати, а по суті, й оркеструючи усю фактуру.

Інший аспект дослідження цього твору полягає у пізнанні ознак жанру концерту, оскільки автор виводить партію фортепіано як солюючу. За класифікацією типів і рівнів взаємодії сольної та оркестрової партій І. Кузнецова [2, с. 18] твір О. Яковчука водночас належить і до «домінантно-оркестрового» (у I ч.) типу фортепіанного концерту, і до «паритетного» (у II ч.).

Отже, неканонічність Симфонії-концерту № 6 проявляється у сконцентрованості контрасту між частинами її циклу, відсутності повільної частини та скерцо, трактуванню сонатності у першій частині лише експозиційно (без розробки і репризи), заміні сонатної форми у фіналі на поліфонічну (фуга), застосуванні інтертекстуальності, яка відіграє домінуючу роль у становленні цілісності твору. Цей твір – не просто рефлексія на музику Барбера, а майстерний діалог нашого сучасника із його видатним попередником.

Використані джерела

1. Кузнецов И. К. Фортепианный концерт (к истории и теории жанра): автореф. дисс. ... канд. искусствовед.: 17.00.02. Москва, 1980. 20 с.

2. Мринська І. Стильова динаміка жанру музики *in memoriam* у творчості українських композиторів першої половини XX століття. URL: <http://intkonf.org/mrinska-io-stilovadinamika-zhanru-muziki-in-memori-iam-u-tvorchosti-ukrayinskihkompozitoriv-pershoyi-polovini-hh-stolittya/> (дата звернення: 20.10.2018).

3. Холопова В. Современная российская симфония: высота содержания и размывание жанра // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. 2012. № 10. С. 31–34.

4. Яковчук Н. Д. Камерно-інструментальні ансамблі О. Яковчука: жанрово-стильовий аспект: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Київ, 2017. 19 с.

Лігус Валентин Олександрович

УКРАЇНСЬКЕ АКАДЕМІЧНЕ НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ ВИКОНАВСТВО У КОНТЕКСТІ НАЦІОНАЛЬНО- КУЛЬТУРНОГО ВІДРОДЖЕННЯ

Провідною засадою розвитку сучасної української академічної музики є розкриття її національної самобутності, що найприродніше здійснюється через звернення митців до українського фольклору, який акумулює духовні цінності нашого народу. Цей аспект актуалізує увагу дослідників до українського академічного народно-інструментального виконавства (далі УАНІВ), яке органічно поєднує українські народно-національні традиції та здобутки європейської класичної і сучасної музики.

Академічна школа народно-інструментального виконавства формувалася протягом століть шляхом адаптації в українській традиційній музиці інструментарію, форм і засобів західноєвропейського академічного мистецтва. Активізація цього процесу припала на перші десятиліття ХХ ст. – етап національно-культурного відродження, зумовлений тяжкими суспільно-політичними умовами і, як наслідок, потужним громадським підйомом і культурно-мистецьким розквітом, який досяг своєї кульмінації у 1920-ті рр. У цей час в Україні з'явилися знакові яскраво-національні зразки високого рівня майстерності, завдяки яким наша музика стала відомою в європейському культурному світі.

Отже, академізація народно-інструментального виконавства виявилася показовою тенденцією національно-культурного відродження початку ХХ ст. з погляду позиціонування української музики як самобутньої національної культури з одного боку, та її усвідомлення як невід'ємної складової європейського культурного світу, – з іншого. На чолі цього процесу стояв Г. Хоткевич (бандура), у пізніший час цю справу розвинули В. Комаренко (домра), М. Геліс (баян, гітара), О. Незовибатько (цимбали). Це були подвижники української культури, які займалися не лише творчістю, а також широкомасштабною громадською діяльністю, відгукуючись на духовні потреби нації.

У радянський період музика, як і всі інші види мистецтва, опинилася в лещатах цензури соцреалізму. В репертуарі колективів академічного народно-інструментального напряму переважали компартійні панегірики, спрощені перекладення ідеологічно вивірених українських народних пісень та, у кращому випадку, так звана «популярна класика». Таким чином, це мистецтво перетворилося на концертний інструмент плакатно-ілюстративного кітчю, призначений для обслуговування культурно-масових заходів.

Ситуація змінилася з проголошенням незалежності України і особливо, після Революції Гідності, коли над українською державою, її територіальною цілісністю та духовними цінностями нависла чергова загроза знищення. Порівняння суспільно-політичних і загальнокультурних реалій початку ХХ ст. із сьогоденням виявляє чимало історичних паралелей: революції, війна, економічна криза, патріотичний підйом, національно-культурне відродження та знову, пошук шляхів утвердження ідентичності й самодостатності українського мистецтва у світі.

Невипадково УАНІВ, яке плекає ідею національної самобутності української музики та підносить її у контексті світової культури, сьогодні знову стає однією з провідних мистецьких платформ, що здатна протистояти суспільно-політичним та соціально-економічним викли-

кам часу, задовольнити духовні й естетичні потреби українського соціуму, розвивати міжкультурний діалог у глобалізованому європейському суспільстві.

Яскравим свідченням сказаного є активна творчість багатьох сучасних колективів, що розвивають цей напрям: Національний академічний оркестр народних інструментів України, Національна заслужена капела бандуристів України імені Г. І. Майбороди, Київський академічний ансамбль української музики «Дніпро», ансамбль народної музики «Святовид», Український академічний фольклорно-етнографічний ансамбль «Калина» та ін.

Нова хвиля відродження цього мистецтва на сучасному етапі певною мірою розкриває смисл вислову М. Поповича щодо пошуку оптимальних шляхів розвитку національної культури в умовах глобалізованого світу: «Варіантів катастрофи і втрати цінностей багато, варіант відродження лише один. Це – дбайливе збереження всього, що служило в нашій історії істині, добру і красі» [1, с. 724].

Таким чином, провідним чинником розвитку УАНІВ був і залишається процес національно-культурного відродження, інспірований патріотичним усвідомленням унікальності своєї культури як складової європейського культурного світу. Як і на початку ХХ ст., академічне народно-інструментальне виконавство сьогодні виконує важливу місію у розбудові української культури, в консолідації українського суспільства, в еволюції професійного музичного мистецтва, в активізації українсько-європейських гуманітарних зв'язків.

Використані джерела

1. Попович М. Нарис історії української культури. Київ: АртЕк, 2001. 728 с.

Лігус Ольга Марківна

УКРАЇНСЬКА ФОРТЕПІАННА ЕЛЕГІЯ ХІХ СТ. ЯК ЖАНРОВА КВІНТЕСЕНЦІЯ РОМАНТИЧНОГО СТИЛЮ

Музична творчість кожної музично-історичної епохи характеризується певними жанровими домінантами. Так, у музиці Середньовіччя панували мотет і меса, митці Відродження найактивніше створювали мадригали та річеркари, барокова творчість вирізняється розквітом інструментальної сюїти і concerto grosso, а композитори епохи Класицизму віддавали перевагу сонаті та симфонії. Однією з жанрових домінант доби Романтизму була фортепіанна елегія, що увібрала типові для мистецтва ХІХ ст. настрої туги, жалю та самотності. До цього ліричного жанру зверталось чимало романтиків різних національних культур, зокрема

Ф. Ліст, Ж. Массне, Г. Форте, Е. Гріг, Т. Безуглий, В. Заремба, М. Лисенко, О. Аляб'єв, М. Глінка, А. Аренський, В. Калінніков, С. Рахманінов.

Розгляд фортепіанних елегій українських композиторів Т. Безуглого, В. Заремби, М. Лисенка у контексті європейського романтизму виявив виняткову органічність сприйняття українськими митцями цього романтичного жанру. Вочевидь образно-психологічна барва «елегійності» була доволі співзвучна українській ментальності, для якої характерні журливість та розчуленість, на що звертали увагу дослідники української поетичної елегії: «В українців елегія – чи не «найнаціональніша» форма художньо-поетичного мислення» [1, с. 113].

Музична мова елегій Т. Безуглого (Елегія «Барвінок») та В. Заремби (Елегія «На кладовищі»), написаних у середині ХІХ ст., відбиває стан розвитку тогочасної української фортепіанної мініатюри, орієнтованої на загальноєвропейський тип образності й інтонаційності. Сумний ліричний образ, носієм якого виступає пісенно-романсова тема універсально-романтичного характеру, коротке фразування, невибагливість мелодики, гармонії та фактури – все це споріднює елегії Т. Безуглого та В. Заремби із салонними ліричними п'єсами першої половини ХІХ ст.

При цьому в Елегії «Барвінок» вже простежується прагнення композитора наділити твір українським колоритом. Про це свідчить як назва п'єси, так і близькість її тематизму до українських народно-національних джерел. Специфіка музичної мови основної теми (доволі вузький діапазон, підкреслення мінорної барви плавним мелодичним рухом навколо ІІІ ступеня, повторність ритмічної формули) споріднює цю елегію з лірико-побутовими українськими народними піснями щемливого характеру.

Дві елегії М. Лисенка (Елегія «Журба» е-moll, ор. 39 № 3 та Елегія fis-moll, ор. 41 № 3), створені на межі ХІХ–ХХ ст. – наступний етап розвитку цього жанру в українській музиці. Окрім помітної орієнтації композитора на різні жанрові моделі елегії, створені західноєвропейськими романтиками Ж. Массне та Е. Грігом, у цих творах ще виразніше простежується тенденція до національного увиразнення жанру.

У процесі аналізу Елегії «Журба» виявилися стилістичні аналогії з Елегією Ж. Массне (ор. 10 № 5): від спільної тональності – до різноманітних елементів тематизму (тенорова теситура основної теми, фактури, вираженою двома лініями: нижньою, в якій проводиться мелодія, та верхньою – пульсуючим гармонічним супроводом, гармонічна канва, використання паралельного мажору, форшлагів, тощо). Цілком імовірно, що М. Лисенко добре знав елегію французького романтика, яка була

популярною у другій половині ХІХ ст. При цьому твір українського митця є оригінальним зразком жанру елегії, на що вказує суттєве оновлення М. Лисенком драматургії, форми і фактурної тканини.

В іншій елегії М. Лисенка – *fis-moll* (ор. 41, №3) спостерігаються численні паралелі (драматургічні, структурні, стилістичні) з Елегією *a-moll* (ор. 38, № 6) Е. Гріга. Особливо подібними видаються початкові теми обох елегій, в основі яких примхлива, насичена хроматизмами тріольна мелодія, що ламаною лінією сходить донизу, відштовхуючись від витриманого тону домінанти. Однак у кожному випадку ця мелодія має різний характер: у Е. Гріга – скерцозний, фольклорного забарвлення, підхоплений надалі безхмарно-діатонічним тематизмом наступної теми, а в М. Лисенка – сумний, емоційно напружений. На відміну від елегії Е. Гріга, хроматичні інтервали елегії українського романтика звучать наспівно, жалібно, нагадуючи характерні інтонації українських народних лірико-побутових пісень, плачів і дум.

Отже, створюючи свої елегії, М. Лисенко переосмислював західноєвропейські традиції цього жанру крізь призму української пісенно-романсової та фольклорної образності й інтонаційності.

Здійснений аналіз елегій Т. Безуглого, В. Заремби та М. Лисенка доводить, що особливість еволюції цього жанру в українській фортепіанній музиці ХІХ ст. полягала у підсиленні його емоційно-психологічної барви «елегійності». Увібравши типові для романтичного мистецтва настрої розлуки, туги, жалю, самотності, які також вирізняють українську ментальність, жанр елегії не випадково посів особливе місце в українській музиці епохи Романтизму. Вищенаведені міркування дають підстави визначити українську фортепіанну елегію ХІХ ст. як жанрову квінтесенцію романтичного стилю.

Використані джерела

1. Ткаченко О. Г., Лахтар О. С. Українська романтична елегія й кордоцентризм: деякі аспекти взаємопроникнення // Вісник СумДУ. Серія: Філологія. № 1. 2007. Т. 1. С. 113–116.

Лукашева Людмила Тимофіївна

ТВОРЧИЙ ФЕНОМЕН М. М. СИНЕЛЬНИКОВА В КУЛЬТУРНОМУ ЖИТТІ УКРАЇНИ МИНУЛОГО І СЬОГОДЕННЯ

У вік цифрових технологій логічними стають процеси інтеграції, глобалізації та інші інноваційні винаходи, що зумовлені динамізацією технічних наук й щільно увійшли до понятійно-категоріального апарату

гуманітарного знання. Проте ця стрімка хода прогресу, орієнтована на нівелювання кордонів між різними культурами, на загальну доступність і загальну зрозумілість творчих явищ, загрожує ризиком позбутися власної ментальної характеристики, самобутності вітчизняного мистецтва. Перш за все, мається на увазі театральна культура.

Українська культурологічна і мистецтвознавча думки за часів незалежності Української держави відзначилися чималими зрушеннями в напрямку відродження вітчизняної культурної спадщини. Отже, у відповідності до направленості векторів розвитку сучасної української художньої культури, виникає нагальна потреба відновити й повернути до загальнокультурного обігу ім'я та творчий доробок Миколи Миколайовича Синельникова – актора, режисера, педагога, антрепренера, за значенням і наслідками своєї діяльності – визначного реформатора мистецької сфери.

Великі досягнення М. М. Синельникова становлять впроваджені ним і опрацьовані у власній практиці революційні для 80-х років XIX ст. заходи вдосконалення театральної діяльності. В своєму театрі він відмовився від музичних антрактів, які відволікали глядача від ідеї вистави; він скасував виходи на аплодисменти серед дії; упорядкував театральну афішу, позбавляючись прем'єрства у театрі, запровадив принцип вказувати виконавців ролей не за рангом, а за алфавітом. М. М. Синельников належав до фундаторів ансамблевого театру, де «немає маленьких ролей», в якому кожен виконавець має грати задля загальної висококультурної мети.

Опрацьований і репрезентований ним концепт психологічного реалістичного театру, з неодмінною домінантою «життя людського духу», значною мірою зумовив високий художній рівень саме цього напрямку у вітчизняному сценічному мистецтві.

Загальнокультурна діяльність М. М. Синельникова далеко виходила за межі суто театального кола. Він мав за мету створити Театр просвітницький, висококультурний, де б глядач одержував враження вищого ґатунку. Впродовж шести десятків років діяльності, принципово додержуючись заданого напрямку, М. М. Синельников: 1) спростував уявлення про театр и ставлення до нього як суто до розваги; 2) довів практикою, що театр – «це така кафедра, з якої можна багато сказати світу добра» (М. Гоголь); 3) переконав й захопив своєю філософією велетенську когорту послідовників – учнів і глядачів – залишивши по собі мистецьку школу і право нам сьогодні визначати й узагальнювати його творчу спадщину як феномен вітчизняного мистецтва.

Таким чином, без присутності у культурній палітрі минулого вітчизняного мистецтва концептосфери творчості М. М. Синельникова,

вдається неможливим повне розуміння не тільки суто мистецьких, а й соціокультурних процесів, що відбувалися на зламі ХІХ – ХХ ст. Сьогодні вочевидь актуалізуються потреба переосмислення й оприлюднення забутого, а відтак – маловідомого ім'я і мистецького доробку М. М. Синельникова. Ґрунтовні культурологічні і мистецтвознавчі дослідження нададуть корисного досвіду українській художній (зокрема, сценічно-театральній) культурі ХХІ ст.

Маслова-Лисичкіна Ірина Анатоліївна

МИСТЕЦЬКИЙ КОМПОНЕНТ СВЯТ КИЄВА 60-80-РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ У КОНТЕКСТІ КАНОНУ РАДЯНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

У святі, як у дзеркалі, відображаються всі суспільні та культурні реалії часу. Історія київських свят тісно пов'язана з перипетіями історії радянського періоду. Радянська країна як невід'ємна складова СРСР примусово запозичує так званій «радянський тип свята» у конкретних обрядах, ритуалах та церемоніях, символіках атрибутів. Такому типу, поза залежністю від жанру свята та типу святкової події, властиві: помпезність зовнішньої форми, жорстка канонічність ритуальних форм та сценарію, лаконічність вислову та дій. У мистецькій сфері переважає «плакатність» усіх засобів виразності, як-от: маршові жанри інструментальної музики, пісні-марші, закличність та гімнічність вербальних та музичних інтонем. Розквітає мистецтво плакату, історичний стиль та сталінський ампір у оформленні святкових локацій міста Києва, набуває особливого значення ораторське мистецтво і його агітаційний стиль, де скандування є основною звуковою та інтонаційною формою вербальних інтонем.

Основними формами масових свят є: мітинги, політкарнавали, хо-да, гуляння. Саме вони склали святковий синкрезис *культури* масових свят радянського Києва. Відмітимо, що такі свята не містили жодної «родзинки» української культури, ані специфічно-національної, ані традиційної, якими так багата наша мистецька палітра. До того ж, масові свята міста Києва в контексті історії та культури урбанізму має давні традиції. Так, самостійність Києва, любов киян до пишних святкувань та урочистостей зафіксована іще з часів надання місту Магдебурзького права. Надалі (у ХІХ та на початку ХХ ст.) економічна ситуація мого міста сприяла розвитку особливих масових свят у просторі ярмаркової культури «Київських контрактів». У всі часи Київ був осередком освіти, наукової еліти та духовним центром. І світські масові свята роз-

вивалися у особливих формах у надрах особливих святкових жанрів та форм (шкільна драма, вертепи).

Київ соціалістичний ХХ ст. миттєво нівелює свою власну святкову специфіку масової культури, починає орієнтуватися на канонічність культури соцреалізму. Подібний культурний канон надає доволі консервативну та однопорядкову лінійку культурних норм та художніх засобів офіційних обрядодій, ритуалів та церемоній.

Свято, як культурний феномен, відображений у різних видах мистецтва того часу (у літературних творах, у кіно, у живопису, у музиці та її різних інтонаційних формах) передавало шаблонність, тиражування зорово-візуальних та звукових стереотипів. Витримувалися канони соцреалізму, як-от: народність; зрозумілість мистецького шару оздоблення свята для людей без спеціальної освіти; простота; ідейність; зображення щоденних трудових подвигів, які люди робили для розбудови світлого майбутнього; конкретність та наочність художнього образу (метод соцреалізму не підтримував використання метафор, а визнавав тільки прямолінійність художнього вислову без багатшарової образності і символів). Переважала історико-революційна тематика у змістових формах свят та її усталені «штамповані» виразні засоби (прапори, плакати, макети, емблеми, колони мотоциклістів, велосипедистів, «педженти» з «живими картинами», на яких костюмовані актори зображували збори більшовиків-підпільників, солдат, матросів).

Наслідкування святкових мистецьких традицій Москви (центру) – іще одна особливість масових свят Києва зазначеного часу. Вона виявлялася у таких рисах: стійкість прийомів утілення (прапори, лозунги, календарі, плакати), що передавало тотожність, типовість ідеологічної концепції. Аналогічні ознаки виявлялися в багатьох святкових заходах, окрім календарних: театралізовані мітинги, мітинги-концерти, вечори-мітинги, вечори-рапорти, театралізовані відкриття партійних з'їздів, святкові демонстрації трудящих.

Особливо яскраво всі типові ознаки «тоталітарного свята» простежуються на прикладі державних урочистостей СРСР, а саме: першотравневих і жовтневих демонстрацій. Святкування передбачали: ходу трудящих; костюмовані колони з використанням макетів, емблем, прапорів, портретів членів політбюро ЦК КПРС, гасел; паради військових і техніки; транслявання тексту закликів, уславлень; у звеличуванні нових «культурних героїв» (Леніна, Крупської, вождів), у культі державної особи (Сталіна, Брежнєва).

У ці роки розробляються, стверджуються такі принципи і прийоми режисури масових свят, як: актуальність заходу; активізація глядача

(глядач стає учасником дії); широке використання засобів театралізації (музика, світло, кінофрагменти, тіньове та пластичне вирішення, гігантські ляльки і маски, макети тощо); поєднання драматичної дії з танцювальними, пластичними, спортивними номерами; участь у святах декорованих колон велосипедистів, мотоциклістів, маневрів планерів і парашутистів; симультанність дії на декількох майданчиках. Під час проведення великих заходів на стадіоні знайдені прийоми органічного злиття різних видів спорту і жанрів мистецтва (це – основні постулати режисури народного артиста СРСР Й. Туманова), постановка «живописних фонів» на трибунах та полях стадіонів (режисер Б. Петров). Здійснені значні кроки в пошуках виразного, образного декораційного оформлення свят, яке стали називати сценографією. Активні розробки в цьому напрямі проводили режисери Є. Вандаловський, А. Сілін, художники Р. Казачек, І. Золотарьов, Б. Кноблок [1, с. 9]. Починає розвиватися вітчизняна школа сценарної майстерності як основи для постановки масових свят. Цікавим видається утілення нового стильового типу мови у святковий простір того часу. Так, вербально-літературна складова (сценарії, тексти доповідей партійних діячів, тексти пісень, «речівок», лозунгів, описи масових свят у радянських письменників) виявляє так званий *соцяз* – метафоричний термін, утворений Дж. Оруеллом [2, с. 230]. Відмітимо й позитивну динаміку цього періоду.

Свята Києва періоду радянської України починають змінюватися: відходити від календарного принципу; деталізуватися за жанрами і форматами; вдосконалюватися за змістом та художніми засобами. Розширення тематики радянських свят сприяє розвитку співочих музичних свят. Масова пісня – найбільш природний жанр масового свята, але й академічний хоровий рух також активізується. Свята професій, молодіжні та юнацькі свята, гуморини, дитячі, театралізовані свята і концерти, піонерські і комсомольські свята, свята творчості, наукового пошуку, дружби – цей перелік свят Києва періоду Радянської України урізноманітнює масові святкові форми свят, залучає значний мистецький потенціал у простір свята.

Використані джерела

1. Орлик М. А. Социалистическая обрядность, ее внедрение и развитие в Украинской ССР // Советские традиции, праздники и обряды: опыт, проблемы, рекомендации. Москва: Профиздат, 1986. С. 3–18.

2. Шаповалов С. Н. Государственные праздники в Советском Союзе: зарубежный опыт исследования. Теория и практика общественного развития. 2009. № 3–4. С. 225–232.

ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ КИЇВСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО РОСІЙСЬКОГО ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ІМЕНІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ В 1944 Р.

Під час вигнання нацистів з території України постало питання про реєвакуацію культурно-мистецьких закладів. Театри мали виконувати важливу пропагандистську функцію. Після повернення в зруйнований війною Київ, культурно-мистецькі заклади зіткнулися з побутовими проблемами, які заважали творчій діяльності.

Повернення мистецького закладу могло відбутися лише за рішенням ЦК КП(б) У та РНК УРСР. З березня 1944 р. була видана спільна постанова ЦК КП(б)У та РНК УРСР «Про реєвакуацію Київського державного російського драматичного театру ім. Лесі Українки». За постановою в травні 1944 р. дозволялося перемістити театр з м. Грозного до м. Києва. Управління в справах мистецтв при РНК УРСР та Наркомату фінансів УРСР мали розглянути та затвердити необхідний кошторис для переїзду театру, ремонту його приміщення та відомчих житлових будинків. Ремонт приміщення театру та житлових будинків по вулицях Леніна, 5 та Пушкінська, 17/19 до 1 квітня 1944 р. мав забезпечити Наркомат житлово-цивільного будівництва УРСР. Керівництво УРСР мусило просити союзний Наркомат шляхів сполучення для перевезення майна та колективу 6 класних та 8 вантажних вагонів [9, арк. 2].

Як зазначає газета «Правда України» від 24 травня 1944 р., в повному складі 23 травня 1944 р. повернувся колектив театру імені Лесі Українки. В розмові з кореспондентом газети головний режисер театру В. Неллі розказав: «Ми привезли з собою костюми, декорації до всіх постановок. Театр покаже киянам свої нові вистави: «Генерал Брусилов», «Пісня про чорноморців», «Свобода Кречинського» та ін.» [2, арк. 2]. Незважаючи на те, що в газеті вказано, що театр повернувся в повному складі, але це не означає, що трупа була достатньо сформована.

Першою виставою, яку продемонстрували перед глядачами, була п'єса «Генерал Брусилов», поставлена 4 липня 1944 р. режисером В. Неллі [3, с. 4]. Вже 5 липня 1944 р. була написана рецензія на цю виставу в газеті «Правда України», де вказувалося на важливе політичне значення в умовах війни, адже «традиція Брусилова живе в наступі Червоної армії», яка боролася проти німців, як і імперська армія [1, с. 2].

В листі до керівника Управління в справах мистецтв при РНК УРСР М. Компанійцю від 10 липня 1944 р. директор театру хвалився,

що 13 листопада 1944 р. відбудеться 50 вистава п'єси «Генерал Брусилов». П'єса отримала хороші відгуки в пресі [5, арк. 2].

Крім проведення вистав в приміщення театру, колектив брав участь в обслуговуванні частин Червоної армії, госпіталів та навіть гірників Донбасу. 20 травня 1944 р. Коломієць, посилаючись на рішення ЦК КП(б)У, наказав керівництву Київського театру опери та балету, Київського театру музичної комедії та театру російської драми виділити артистів для включення в концертну програму по обслуговування гірників Донбасу. 23 травня 1944 р. вони мали відправитися в розпорядження Державної філармонії [4, арк. 6]. 28 червня 1944 р. Управління в справах мистецтв при РНК УРСР затвердило графік художнього обслуговування партизанського госпіталю на липень 1944 р. для культурно-мистецьких закладів. 10 липня 1944 р. мав виступати колектив Київського російського драматичного театру імені Лесі Українки [4, арк. 7].

30 вересня 1944 р. заступник керівника Головного управління театрів Комітету в справах мистецтв при РНК УРСР, посилаючись на наказ союзного Комітету в справах мистецтв від 18 вересня 1944 р., наказ колективу театру імені Лесі Українки та інших театрів сформуванати фронтову бригаду для художнього обслуговування фронту. Фронтowa бригада повинна була забезпечити хорошу якість репертуару, оформлення. В складі бригади мали бути висококваліфіковані артисти. Крім цього, ця бригада мусила прибути в Москву 20-25 вересня, де їх оглядала б спеціальна приймальна комісія [5, арк. 14]. Спроба залучити театр Лесі Українки провалилася. Причиною відмови дирекція театру називала неукomплектованість творчого колективу, а саме: не вистачало чоловічого складу трупи. Всі наявні чоловіки були зайняті участю у виставах театру [5, арк. 16].

В колективу театру виникли проблеми з підготовкою до опалювального сезону. У листі керівництва культурно-мистецького закладу до завідувача відділом пропаганди та агітації ЦК КП(б)У К. Литвину від 31 жовтня 1944 р. зазначалося, що необхідно заскрити приміщення, де 2 січня 1944 р. бомба вибила все скло. Також не вдалося заготовити весь об'єм вугілля. Тому просили зобов'язати трест «Київ-Паливо» надати 250 т вугілля [5, арк. 17-17 зв.].

Також театр не був забезпечений необхідною кількістю матеріалів, які могли бути придбані лише в комісійних магазинах та окремих осіб. Тому 14 грудня 1944 р. виконуючий обов'язків директора театру Махновецький звернувся до керівника Управління в справах мистецтв, а той в свою чергу звернувся до Уряду Радянської України. На початку січня 1945 р. була запланована прем'єра п'єси Б. Шоу «Пігмаліон» режисера та художнього керівника К. Хохлова. Необхідні були великі гроші на офор-

млення сцени та костюми вищих прошарків суспільства Великої Британії. Вартість цих матеріалів коштувала б до 15 тис. крб. Незважаючи на те, що в Київському театрі російської драми були кошти, вони повинні були звернутися за дозволом до вищого керівництва країни [5, арк. 22-23].

Варто зауважити, що Київський державний російський драматичний театр імені Лесі Українки не виконав свій творчий план. Замість чотирьох нових вистав вдалось поставити лише дві: «Пісня про чорноморців» поставили у Грозному, а «Місія містера Перкінса в країну більшовиків» – в Києві. Прем'єри п'єс «Пігмаліон» і «Офіцер флоту» перемістилися на 1945 р. через хворобу постановника – художнього керівника театру К. Хохлова [6, арк. 14-15].

Отже, колектив Київського державного російського драматичного театру імені Лесі Українки не лише ставив на своїй сцені вистави, а й проводив концерти для поранених бійців та партизан в госпіталях. Театр був недоукомплектований чоловіками, адже багато артистів брали участь в бойових діях. На швидкість вирішення проблем, які поставали перед закладом, впливала бюрократична система СРСР.

Використані джерела

1. Городской Я. «Генерал Брусилов» (Прем'єра в Киевском русском драматическом театре им. Леси Украинки) // Правда Украины. 1944. 5 июля. (№ 130). С. 2.
2. Правда Украины. 1944. 24 мая. (№ 100). 2 с.
3. Правда Украины. 1944. 4 июля. (№ 129). 4 с.
4. ЦДАМЛМ України. Ф. 567. Оп. 2. Спр. 10. 24 арк.
5. ЦДАМЛМ України. Ф. 567. Оп. 2. Спр. 11. 26 арк.
6. ЦДАМЛМ України. Ф. 567. Оп. 2. Спр. 15. 21 арк.
7. ЦДАМЛМ України. Ф. 567. Оп. 2. Спр. 9. 18 арк.

Мацієвська Тереса Миколаївна

МАКСИМ КОПКО В ІСТОРІЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ГАЛИЧИНИ

Діяльність Максима Копка є одним з важливих етапів в історії становлення української музичної культури кінця ХІХ – початку ХХ ст. М. Копко – талановитий композитор і хоровий диригент, енергійний організатор музичного життя, видавець, дослідник духовної музики, співак, теоретик, невтомний пропагандист української народної пісні та творів українських композиторів. Це говорить про діяльність М. Копка і характеризує його як різностороннього діяча ХІХ ст.

М. Копко надавав перевагу громадській діяльності і саме в ній він яскраво проявив себе як особистість з великим організаторським хистом, ініціатором і засновником багатьох культурно-громадських товариств

(«Віра», «Руський інститут для дівчат», «Зоря»). Крім того, він брав участь у роботі інших товариств (працював у товариствах «Руська Бесіда» та «Просвіта»). М. Копко як представник духовенства був в дяківському товаристві, створеному в 1892 р. в Перемишлі). Він старався про збільшення фонду товариства для покращення стану дяків, створення комісії для атестації і видання дякам свідоцтв. Помітною є праця М. Копка в товаристві «Просвіта». Як просвітянин він постійно виступав з концертами хору «Перемиський Боян» і тим знайомив галичан з рідною піснею (виконувалися твори на слова Т. Г. Шевченка, декламації з його творів).

В 1894 р. о. М. Копком і д-ром Теофілом Кормошем була заснована перша кредитова кооператива під назвою Общество Взаимного Кредита «Віра». Вона допомогла українському народу не тільки ставити господарські будівлі, закуповувати землю, але розбудовувати виховні, культурні і економічні установи. Всі школи, з'їзди, свята, збори були суспільно-політичною господарською школою, яка вишколювала український народ на високо свідомих громадян.

Потрібно відзначити працю М. Копка в Руському Інституті для дівчат. У 1880-х рр. українська громадськість усвідомлювала потребу розвитку освіти не тільки для хлопців, але й для дівчат. М. Копко входив до товариства «Бурса для дівчат руського католицького обряду в Перемишлі» і за його ініціативою був побудований будинок для Інституту. М. Копко, виконуючи обов'язок, був ерудованим педагогом, і завдяки йому в Інституті панувала атмосфера релігійного виховання, працьовитості і патріотизму.

Цікавою є праця М. Копка у товаристві «Руська Бесіда». Впродовж своєї творчої діяльності М. Копко контактував з театром і створив музично-театральні твори на текст І. Я. Луцика (Роман Сурмач): «Вифлиемська Ніч» (1900), «Виворожила» (1901), «Не жартуй з серцем» (1901), «Перехитрила» (1901) та ін. В товаристві «Руська Бесіда» часто виступав з концертами «Перемиський Боян» під керівництвом М. Копка. Тільки в 1892 р. відбулися чотири вечорниці у товаристві цієї інституції для духовного піднесення нації.

Товариство «Зоря» було засноване М. Копком в 1899 р. в Перемишлі. Завданням товариства було ознайомлення слухачів з творами українських композиторів, народною піснею для піднесення музичної культури на вищій професійний рівень. При товаристві М. Копко створив хор, гурток під назвою «Домашній театр», в якому постійно виконувалися вистави М. Копка.

З розвитком музичної культури Галичини діяльність М. Копка проявилася переходом від аматорської композиторської творчості до подальшого розвитку на професійній основі. Свідченням цього є

створення хорового товариства «Перемиський Боян». Під керівництвом М. Копка товариство в період важкого соціального і національного гніту австро-угорської монархії мало прогресивне значення. «Перемиський Боян» проводив велику концертну діяльність, щорічно товариство давало кілька концертів (обов'язково на роковини Т. Г. Шевченка, і в липні на «Івана»). Доходи з концертів ішли на допомогу бідним учням гімназії, утримання шкіл, видавництва. «Перемиський Боян» під проводом М. Копка був важливим осередком зародження української музичної культури і підняття її на вищий професійний рівень.

В 1899 р. серед галицької співацько-музикальної громади виникла думка про об'єднання всіх існуючих музичних товариств в один краєвий «Музичний Союз» як центральний орган, покликаний організувати музичне життя краю. Покладалися великі надії на діяльність товариств «Боянів». Тому М. Копко разом з В. Матюком і В. Шухевичем створив комітет з організації з'їзду. Такий захід керував би музичним життям краю (відкривати музичні школи, оголошувати конкурси на музичні твори композиторів...). Втілюючи в життя завдання з'їзду М. Копко створив низку патріотичних творів (хор «Де срібнолентний Сян пливе» (1892), кантата «Гамалія» (1894), твори на церковно-богослужбову тематику (Архангельський глас» (1887), «Воскресеніє Христове» (1898) та ін.), видав методичний підручник «Самоучка» для науки співу з нот (1901). І хоч з'їзд не відбувся, але його ідеї були реалізовані в «Союзі співацьких і музичних товариств» та Вищому Інституті.

Для ознайомлення населення з музикою і піснею українських композиторів М. Копко створив видавництво «Бібліотека музикальна» яке існувало протягом 1897–1912 рр. М. Копко випустив 16 випусків творів різних авторів – Д. Бортнянського, М. Вербицького, О. Нижанківського.

Діяльність М. Копка є значною і багатогранною в культурно-історичному процесі другої половини ХІХ ст. і становленні музичного професіоналізму. У всіх сферах-громадській, священницькій, музичній, просвітянській він чимало зробив для утвердження національної музики. М. Копко як самобутній творець і патріот вніс значний вклад у світову скарбницю музичної культури.

Мищенко Ірина Іванівна

ГРАФІКА БУКОВИНИ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Буковинська графіка останніх десятиліть є чи не наймобільнішим та різноманітним у своїх проявах видом образотворчості. Доволі велика

кількість авторів з різними школами та художніми уподобаннями сприяли виникненню відмінних варіацій розвитку цього виду мистецтва у регіоні. У ньому можна виділити реалістичну течію, репрезентовану найбільшою кількістю авторів різного віку й індивідуальності (В. Санжаров, Ф. Мішин, І. Поп'юк, І. Балан, Р. Лекалов); сучасну трансформацію класичної традиції (твори Я. Зайця, О. Криворучка й Б. Негоди), постмодерністські пошуки (роботи І. Каленик, О. Любківського) та інші менш значущі прояви.

Близькою до реалістичного напрямку, репрезентованого в буковинській графіці, була творчість Наталії Ярмольчук (1965–1999), в акварелях та малюнках пером якої відчутне зацікавлення класичним мистецтвом Далекого Сходу. Н. Ярмольчук створює романтично-чуттєвий образ міста, а для її робіт характерна фрагментарність, коли будь-який мотив сприймається лише як уламок цілісного світу.

Доволі часто робота митця стає не стільки втіленням емоцій і підсвідомих реакцій художника, як запрограмованою системою співставлень предметного й асоціативного рядів. Переосмислення звичних образів, спроби творення іншої реальності присутні і в роботах буковинських митців.

Рух від класичного за технікою живопису та використання трафарету в малярських композиціях початку 1990-х рр. до творів 2000-х рр., що синтезують в собі різні види візуального відображення світу, найбільш помітний в творчості Ірини Каленик. Працюючи на стику комп'ютерних технологій, фотомонтажу і традиційних зображальних засобів, вона відшуковує власну пластичну мову – через експеримент, в якому всі мистецькі надбання попереднього часу – від архаїчних до модерних – стають лише засобами для самовираження, для реалізації проєктів та концепцій («Нова серія», 2002).

Несподіваним проявом поєднання академічного й гіперреалістичного відтворення світу стали раціонально вибудовані роботи-відбиття Олега Любківського, з технічно досконалих акварелей та офортів якого постає дистильовано-ностальгійний образ Чернівців початку ХХ ст. («Резиденція», 1998; «Міський краєвид з резиденцією митрополита», 1999) або гірко-іронічний погляд на місто сучасне («Справжнє і фальшиве вікно», 1999; «Дом коммунистического быта», 2000).

Неординарне прочитання мистецької спадщини найвиразніше втілюється в доробку цілком відмінних за стилістикою авторів – О. Криворучка та Я. Зайця. Орест Криворучко став знаковою постаттю буковинського краю, він працює у графіці, малярстві, художній фотографії, у своєрідному графічному рельєфі – блінтовому тисненні. Лако-

нізм виражальних засобів є характерною рисою творчості цього художника, що особливо помітно в міні-графіці та книжкових знаках, які для світу стали символом Криворучка-митця, тим, що принесло йому численні нагороди престижних міжнародних конкурсів. Тільки ескібрисів створено близько п'ятисот – в найрізноманітніших техніках, класичних або модерних за вирішенням.

Чернівці, їх неповторні пам'ятки спонукали до створення й циклу витончено-ідеальних і виразних зображень архітектурних споруд, кожне з яких ніби ілюструє наявні в забудові міста стилі. Непроста й суперечлива історія України в творах О. Криворучка постає у вигляді символів, архетипів, які не потребують вербального супроводу. Такими є гранично виразні «Передчуття», «Козак Мамай», «Ікар». О. Криворучко звертається й до візуальних та змістовних парафразів, в нього можна віднайти ремінісценції багатьох класичних творів.

Прагненням віднайти всеохоплюючу систему понять, де символ, завдяки своїй ємності, стає найкоротшим шляхом до лаконічності й формальної виразності вирішення, позначена творчість Ярослава Зайця. В основі синтетичної за виражальними засобами графіці художника – поєднання лінійної витонченості офорта, прозорості акварельних прокладок й живописної неоднорідності та емоційності темперних тонувань. У роботах майстра лаконічність і формальна виразність вирішення досягаються, зокрема, й через численні зображення-символи, котрі, завдяки своїй глибині й універсальності, стають утіленням і національних мотивів, і загальнолюдських архетипів, носіями спільних для багатьох європейських культур понять та образів. Так, в акварелях і офортах Я. Зайця відчутні філософські, асоціативні й стилістичні паралелі з творами мистців доби «Відродження без античності», серед яких найближчими йому є нідерландські живописці XV–XVII ст. Ієронімус ван Акен (Босх) та Пітер Брейгель Старший. Прикладом такої мистецької трансформації є акварель «Подвір'я мого дитинства» (1984), у якій буденне життя людини співставлене із Всесвітом, плакат до театральної вистави за твором Джованні Боккаччо «Декамерон» (1984) та ін.

Чи не найчастіше звертається графік до теми Різдва Христового, подекуди поєднуючи в композиції іконографію різних сюжетів христологічного циклу та зображення українських народних уявлень і звичаїв, ніби повторюючи на новому витку людського розвитку дещо суперечливе співіснування елементів пізньоантичного, варварського та християнського світосприйняття, що за часів раннього середньовіччя утворили засади сучасної європейської культури. Подібні мотиви присутні у доповненому тонуванні офорті «Різдво» (1991), композиції «Ніч» (1989), в

яких існує характерне для культури XV–XVII ст. та народного мистецтва фантасмагоричне поєднання різних планів, суміщення розділених у часі подій, перенесення традиційних мотивів та героїв у сьогодення.

Помітні у роботах графіка початку XXI ст. впливи постмодернізму органічно переплітаються з сюжетами та мотивами класичного мистецтва. Використовуючи поєднання знайомих образів, архетипів і несподіваних асоціацій, традиційних та нових художніх прийомів, Я. Заяць створює самодостатню систему знаків і пластичних метафор, поступово переходячи від класично-ясних композицій з упізнаваними мотивами до більш асоціативних, насичених символікою аркушів. Образ багатомірності буття, в якому реальність перемежається зі знаками минулого, постає в аркушах «Світ зі світла створений» (2005) та «Гора» (2007), що композиційно й за мотивами перегукуються між собою.

Використовуючи поєднання знайомих художніх образів, архетипів і несподіваних асоціацій, традиційних та нових технічних прийомів і технологій, буковинські мистці створюють самодостатню систему знаків і пластичних метафор, осягання якої потребує від глядача не тільки певного рівня обізнаності, а й співпраці, включення його в самий процес творення і пропонованої митцем гри. Подібне стилістичне розмаїття буковинської графіки дозволяє говорити про неї, як про найбільш сучасний у проявах і динамічний в розвитку вид мистецтва краю.

Монсевич Віолета Вікторівна

ЕВОЛЮЦІЯ УКРАЇНСЬКОГО СТАНКОВОГО РИСУНКУ КІНЦЯ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

В сучасній мистецтвознавчій науці актуальною є необхідність розробити послідовну систему розвитку української школи академічного рисунку кінця XX – початку XXI ст. як вагомого художнього явища. Зокрема, є потреба систематизувати закономірності, не пов'язані з особистими рисами і прийомами художника – автора картини. Загальні закономірності для творів різних періодів розвитку станкової картини кінця XX – початку XXI ст., які постійно уточнюються і поглиблено вивчаються, дають можливість виокремити та унаочнити нові зв'язки між складовими на основі досліджень.

Створення станкової картини – це цілісний процес. Розглядаючи значення академічного рисунку в створенні живописного твору, ми не можемо його відокремити в самостійну замкнуту структуру, у свій саморозвиток, у свій рисунок заради рисунку. Композиція – це форма мислення, живопис – це форма мислення, рисунок – це форма мислення.

Всі складові творчого процесу при створенні картини, цілісне мислення художника, відчуття видимого і невидимого світу формуються на основі отриманих знань в процесі навчання з анатомії, техніки живопису, історії мистецтв, літератури, філософії та іншої інформації, здобутої протягом життя методами спостереження, фіксації, аналізу.

Рисунок – це система ліній та штрихів, що з'являються унаслідок руху людини під час роботи над зображенням у певному напрямку. У такий спосіб організовується «руховий» простір зображення, де лінія сприймається як рух, завдяки якому людина впливає на світ. Через рисунок художник висловлює своє активне ставлення до світу, відповідно до концепції філософа та дослідника теорії мистецтва Павла Флоренського, зазначену в одному з розділів роботи «Аналіз просторовості і часу в художньо-образотворчих творах» [4, с. 191]. Цілісність живописного твору складається із частин. У цілісному процесі народження живописного твору, дослідження рисунку як самостійної категорії є не тільки цікавим в історичному контексті чи як формотворення, а може бути корисним для професійної підготовки молодих митців в контексті художньої освіти в Україні.

Становлення художньої освіти в Україні пов'язано з провідними закладами України – Києво-Могилянською академією, іконописною майстернею Києво-Печерської лаври, колегіумами, в стінах яких бере початок український рисунок [1, с. 67]. Як зазначає Ю. Майстренко-Вакулєнко, «поступовий розвиток рисунка від підготовчо-навчального до станкового, неперервний зв'язок та взаємозбагачення творчого рисунка й освітніх традицій є цікавим та актуальним аспектом, оскільки в основу сучасної художньої освіти також покладено рисунок» [2, с. 147–148]. Вона ж також вказує, що становлення авангардних течій в українському станковому рисунку початку ХХ ст., у свою чергу, також відбувалося з певними регіональними особливостями [3, с. 4].

Розглядаючи розвиток і трансформаційні зміни в академічному рисунку, слід зазначити вплив творчості імпресіоністів, у творах яких реальні предмети розчиняються у кольоровому тумані, і чітке моделювання форми у рисунку стає не потрібним, і разом з тим не потрібні стали й наукові основи академічного рисунку.

В умовах розвитку української школи рисунку в ХХ ст. слід зазначити більш ніж п'ятдесятирічний вплив радянської системи зі спрямуванням на соцреалістичне мистецтво, яка стала заслоном проти проникнення в її стіни формалістичних методів художньої творчості. З 70-х рр. ХХ ст. притаманним тогочасному західноєвропейському рисунку

було співіснування новітніх течій та реалізму, причому навіть у межах творчості одного митця (В. Зарецький, Ю. Хіміч та ін.).

У процесі стильового розвитку українського станкового рисунка (як і західноєвропейського) простежується еволюція таких філософсько-естетичних категорій як світло, простір, час, рух, ритм та їхньої внутрішньої взаємодії. Рисунок, специфічні якості якого полягають у швидкості створення, найчутливіше відгукувався на зміни у суспільних світоглядних концепціях. В цих умовах зароджується нова система, яка, на відміну від модернізму початку минулого століття, не просто заперечує академічну школу рисунку, але спрямована на повне руйнування традиційної мистецької освіти в галузі образотворчого мистецтва. Ця друга хвиля логічно витікає з першої і називається постмодернізм. Постмодернізм характеризується двома основними рисами – розпадом характерного для модернізму єдності і зростанням плюралізму. Глобальне «розмноження» локальних ідентичностей означає руйнування характерною для модернізму культурної вертикалі «центр – периферія», як в національному, так і в світовому масштабі. Постмодернізм швидко проник в усі сфери соціально-гуманітарного знання, почав надавати вплив на різні сфери суспільного життя. Справжня свобода, на думку ідеологів постмодернізму (Ж. Дерріда, М. Фуко, Ж. Делез та ін.), укладена в сфері бажання, а намагання поставити його під контроль – культурно контрпродуктивні.

Аналіз розвитку академічного рисунка приводить нас до висновку про те, що сучасний стан розвитку мистецтва вимагає нових досліджень з теорії рисунка і методики його викладання, пошуку шляхів подальшого вдосконалення і розвитку. Український станковий рисунок становить особливу сферу образотворчості, що найяскравіше виявляє характеристики безпосереднього, швидкого втілення ідеї художника і дозволяє простежити рисунок в часопросторі живописного твору кінця ХХ – початку ХХІ ст.

Використані джерела

1. Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні в XVI–XVII ст. Київ: Наук. думка, 1983. 180 с.
2. Майстренко-Вакуленко Ю. В. Основні тенденції становлення й розвитку українського станкового рисунка (кінець XVII – початок ХХ століття) // Вісник ХДАДМ. 2013. № 3. С. 147–149.
3. Майстренко-Вакуленко Ю. В. Передумови і тенденції розвитку українського станкового рисунка (кінець XVII – початок ХХ століття): автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.05. Київ, 2012. 19 с.
4. Флоренский П. О. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. Москва: Издательская группа «Прогресс», 1993. 321 с.

ЛАВРЕНТІЙ КРЩОНОВИЧ: НАЧЕРКИ ДО ПОРТРЕТУ МИТЦЯ ЕПОХИ БАРОКО

Мистецтво бароко, що дало новий потужний поштовх до розвитку всіх галузей художнього життя в Україні XVII – XVIII ст., сформувало, зокрема, і нове обличчя української графіки – книжкової й естампної. В XVII ст. у різних регіонах з'являються друкарні, які налагоджують випуск богослужбових і світських видань. Крім вже відомої в Україні техніки ксилографії, сюди вже в 1610-х рр. проникає, а у другій половині XVII ст. швидко поширюється мідерит, який додає графічним зображенням більшої об'ємності і складнішої світлотіньової фактури.

У Гетьманщині осередком друкарства стає Чернігівщина. Становлення друкарень у Новгороді-Сіверському, а згодом у Чернігові у другій половині XVII ст. пов'язане з ім'ям архієпископа Лазаря Барановича (1620–1693). Обидві друкарні видавали переважно авторські літературні твори, як самого Л. Барановича, так і інших діячів-літераторів. Для урочистих видань тут виконувались гравюри на міді з застосуванням удосконаленої поглибленої техніки гравіювання [7, с. 671]. З-поміж авторів видань чернігівської друкарні нашу увагу привернув Лаврентій Крщонович, який тривалий період (1685–1696) був ігуменом Свято-Троїцького Іллінського монастиря, а далі – першим його архімандритом (1696–1704).

Літературна діяльність Л. Крщоновича не раз висвітлювалась у різних публікаціях, що з'являлись друком впродовж XX ст. [3; 7]. Натомість про його діяльність як художника і гравера в Україні відомо зовсім небагато і, на наш погляд, інформація має чимало прогалин. Тому метою нашого повідомлення є порівняльний аналіз мистецтвознавчих видань, які вивчають Л. Крщоновича як творця ікон і графічних композицій.

Перші згадки про Л. Крщоновича як художника і гравера у мистецтвознавчих працях з'явилися у 1980-ті рр. Насамперед це окрема стаття польського мистецтвознавця Мечислава Гембаровича. З неї ми і довідуємось про литовське походження Л. Крщоновича, який прибув в Україну з Вільна й у 1674 р. був направлений архієпископом Лазарем Барановичем до Чернігова, вступив до ордену василіан, але з 1684 р. став ігуменом Свято-Троїцького Іллінського монастиря в Чернігові [9]. Науковець аналізує особливості авторської манери Л. Крщоновича у графічних композиціях.

Напевне встановленим графічним зображенням авторства Л. Крщоновича насамперед є композиція, створена митцем у віленський період. Її подає Дмитро Степовик в одній зі своїх монографій. Виграві-

рувана на металі композиція, є титулом до панегірика, виданого у 1674 р. на честь Бонавентури Мадалинського. Має ініціали АГ у нижньому лівому куті [8, с. 75]. Подібні композиції живили українську графіку новими елементами і підходами до побудови і насичення образотворчих структур. Про несподівані поєднання нових для України графічних образів Д. Степовик, зокрема, зазначав: «Незвично було для тодішнього читача сприймати ангела в товаристві Марса й Белони (Титул Л. Крщоновича до книги «Area triplex», 1674), Іоанна Предтечу з Марсом (титул І. Щирського до панегірика «Iter gloriae», 1680), Мінерву з церковною корогвою (підносний адрес І. Щирського ректорові Київської академії Прокопові Калачинському, кінець XVII ст.)» [8, с. 76].

Зауважимо, що згадані два мистецтвознавчі видання по суті єдині у 1980-ті рр., що представляють Л. Крщоновича у якості гравера. Виданий у той самий час «Каталог стародруків», укладений Ярославом Запаско і Ярославом Ісаєвичем, згадує Л. Крщоновича у зв'язку з підготовкою і друком 5-ти видань лише як автора літературних текстів. Йдеться про прозово-віршований панегірик «Відроджений фенікс» 1683 р., присвячений Лазарю Барановичу, «Тріодь цвітну» 1685 р., «Modlitwy dzienne u posne» 1689 р., «Руно орошеное» 1696 р., «Молитвослов триакафістний» 1697 р.

У панегірику Л. Крщонович є автором тексту, натомість автором гравюр тут визначений Іван (у чернецтві Інокентій) Щирський, відомий український гравер, що до 1683 р. працював у Вільні, від 1683 р. – у Києві і Чернігові. У «Тріоді цвітній» 1685 р. Л. Крщонович є автором передмови і вірша-присвяти на герб Л. Барановичу. Гравер у цьому виданні невідомий, подані лише його позначки – Пе. Рахма, П:ΣΟ 1641. У «Modlitwy dzienne u posne» 1689 р. Л. Крщонович також згадується як автор передмови. У книзі «Руно орошеное» Дмитра Туптала (Ростовського), виданій у 1696 р. – так само. Нарешті у «Молитвослові триакафістному» 1697 р. Л. Крщонович знову згадується як автор присвяти Обидовському, натомість ім'я гравера також відсутнє [5, №№ 618, 626, 658 707, 715].

Останніми роками питання граверського доробку Л. Крщоновича знову стало предметом наукового аналізу. Адже саме на час його перебування у Чернігові як ігумена, а далі архімандрита припадає поява важливих видань авторства Л. Барановича та Дм. Туптала. Головним оздобленням цих книжок стала гравюра з зображенням «Іллінської Богоматері» (перший у друках Гетьманщини мідерит 1676 р.), виконана за програмою ікони 1658 р. Від першого її зображення у виданні 1676 р. («Ksiega rodzaiu») до 1696 р. («Руно орошенное») іконографія твору змінювалася у деталях – додалися корони на головах Богоматері і Христа,

рослинне різьблення тла, напис під сюжетом. Якщо авторство першого графічного зразка 1676 р. приписується окремими мистецтвознавцями Л. Крщоновичу [2], то наступні іконографічно доповненні зразки також не мають встановленого автора.

Л. Крщоновича вважають автором нового варіанту ікони «Іллінської Богоматері», написаної у 1696 р. для Петра I з нагоди взяття Азова і перемоги в Азовському поході за участю Івана Мазепи й українських козаків [1, с. 19]. Однак через те, що ікона 1696 р. знаходиться в колекції одного з музеїв Росії, її точна атрибуція в Україні до цього часу не проведена. До того ж авторство гравюр Л. Крщоновича часто протиставляють виконанню їх іншим представником чернігівської друкарні І. Щирським [6, с. 668]. Саме йому належить авторство гравюри з ще одним зображенням «Іллінського Богоматері», виконаної для тексту «Дедикації Івану Мазепі» у 1695 р. [3]. Про Л. Крщоновича як про гравера не згадують й автори словників українських граверів [4; 6]. Тому і сьогодні постать Л. Крщоновича як художника і гравера, що жив і працював в Україні між 1674–1704 рр. потребує подальшого дослідження, а гравюри, виконані у новгород-сіверській й чернігівській друкарнях – окремої наукової експертизи.

Використані джерела

1. Адруг А. Гравірувальні дошки чернігівської друкарні XVII – XVIII століть // Сіверянський літопис. 2014. № 6. С. 15–21.
2. Адруг А. Зображення чудотворних чернігівських ікон у графіці Чернігова та Новгород-Сіверського другої половини XVII – початку XVIII ст. // Сіверянський літопис. 2015. № 4. С. 3–9.
3. Дедикація Лаврентія Крщоновича «Кіот Срібнокований» / підготовка до друку, коментар та переклад із польської та латинської мов о. Юрія Мицика та Ольги Циганок // Сіверянський літопис. 2017. № 3. С. 111–119.
4. Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні в XVI – XVIII ст. Київ: Наук. думка, 1983. 179 с.
5. Запаско Я. П., Ісаєвич Я. Д. Пам'ятки книжкового мистецтва: каталог стародруків, виданих на Україні. Львів: Вища школа, 1981. Кн. 1; Львів, 1984. Кн. 2. Ч. 1-2. 240 с.
6. Попов П. М. Матеріали до словника українських граверів. К., 1926. URL: <http://elib.nplu.org/view.html?&id=231>. (дата звернення: 28-29.10.2018).
7. Попов П. М. Панегірик Крщоновича Лазарю Барановичу – невідоме чернігівське видання 80-х років XVII ст. // Ювілейний збірник на пошану академіка Дм. Багалія. Київ, 1927. С. 668–697.
8. Степовик Д. В. Українська графіка XVI – XVIII ст. Еволюція образної системи. Київ: Наук. думка, 1982. 340 с.
9. Gebarowicz M. Wawrzyniec – Laurenty Krzczonowicz, nieznaný sztycharz drugiej polowy XVII wieku // Folia historiae artium. Krakow, 1981. S. 49–120.

СЕМІОТИЧНИЙ ПІДХІД ДО АНАЛІЗУ ТЕКСТІВ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ БАРОКО

Семіотичні дослідження символіки та її семантики в мистецьких музичних процесах можуть бути одним з перспективних напрямів в сучасній культурології. Але семіотичний підхід до аналізу сакральної символіки української музики бароко ще не означений. Його характеристика допоможе читати тексти української музики бароко, відкриваючи наново прихований у них культуротворчий потенціал.

Московсько-тартуська семіотична школа на чолі із Ю. Лотманом вивчала знаково-символічні системи культури (в тому числі і музичної) як тексти, шляхом розкодування їх значень в процесі семіологічного аналізу. Семіотичні дослідження символіки західноєвропейської музики бароко проводили Б. Яворський, В. Носіна, О. Захарова, М. Друскін. Семіологічний аналіз української камерно-інструментальної музики кінця ХХ – початку ХХІ ст. здійснює А. Кравченко. Однак культурологічні дослідження текстів української музики бароко відсутні, є спроби інтерпретації тільки окремих елементів символічної системи української музики бароко Н. Ананьевою, Р. Стельмашуком [1; 4]. Найвні також одинокі згадки деяких особливостей, пов'язаних з розкриттям семантики елементів вищезгаданої символічної системи у В. Бойко, Т. Кіреєвої, О. Кіреєвої, В. Кіреєвої [2; 3].

Отже, семіотичний підхід до аналізу української музики бароко базується на доробку тартуської семіотичної культурологічної школи. Він дозволяє читати музичні тексти як знаково-символічні системи, виявляючи приховані в цих текстах сакральні змісти їхньої семантики.

У знаково-символічній системі української музики бароко можна виділити такі основні елементи: музично-риторичні фігури, мажорні і мінорні музичні тональності, метро-ритмічні фігури. Важливо в процесі розкодування сакральних змістів у текстах музики українського бароко простежити взаємозв'язок всіх елементів цієї знаково-символічної системи та звернути увагу на їх співвідношення з вербальними текстами музичних творів.

Іноді стає в нагоді порівняння семіотичного підходу до аналізу української музики бароко з відомими західноєвропейськими підходами. Виявлення спільних і окремих рис української і західноєвропейської музичних культур бароко дозволяє простежити діалог культур Західної Європи та України. У цьому аспекті нами здійснюється адаптація відомих

західноєвропейських прийомів аналізу музично-риторичних фігур до технології їх використання в семіотичному дослідженні української музики бароко. Механізм адаптації включає розширення і доповнення вже наявних підходів за рахунок введення авторської методики розкодування сакральних змістів символіки в українській музиці бароко, що базується на поясненні семантики символу шляхом зіставлення з іншими подібними закодованими в сакральних текстах символічними концептами.

Використані джерела

1. Ананьєва Н. Музично-риторична лексика в хорових концертах Артемія Веделя: питання інтонування сакрального слова // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Духовна культура України: традиції та сучасність: зб. ст. Київ, 2010. Вип. 85. С. 227–242.
2. Бойко В. Г. Особливості творчості Д. С. Бортнянського у віддзеркаленні західноєвропейських традицій 2-ї половини XVII – XVIII ст. // Культура України. 2012. Вип. 37. С. 263–272.
3. Кіреєва Т. І., Кіреєва О. Г., Кіреєва В. Г. Духовна музика Нового часу і символістичні цінності Д. Бортнянського // Наука. Релігія. Суспільство. 2012. № 3. С. 56–62.
4. Стельмащук Р. Барокові музично-риторичні фігури в українській музиці партезного стилю: тенденції, закономірності, особливості // Молодь і ринок. 2011. № 10. С. 100–104.

Павельчук Іванна Андріївна

РЕФЛЕКСІЇ СИМВОЛІЗМУ В ЖІНОЧОМУ ПОРТРЕТІ О. МУРАШКА

Входження в нову культуру доби модерн (1870–1914) зароджувалося в органічному зв'язку з символічним світовідчуттям [5, с. 9]. Ще сучасники усвідомили, що заглиблення у підсвідомість у символізмі є явищем ментально-світоглядним [1, с. 145]. Світ суб'єктивних переживань, що почав домінувати у символізмі, зробив по-новому актуальними ідеї німецького романтизму, зв'язок з якими науковці відзначають у різних національних школах модерну [4, с. 39]. В нових історично-політичних обставинах по-іншому розкрилося містично-символічне підґрунтя англійських прерафаелітів, в мистецтві яких органічно поєдналися духовна меланхолія та естетизм [3, с. 151].

Символічні настрої доби виразно позначилися у творчості видатного українського живописця Олександра Мурашка, творчість якого посідає одне з провідних місць серед піонерів національного українського модерну. Суспільна увага до символічного напрямку позначилася уже в ранній творчості О. Мурашка в період навчання у Петербурзі [2]. Упродовж 1897–1898-х років двадцятирічний живописець створив карти-

ну «Мак. Портрет О. А. Прахової в маскарадному костюмі» (1897–1898), в якій змальовано старшу доньку Адріана Прахова Ольгу Адріанівну. В задумі відчувається любов О. Мурашка до ефектних схем декоративного оформлення композиції, впливи тогочасної моди на одягання моделей в карнавальні костюми, що були показовими для естетики модерну загалом. Цей прийом дозволяв художникам модерну найпростішими засобами інсценувати атмосферу, відмінну від прозаїчного життя та передати символічний підтекст вербальними знаками.

Постать Ольги Прахової поставлена в три чверті до глядача. Її погляд спрямовано повз нас управо. Фігура жінки силуетно виділяється через барву темно-синьої сукні, яка сприймається локальною плямою на тлі об'ємної золотої драперії. Зачіску Ольги Прахової прикрашає модний капелюшок, дизайн якого нагадує пелюстки червоного маку. Аналогічна декоративна деталь оздоблює атласну сукню в зоні її рамен. Застосувавши значний арсенал ефектних засобів, О. Мурашко тоді не зміг досягнути органічного синтезу, який відчувається в сезаннівській «Масляні» (1888) та в «Арлекіні» (1907) К. Сомова. Тоді О. Мурашко щойно оволодів майстерністю реалізму і його задуми були далекі від проблем синтезу, а формальне оздоблення композиції декоративними деталями не змінило реалістичного погляду на світ. Принаймні, спроба такої алегоричної постановки доводить, що уже тоді О. Мурашко відчув обмежені можливості натуралізму та мав намір відтворити у мистецтві дещо більше, аніж те, що можна побачити очима.

Через п'ять років, перебуваючи у пенсіонерському паризькому відрядженні, О. Мурашко повернувся до свого задуму в портреті «Дівчина в червоному капелюсі» (1902–1903). У літературних джерелах раніше ці два образи ніколи не зіставлялися, хоча в обох закладено одну й ту саму ідею жінки-квітки. Ідея втілюється за допомогою тих самих фетишів: червоного капелюшка, що асоціюється з квіткою маку; хроматичної концепції контрастів; прозорої фактури жіночого вбрання, що надає присмак таємничості; золотого тла, яке передає враження формального простору. Фактично «Дівчина в червоному капелюсі» (1902–1903) – це друга спроба створити задуманий символічний образ. На портреті відтворено юну парижанку в модному червоному капелюшку. У новій інтерпретації напівфігура подається масштабним планом. Задля концентрації уваги на внутрішньому світі моделі живописець усунув усі другорядні деталі. Екзотичний типаж засмаглої дівчини з пристрасно-драматичними карими очима та пишною зачіскою підказує, що О. Мурашко усе ще перебував під враженням від колоритних образів іспанця Ігнасіо Сулоаги. Про впливи творчості Сулоаги говорить і широка

розкута манера письма: червоний капелюшок написаний чи не декількома віртуозними площинами.

Незважаючи на елементи зовнішньої декоративності, О. Мурашко зосереджується на розкритті внутрішньої суті – духовного світу моделі. Попри юність та екзотичну красу, образ вражає невисловленим драматизмом та загадковістю, які магнетизують аудиторію. У дівочих очах рівночасно приховується скритий біль, розчарування та приглушена надія: не зрозуміло, чи розплачеться вона наступної миті, чи усміхнеться. У такого роду внутрішній боротьбі відчуттів розкривається романтична надривність. Майже демонічним поглядом дівчина випробує глядача. У виразі її очей з'являються провокаційні інтонації, які можна вловити в образі махи пензля Франсіско Гойї. І це не дивно, зважаючи на те, що художникові позували жінки, яких Шарль Бодлер 1857 р. називав, як «Квітки зла» [7]. О. Мурашко невимушено уловив це бодлерівське витлумачення, яке справді передавало внутрішнє життя натури. Сучасний погляд на портрет «Дівчина в червоному капелюсі» виявляє, що картина є унікальним зразком українського символізму початку ХХ ст.

Використані джерела

1. Белый А. Собрание сочинений. Символизм. Книга станей / Общ. ред. В. М. Пискунова. Москва: Республика, 2010. 527 с.
2. НХМУ: ДАФ. Ф. 12. Оп. 1. Од. зб. 4.
3. Светлов И. Исторические ритмы символизма // Символизм и модерн – феномены европейской культуры. Москва: Спутник, 2008. С. 148–152.
4. Тодоров Ц. Теории символа. Москва: Дом интеллектуальной книги, Русское феноменологическое общество, 1998. 408 с.
5. Фар-Беккер Г. Искусство модерна: альбом / пер. с нем. А. Чередниченко и др. Köln: Konemann Verlagsgesellschaft mbH, 2000. 426 с.
6. Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. Санкт-Петербург: Академический проект, 1999. 511 с.
7. Les Fleurs du mal. URL: https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Fleurs_du_mal (дата звернення: 20.04.2016).

Паньків Богдан Романович

Львівський Музичний Інститут Анни Нементовської на перехресті традиції та інноваційності

Серед численних фахових музично-освітніх установ Львова міжвоєнного періоду особливе місце належить приватному вищому учбовому закладу – Львівському Музичному Інституту Анни Нементовської. Від свого заснування його відрізняли особливі підходи у цілях і методах на-

вчання, принципи формування педагогічного складу, прагнення синтезувати сформовані, апробовані та визнані дидактичні, методичні, педагогічні напрацювання та відкритість до сміливих новаторських пошуків. Проте у дослідженнях музичного шкільництва Львова і Галичини йому приділяється незаслужено мало уваги, насамперед з причини обмеженості базових документальних даних. Серед досліджень, в яких закладено підвалини опрацювання названої проблеми, – роботи Л. і Т. Мазеп, окремі аспекти діяльності представників педагогічного складу і видатних вихідців з цього навчального закладу (здебільшого піаністів) висвітлюють українські музикознавці Н. Кашкадамова, Т. Старух, Г. Блажкевич, Т. Куржева, З. Лабанців-Попко, Т. Федчун, польські дослідники А. Пльон, С. Дибовський, Л. Т. Блащик, К. Фінк та ін. Проте цілісний розгляд етапності формування закладу як оригінальної концепції, освітньої системи, скоординованої багаторівневої і територіально розгалуженої установи поки що залишається нереалізованим. Метою розвідки є спроба конкретизувати процес еволюції цього навчального закладу від загалом традиційної музичної установи початку ХХ ст. до повноцінного висококваліфікованого і, водночас, новаторського музичного вишу.

В концесіонованого цісарсько-королівським урядом приватного закладу під первісною назвою «Музичний Інститут» в 1902 р. було дві співвласниці: Анна Нементовська (випускниця фортепіанного класу Теодора Лешетицького у Відні, з досвідом викладання у приватній музичній школі в Станіславові (нині – Івано-Франківськ) та Концесіонованій музичній школі Кароля Мікулі) і Марія Велещук – багатолітній педагог фортепіано з тієї ж школи.

Засадами діяльності інституту були: можливість отримання фахового європейського вишколу у Львові (на противагу коштовному навчанню за кордоном); основу педагогічного колективу формували досвідчені виконавці і викладачі, які представляли авторитетні авторські педагогічні школи та провідні осередки професійної музичної освіти Європи (Львів, Відень, Берлін, Париж, Варшаву, Лондон); професори і студенти залучались до публічної (в тому числі і благодійної) концертної діяльності, зокрема наставники вищих і майстер-курсів були зобов'язані 2-3 рази на рік давати сольні концерти; критерії кадрового відбору зумовлені лише професійним і мистецькими якостями, всупереч національним і політичним упередженням чи тенденціям. Від 1905 р. і до його розформування у 1939 р. навчальний заклад залишається у одноосібній власності А. Нементовської. Привабливою інновацією була можливість здобувати вишкіл під проводом блискучих піаністів, представників школи Теодора Лешетицького – Наталії Льеуенгоф та Ігнаци

Фрідмана, які мали вповноваження скеровувати найбільш успішних випускників на вдосконалення виконавської майстерності безпосередньо до свого наставника у Відні, без тривалого періоду підготовчих занять з асистентами. Окрім цього від 1907–1908 н. р. вводиться теоретичний і практичний курс підготовки до державних іспитів на викладачів музики в гімназіях з метою отримання педагогічного диплому.

У 1919 р. від Міністерства Віросповідань і Загальної Освіти заклад отримав визнання відповідності категорії вищого та право прилюдності (тобто можливості надавати дипломи про фахову освіту, визнані на державному рівні). Серед спеціальностей наступного навчального року було анонсовано низку нових інструментальних спеціальностей (зокрема контрабас і духові інструменти), відкриття драматичної школи, відділу класичних танців і фреблівської музичної школи (для дітей віком від 5-ти років). Поряд з цим відбуваються публічні пописи, тематичні концерти (присвячені творчості віденських класиків, бетовенському ювілею), концерти педагогів інституту, викликаючи активне обговорення у пресі. 1921 рік знаменний також відкриттям музичної вчительської семінарії для підготовки до викладання в державних школах, оперної школи, роботу якої очолив диригент оперної трупи львівського Міського театру Юзеф Лерер.

Подальший розвиток інституту слугував підґрунтям для зміцнення його реноме, відповідності фаховим вимогам періоду реформи музичної освіти 1930 р. та переходу навчального закладу в інший якісний статус (Львівської Музичної консерваторії ім. К. Шимановського). Його засвідчують розбудова закладу, збагачення переліку спеціальностей і напрямків навчання, ширше вікове охоплення учнівського контингенту, оновлення педагогічного складу яскравими концертними і вчительськими силами, утворення системи дочірніх філій у різних ділянках Львова, а також в Рівному, Коломиї, Інновроцлаві, Стрию, Кременці, Дубно, Гродно, Володимирі-Волинському (в яких сумарно навчалось понад 600 учнів), відкрито філії в осередках польської діаспори у Філадельфії і Бостоні. Протягом всього часу діяльності навчального закладу особливістю кадрової політики був відбір викладачів за критеріями професіоналізму без національних обмежень чи упереджень. Тому серед викладацького складу різних років зберігалась толерантність щодо німців в період польсько-пруського напруження, тут працювало чимало педагогів-українців: Олександр Нижанківський, Василь Барвінський, Осип Москвичів, Роман Криштальський, Тарас Шухевич, Лідія Улуханова, Ірина Шмериківська-Приймова та ін.

Структура освіти включала виконавські спеціальності, дидактично-педагогічний, оперний, драматичний, диригентський курси, викладалась сценічна ритмопластика, ритмічна гімнастика, окрім артистичних, випускникам надавалися і педагогічні дипломи. В закладі діяли дитячий та дорослий симфонічний оркестри, оперна та драматична школи, курс оперного хорового співу, був певний досвід цілісних оперних постановок на сцені Міського театру. Львівський Музичний Інститут Анни Нементовської з невеликого музичного навчального закладу з амбітними цілями за три якісні етапи свого функціонування (1902–1905, 1905–1919; 1919–1930) розвинувся в унікальний заклад за прогресивністю, масштабністю, гнучкістю, багатогранністю напрямків діяльності з власною дидактичною концепцією, потужним і високомистецьким педагогічним складом, продемонструвавши блискучий приклад полікультурної толерантності, формування потужного комплексу національних та індивідуальних виконавських та педагогічних засад, розбудови навчального закладу від типової приватної музичної установи до комплексної багаторівневої системи музичної освіти з численними територіальними осередками.

Рожак Олег Іванович

ЮХИМ ГОЛИШЕВ – ПЕРШИЙ ДОДЕКАФОНІСТ?

У 1983 р. в СРСР була опублікована стаття російського радянського теоретика Ю. Холопова «Хто винайшов 12-тонову техніку?» [2], де дослідник намагався відтворити історію появи додекафонії. Важливо, що до списку винахідників нової системи автор включив декілька композиторів «вітчизняного» походження: М. Рославця, Ю. Голишева, М. Обухова та І. Вишнеградського. Цікаво, що Ю. Голишева, Ю. Холопов назвав серед імен винахідників серіалізму. Але право на першість в додекафонії віддав нововіденцям, а не Голишеву чи Гауеру: «... можна погодитись з Гауером, що він працював у галузі 12-тонової музики раніше за Шенберга. Але не можна відкидати того, що «трійця» нововіденської школи в музичному відношенні явно і набагато вища Гауера-музиканта» [2, с. 57]. У даній розвідці спробуємо розглянути постать Ю. Голишева в контексті стильового розвитку мистецтва першої половини ХХ ст., визначити його внесок в музиці зокрема і з'ясувати – чи розділяють колеги Ю. Холопова думку про те, що Голишев був першим серіалістом, а не додекафоністом.

У Струнному тріо – єдиному збереженому на даний час творі, Ю. Голишев застосував авторську техніку – «Zwofltondauer-Komplexe» («комплекс дванадцяти тонів і тривалостей»). Її детальний розбір містить дисертація Дж. Вівер «Теоретизуючи атональність: вклад Герберта Ейме-

рта і Юхима Голишева у дванадцятитонову композицію» [4], опублікована у 2014 р. Американська дослідниця порівняла твір Ю. Голишева з твором «П'ять п'єс для струнного квартету» Г. Еймерта. Основу техніки у Струнному тріо складає організація звуковисотності і ритму у комплекси, у яких кожен звук хроматичної гами пов'язаний з певною ритмічною одиницею. У своїй праці американська дослідниця схильна вважати Голишева послідовнішим у своїй техніці, аніж його сучасники, які творили додекафонні опуси до появи «патенту» Шенберга. Хоча композитор, як і всі ранні додекафоністи, допускав вільне трактування техніки на межі розділів, а також поєднував дванадцятитонове мислення із традиційними елементами музичної мови – репризною формою (рондо в II частині), гомофонно-гармонічною фактурою (IV частина) та прийомами розвитку (часте використання імітації).

Без сумніву, Ю. Голишев у своєму першому дванадцятитоновому творі досягнув в деяких аспектах межі серіалізму зразка 1950-х рр. Виникає закономірне питання: яким же чином Ю. Голишев поступився А. Шенбергу у праві «запатентувати» додекафонію? У спробах дати відповідь на це питання пропонуємо декілька гіпотез:

1. Відомі на сьогодні факти з біографії Ю. Голишева, описані у працях Д. Гойові, Я. Пейса та ін., свідчать про його захоплення живописом під впливом Василя Кандінського у 1920-х рр. Але висновок про те, що Голишев повністю припинив композиторську діяльність, є хибним. Про перебіг музичної творчої діяльності Ю. Голишева після здобуття ним європейської слави пише Д. Гойові, згадуючи зокрема і написання ним музики до радянського фільму «Ігденбу – великий мисливець» у 1931 р. та створення групи «Musica Nova» у Бразилії у 1950-х рр. [1, с. 96–97]. Тобто, Ю. Голишев не відмовився повністю від заняття музикою на користь образотворчого мистецтва, тому перша гіпотеза не є вірною.

2. Гіпотеза про непопулярність Голишева-мистця виникла завдяки аналогії з постаттю Й. Гауера, для якого саме невизнання сучасниками стало вирішальним у боротьбі за першість у додекафонії з Шенбергом. Проте у період Першої світової війни Ю. Голишев був важливою фігурою у європейському мистецькому середовищі, про що свідчить його дружба з Ф. Бузоні, Р. Штраусом, І. Стравінським, В. Кандінським, В. Гропіусом та іншими відомими в той час митцями, про що пише, зокрема, Ян Пейс [3]. Однак для повноти розкриття другої гіпотези варто враховувати і фактор наявності послідовників композитора. Якщо додекафонія А. Шенберга поширилась за межі діяльності нововіденської школи і стала основою для серіалізму 1950-х, то в Ю. Голишева, окрім Еймерта, послідовників у музиці не було. Незначна підтримка музикологів, а також відсутність у Голи-

шева теоретичної праці, де б він описав свою систему, частково пояснює, чому А. Шенбергу, а не Ю. Голишеву надали «патент» на додекафонію.

3. Припущення, що А. Шенберг міг запозичити систему Ю. Голишева, не має документальних підтверджень і є малоімовірним. Хоча Д. Гойові пише про те, що Голишев надсилав своє Струнне тріо Шенбергу [1, с. 96], Ян Пейс пояснює, що це «...відбулося після літа 1921 року (інакше Шенберг не міг говорити про додекафонію як власний винахід), і, швидше за все, після 1925 (припускаючи, що Голишев надіслав копію друкованої партитури)» [3]. Звідси можна зробити висновок, що плагіату з боку Шенберга не було.

4. Останню гіпотезу про вирішальну роль нищівного впливу зовнішніх обставин у збереженні творчої спадщини, вважаємо найбільш вагомою. У 1933 р. твори Ю. Голишева були визнані зразками «дегенеративного мистецтва» і знищені представниками націонал-соціалістичної влади. Сам він був змушений переїхати до Іспанії, потім до Франції, де перестав займатись мистецтвом, працюючи інженером-хіміком і втративши при цьому практично всі свої зв'язки в мистецькому світі. Очевидно, у ці роки і були загублені неопубліковані музичні твори Ю. Голишева, що вкрай ускладнило роботу дослідникам його творчості та відстоювати його право на «патент» в додекафонії.

Отже, втрата Ю. Голишевим можливого права вважатись першим світовим додекафоністом є результатом не так його діяльності, як негативного впливу зовнішніх обставин. Незважаючи на це, ім'я Ю. Голишева та аналіз його Струнного тріо фігурує в дослідженнях німецьких музикологів Г. Еймерта, Д. Гойові, англійця Я. Пейса, росіянина Ю. Холопова, американки Дж. Вівер. Натомість, в українському музикознавстві Ю. Голишев є маловивченим. На наше переконання, необхідність повноцінного включення Ю. Голишева у вітчизняну наукометричну базу і розгляд його постаті, як один з феноменів української музики початку ХХ ст. є очевидною.

Використані джерела

1. Гойови Д. Новая советская музыка 20-х годов / пер. с нем. и общ. ред. Н. Власовой. Москва: Издательский Дом «Композитор», 2005. 368 с.

2. Холопов Ю. Кто изобрел 12-тоновую технику? // Проблемы истории австро-немецкой музыки. Первая треть XX века: сб. трудов Института им. Гнесиных. Москва, 1983. С. 34–58.

3. Pace I. Yefim Golyshev, Arnold Schoenberg, and the Origins of Twelve-Tone Music. URL: <https://ianpace.wordpress.com/2014/09/02/yefim-golyshev-arnold-schoenberg-and-the-origins-of-twelve-tone-music> (дата звернення: 31.10.2018).

4. Weaver J. Theorising atonality: Herbert Eimert's and Jefim Golysheff's contributions to composing with twelve tones: dissertation prepared for the degree of doctor of philosophy. University of North Texas, 2014. 243 p.

ДИТЯЧА ОПЕРА І. ЩЕРБАКОВА «ПАСТКА ДЛЯ ВІДЬМИ» ЯК НОВА ВЕРСІЯ СЮЖЕТУ НАРОДНОЇ КАЗКИ «ІВАСИК-ТЕЛЕСИК»

Фольклорний сюжет «Івасика-Телесика» був дуже популярним в Україні. Він привертав увагу багатьох відомих письменників (О. Бодянський, Г. Квітка-Основ'яненко, М. Кропивницький, П. Тичина та ін.). Також його активно використовували й композитори. Вперше дана фабула була застосована К. Стеценком на початку ХХ ст. Так, у 1911 р. він створив незавершену дитячу оперу-казку на три дії «Івасик-Телесик» (за лібрето М. Кропивницького). Не обійшли увагою аналогічний сюжет також композитори української діаспори. Приклади таких творів наводить дослідниця Г. Карась. Так, у першій половині ХХ ст. дитячі опери за однойменною назвою створили М. Фоменко (США) та Б. Левитський (Чехословаччина) [1, с. 90].

У другій половині ХХ ст. композитори значно розширюють жанровий діапазон, у якому використовують відомий казковий сюжет. Симфонічну казку для читця з оркестром «Івасик-Телесик» написав М. Сильванський (1965), М. Скорик став автором музики до лялькового анімаційного фільму «Івасик-Телесик» (1968), І. Віленський у співавторстві з А. Мухой створили балет «Івасик-Телесик» (1971). У ХХІ ст. казка не втрачає своєї популярності. Так, в репертуарі Харківського академічного театру музичної комедії є музична казка «Івасик-Телесик» композитора І. Гайденка (2017–2018), в Одеській національній музичній академії відбулася прем'єра опери для дітей М. Волинського «Івасик-Телесик» (2017).

У 1997 р. композитор І. Щербаков за мотивами вже згаданого твору К. Стеценка створив дитячу оперу «Пастка для відьми», яка стала значною музично-театральною подією нашої країни кінця ХХ ст. Її сценічна доля, також як і опери К. Стеценка, нерозривно пов'язана з Київським дитячим театром опери і балету для дітей та юнацтва. Композитор написав твір на замовлення театру, в ньому понад десять років опера йшла з великим успіхом. У 1999 р. І. Щербаков та режисер-постановник опери М. Мерзлікін отримали Національну премію України ім. Т. Г. Шевченка в номінації «За кращий твір для дітей та юнацтва», а 2004 р. (Щербаков) – Мистецьку премію «Київ» ім. Артемія Веделя.

Опера написана на матеріалі твору К. Стеценка. У творів фрагментарно збережена частина (приблизно 40 відсотків) музичного тексту –

мелодико-інтонаційний матеріал головних номерів. Кардинально змінено гармонію, фактуру, оркестровку.

Літературний текст був кардинально перероблений Г. Коньковою та Ф. Млинченком. Безумовно, він став більш сучасним та цікавішим. Також І. Щербаков вносить зміни і в сюжет. Так, у фінальній сцені гуси, які у К. Стеценка, забрали Оленку та Івасика та віднесли до батьків, у І. Щербакова відмовляють героям у допомозі: «мусите самі все владнати, зуби відьми обламати, усю нечисть подолати» [3, с. 136–137]. Також, у творі І. Щербакова відсутні деякі сцени, наприклад, сцена біля хати Охріма, яка наявна у К. Стеценка [2, с. 145–174].

Порівняно з оперою К. Стеценка, І. Щербаков значно переосмислює порядок розгортання дійства. В опері К. Стеценка три дії, остання з котрих складається з двох картин. Розгортання дійства в середині дій та картин являє собою наскрізні сцени, які майже неможливо розділити на окремі номери. І. Щербаков відмовляється від розподілу на дійства та картини. Його твір складається з п'яти сцен, деякі з яких мають розподіл на окремі вокальні номери: Вступ. Сцена I (Пролог) 2. Бандитська пісня нечисті. 3. Аріозо Відьми і сцена. Сцена II Інтермедія. Сцена з Ганною та Івасиком. Сцена III. Арія Відьми (Заклинання). Арія Ганни. Сцена IV. Хата Відьми. Сцена V (Явір). Як бачимо зі змісту, твір поєднує у собі номерні епізоди із наскрізними сценами. Такий розподіл зумовлений тим, що в цілому опера І. Щербакова менша за масштабом, внаслідок чого розгортання дійства є більш динамічним.

У варіанті К. Стеценка розгортання дійства відбувається більш поступово, воно наближено до епічного. Прем'єра опери К. Стеценка відбулася за 10 років до появи опери І. Щербакова, тож автори нового твору мали можливість врахувати усі недоліки опери-попередниці. Безумовно, побудувавши твір таким чином, композитор враховував особливості дитячої психології. Відомо, що дітям складно утримувати увагу протягом довгого часу. Швидка зміна подій сприяє тривалій увазі дітей за розгортанням сценічної дії. Саме така побудова стала важливим фактором, що приніс великий успіх та популярність опері серед дитячої аудиторії.

Склад основних дійових осіб опери Щербакова збігається з оперою Стеценка – Івасик, Відьма, Охрім, Ганна, Оленка, Гуси. Відбуваються зміни у складі супутніх Відьми персонажів – у Стеценка – це відьмаки й упирі, а у Щербакова – нечисть та чотири детективи.

Прикметно, що в опері І. Щербакова відсутні хореографічні та оркестрові (за винятком вступу) номери, які давно стали невід'ємною частиною оперного жанру. Ця особливість пояснюється тим, що композитор прагнув до якомога більш динамічному розгортанню музичної дії.

В цілому новий погляд І. Щербакова на стару казку відрізняється самобутністю, оригінальністю і талантом.

Використані джерела

1. Карась Г. В. Статика і динаміка жанру дитячої опери у творчості композиторів української діаспори ХХ ст. // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. 2010. № 2. С. 89–93.

2. Стеценко К. Г. Івасик-Телесик: опера-казка на три дії; лібрето М. Кропивницького // Дитячі опери / К. Г. Стеценко; муз. ред. А. О. Коломійця; літ. ред. П. Г. Тичини. Київ: Мистецтво, 1964. (К. Стеценко: Зібрання творів у 5 томах / [редакційна колегія: М. Гордійчук, В. Кирейко, П. Козицький, Ф. Надененко, В. Стеценко, П. Тичина, В. Юдіна]; т. 3). С. 11–174.

3. Щербаков І. Пастка для відьми: дитяча опера на одну дію: клавір. Київ: б/в, 1997. 150 с.

Садовенко Світлана Миколаївна

УКРАЇНСЬКА НАРОДНА ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА: ВІД РИТУАЛЬНОЇ САКРАЛЬНОСТІ АВТЕНТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ДО ПОБУТОВОЇ ПРАГМАТИЧНОСТІ СУЧАСНОСТІ

Культура, існуючи як складний об'єкт, не може бути одномірною. Втілюючи родові властивості людини і фігуруючи як надбання усього людства, культура єдина, цілісна і водночас нескінченно різноманітна, адже є плодом діяльності різноманітних суб'єктів соціальної творчості. Складовою частиною загальнолюдської культури, особливим соціокультурним феноменом, що має низку характерних рис, обумовлених протиріччями, які відрізняють її від інших типів, є культура *художня*. Завдячуючи художній культурі, людина переборола дикість, пройшла тривалу ступінь варварства і вийшла на цивілізаційний рівень розвитку. Художня культура формує внутрішній світ, сприяє розвитку індивідууму як творця культурних цінностей. Художня культура формує в людині естетичне й етичне ставлення до дійсності, уміння у своєму ставленні до світу відтворювати гуманістичну сутність цього світу. Формування художньої культури є одним з універсальних напрямків у розвитку людства, що забезпечує розвиток відповідно до соціального і психофізичного його становлення, є багатограним, цілеспрямованим процесом, що в сучасних умовах має особливо важливе значення.

Українська народна художня культура як невід'ємна частина народної й одночасно художньої культури суспільства – це складне і багатогранне явище, що трансформується під впливом об'єктивних і суб'єктивних факторів. У своєму розвитку вона пройшла тривалий історичний шлях, що обумовив появу типів, які характеризують її соціодинаміку.

Українська народна художня культура у різні часи переживала злети й падіння, відбиваючи, іноді з випередженням, а подеколи із запізненням, шляхи розвитку економічного, політичного, соціального, ідеологічного життя суспільства. Проте прихований оптимізм, внутрішня зосередженість у сполученні зі своєрідною зухвалістю в освоєнні нового (риси, генетично властиві українській художній культурі) дозволили їй накопичити унікальний досвід «синтетичності», що увібрав спільні слов'янські та європейські елементи, традиції різних релігійних культур. Як складна, динамічна, цілісна система інституційних домінант українська народна художня культура є ієрархією систем різноманітного ступеня складності й організації. Складові цієї системи, відрізняючись одна від одної за характером, призначенням, роллю в житті суспільства й особливим місцем в його духовній культурі, утворюють в сукупності єдине поле культурного життя.

Народно-художня культура є суто національним явищем. Адже саме через сприйняття, освоєння та відтворення артефактів народної культури відбувається самоідентифікація індивідів, відчуття повноти буття, знакове ставлення до навколишнього світу, сповненого релігійного та морального імперативу, освяченого творчістю предків.

Розгляд сфери народно-художньої культури дозволяє відрізнити щонайменше два культурно-історичних її типи: архаїчний, коріння якого сягає ритуально-сакрального селянського побуту, та міський, побутово-прагматичний або сучасний.

З першим, архаїчним типом щільно пов'язується поняття *автентичність* (від давньогр. αὐθεντικός – справжній). Воно визначає не тільки істинно-дійсний зміст культурного артефакту, але й настільки ж правдиву його трансформацію в культурно-історичному часо-просторі. Автентична народна художня культура, як одна із сфер культури, що склалася протягом століть, поєднує в собі мистецькі явища та художньо-осмислені вироби найрізноманітніших напрямків – від сакрально-ритуальних до побутово-прагматичних. У цьому культурному космосі в усій повноті проявляється дух нації, її самобутність і унікальність.

Автентична народно-художня культура принципово традиційна. Встремління зберегти незмінними принципи творчості, передати їх майбутнім поколінням без будь-яких випадкових та другорядних (псевдоестетичних) нашарувань її головна сила та цінність. Адже в далекі часи, коли виникли принципи створення артефактів народної художньої культури, люди жили у певній гармонії із довкіллям, керуючись незмінними моральними принципами.

Нерозуміння сутності національних звичаїв, які є тими прикметами, «за якими розпізнається народ не тільки на сучасному етапі, а й у його історичному минулому..., якими керуються в найменших щоденних і найбільших всенаціональних справах, у повсякденні та у святкові дні..., що об'єднують окремих людей в один народ, в одну націю» [1, с. 3], традицій, народної творчості, особливостей психології і способу життя українського народу, певною мірою й зневажливе відношення до минулого, відірваність від національних коренів призводить у сьогодення до відриву від народних джерел, розриває зв'язок між поколіннями. У таких умовах особливої актуальності набуває проблема формулювання і формування нових концепцій часу і меж, які розділяють теперішнє, минуле і майбутнє та становлення національної самоідентифікації молодій генерації українців, що ґрунтується на розумінні та збереженні культури народу, національних звичаїв, обрядів, традицій, народної творчості, фольклору. Щодо іншого культурно-історичного типу, який досить умовно можна означити як «міський», то тут принцип автентичності теж посідає далеко не другорядне місце.

Доводиться визнати, що сучасні українці не тільки недостатньо знають все те, що було створено українським народом впродовж історії, але нерідко навіть не розуміють, що саме означали для людей в минулі часи ті чи інші культурні набутки. Засвоєння новими поколіннями суспільно вироблених, історично сформованих форм регуляції особистих і суспільних інтересів, є одним з найважливіших шляхів досягнення людського способу життєдіяльності. Адже духовна спадщина минулого зберігається і передається не тільки і не стільки у габітусі пам'ятників, досягнень науки і мистецтва. Вона містить різноманітні форми соціального керування моральним розвитком людини, серед яких найбільш значимою є народна художня культура, яка ґрунтується на народних звичаях, національних традиціях, їх відродженні, збереженні і ретрансляції.

Використані джерела

1. Шкода М. Н. Традиції і свята українського народу. Донецьк: ТОВ ВКФ «БАО», 2009. 384 с.: іл.

Сиваш Ілона Олегівна

ДОСЛІДЖЕННЯ ЕТНОДИЗАЙНУ В КОНТЕКСТІ РОЗБУДОВИ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

У наш час потреба самоідентифікації гостро постала в Україні, а відтак виникла і потреба звернення до традиційного мистецтва як до одного з чинників, що допомагає об'єднати суспільство. Тому сьогодні

спостерігаємо широке використання етномотивів у різних сферах. Ці тенденції яскраво проявляються в різновидах мистецтва та дизайну і відіграють культуротворчу роль. Останнім часом дизайн і дизайнери стали іміджевим фактором суспільного та економічного поступу Української держави.

Дизайн – одна з найпоширеніших у наш час галузей мистецтва, яка всебічно пов'язана з цивілізаційними викликами сучасного суспільства і розвивається в науковому, економічному, а також в естетичному та культурному напрямках. Тому культивування засад етнодизайну, базованих як на давніх традиціях, так і на сучасному світовому досвіді, є одним із пріоритетних для нашої культури й мистецтвознавчої науки.

Варто згадати про своєрідний ефект «зворотної хвилі», що на противагу процесам універсализації та активного нівелювання регіональних відмінностей, обумовлює природну ностальгію за неповторністю й національним колоритом. В такій ситуації дизайнерам доцільно шукати шляхів певного компромісу – розумного та ефективного поєднання безмежно багатих місцевих традицій ужиткового мистецтва з теоретичним досвідом дизайн-діяльності. Важливим також буде зауважити, що в епоху сучасних комп'ютерних технологій дизайн серед усіх видів мистецької діяльності чи не найтісніше пов'язаний з реальною дійсністю, функціональними особливостями життєвих процесів. Нині, визнаючи певну тотожність художніх явищ, повертаючи українську культуру в загальноєвропейський контекст, ми одночасно з зацікавленістю відкриваємо особливості національного процесу розвитку мистецтва. В Україні відбувається національне відродження, що має повсюдне бажання повернути високий рівень, властивий українській культурі з давніх часів. Зрозуміло, що лише знання власної історії та культури може дати силу позбутись культурного невігластва, повернути втрачену самосвідомість. Якщо розглядати питання співвідношення традицій народного мистецтва і дизайну, зауважимо, що зростає інтерес до етномотивів. Однією з причин є потреба підкреслити свою національну і культурну належність.

Питання етнодизайну як складової культурно-мистецького процесу, як необхідної складової в космополітичному світі, постає в працях українських дослідників. Явище етнодизайну сьогодні присутнє у різних сферах життя людини, адже все більше дизайнерів використовують народні мистецькі традиції у своїй роботі. Пошук національної ідентичності, пошук національного стилю та реакція на суспільну потребу в самоідентифікації спонукає дизайнерів звертатись до народних художніх ремесел як до джерел натхнення. Спроектвані в результаті виробу є продуктом, що не лише відповідає потребі в національному на внутрішньому

ринку, а й дає змогу гідно представити український дизайн, українську культуру за кордоном. Враховуючи масштаб охоплення, багатогранність видів дизайну, його використання у всіх сферах життя, зрозумілим є те, що дизайнерські практики виступають трансляторами культурних кодів.

Етнодизайн за своїм візуальним, технічним вирішенням творів тісно пов'язаний з народною мистецькою традицією. Особливого актуального значення на сьогоднішній момент набуває етнодизайн за рахунок зв'язку не лише візуального, а й змістовного, духовного, з національним мистецтвом. У час, коли держава та суспільство потребує єдності, спільності інтересів та світогляду, етнодизайн – мистецька діяльність, яка пов'язана з народною культурою, може стати однією з вагомих складових об'єднання нації. Самобутня національна культура повинна базуватися на національному ґрунті. Народна художня культура була і залишається етнічним середовищем, засадою високої духовності, заснованих на світовій досконалості [1]. На Міжнародному конгресі з етнодизайну Є. Антонович акцентував увагу на тому, що культура України пережила низку етноренесансів у 30-ті, 60-ті, 80-ті рр. ХХ ст. як рух супроти тотального інтернаціоналізму. Дослідник вважає, що етнодизайн є архетиповою реконструкцією космологічних уявлень в етнокультурі.

В «Енциклопедії етнокультурознавства» науковці тлумачать етнокультуру як чинник відродження національної самобутності, особливо важливою вважаючи народну художню творчість, побутові традиції, кольори одягу, особливості будівництва житла, національну кухню та ін. [2, с. 215]. Розглядаючи дизайн як матеріальну культуру, С. Прищенко зазначає: «Специфіка національних культур полягає в накопиченні культурних відмінностей, збереженні попереднього досвіду протягом часу та передачі такого досвіду наступним поколінням. У такий спосіб формується специфічний для кожного народу комплекс культурних об'єктів та явищ» [4, с. 338]. М. Яковлев висловлює думку, що дизайн у сучасному суспільстві – це втілення одвічного прагнення людини до краси, гармонії та естетичної доцільності в усіх ділянках побуту та праці [3, с. 5]. Таким чином, в Україні етнодизайн є одним з найперспективніших напрямів, оскільки має потужний потенціал для того, щоб представляти український дизайн на міжнародному ринку.

Використані джерела

1. Антонович Є. Етноренесанси в культурі ХХ ст. та їхні етнодизайнерські виміри // Етнодизайн: європейський вектор розвитку і національний контекст: зб. наук. праць / упорядн. і наук. ред. проф. Є. Антонович. Полтава: ПНПУ ім. В. Короленка, 2015. Кн. 1. С. 7–13.

2. Енциклопедія етнокультурознавства: у 3-х ч. / В. Г. Кремень, В. Г. Чернець та ін. Київ: ДАККіМ, 2005. Ч. 1. Кн. 1. 227 с.

3. Нариси з історії українського дизайну ХХ ст.: зб. наук. статей / Інст. проблем сучасного мистецтва НАМ України; за ред. акад. М. Яковлева. Київ: Фенікс, 2012. 256 с.

4. Прищенко С. В. Специфіка художньо-проектної культури та становлення дизайн-освіти // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць. Київ: Міленіум, 2013. Вип. 30. С. 336–343.

Сичова Олена Віталіївна

СУЧАСНІ МИСТЕЦЬКІ ФЕСТИВАЛІ В УКРАЇНІ

За останні два десятиліття в соціокультурному просторі України дедалі більшого поширення набувають різноманітні мистецькі фестивалі. Збільшення кількості цих культурно-мистецьких подій зумовлено різними чинниками, в тому числі й процесами регіоналізації та децентралізації, змінами в організації концертних практик сучасного музичного життя, урізноманітненням форм мистецького менеджменту, зростанням ролі засобів масової комунікації тощо.

Особливого інтересу проблеми фестивального руху набувають у контексті розгляду соціокультурного простору окремих регіонів нашої держави. При цьому об'єктом наукового інтересу можуть і повинні ставати не лише фестивалі, що проводяться в столиці та потужних промислових центрах, а й у так званих «малих» (до п'ятдесяти тисяч мешканців) і «середніх» (від п'ятдесяти до ста тисяч мешканців) містах, що утворюють абсолютну більшість міських населених пунктів України. Малі й середні міста багато в чому визначають характер культурних і мистецьких процесів у регіонах сучасної України та становлять їх основу. Разом із тим, культурно-мистецьке життя і соціокультурний простір малих й середніх міст в цілому найчастіше залишаються поза увагою не лише науковців, але й органів влади. Якщо у ракурсі їх соціально-економічного розвитку було прийнято ряд затверджених законами України державних програм, то питання, що стосуються стану художньої культури в таких містах, спеціально й системно не розглядаються. Тому хочу звернути увагу до даного питання, беручи на розгляд такий яскравий приклад фестивалю як «БарРокКо».

«БарРокКо» – музичний фестиваль України, який проводиться в місті Бар на Вінниччині. Завдяки йому жителі міста та гості, мають можливість насолоджуватись актуальною рок-музикою. Вперше він був проведений в 2007 р. за підтримки місцевих музикантів. Через брак коштів з 2008 р. захід не проводився. Після 10-тирічної перерви починаючи з 2017 р. громадська організація «АКТИВ.БАР» його відродила і має намір проводити фестиваль щорічно.

8 вересня 2007 р. «БарРокКо» відбувся на місцевому стадіоні «Колос», вхід куди був вільний. Учасниками фестивалю стали 11 гуртів: «Так Треба» (Івано-Франківськ), «Смарагда» (Київ), «Берег Бонанзи» (Полтава), «Чеширський Пес» (Вінниця), «Ф.О.Г.» (Бар), «Істок» (Одеса), «Ренесанс» (Ірпінь), «Pulse» (Київ), «Vita Brevis» (Бар), «Н. Три.» (Київ), «AnafaZZa» (Вінниця).

У 2017 р. фестиваль був проведений вже 9 вересня на майдані «Святого Миколая». Як і в перше фестиваль був безкоштовним. Участь у фестивалі брали 8 гуртів: «V.O.L.T.» (Бар), «M12» (Гайсин), «Decorum» (Калинівка, Вінницька область), «Штучне Дихання» (Хмельницький), «KRICHUSS» (Київ), «Sova» (Старокостянтинів), «Ярра» (Бориспіль), хедлайнерами заходу стали «Epolets».

Цьогоріч фестиваль відбувся 28 липня і проходив на двох сценах: «Зелена Сцена» (поблизу руїн фортеці XVI ст.) була вільна для відвідування; друга ж розташувалась на стадіоні «Колос», вхід до якої довелось зробити платним. Святкова програма почалась на «Зеленій Сцені», яку відкрили музичні гурти «The Кум», «Поророка» та «ZWYNTAR». А на головній сцені «Аудиторія 238», «Respect Your Mom», «Рококо» (Львів), «Роллік'с та Карна», «MniShek» (Київ), «Ярра».

Виступ кожного з учасників був по своєму цікавий та особливий, хотілось би звернути увагу на деякі з них. «The Кум» відзначились чудовими акустичними композиціями та майстерною грою на гітарі. Гурт «ZWYNTAR» поєднанням американсько-українського фольклору, блюз-року та кантрі, їхній виступи це завжди вистава де беруть участь всі глядачі. «Поророка» звучанням традиційного музичного інструменту – бандури. «Аудиторія 238» вразили глядачів не тільки чудовим вокалом та кавер-версіями пісень, але й сміливим вчинком, запросивши на сцену усіх охочих глядачів. «Рококо» своїм виконанням рокових композицій під нетрадиційні інструменти для даного жанру, такі як скрипка та віолончель, тим самим завоювали серця глядача, та були викликані на біс. «Respect Your Mom» виконанням гаражного, експериментального та інді-року у супроводі сильного, емоційного та подекуди надривного жіночого вокалу.

Також приємною несподіванкою на даному заході стала присутність фаната-глядача, який був на першому фестивалі у 2007 р. Він розповів про свої тогорічні враження щодо проведення фестивалю так: «Я був відвідувачем у 2007 р. Тоді було бомба. Це був взагалі перший фестиваль, який побачило місто Бар. Тоді було набагато більше народу. Мої діти і дружина також прийшли на фестиваль, але мене шокує, бо я думав, що буде у три-чотири рази більше людей», – розповів Юрій.

Підводячи підсумок хотілось би відзначити, що культурно-мистецьке життя таких міст як Бар, відзначаються нерозвиненістю відповідної інфраструктури, відсутністю постійно діючих менеджерських і продюсерських організацій, недостатнім фінансуванням культурно-мистецьких закладів та заходів з боку держави. Водночас багато малих і середніх міст є носіями сформованої системи духовних цінностей, обумовлених історико-культурними й природними чинниками (ландшафт, кліматичні умови тощо). Завдяки громадським об'єднанням та небайдужим громадянам нашої країни такі фестивалі можуть існувати, розвиватися і доносити сучасну музичну культуру глядачу.

Стаценко Олена Олександрівна

РЕКВІЄМ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ: ЖАНРОВІ МОДИФІКАЦІЇ

Українська музична культура кінця ХХ – початку ХХІ ст. репрезентована багатьма жанрами, що сформувалися в латинській літургійній традиції, і серед них значне місце посідають реквієми. Реквієми українських композиторів були освітлені в дисертації І. Вербицької-Шокот «Жанр реквієму в хорівій творчості українських композиторів порубіжжя тисячоліть» (2007) [2], матеріалом дослідження якої стали Requiem «Lux aeterna» М. Шука (1986), «Lacrymosa» В. Мужчиля (1988), «Український реквієм» Ю. Шамо (1991), «Сім сльозин» В. Зубицького (1991), «Фрагменти з латинської літургії» О. Щетинського (1991), «Кадиш-реквієм» Є. Станковича (1992), «Реквієм-симфонія» В. Зубицького (1993), «Реквієм» В. Пацери (1996), «Стражденна мати» А. Гайденка (1996), «Український реквієм пам'яті жертв ХХ століття» В. Птушкіна (1999), «Реквієм для Лариси» В. Сильвестрова (1997–1999), «Реквієм пам'яті В. Стуса» Б. Синчалова (1999), «Реквієм» В. Манника (2003). Аналізу «Духовного концерту (Реквієму)» М. Скорика О. Мануляк присвячує один з підрозділів праці «Сакральна творчість львівських композиторів кінця ХХ – поч. ХХІ ст. у контексті провідних тенденцій сучасної релігійної музики» (2009) [3]. Літургійні твори О. Козаренка, М. Скорика, Є. Станковича та М. Шука, зокрема реквієми, проаналізовано О. Тищенко у третьому підрозділі дисертації «Літургія в українській музиці кінця ХХ – початку ХХІ століть (до проблеми співвідношення обряду і жанру)» (2011) [4]. У монографії «Сучасна українська музика у вимірах європоцентризму» [1] О. Афоніна аналізує «Український реквієм» О. Козаренка, Requiem «Lux aeterna» М. Шука, «Requiem-quartett» Є. Петриченка, «Фрагменти з латинської літургії» О. Щетинського, «Реквієм для Лариси» В. Сильвестрова.

Варто однак зауважити, що названі дослідники розглянули лише частину творів українських авторів, що зверталися до жанру реквієму. Недостатньо висвітлені в музикознавчій науці реквієми А. Караманова для солістів, хору та оркестру; А. Нікодемівича для сопрано, хору і органа; С. Острової для жіночого хору і органа (I версія на латинський канонічний текст), для жіночого хору і камерного оркестру (II версія на вірші Л. Костенко), для жіночого хору, органа, трубчатих дзвонів і струнного оркестру (III версія на латинський канонічний текст та вірші Л. Костенко); О. Родіна для солістів, хору та оркестру; В. Рунчака для баритона, сопрано і камерного ансамблю; «Український реквієм» для солістів, мішаного хору та симфонічного оркестру В. Гайдука; «Реквієм пам'яті жертвам Чорнобиля» Ю. Золотаренко; «Реквієм пам'яті Володимира Симоненка» для струнного оркестру В. Ільїна; «Чорнобиль-реквієм» на вірші В. Барки М. Кузана; «Квартет-Реквієм» для 4 віолончелей або для скрипки, 2 альтів та віолончелі В. Ларчікова; «Requiem da camera» пам'яті Б.О. Архімовича на вірші Л. Костенко та М. Воробйова для чтиці, флейти, валторни, дзвона «Ре», фортепіано і струнного квартету В. Пилипчака; «Реквієм А. Ахматової» на вірші А. Ахматової В. Сапелкіна, «Реквієм для воїна» на вірші Т. Зарівної та латинські тексти А. Сіренко; Реквієм «Пам'яті Небесної сотні» на тексти О. Германа для хору Б. Фільц; Кантата-реквієм пам'яті жертв голодомору «Сон» на вірші Ю. Плаксюка для тенора, хору та оркестру І. Щербакова; Реквієм та фортепіанний концерт «Літургійний» для фортепіано з оркестром О. Щетинського; Симфонія-реквієм №4 «Тридцять третій» на слова В. Юхимовича для солістів, мішаного хору та великого симфонічного оркестру О. Яковчука; «Стриптиз-Реквієм» для симфонічного оркестру і солістів С. Ярунського.

Також є багато творів, в яких використано частини з реквієму. Серед них 39 варіацій ор. 97 (98) для фортепіано «Dies irae» В. Бібіка; «De profundis» для солістів, хору та симфонічного оркестру Р. Григоріва; симфонія на вірші Т. Г. Шевченка ор. 51 для тенора, сопрано та симфонічного оркестру «De profundis» В. Губаренка; фортепіанна п'єса «Lacrimosa» М. Кармінського; «De profundis clamavi» для скляної гармоніки (чи фортепіано), флейти та віолончелі В. Ларчікова; «Lacrimosa» (світлої пам'яті А. Д. Сахарова для мішаного хору а' cappella В. Мужчиля; «Lacrimosa» (пам'яті жертв сталінських голодоморів) для струнного оркестру В. Павенського; «Dies irae» та «Lacrimosa, recitativo e l'illuminazione spiritual» з камерної опери №3 «Opera da camera» на тексти Н. Ткачик і невідомого японського поета X ст. для сопрано, флейти, англійського ріжка, кларнета, фагота, валторни, бас-тромбона, дзвіночків, вібрафона, дзвонів і струнного квартету В. Пилипчака; «Lacrimosa»

на канонічний текст для дитячого хору О. Польового; симфонія № 1 «De profundis» для великого симфонічного оркестру О. Ретинського; «Lacrimosa» для голосу та фортепіано, «Prelude – Dies irae» для фортепіано М. Устинова; «Lacrimosa» на канонічний текст для мішаного хору без супроводу Г. Хазової; хорова мініатюра «Dies irae» та молитва для фортепіано «De profundis» М. Шука.

Як інші жанри латинської літургічної традиції, реквієм в музичній культурі України стає відображенням поліконфесійності, яка є специфічною рисою інтерпретації католицької церковної традиції сучасними українськими митцями. Трактатування реквієму в позаконфесійному контексті інспірувало появу т. зв. українських реквіємів (Ю. Шамо, В. Птушкін, О. Козаренко, В. Гайдук), які базуються на традиціях православної літургії. Нерідкими є й твори, де поєднуються латинські канонічні тексти з віршами поетів (С. Острова, В. Сильвестров, А. Сіренко, Ю. Шамо, М. Шух). Окреме місце посідає реквієм на канонічний латинський текст (А. Караманов, В. Маник, А. Нікодемівич, С. Острова, В. Пацера, О. Родін, В. Рунчак, О. Щетинський). Усі форми інтерпретації реквієму свідчать про широкі можливості інтерпретації жанру, який підіймає важливі для людства питання життя, смерті та людської пам'яті.

Використані джерела

1. Афоніна О. С. Сучасна українська музика у вимірах європоцентризму: монографія. Київ: НАКККіМ, 2012. 164 с.
2. Вербицька-Шокот І. В. Жанр реквієму в хоровій творчості українських композиторів порубіжжя тисячоліть: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Харків, 2007. 17 с.
3. Мануляк О. М. Сакральна творчість львівських композиторів кінця ХХ – поч. ХХІ ст. у контексті провідних тенденцій розвитку сучасної української релігійної музики: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Львів, 2009. 20 с.
4. Тищенко О. В. Літургія в українській музиці кінця ХХ – поч. ХХІ століть (до проблеми співвідношення обряду і жанру): автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Київ, 2011. 21 с.

Чернета Тетяна Олександрівна

ФЕСТИВАЛЬ «BANDURA MUSIC DAYS» ЯК СУЧАСНА ФОРМА РЕАЛІЗАЦІЇ КУЛЬТУРНОЇ ПРАКТИКИ СЬОГОДЕННЯ

Осінь 2018 р. видалася щедрою на культурні події всеукраїнського та міжнародного масштабу. Такі заходи як Міжнародний форум бандуристів (19-22 жовтня, модератор Володимир Войт Jr), фестивалі «Bandura music days» (25-27 жовтня, Ярослав Джусь і Bandura Style) та «Lviv Bandur

Fest» (Львів, 9-10 листопада, арт-директор Анастасія Войтюк) надзвичайно активізували та згуртували спільноту сучасних бандуристів України та її діаспор і, без сумніву, заслуговують на окремі публікації.

Наприкінці жовтня у Києві вперше відбувся музичний фестиваль сучасної бандури «Bandura music days», який започаткували ГО «Ідеї змін» та проект «Bandura Style» за підтримки Українського культурного фонду. Ідея створення фестивалю бандури сучасного формату належить бандуристу Ярославу Джусю – лідеру проекту «Bandura Style», учасники якого виступили ініціаторами та співорганізаторами заходу. На їх думку, сьогодні більшість українців стереотипно уявляє бандуру, тому метою форуму було показати, наскільки актуальним і сучасним є національний музичний інструмент українців.

У перший день фестивалю «Bandura Music Days» відбулася конференція «Модерна бандура: створення бренду та шляхи розвитку». Вона мала сучасний формат відкритої дискусії із прямою трансляцією в мережі інтернет, що дало можливість глядачам України та світу ставити в чаті запитання учасникам конференції. Серед них були провідні виконавці як на старосвітських інструментах, так і на бандурах чернігівської, львівської та харківської конструкцій. Модератором конференції виступила українська журналістка, продюсерка радіо «Культура» Ірина Славінська.

Продовженням першого дня фестивалю став інтерактивний лекторій провідних діячів бандурного мистецтва сьогоднішнього дня, тематика якого була обрана заздалегідь відкритим голосуванням у соцмережі Facebook. Присутні мали можливість почути тематичні доповіді Анастасії Войтюк «LvivBandurFest: як організувати музичний фестиваль» та «Презентація проекту online-бандура», Марини Круть «Видання нотної збірки», Івана Ткаленка «Налаштування бандури – секрети цього магічного дійства», Ярослава Джуся «Про бандуру і трохи більше», Георгія Матвіїва «Новітні прийоми гри на бандурі», Ольги Малиш «Піар культурних проектів», а також Дмитра Губ'яка «Презентація електробандури» та ін.

На другий день фестивалю в Українському домі на гостей чекали майстер класи з виготовлення бандур, з гри на електробандурі винахідника І. Ткаленка, справжня зіркова алея рідкісних бандур з експозиції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України та вибори народного інструменту України. Голосування відбувалося на унікальній виборчій дільниці, де кожен гість мав можливість оглянути та послухати у записі представлені кобзу, торбан і бандури різних типів (чернігівська, львівська, харківська та старосвітська), віддати свій голос за один з шести «кандидатів». Результати голосування було опубліковано в соцмережі Facebook сторінці «Bandura Style» 26 листопада 2018 р. Народним інструментом України стала бандура чернігівського типу (39% голосів). Друге і

третє місце посіли бандура львівського типу (20%) та старосвітська бандура (15%) відповідно. Решта бюлетенів свідчила на користь бандури харківського типу (9%), кобзи О. Вересая (8%), торбана (панська бандура) (7%). Дев'ять осіб (2%) проголосували за всі інструменти.

Гала-концерт фестивалю «Bandura Music Days 2018» став справжнім шоу бандури з 24 концертних номерів. Силами вісімдесяти восьми музикантів на сцені було представлено бандури різних типів у всьому розмаїті сучасних сміливих музичних експериментів з народними інструментами. Крім відомих віртуозів Сергія Захарця (старосвітська бандура), Ярослава Джуся, Георгія Матвіїва (академічна бандура), Дмитра Губ'яка (харківська бандура), Марини Круть (soul бандуристка), Івана Ткаленка (електробандура) та колективів бандуристів «Шпилясті кобзари», «B&B project», «Золоті струни», «Nova Capella», «YuMaVita Bandura Trio», у фестивалі взяли участь відомі музиканти Dimitro Zymosis, ADAM, Konstantin Shadov та гурти «Troye Zillya», «MORE NEBA», «The Dooh», «Космос», «Corazon», «ТНМК» та хор «Зернятко».

У зв'язку з ажіотажем було відкрито пряму трансляцію гала-концерту. Переповнені зали Українського дому («Bandura Music Days»), Театру ім. І. Франка (Міжнародний форум бандуристів) та Львівської національної філармонії («Lviv Bandur Fest») є незаперечними доказами успіху та популярності сучасних бандуристів не тільки у професійних, а й масових колах та підтвердженням ефективності задіяних організаторами заходів механізмів реалізації сучасного культурного проекту в наші дні.

У якості бонусу, цілком позитивним результатом проведення таких масових бандурних заходів є, на нашу думку те, що нове покоління українців обирає своїми кумирами не тільки розкручених виконавців з телеканалу «М1», а й професійних бандуристів, які вміють сучасними засобами зробити своє мистецтво привабливим навіть для непересічного слухача. «Бандура – це круто!» – слоган фестивалю «Bandura Music Days». І з цим не можна не погодитись.

Шило Анастасія Петрівна

ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ ЛАРИСИ РУДЕНКО

НАД ОПЕРНИМИ ПАРТІЯМИ (ЗА АРХІВНИМИ ДЖЕРЕЛАМИ)

Творчість Лариси Руденко (1918–1981) є знаковою сторінкою українського оперного мистецтва, адже вона завоювала широку популярність не тільки як видатна оперна виконавиця, а й як талановита драматична актриса. Співачка створила незабутню галерею жіночих вока-

льно-сценічних образів як світової оперної класики, так і низку оперних образів у творах українських композиторів.

Лариса Руденко гнучко вмiла поєднувати можливостi свого вражаючого голосу мецо-сопрано вiд найнижнього «*pianissimo*» до потужного «*fortissimo*», володiла яскравою голосовою палiтрою барв, вiдточеною дикцiєю та осмисленою музичною мовою. Партнери та колеги по сценi вiдзначали здатнiсть спiвачки до уважної та чуйної участi у дуетах та ансамблях. Саме багатогранний таланти, постiйний творчий пошук та велика працездатнiсть дозволили артистцi з незмiнним успiхом виконувати рiзноплановi ролi. Це – волелюбна Кармен (Ж. Бiзе «Кармен»), трагiчна Любаша (М. Римський-Корсаков «Царева наречена»), мужня Уля Громова (Ю. Мейтус «Молода гвардiя»), гордовита й пихата Марина Мнiшек (М. Мусоргський «Борис Годунов»), жартiвлива Стеха (К. Данькевич «Назар Стодоля») та iн.

Вокальна майстернiсть i краса звука нiколи не були для Лариси Руденко самоцiллю. Спiвачка завжди пiдкоряла всi засоби вокальної виразностi головному завданню – розкриттю iдейного змiсту твору. Так, музичнi критики пiдкреслювали бездоганнiсть виконання вокальної партii Графинi в оперi П. I. Чайковського «Винова краля»: «Спiв у неї нiде не перетворюється на самоцiль, а служить завданням створення гранично виразного образу» [2, с. 12].

Важливим моментом у розкриттi характеру вокального твору є володiння вiдповiдним способом дихання. Так, виконавиця застосовувала у лiричних творах м'яку атаку звука i спокiйне глибоке дихання, в драматичних – активне дихання, тверду атаку. Актриса виконувала виртуозний твiр у швидкому темпi на короткому, грудному диханнi. Вона вмiла правильно розподiляти запас повітря, за його допомогою робила у вiдповiдних мiсцях логiчний наголос, видiляла потрібне за змiстом слово. Особисте ставлення до виконуваних партiй Лариса Руденко висловила у думцi, як приводить дослiдник її творчостi: «Образи, якi я втiлювала, були – трагiчнi, i лiричнi, i драматичнi. Я щаслива, що могла жити їхнiм життям, внутрiшньою суттю. Я дуже люблю свою професiю, в цьому – все моє життя! Кожною партiєю, кожною роллю я жила вдень i вночi, все думала, все шукала новi деталi, новi штрихи» [1, с. 17]. Артистка багато часу надавала вiдвiдуванню бiблiотек, де вона вивчала iсторичнi матерiали, мемуарну лiтературу, особливостi стилю композиторiв та письменникiв. Все це допомагало видатнiй спiвачцi правильно осмислити епоху, в яку з'явився той чи iнший твiр, проаналiзувати його особливостi тощо.

Власні погляди на сучасне оперне мистецтво Л. Руденко висловлювала на сторінках сучасної преси: «На мою думку, в долі героя повинні бути і випробування, і внутрішня боротьба, яка облагороджує, чесна боротьба, і десь, може бути, суперечливість почуттів і переживань» [3, с. 2]. Співачка закликала сучасних українських композиторів створювати яскраві та переконливі жіночі образи. Л. Руденко наголошувала, що при створенні цих образів необхідно пам'ятати про співака, його можливості, про красу і мелодійність партії. Співачка була людиною надзвичайної вимогливості до себе, вона рішуче відкидала ті твори, в яких музичний розвиток теми не виправдовувався внутрішньою логікою образу.

Творча діяльність Л. Руденко сприяла значному розвитку українського вокального мистецтва: виконанні нею партії мецо-сопрано стали взірцем для наслідування. У своїй роботі над оперними партіями вона ставила завдання створити реалістичний, життєвий образ жінки, сповнений енергії і почуттів.

Використані джерела

1. Грисенко Л. Лариса Руденко. Київ: Музична Україна, 1978. 51 с.
2. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, м. Київ. Ф. 120. Особовий фонд Руденко Л. А. Статті про творчість та рецензії на концерти за її участю. Оп. 1. Спр. 167.
3. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, м. Київ. Ф. 120. Особовий фонд Руденко Л. А. Статті про творчість та рецензії на концерти за її участю. Оп. 1. Спр. 143.

Ян Ірина Миколаївна

ГАСТРОЛЬНО-ПРОСВІТНИЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ УКРАЇНСЬКИХ МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНИХ КОЛЕКТИВІВ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ В КОНТЕКСТІ СОЦІОСФЕРИ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ

У процесі національної самоідентифікації й державотворення на сучасному етапі одне з визначальних місць належить відродженню та збереженню національної культурної спадщини в її ретроспективному розмаїтті. Дослідження гастрольно-просвітницької діяльності провідних українських музично-драматичних колективів в соціокультурному контексті національної традиції дає змогу проаналізувати тенденції розвитку національної культури, висвітлити діяльність провідних митців того часу, визначити їх внесок у загальнонаціональну культурну скарбницю.

Наприкінці ХІХ – початку ХХ ст. українська культура як потужна національна система зазнала значні переслідування з боку імперських

державних владних структур, що організували спеціально для неї відповідну законодавчу базу, метою впровадження якої було: інтеграція українства в імперське суспільство, в наслідок чого уніфікація історичної пам'яті, національно-культурної ідентичності. Система державних законодавчих, виконавчих, судових органів впроваджуючи русифікаторський режим намагалася перешкодити розвитку наймасовішого виду національної культури – українського музично-драматичного театру.

Саме в театральному мистецтві діячі української інтелігенції вбачали потужний засіб національної консолідації, що сприяв збагаченню духовного потенціалу, формуванню національної самосвідомості, патріотизму, збереженню національно-культурної ідентичності української спільноти. Л. Старицька-Черняхівська зазначає: «Український театр жив і набував слави, не зважаючи на всі злі обставини, через те, що на чолі його стали талановиті письменники, які і в російській літературі не сіли б при кінці столу. Таланти-драматурги, таланти-артисти, інтелігентне художнє відношення до справи і дійсний націоналізм – ось фактори, що зміцнили на той час український театр і піднесли його на ту височінь, якої йому чи й зазнати коли. Довгий час він був єдиним національним прапором, що маяв над поневоленою нацією» [4, с. 239].

Видатні театральні митці – М. Кропивницький, М. Садовський, І. Карпенко-Карий, М. Старицький, М. Заньковецька, П. Саксаганський, незважаючи на тотальні державні та цензурні заборони, спрямували свої зусилля на виведення національної театральної культури з колоніального стану на європейський шлях розвитку, розбудову національного стилю у власній творчості, встановили міцні творчі зв'язки з українськими діячами Галичини, об'єднавши свої зусилля, діючи в одному ідеологічно-естетичному контексті, єдиному творчому напрямі, що пропагував українську мову та культуру серед широкого полі етнічного громадського загалу [2]. Завдяки самовідданій творчій праці національних театральних митців українська театральна культура в аналізований період репрезентує себе суспільству як яскравий соціокультурний феномен.

З метою збереження власної національної ідентичності, відродження національної народнопісенної, фольклорної традиції корифеї української сцени застосували весь творчий інструментарій – музично-драматичну специфіку репертуару, етнографічний характер декорацій, костюмів, хореографічне оформлення вистав. Національна специфіка театральних постановок вирізнялась майстерним включенням до драматургічної дії яскравих виражальних засобів, вокально-музичних (музичних картин, народних пісень) та хореографічних (дивертисменту, народного танцю, хореографічної композиції). Першоче-

рговим було застосування принципу збереження фольклорного першоджерела з лише незначною художньою обробкою й зорієнтованістю на дотримання достовірності художнього тексту композиції, манери виконання та костюмів [5, с. 43].

В умовах безперервних імперських утисків, що спрямовувалися на знищення українського етносу та української культури, національні декорації, поєднуючись із акторською грою, музикою, хореографією, пропагували традиції української нації, сприяли національному самоутвердженню та збереженню власної культурної ідентичності. Національне декоративне оформлення в українських музично-драматичних виставах було важливим засобом удосконалення психологічної типізації дійових осіб, відтворювало атмосферу сценічної дії, сприяло достовірному, глибокому розкриттю художнього змісту твору та безпосередньо впливало на глядача.

Наприкінці XIX – початку XX ст. українські музично-драматичні колективи, під керівництвом провідних антрепренерів І. Івася-Мороза, М. Каганця, Ю. Касиненка, Н. Копилова, К. Мирославського, П. Українцева та ін. розгорнули активну гастрольно-просвітницьку діяльність, пропагуючи національну культуру на іноетнічних територіях серед широких кіл багатонаціональної громади. Географія гастрольних подорожей була надзвичайно широкою: Крим (Сімферополь, Севастополь), Поволжя (Симбірськ, Казань, Нижній Новгород, Саратов, Самара), Дальній Схід (Хабаровськ, Таганрог, Іркутськ), Польща (Варшава і Лодзь) та багато інших міст і місцевостей Російської та Австро-Угорської імперій. Це значною мірою сприяло культурному відродженню, утвердженню етнонаціонального та соціокультурного статусу українського музично-драматичного театру.

Оригінальний український репертуар віддзеркалював національний психологічний тип українців, пропагував їх традиції, обряди та був зрозумілим і надзвичайно популярним серед широких кіл поліетнічної громади. Його основу становили твори української драматургії: «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, «Назар Стодоля» Т. Шевченка, «Ніч на Івана Купала», «Глитай», «Невольник», «Зайди голова», «Дві сім'ї», «Пошилися в дурні», «По ревізії», «Дай серцю волю, заведе в неволю...» М. Кропивницького, «Мартин Боруля», «Паливода», «Понад Дніпром», «Бурлака», «Безталанна», «Бондарівна» І. Карпенко-Карого, «Не так склалося як бажалося», «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці», «За двома зайцями», «Сорочинський ярмарок», «Маруся Богуславка» М. Старицького та ін. [3, с. 231].

Таким чином, незважаючи на тотальні державні та цензурні заборони, гастрольно-просвітницька діяльність українських музично-драматичних колективів сприяла формуванню духовних пріоритетів, художньо-естетичних смаків глядачів та була вагомим фактором етнокультурної ідентифікації.

Використані джерела

1. Антонович Д. Триста років українського театру, 1619–1919. Прага: Укр. громад. видавничий фонд, 1925. 272 с.
2. Кропивницький М. Л. Твори: у 6-ти т. Київ: Держлітвидав. УРСР, 1960. Т. 6. 672 с.
3. Новиков А. О. Українська драматургія й театр від найдавніших часів і до початку ХХ ст.: монографія. Харків: Сага, 2011. 408 с.
4. Старицька-Черняхівська Л. М. Вибрані твори: Драматичні твори. Проза. поезія. Мемуари. Київ: Наук. думка, 2000. 842 с.
5. Шурапов В. П. Марко Кропивницький та його спадкоємці: історичний нарис. Кіровоград: КОД, 2010. 392 с.

СЕКЦІЯ 2

ДІАЛОГ КУЛЬТУР: ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНІСТЬ

Безугла Руслана Іванівна

ВІЗУАЛЬНІСТЬ ТА ВІЗУАЛЬНІ ОБРАЗИ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО ГУМАНІТАРНОГО ЗНАННЯ

Ера цифрових технологій (digital age) набуває глобально-епохального характеру. Сучасні науковці починають говорити про «Четверту промислову революцію» (термін К. Шваба) та Індустрії 4.0. Унікальність «четвертої промислової революції» полягає в тому, що основні технологічні інновації знаходяться на межі активізації епохальних глобальних змін, масштаб і розмір яких пояснюють гостроту сприйняття дизруптивних інновацій. Україна, незважаючи на досить складні умови сьогодення (події на Сході, економічні негаразди тощо) все більше підпадає під вплив глобальних технологічних процесів, масштаб і розмір яких пояснюють гостроту сприйняття дизруптивних інновацій.

Нова соціальна реальність формується під впливом глобалізаційних процесів з характерним для них нелінійним, швидкоплинним і всеохоплюючим перебігом. Це призводить до ускладнення соціокультурної динаміки, посилення біфуркації, ризиків, розколів, конфліктів тощо. Цифрові технології, телебачення та Інтернет стали однією із основних складових повсякденності, вони змінюють не тільки соціальні та мистецькі практики але і культурні звичаї цілих континентів. Розвиток засобів масових комунікацій в небаченому масштабі забезпечує доступ великим масам людей до різноманітної інформації (в більшості випадків візуальної). В житті людини, особливо в повсякденній сфері, відбувається заміна реального світу симулякрами – символічно-візуально-наглядними знаками, які орієнтуються на естетичне сприйняття.

Візуальність соціального життя, сучасної культури та мистецтва – відносно нове явище, яке поступово стає глобальним, перетворюючись із способу донесення інформації в самоціль. Важливо відмітити, що проблема візуальності не є новою для соціально-гуманітарних наук, адже розглядалась мислителями попередніх епох в низці різних важливих категорій: зір, умогляд, репрезентація, візуальне пізнання тощо. До «образної» проблематики зверталися представники різних наукових галузей Р. Барт, Л. Витгенштейн, Е. Гуссерль, Ж. Дельоз, І. Кант, Ж. Лакан, В. Лейбніц, З. Фрейд та ін.

В гуманітарній науці процеси відходу (у засобах комунікації) від вербального способу до візуального, отримали назву «іконічного» або візуального повороту (за аналогією з онтологічним та лінгвістичними поворотами). Іконічний поворот розуміють, як зрушення в соціокультурній ситуації, при якій онтологічна проблематика переводиться в план аналізу візуальних образів; як складну комбінацію вербальних та візуальних стратегій, що направлена на конструювання (ідеологічного) «висловлювання»; як прагнення в культурній практиці не тільки розповісти, але і показати, представити реальність у вигляді образів та «населити» ними повсякденність. Проте своєї найбільшій актуальності ця проблематика набула наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. У сучасній гуманітарній науці простежується активізація досліджень, присвячених різноманітним «візуальним» питань: внутрішня структура образу, його зв'язок з матеріальним носієм, потенціал образу як ресурсу пізнання. Це тільки деякі з основних проблем, до яких звертаються вчені: соціологи, культурологи, мистецтвознавці, фахівці в області *visual studies, cultural studies, film studies*. Предметом їх досліджень стають всі об'єкти і «форми», які пов'язані з візуальним сприйняттям і спираються на «метаморфози світлових відображень».

Сприйняття візуальних образів, вміння їх аналізувати, інтерпретувати, оцінювати, зіставляти, представляти, створювати на цій основі індивідуальні образи є характерною особливістю сучасної культури та мистецтва. У той же час, важливо відзначити, що поняття образу в гуманітарній науці досить багатозначне, незважаючи на те, що проблематика образу протягом тривалого історичного періоду була предметом дослідження вчених. Ми стикаємося з великою кількістю тлумачень поняття «образ», це і:

- візуальний, зоровий образ, зображення;
- результат і ідеальна форма відображення предметів і явищ матеріального світу в свідомості людини;
- наочне уявлення про кого-небудь, чим-небудь, то, що бачиться, видається, здається;
- суб'єктивна картина світу чи його фрагментів, які включають самого суб'єкта, інших людей, просторове оточення і тимчасову послідовність подій;
- форма відображення і сприйняття людиною об'єктів світу.

Образ розуміється не тільки як продукт свідомості, але, як і те, що формується в соціальності у вигляді знаку, або навіть, виходячи за межі «поля» свідомості в формі симулякра. Образ стає силою, яка породжує зміни і відмінності. Тобто, образ як самостійна галузь змістоутворення

не тільки вимагає відповідної інтуїтивної (в даному випадку видимої) даності, але і являє собою універсальну модель видимості.

Розбіжність в тлумаченні «візуальності» і візуального образу, дозволяє схематично виділити два підходи. Перший підхід ближче до мистецтвознавства (Дж. Крепі (Crary), Н. Мірзоефф (Mirzoeff), Т. Мітчелл (Mitchell), Б. Стаффорд (Stafford) та ін.). У контексті цього підходу історія мистецтв розглядається як спеціальний дискурс про культурні артефакти. Дослідники акцентують свою увагу на здатності людини «читати» і декодувати різні образи, на їх критичній реконструкції, на швидкоплинності і фрагментарності природи сучасного уваги і здатності сучасної людини швидко переключатися на нову інформацію [2; 4; 5].

В рамках іншого підходу (М. Джей (Jay), Л. Картрайт (Cartwright), М. Штуркен (Sturken), Д. Чейні (Chaney)) особлива увага приділяється ролі медіа в конструюванні культурних смислів і цінностей, проблеми взаємодетермінації економічних, політичних і культурних феноменів, дослідженню повсякденності. Зображення не тільки надають інформацію, вони служать сполучною ланкою між інформацією, роблять її доступною, явною і зрозумілою. На думку Л. Картрайт і М. Штуркен, західна культура в останні два століття прийшла до свого домінування за допомогою «візуальних» медіа швидше, ніж оральних або текстуальних медіа [1; 3; 6].

Візуальне сприйняття стало своєрідною схемою ядром сучасної культурно-мистецької парадигми. Споживання видовища та ілюзій замість, або поряд з матеріальними благами – реальність сучасної культури та мистецтва. Межі візуальності сьогодні досить широкі та охоплюють такі об'єкти культури та мистецтва, як кіно, телебачення, фотографія, концептуальне мистецтво, «public art», малюнок, фотографія, живопис, театр, відео-арт, реклама, рекламні ролики, дизайн, web-дизайн, відеоігри, мода, графіті тощо. Мас-медіа поряд з «тотальним дизайном» монополізують репрезентацію дійсності, створюючи особливу форму існування сучасної культури та мистецтва – її нову візуальність.

В умовах такої надщільності втрачають адекватність звичні, засновані на структуралістському інструментарії, методи опису і аналізу різних візуально-комунікаційних ситуацій. Жорсткі семіотичні матриці, які спираються, перш за все, на досвід дослідження дискретних, високоформалізованих мов і текстів, не працюють відносно сучасного візуального континууму. В цьому контексті важливо відмітити, що насиченість і активність візуальних потоків та комунікацій (як вербальних, так і невербальних) в сучасному світі, де відбувається змішання різних візуальних мов та образів (фізичних і віртуальних) являє собою значну методологічну проблему.

Використані джерела

1. Cartwright L. Visual Science Studies: Always Already Materialist. In *Visualisation in the Age of Computerization*, ed. Annamaria Carusi, Aud Sissel Hoel and Timothy Webmoor. London; New York: Routledge, 2014.
2. Crary J. *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*, MIT Press, 2001.
3. Jay M. *The Dialectical Imagination: A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research, 1923-50*. Boston, Little, Brown and Co., 1973.
4. Mirsoeff N. *An Introduction to Visual Culture. Visual Culture Reader*. London; New York: Routledge, 1998.
5. Stafford B. *Enlightenment, Entertainment and the Eclipse of Visual Education*. Cambridge, MA: MIT Press, 1994.
6. Sturken M., Cartwright L. *Practices of Looking: An Introduction in Visual Culture*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2001.

Бекіров Усеїн Ризайович

ІСТОРИЧНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ КРИМСЬКОТАТАРСЬКОЇ МУЗИКИ

Історія кримськотатарської музики сягає корінням сивої давнини, про що свідчать народні перекази, епічні поеми, спадщина середньовічної класичної поезії, а також матеріали письмєнних джерел. Дослідження науковців (А. Барташева, І. Заатова, Р. Кутиєва) свідчать про вагомий внесок кримськотатарської музики до скарбниці світової культури.

Для розуміння сутності та своєрідності тих умов, в яких зароджувалась музика кримських татар, важливо розуміти, що розвиток народу, в тому числі і музичний, відбувався у безперервному та різноманітному спілкуванні з іншими тюркськими народами-сусідами. Природно, що в цьому спілкуванні відбувались і культурний обмін і запозичення у мові, мистецтві та звичаях. Тож, музичне мистецтво кримських татар неможливо розглядати окремо від інших тюркських народів, так як музична спадщина кримських татар – одна із ланок складного ланцюгу тюркськомовної культури. В силу політичних, релігійних та загальнокультурних факторів у кримських татар були тісні контакти із іншими культурами.

Єднальною ланкою національно-музичної культури, і як безпосереднім її відтворювачем є музичні інструменти – важливі показники матеріальної культури народу, його побуту. У міру розвитку національної музики, для виконання різних мелодій та їх ритмічного супроводу створювались нові, або ж удосконалилися існуючі музичні інструменти.

Однією з найважливіших передумов зародження інструментальної музики кримських татар була багата і стародавня традиція музичного інструменталізму. З давніх-давен тут набули поширення різноманітні

музичні інструменти, нерідко об'єднані в ансамблі, що були невід'ємною частиною народних свят, обрядів, весільних церемоній та ін.

У кримськотатарській музиці розрізняють два основних стилі – степовий і гірський. Пісням степових татар (йир) притаманні відносні простота та стислість мелодики, діатонізм, сувора, аскетична манера виконання. Характерні для гірських і південнобережних татар пісні (тюркю) відрізняються багатоорнаментованою розвиненою мелодикою, хроматизованою ладовою основою, емоційною насиченістю. У метроритмиці кримськотатарської музики широко представлені 5, 7, 9-частинні розміри з різноманітними комбінаціями. Кримськотатарській музиці притаманна розвинена жанрова система. Серед побутових жанрів виділяються ліричні пісні (мак'ам), а також короткі пісні імпровізаційного складу типу частівок – чини (чин'). До рідкісних в кримськотатарській музиці хорових жанрів відносяться кругові пісні-танці (хоран). Серед історичних пісень особливу групу складають «переселенські» пісні (муаджир тюркю, кочьаваси), породжені вимушеною еміграцією і насильницьким переселенням, якими відзначена історія кримських татар з кінця XVIII ст. Епічні, історичні та ліричні пісні створювалися та виконувалися зазвичай народними професіоналами – Кедаями (у степових татар) та Ашиками (у гірських). До чисто інструментальних жанрів відносяться весільні (так'сим і пешраф), урочисті маршові (долу), повільні (аг'ирава) та швидкі (к'айтарма) танцювальні, деякі *обрядові*, а також віртуозні сольні п'єси («Тим-тим»). Серед народних музичних інструментів: зурна, тулуп-зурна, кавал, кеманче, саз, сантир, думбелек, давул, даре. З кінця XIX ст. в музичний побут увійшли скрипка, кларнет, труба, пізніше – акордеон і електрогітара.

Кримськотатарські народні мелодії використані в опері «Руслан і Людмила» М. Глінки (картини Сходу), в фортепіанній фантазії «Ісламей» О. Балакірева, широко представлені у творчості О. Спендіарова («Кримські ескізи» для оркестру). Перша систематизація нотних публікацій народних пісень кримських татар належать досліднику-музикологу О. Олесницькому (1910 р.). Після Жовтневої революції 1917 р. ця робота була продовжена А. Кончевським, М. Красневим, кримськотатарськими музикантами Асаном Рефатовим, Яя Шерфедіновим, Ільясом Бахшишем. У 1920–1930-х рр. при радіокомітеті, Сімферопольської і Ялтинської філармоніях були створені колективи народних музикантів.

Наприкінці 1930-х рр. в Сімферополі працювали Театр музичної драми і два татарських ансамблю пісні і танцю. Друга світова війна 1939–1945 рр. і проведена в травні 1944 р. незаконна депортація перервали розвиток національної музичної культури. Трагічні обставини

сприяли актуалізації жанру «переселенських» пісень. З кінця 1940-х рр. відроджуються ансамблі народних музикантів. Створюються нові колективи, серед яких найбільш відомими були «Хайтарма», «Учан-Су», «Крим». До творчої діяльності повертаються композитори Ільяс Бахшиш, Яя Шерфедінов, Едем Налбандов; активізується діяльність щодо збирання та видання кримськотатарського фольклору.

У 1982 р. в м. Фергана Узбецької РСР виник перший кримськотатарський джазовий ансамбль «Сато» під керівництвом Леоніда Атабекова. У складі, вже відомі на той час музиканти: Енвер Ізмайлов, Різа Бекіров, Наркет Рамазанов, Давід Моматов, Андрій Атабеков. Їх незвичне звучання полягало у тому, що вони синтезували кримськотатарські музичні традиції, привертаючи увагу шанувальників джазу на пострадянському просторі. 1989 р. кримські татари повернулися на свою історичну батьківщину в Крим. Почався новий етап розвитку кримськотатарської культури, що розвивається і по теперішній час.

Белявіна Наталія Дмитрівна

РОЗВИТОК КОНЦЕРТНИХ ЕЛЕМЕНТІВ У ДІЯЛЬНОСТІ КОРОЛІВСЬКОЇ ПРУССЬКОЇ ПРИДВОРНОЇ КАПЕЛИ У XVIII СТ.

У 2020 р. виповнюється 450 років з дня заснування Берлінської державної капели – невеличка придворна капела була заснована в 1570 р. бранденбурзьким курфюрстом Йоахімом II Гектором (1505–1571). У 1701 р. капела перейменовується на Königlich Preußische Hofkapelle при королі Фрідріху I (1688–1713), який прекрасно співав, грав на флейті та клавирі. І вже у 1713 р. вона налічувала 29 музикантів-інструменталістів: 17-18 скрипалів, дві віоли, 5 віолончелей (лютні і гамби), 4 гобоя (флейти, валторни), 3 бассони (труби), 4 співака, клавіріст (органіст). Отже, за два століття відбувся перехід від застарілої сім'ї віол до скрипок, до сучасного оркестру. Серед них, капельмейстер капели К. Ф. Рік, який «володів в однаковій степені обома головними джерелами прекрасної музики – клавиром і скрипкою»; скрипаль і диригент І. Г. Лінігке (молодший), автор камерної та інструментальної музики; гобоїст і композитор П. Глош, для якого спеціально писав твори Г. Ф. Телеман та гобоїст, скрипаль і віолончеліст Г. Г. Пепуш.

Серед членів капели ми знаходимо імена знаменитих музикантів того часу. А. Р. Штрікер – співак (тенор), диригент, автор кантат і оперний композитор. Ж. Б. Вольюмер, який вважається першим виконавцем сонат і партит для скрипки соло Й. С. Баха. Г. Фінгер – віртуоз-віоліст і

композитор, автор сольних сонат для скрипки та флейти. Органіст і клавіріст Г. Готліб, що заснував перший хорівий кружок *Gesangvereins*, з якого утворилось майбутнє Музично-виконавське товариство у Берліні.

Королева Софі Шарлотта (1668–1705), яка сама гарно співала, грала на клавесині та арфі мала власну придворну капелу у замиській резиденції – палаці *Lietzenburg* (з 1705 р. Шарлотенбург), де в окремому приміщенні був збудований невеличкий театр, який називали *Musenhof* Софі Шарлотти. Королева Софі Шарлотта розвивала у Літценбургу камерну вокальну та інструментальну музику виключно італійських авторів. Серед них болонський співак та оперний композитор Ф. А. Пістоккі; творець концерту для скрипки та *Concerto grosso*, скрипаль-віртуоз Дж. Тореллі; композитор А. Аріості, що брав участь *musikalischen Unterhaltungen* – музичних бесідах королеви як скрипаль та співак; член болонської філармонічної академії, співак, віолончеліст, композитор Д. Б. Бонончині; запрошували співака (бас) і композитора Р. Феделі; періодично при дворі перебував автор опер-серія, пасторалей та камерних вокальних дуетів, тріо-сонат А. Стеффані. Отже, Софі Шарлотта створила власний *Musensitz*, тобто музичний Парнас у палаці Літценбург, який був декорований музичними емблемами, прикрашений портретами А. Кореллі, де відбувались музичні бесіди виключно під італійські п'єси.

Коли її син Фрідріх Вільгельм I (1688–1740) вступив на престол він скоротив придворні посади з 100 до 12 (у тому числі музикантів). Придворна капела була закрита, а музиканти розійшлися по всій країні. Придворне музикування підтримувалось королевою Софією Доротеєю Ганноверською (1687–1757). У її літній резиденції – барочному палаці *Schloss Monbijou* – продовжувались традиції концертування. Висока на два поверхи Дзеркальна зала палацу – *Spiegelsaal* використовувалась для прийомів та розваг, маскарадів і особливо концертів, на які запрошувались відомі музиканти, такі як скрипаль І. Г. Пізендель, флейтист Й. Й. Кванц, лютняр С. Л. Вайс.

Король Фрідріх II (1712–1786) був вихований як «освічений монарх», музикант-дилетант, флейтист, покровитель світської музичної культури. Відомо, що у палаці *Sans-Souci* була концертна зала короля у стилі рококо. В ній знаходився клавір роботи Г. Зільбермана, черепаховий пюпітр (М. Камблі), прикрашений сріблом, багата нотна бібліотека творів, написаних спеціально для нього. У Капелі прусського короля перебували, як писав знаменитий флейтист того часу Й. Й. Кванц «прекрасні італійські співаки-віртуози..., гарний оркестр..., що може надихнути любого композитора і концертного віртуоза». Дійсно, до складу

оркестру входили знаменитості того часу: брати Й. Бенда та Ф. Бенда, брати К. Г. Граун та Й. Г. Граун, Ф. Е. Бах та Й. Й. Кванц.

Отже, особливим періодом розквіту Königlich Preußische Hofkapelle було XVIII ст., коли при владі перебували освічені монархи, любителі мистецтва і музиканти-дилетанти Фрідріх I і Фрідріх II, при яких були створені концертні осередки в королівських плацах та професійні колективи – капели з німецьких та іноземних виконавців. Особлива роль належить пруським королевам, високоосвіченим та музично обдарованим жінкам свого часу. Софі Шарлотта створила власний музичний Парнас у палаці Lietzenburg, де збирались художники, вчені, державні, діячі музиканти, а Софі Доротея розвивала музичні концерти у барочному палаці Monbijou, де виступали відомі німецькі музиканти. При пруському дворі розвивався новий національний концертний стиль, формувався, так званий, змішаний «загальноєвропейський смак» шляхом поєднання «італійської музики почуттів з французькою музикою розуму».

Богачев Роман Михайлович

ІНТЕЛІГЕНЦІЯ У ВИМІРАХ СПІВТВОРЧОСТІ ТА НАСЛІДУВАННЯ

Ще на початку зародження культурного світу, в перших променях народженої творчості людський мозок, що запліднений ідеєю, звільняє з полону матерії власну сутність – ідеальні образи богів та богинь.

Пригадаємо Венеру Мілоську, яка виходить з океану та підкорює світ єдиним поглядом... Вона – це втілення найвищої та вічної краси, недсяжної чистоти та природної грації. Спокійна впевненість в собі та власній перемозі, тому боротьба триває лише мить й під спокійним поглядом світ беззаперечно визнає її владу. А що отримує світ? Нічого, крім *ідеалізованого образу* й відчуття безпорадності, даремних мрій та примар щастя вічної необхідності пристосування та залежності від волі богів. Розплата за *ідеалізацію* суб'єкт-об'єктних зв'язків приходить невідворотно – це біль і жах постійних війн, антимораль і даремність хрестових походів, безжаль і технологізація вогнищ інквізиції. Результат – **Біологізм** як **спосіб життя**, а тому й *тотальне виродження* доби Середньовіччя.

Світ рятує закладені класичною філософією («поводьтеся з друзями так, як хотілося б, щоб вони поводити себе з вами», яке зустрічається у Фалеса Мілетського, Гесіода, Сократа, Платона, Аристотеля й Сенеки) та християнством («Тож усе, чого тільки бажаєте, щоб чинили вам люди, те саме чиніть їм і ви. Бо в цьому Закон і Пророки») інтуїтивне визнання цінності людського життя. Це стає паростком поступу суб'єкт-

суб'єктних стосунків, в цю добу з'являється вокабула «людина» та народжується **Індивідуальності**. На жаль, в форматі *Індивідності*.

Згадаємо посмішку Джоконди, холодну, *індивідну*, яка протиставляє себе світу на тлі його Виродження. По Європі крокує *Індивідуалізм*, що доходить до антропотейзму в концепціях людино-божжя та боголюдства: космічна відстороненість, відсутність навіть натяків на присутності в пейзажі іншої людини підкреслюють спокійну *самодостатність* та *самовпевненість*, *самозамкненість* та *самозадоволення*, *самообожнювання* Мони Лізи. Виражають її **Суб'єктивізм**. Вона не стільки Богиня, скільки «особистість», яка замкнена на собі самій та надає іншим можливість обожнювати власну незграбну цнотливість з неприхованим відчуттям безпорадності. Вона – це *індивідність*, чіткий й холодний розрахунок якої є свідченням *тотального суб'єктивізму*, модусами якого є *бездіяльність*, *безрадісність*, *нечутливість*, *безсоромність*, *байдужість* як *спосіб життя*.

Наслідки? Кривавий Новий час, який вражено зоологічним індивідуалізмом та індивідним утилітаризмом. Підкорення світу в межах суб'єкт-об'єктного відношення здійснюється неприховано та безпристрасно. *Біологізм*, *Суб'єктивізм* крокують по світу... Активність людини спотворено до рівня активізму індивідуальної, групової, національної перманентної боротьби з зовнішнім світом; взаємодію замінено агресією; замість розмаїття *космосу* формується гомогенізований *хаос Солідаризму*.

Але настають нові часи, формуються нові стосунки. Початок ХХ століття. Митці, інтелігенція попереджають, а потім лякають: «Нехай сильніше гримить буря!» (М. Горький). Революція. Вся країна перетворена у грандіозну творчу лабораторію. Нові стилі, нові методи, нові ідеї приголомшують світ.

К. Малевич, *О. Родченко*, *В. Татлін*, *В. Кандинський* оспівують світ машин, нових перспектив та складних конструкцій, надають авангарду статус офіційного мистецтва країни. Настає Ера тотального релятивізму. Митець вже не каже «я так бачу», він присвоює право казати «я так хочу». Але вторгнення речей у традиції західного авангарду поступається місцем простору ідей, метафізичній царині абстракцій. В архітектурі *брати Весніни*, *М. Гінзбург*, *К. Мельніков* вибудовують напрям конструктивізму, роблять спроби узагальнити виробничий та житловий простір завдяки відмові від елементів класичних стилів на користь раціональних лаконічних рішень та функціональної схеми як основи просторових композицій.

Поряд з цим в царині Мельпомени й Талії батьки-засновники психологічного театру, *К. Станіславський* та *В. Немирович-Данченко*, відчують необхідність структурних реформ та відкривають Першу студію МХАТу. *Є. Вахтангов* з його дебютним «Потопом» і ярмарковою «Туран-

дот» та *В. Мейєрхольд* з містичним карнавалом «Маскараду» і сатиричним «Клопом» переусвідомлюють театр переживань К. Станіславського. В мусейонах Каліопи й Євтерпи *В. Хлебніков* та *О. Кручених* музикально препарують слово, без поваги до категорій Час та Простір. Сам *В. Хлебніков* методологічно використовує поняття «самовите слово».

Режисери *С. Ейзенштейн*, *В. Пудовкін*, *О. Довженко*, *Д. Вертов*, *Л. Кулешов* відпрацьовують мистецтво кіномонтажу, експериментують з можливостями суб'єкту, досліджують взаємозв'язок руху і часу на екрані та пропонують власну синематографічну «мову», універсальну для всього світу.

Непересічний результат творчого злету того часу – всі його надбання прагматичне західне мистецтво буде використовувати майже ціле століття. Той *мистецький простір* можливо охарактеризувати як творчий хаос самоорганізації. У 1932 р. творчий хаос централізовано організовано. Створено *Союз архітекторів*, *Союз письменників*, *Союз художників* і *Союз композиторів* та аналогічні союзи у всіх республіках з відділеннями на крайовому, обласному та місцевому рівнях. Таким чином створено цілу *мережу*, через яку талановита молодь може проявляти себе та отримувати державну підтримку. Для членів цих союзів відкриті всі концертні майданчики, виставкові й глядацькі зали тощо; держава повністю забезпечує їх творчий пошук, гарантує соціальну підтримку.

Відповідно й очікуваний результат. Вже у 1937 р. на міжнародній виставці в Парижі отримує визнання «Дівчина в футболці» Самохвалова, *радянська Джоконда*. Революційний стиль одягу, некоштовні шати, тобто футболка, яка витончено підкреслює фігуру; сміливий, відкритий в майбутнє погляд, що формує *ясний образ* сучасної людини соціалістичної епохи. Найкращою скульптурою того року визнано «Робочого та колгоспницю» В. Мухіної.

Саме так формується новий рівень розуміння світу: «очима кожного-багатьох-всіх», в якому немає місце біологізму, суб'єктивізму та солідаризму. Він постає у посмішці Юрія Гагаріна, *образі переможця*, який від імені всього *людства* засвідчує перевагу нового *способу життя*, формує *креатосферу* нового *способу відтворення життя*, актуалізує сутнісний потенціал *мережовості* через *надлишковість* як міру пасіонарності, індикатор життєздатності кожного-багатьох-всіх, джерело цілісності розмаїття самостійностей у *мереживі* самодіяльного прояву кожної особистості у *Співтворчості*. А у *Наслідванні* виникає невичерпний ресурс творчості, завдяки якому суспільний космос олюднюється та стає *Універсумом*. Ю. Гагарін дивиться «очима роду», а його посмішка на мові людства втілює досвід нашого майбутнього, яке знаходиться в нашому минулому.

КЛАРНЕТ В ОРКЕСТРОВОМУ МИСЛЕННІ ДМИТРА ШОСТАКОВИЧА

Музичний стиль композитора виявляє себе у численних творчих факторах, зокрема, в особливостях інструментовки та у індивідуальному використанні темброво-оркестрових ресурсів. Найбільш глибокий рівень осмислення стильового параметру композитора-симфоніста такого значного масштабу як Дмитро Шостакович можливий лише при комплексному розгляді тембрової драматургії взагалі та конкретної ролі окремих інструментів, зокрема. Кларнет в оркестровому мисленні Д. Шостаковича посідає особливе місце. Композитор використовує його тембр та безмежні техніко-динамічні ресурси майже у всіх своїх симфоніях, інструментальних, оперно-театральних партитурах.

Д. Шостакович по праву займає місце новатора у музиці, його оркестрово-темброве мислення вирізняється особливою оригінальністю, особливо – у царині духових інструментів. Але в період навчання його консерваторськими викладачами (зокрема М. Штейбергом) були закладені саме традиційні принципи оркестрового мислення школи М. Римського-Корсакова, О. Глазунова, А. Лядова та відповідне трактування кларнету як інструменту особливих виразних можливостей з теплим м'яким тембром (слов'янської пісенності чи орієнтального нахилу), або, навпаки, скерцозного, легкого, жартівливого. Глибоке знання специфіки й технології інструменту та використання їх у відповідності до загальної драматургії твору базувалося на академічних вимогах інструментального класу Петербурзької консерваторії: оркестрування передбачало логіку, природність форми, відбір засобів виразності, темброво-артикуляційних та динамічних параметрів у відповідності до характеру образу та особливостей експонування або розвитку тематизму.

Із статистичного параметру погляду на проблематику використання кларнету в музиці Д. Шостаковича нагадаємо виразні, досить розлогі *solі*, що посідають особливе місце в художньому просторі 4, 5, 7, 8, 9, 10 симфоніях, оперну темброву драматургію з полярними образними характеристиками звукового світу кларнету як лейттембру Катерини Ізмайлової, що виразно віддзеркалює трагедію її душі та внутрішнього світу або як гротескно-викривлений образ галантерейного молодика Сергія у кларнетових партіях оркестру. Виникає цікава аналогія щодо уяви композитора про функційну рівність тембру кларнету та вокального тембру, особливо у повільних частинах симфоній з монологічним типом висловлювання тематизму кларнет звучить з теплотою вокального тембру, з енергетикою людського голосу. Не випадково у Симфонії

№ 14 для сопрано, баса та малого складу оркестру кларнет відсутній у партитурі: його темброво-звукова лінія дублювала би виразність вокальних тембрів, використаних у симфонії.

Оркестрове мислення Д. Шостаковича можливо дослідити не лише на прикладах з його власної творчості. Цікавим та інформативним для розкриття теми видається аналіз оркестровки оперних і вокальних творів М. Мусоргського. Партитури «Бориса Годунова», «Хованщини» відрізняються високохудожнім рівнем проникнення в драматургію творів, досконалою обізнаністю щодо специфіки тембрів та логіки їх взаємодії, особливо тембрів дерев'яної духової групи. Мова йде про винайдені Д. Шостаковичем особливі засоби та прийоми монотембрових (духових) і політембрових поєднань різних груп інструментів оркестру, що посилює композиторській задум М. Мусоргського. Кларнет у редакціях Д. Шостаковича насичений особливими барвами, які й передають виразність драматичної мовної інтонації М. Мусоргського, її характеристичність. Це стає можливим завдяки практичному знанню багатоплановості інструментальних можливостей кларнету, у відповідності до чого Д. Шостакович вибудовує особливу «тембрику» (термін Ф. Караєва [1]) або оркестрову фактуру у дерев'яних, побудовану на чергуваннях активності і нейтральності оркестрового колориту, що відбиває гострий драматизм і напруженість його власної музики та творів М. Мусоргського.

На наш погляд, оркестровому мисленню Д. Шостаковича властива особлива композиторська філософія, яка базується на уяві про тембр інструменту як базову категорію в розкритті ідеї. Найбільш малодослідженим на сьогодні є аспект динамічного (або артикуляційного) змісту кларнетових партій в інструментальній музиці композитора у відповідності до драматургії твору. Перспективним видається застосування комплексного теоретичного поняття «тембрика» (темброва структура музичної матерії), яке було запроваджено в музикознавчу практику в роботах Ю. Холопова ще у 1988 р. [1, с. 235].

Використані джерела

1. Караев Ф. Тембрика // Теория современной композиции: учебное пособие для вузов. Москва: Музыка, 2005. С. 235–265.

Василенко Олексій Артурович

ДІАЛОГ КУЛЬТУР У ХОРОВІЙ ТВОРЧОСТІ

ВІКТОРА СТЕПУРКА (НА ПРИКЛАДІ «MISSA MOVERE»)

Діалог культур – поняття, що увійшло до категорій філософії, публіцистики та літературознавства на початку ХХ ст. Основні положення теорії культурного діалогу, що пронизує всі важливі події і свідомість

людей, розроблені М. Бахтіним та поглиблені В. Біблером. На їх думку, будь-який твір мистецтва наповнюється сенсом в процесі спілкування автора й адресата. Під кутом такого комунікативного розуміння культура стає втіленням смислового універсуму досвідів спілкування, полем культурних контактів. Саме через діалог з іншими культурами створюється загальнокультурний «арсенал» знань, навичок і досвіду розуміння символів та кодів, історичного змісту кожного явища.

Дослідники виявляють три смислові позиції діалогу культур як першоформи культури, а саме: діалог як загальну умову спілкування особистостей («де починається свідомість ... там починається діалог» [2, с. 92]); діалог як загальну основу всіх мовних жанрів – представників «культурної пам'яті» світової культури; діалог як засіб пошуку «діалогічності самої істини», що в ідеї культури виявляє різні, часто контрверсійні сенси спілкування, розуміння, і який реалізується через текст. Внутрішній діалог є складовою діалогу культур: на думку М. Бахтіна, людину можна вивчити тільки через текст, створений ним. Прагнення до всезагальності є чільною ознакою гуманітарного мислення, формою самопізнання, самодостатньою інтелектуальною парадигмою – творчість є способом життя особистості в культурі [2, с. 111].

Діалог культур є поняттям сучасності, що відображає ідеї межі століть та нові процеси подальших загальнокультурних модифікацій мистецтва ХХІ ст., в якому активізується роль адресата й читача (глядача, слухача), а роль автора залишається першотворчою. Діалог як смисловий феномен є універсальним цілісним процесом, і О. Самойленко визначає катартичні умови музичної діяльності як необхідні композиційні та психологічні передумови функціонування музичного тексту. Ноетичні категорії Пам'яті, Гри, Любові виступають аналітичними інструментами культури; творча діяльність композитора протікає як діалог свідомого і над-свідомого і має спрямованість до знакового втілення.

Одним з яскравих прикладів жанрово-стильового діалогу в українській сучасній хоровій музиці є твори Віктора Степурка. Серед численних композицій митця виділимо масштабний цикл для мішаного хору та струнних «Missa movege» (2013), присвячений пам'яті К. Берденникової, реквієм, за авторським визначенням жанру. Твір у діалогічній єдності охоплює різні види католицької меси – ординарної та заупокійної. Діалогічний масштаб цього твору надзвичайно широкий: тут і мовно-семантичні зразки творчості Й. С. Баха, і переспів-циткування канту Д. Туптала «Ісусе мій прелюбезний». Діалог музичного матеріалу у цьому творі має певну драматургічну ідею. Сам В. Степурко зазначає, що використав у творі принцип стилізації на рівні структурних версій варіантів

музики Й. С. Баха з Високої меси h-moll. Як цитати з Й. С. Баха композитор використовує частини Kyrie eleison, Sanctus та Gloria. Загальна ідея твору – активізація інтелектуальної думки і емоційне спрямування від трагічного Kyrie через «містифікації» (цитати з музики Й. С. Баха та канту Д. Туптала «Ісусе мій прелюбезний») до просвітлення душі в Царстві Небесному в частинах № 6 «Agnus Dei» та № 7 «Lux aeterna». Невипадковість звернення до полілогічної (за характером історико-стильового аспекту) меси Й. С. Баха, є очевидною. Висока меса h-moll є знаковим твором епохи Просвітництва, який характеризує складну філософську систему мислення композитора, обумовлену діалогом ідей гуманізму, протестантизму та деїзму [3, с. 16]. Тотальна діалогічність цього твору, на думку дослідниці С. Терентьевої, впливає з проєкцій в русло певного типу культур (бароко, класицизму, канонів католицької меси).

Іншим прикладом діалогічності у «Missa movere» В. Степурка є його опрацювання кантових першоджерел в окремих частинах меси. Це перегукується з композиційними ідеями Й. С. Баха, який, як відомо, у Месі h-moll використав німецькомовний матеріал з лейпцігських протестантських кантат, озвучивши їх латинськими текстами. Сам метод обробки кантів вже має діалогічний характер спілкування інтерпретатора-композитора з музичним джерелом давньої епохи; обробка передбачає і близьку до оригіналу тексту інтерпретацію канту (як у частині «Lacrimosa»), і значні текстові зміни (як у частинах «Gloria» та «Osanna»). Як зазначає дослідниця цього твору Т. Андрієвська, «виникає цілком новий жанровий гібрид, в якому поєдналися жанрові явища різної конфесійної спрямованості» [1, с. 59]. Подібний авторський підхід до порушення канонів жанру та розімкнення меж конфесійної «замкненості» вказує на тенденції оновлення духовної музики.

О. Стаценко вважає, що «Missa movere» В. Степурка «скомпонована скоріше за принципом творчої авторської ідеї, а не церковних канонів, а тому є цікавим зразком сучасної інтерпретації жанру меси» [5, с. 78]. Західноєвропейська орієнтація сучасних українських композиторів та їхні пошуки у напрямку оновлення канонічних жанрів церковної музики пов'язані з духовними цінностями поліконфесійного простору християнської культури України, також у сучасній музиці переважає постмодерний підхід до інтерпретації традиційних літургічних жанрів, таким чином утворюючи новий вимір європейської музичної культури [5, с. 79]. Визначаючи поліконфесійність як ознаку сучасної української духовної музики, О. Афоніна підкреслює її «позапросторову» та «позачасову» екзистенційність, як особливу форму буття [2].

Отже, інноваційною тенденцією духовних хорових творів В. Степурка є взаємодія різноконфесійних жанрів [3], що утворюють у жанровому діалозі «новий культурний синтез» сакрального простору [1, с. 62], зокрема у його «Missa movere».

Використані джерела

1. Андрієвська Т. «Missa movere» В. Степурка в контексті сучасних тенденцій оновлення духовної музики (особливості жанрово-стильового синтезу) // Київське музикознавство. Вип. 54. Київ: КІМ ім. Р. М. Глієра, 2016. С. 57–63.

2. Афоніна О. Сучасна українська музика у вимірах європоцентризму: монографія. Київ: НАКККіМ, 2012. 164 с.

3. Клокун О. Функціонування церковних піснеспівів в інтерконфесійному просторі // Дослідження. Досвід. Спогади: науково-методичне видання. Київ, 2004. Вип. 5. С. 38–48.

4. Самойленко А. Музыкаведение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога: монографія. Одеса: Астропринт. 2002. 434 с.

5. Стаценко О. «Missa movere» В. Степурка у контексті універсалій сучасної української культури // Мистецькі реалізації універсалій культури. Зміна смислів: зб. матеріалів Всеукраїнської міждисцип. наук.-теорет. конф., Київ, 25–26 листопада 2015 р. С. 78–79.

6. Терентьева С. В. Высокая месса И. С. Баха в свете диалога культур: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02. Магнитогорск, 1998. 16 с.

Волкова Галина Вікторівна

РИТУАЛЬНО-ДУХОВНИЙ СТРИЖЕНЬ КОНЦЕРТНИХ СИМФОНІЙ (НА ПРИКЛАДІ СИМФОНІЙ К. ШИМАНОВСЬКОГО І А. ПАНУФНІКА)

Зроблено порівняння творчості композиторів, які історичними обставинами були поставлені в ситуацію *успадкування*. К. Шимановський як представник молодіжного тону мистецтва початку ХХ ст. (показовою є назва сформованого ним в 1900-і роки гуртка – «Молода Польща») в період творчої зрілості 1920-х рр. став ректором Варшавської консерваторії, утворив творчо-енергетичний «заряд», що живив багатьох його молодших сучасників, побратимів по мистецтву, в тому числі А. Пануфніка.

Відомо, що в 1932 р., коли Анджей Пануфнік став студентом Варшавської консерваторії, її ректором був ще Кароль Шимановський, який незабаром був змушений піти через відчайдушний опір його реформам низкою провідних професорів ввіреного йому закладу. Як зазначала Беата Болеславська, увагу А. Пануфніка, перш за все, займали «недоліки і слабкості» К. Шимановського, коли він писав про «нерозбірливість» мови останнього на адресу колег-супротивників («негідник», «свиня» тощо

як характеристики цих персон). З іншого боку, А. Пануфнік писав і про «зачарування і елегантність» маестро, цінуючи його за те, що той виніс польську музику на загальноєвропейський рівень. Однак головним в позиції А. Пануфніка в його усвідомленні зв'язку з К. Шимановським став пошук опори в національному самовираженні в фольклорі, минаючи апробовані Ф. Шопеном шляхи використання останнього.

При очевидному дистанціюванні стилю К. Шимановського та А. Пануфніка, обумовленої часово-епохальними, стилістично-індивідуальними і морально-ідеологічними чинниками, має місце чітка спадкоємність роботи автора *Sinfonia sacra* по відношенню до творця «Короля Рогера». По-перше, це вкоріненість у старопольській, зверненій до великої слов'янської спільності, загальнокультурній і музичній традиції, апеляція до курпівської етнічної виразності, яка протистоїть середньопольській культурній традиції, піднятої на щит Ф. Шопеном і його сучасниками.

По-друге, це опора в обох аналізованих авторів на ранньобарокову стильову лінію як таку, що створює опору на духовні витoki концерту-симфонії, породжує зв'язки з ранньою, вокальною за своєю природою симфонією. Таке моделювання опори на вокальність в симфонічному жанрі знаходимо в Третій симфонії К. Шимановського, тоді як у Четвертій більш виражений традиційний («легкий») концертний інструменталізм. У А. Пануфніка в його Третій *Sinfonia sacra* має місце «вторинна вокальність» у вигляді відтворення мелодики Богородичного гімну, «світіння» зв'язку з вокальністю ранньої симфонії має місце в мелодійності повільних частин Четвертої *Sinfonia concertante*, тоді як «жанрове полегшення» спостерігається в Сьомій «*Metasinfonia na organy, kotły i smyczki*».

По-третє, очевидною є турбота обох авторів про актуальний європейізм національного художнього мислення. В польській музиці – у представництві К. Шимановським і А. Пануфніком двох істотних етапів розвитку національного мистецтва від першої до другої половини ХХ ст. і в прояві національно-фольклористськи ж пофарбованого авангарду в особі В. Лютославського, К. Пендерецького і багатьох інших композиторів-сучасників цих визнаних лідерів європейського авангарду.

Гацелюк Віктор Олександрович

НЕОКЛАСИЧНИЙ БАЛЕТНИЙ СТИЛЬ ШКОЛИ

ДЖОРДЖА БАЛАНЧИНА

Неокласичний балетний стиль, що сформувався на початку ХХ ст. століття і розвивався як переважно безсюжетний, натхненний рухами і

естетикою класичного балету, отримав нове прочитання у творчості школи видатного хореографа і балетмейстера Дж. Баланчина. Неокласичний танець відхилився від класичної хореографії та естетики балету, щоб створити зовсім новий напрямок, в якому на першому місці є танець, а не драматургія; так само костюми, світло, декорації в неокласичному балеті можуть бути зовсім мінімізовані [2, с. 398].

Безсюжетний балет з'явився в постановках таких видатних балетмейстерів-новаторів, як: М. Фокін, що вважається засновником сучасного класичного романтичного балету («Ведіння троянди», «Сильфіди»); К. Голейзовський – новатор балету 1920-1930-х рр. і один із засновників українського балетного театру; Ф. Лопухов – експериментатор, один із засновників безсюжетного балету, що поряд з К. Голейзовським вперше увів в дуетний танець складні акробатичні підтримки. В його танцсимфонії «Велич всесвіту» (рос. «Величие мироздания», 1923) брав участь і Г. Баланчивадзе (Дж. Баланчин).

Основу для формування і розкриття хореографічної творчості Дж. Баланчина було закладено його педагогами ще в шкільні роки – С. Андріановим та П. Гердт, а також такими балетними митцями світового рівня, як К. Голейзовський, Ф. Лопухов та ін. Вже в юні роки, в Петрограді Дж. Баланчин починав ставити свої невеличкі танцювальні номери. Пізніше в балетній трупі «Російський балет С. П. Дягілева» він розпочав свою балетмейстерську кар'єру, паралельно створюючи постановки для цирку, кіно, бродвею і мюзиклів [1, с. 331].

Стиль і хореографія Дж. Баланчина було визначено як неокласичний, його також прийнято вважати засновником неокласичного балету. Він уважав, що балет не обов'язково повинен мати сюжетність, цей вид мистецтва, на його думку, доволі самодостатній і може бути безсюжетним, оскільки поява на сцені чоловіка та жінки на сцені – це вже і є історія, це вже і є сюжет. Також хореограф в своїх балетах заперечував драматичну акторську гру, а від своїх артистів вимагав натхненності в позах і рухах, оскільки вважав що тіло через пози і рухи має виражати красу танцю.

У 1933 р. американський філантроп Л. Кірстайн запросив Дж. Баланчина до Америки, щоб заснувати там американську балетну трупу, основою якої за рік стала Американська балетна школа (School of American Ballet). Окрім баланчинівського класичного уроку, який мав свої музичні і хореографічні технічні відмінності, для багатогранного розвитку своїх учнів і артистів, їхніх фізичних даних та координації Дж. Баланчин додатково проводив «Ворк аут» (Work out) – додаткові заняття, які склались з певних вправ і елементів, які виконувались на підлозі, біля балетного станка та на середині залу.

Таким чином, Дж. Баланчин направив мистецтво балету по шляху так званих «абсолютних» форм. Він повернув танець до його основ, але при цьому збагатив його новою технікою, новими прийомами і зробив значно більш вишуканим. Тому такий різноплановий, багатогранний підхід для розвитку своєї Американської балетної школи і артистів балетної трупи «Нью-Йорк Сіті Балет» Дж. Баланчина значною мірою вплинули на розвиток світового балетного мистецтва.

Використані джерела

1. Касьянова О. В. Прояви естетики постмодернізму в українському хореографічному театрі // Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2011. № 4 (13). С. 110–116.
2. Перова Г. О. Еволюція танцю на пуантах у діяльності балетмейстерів XIX – XX століття // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць. Київ: Міленіум, 2018. Вип. XXXX. С. 394–400.

Григор'єва Марина Віталіївна

СТУДЕНТСТВО ХАРКІВСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XIX СТ.: ТРАНСФЕР ТА АДАПТАЦІЯ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ УНІВЕРСИТЕТСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ

Термін «корпорація» має багатовікову історію, тісно пов'язану зі становленням європейських університетів. До моменту заснування Харківського університету студентство західноєвропейських університетів мало стійкі традиції корпоративного життя. В такій ситуації було цілком природним, що харківські студенти сприймали і запозичали ці традиції. Поряд із цим, в історіографії ця проблема розглядалася лише епізодично. Більш-менш докладно її розглядав лише відомий історик Слобожанщини Дмитро Багалій [1; 2].

Сприйняттю західних ідей сприяла сама специфіка студентства як особливої соціальної групи. Тут варто нагадати, що соціально значущою рисою студентства є напружений пошук сенсу життя і прагнення до нових ідей [3, с. 96]. За словами відомого вченого Карла Маннгейма, молодь є «потенцією, готовою до будь-якого починання» [цит. за: 5, с. 82]. Саме тому студенти є найбільш відкритими для сприйняття всього нового.

Передусім зупинимося на відносинах університетської молоді з іноземними професорами. Не можна сказати, що сприйняття студентами цієї групи викладачів було однозначним. Все залежало від особистості того чи іншого професора. Університетській молоді подобалися, в першу чергу, живі, енергійні лектори, які мали дар красномовства. Так, за свідченням мемуариста Л. Нічпаєвського, студенти були «в захваті» від професора Брандгейса і «співчували йому в усіх його ідеях» [4, с. 73].

Як розуміємо, ці ідеї стосувалися не лише навчальної та наукової сфер. Для порівняння можна відзначити, що мемуарист 30-х років Д. П. Хрущов залишив досить жорстку характеристику іншого професора: «Психологію нам читав на першому курсі ідіот Гренберг» [4, с. 167].

Серйозним бар'єром для спілкування харківських студентів з іноземними професорами була мовна проблема, адже далеко не всі студенти добре володіли іноземними мовами, а іноземні професори не завжди могли вільно висловлюватися російською. Олександр Розаліон-Сошальський, який навчався в Харківському університеті до 1816 р., відзначав у своїх спогадах, що в цей період «знання мов було для студентів майже необхідним, тому що деякі науки викладалися професорами-іноземцями латиною, французькою та німецькою мовами» [4, с. 33]. Тій частини університетської молоді, яка добре знала іноземні мови, було набагато простіше спілкуватися з іноземними професорами. Так, О. Г. Розаліон-Сошальський писав про те, що спілкування його брата Федора з професором Гізе відбувалося виключно німецькою мовою. При цьому його брат настільки був захоплений професором, що «його навіть дражнили Гізом» [4, с. 33].

Студенти, які добре знали іноземні мови, спілкувалися з професорами з інших країн не лише в навчальних аудиторіях. Часто їхні зустрічі мали неформальний характер. Зокрема, Л. Нічпаєвський зауважував, що студенти часто ходили додому до професора Делявіня з гербаріями, щоб визначити назви зібраних ними рослин [4, с. 68].

Трансляцію західних ідей все більшою мірою здійснювали місцеві професори, які відвідали іноземні країни. Саме ця група молодих, енергійних викладачів, захоплених західними ідеями, особливо приваблювала університетську молодь. З плином часу ця тенденція виявлялася все більш виразно. Мемуарист В. Пашков відзначав, що «університет, література і західний вплив мали сильний вплив на ідеальний напрямок молоді та суспільства сорокових років» [4, с. 270]. Зацікавленість харківських студентів західноєвропейськими ідеями відображалася на їхніх літературних вподобаннях. Так, студент Харківського університету 30-х рр. XIX ст. С. Л. Геєвський згадував про те, що вони з товаришем любили поговорити «про Шиллера, про славу, про любов» [4, с. 145].

У фондах Центральної наукової бібліотеки Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна знаходимо ряд видань цього періоду іноземними мовами, в тому числі, книг, присвячених історії освіти в Західній Європі. Це дає можливість зробити висновок про те, що студенти мали доступ до цих видань, через які також цілком могла здійснюватися трансляція університетських традицій.

Прихильність харківських студентів до західних ідей виявлялася і в зовнішніх ознаках. Так, студенти брали уроки танців, що обходилися їм приблизно по 1 р. за урок. В основному вони розучували західноєвропейські танці, і, зокрема, французьку кадриль. Крім того, ознаки прихильності до західних традицій виявлялися і в студентській моді – зокрема, до 1826 р. деякі студенти носили довгі, широкі, без рукавів плащі, одну полу яких закидали на плече, на зразок римських тог. При цьому університетська молодь сліпо копіювала іноземних професорів та не замислювалася про те, що такі плащі були ознакою приналежності до масонів.

Як бачимо, коло можливостей харківських студентів для сприйняття західних традицій університетського життя було досить широким. Причому таке сприйняття могло бути як прямим (закордонні стажування студентів, знайомство з іноземною літературою), так і опосередкованим, коли університетська молодь знайомилася з західними ідеями та традиціями через посередництво професорів (як іноземних, так і харківських), а також через публіцистику.

Сприйняття західних університетських традицій харківськими студентами призводило до їх практичного втілення, що виявлялося у виборчих правилах студентських організацій, запозиченні ними форм роботи закордонних об'єднань цього типу, поведінці університетської молоді та її звичках. Тим часом на формування студентських традицій в Харківському університеті впливали й інші чинники, до яких, зокрема, належали державна політика в області університетської освіти, місцеві умови тощо.

Використані джерела

1. Багалій Д. І. Вибрані праці. Т. 3. Опыт истории Харьковского университета (по неизданным материалам). Ч. 1 (1805 – 1815 гг.). Харків, 2005. 998 с.
2. Багалій Д. І. Вибрані праці. Т. 4. Опыт истории Харьковского университета (по неизданным материалам). Ч. 2 (1815 – 1835 гг.). Харків, 2005. 1004 с.
3. Вітвицька С. С. Основи педагогіки вищої школи. Київ, 2003. 316 с.
4. Харківський університет XIX – початку XX століття у спогадах його професорів та вихованців: у 2 тт. Т. 1 / наук. ред. С. І. Посохов. Харків, 2008. 540 с.
5. Яковенко А. Вплив суспільних чинників на студентську молодь (мотиваційний аспект) // Соціологія: теорія, методи, маркетинг. 2000. № 1. С. 82–88.

Гриненко Світлана Миколаївна

СВІТОВІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ГІТАРНОГО МИСТЕЦТВА ТА ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ГІТАРНОЇ ШКОЛИ

Мистецтво гри на гітарі є сферою музичного виконавства, що має не надто тривалу історію. Якщо не враховувати попередні форми музикування на інструментах струнно-щипкової групи (лютня, віuela та ін.),

то виявляється, що більш сучасного вигляду гітара здобула лише в ХІХ ст. До цього доклали зусилля різні майстри (Франціско Таррега та Антоніо Торрес Гурадо), проте чи не найважливішим в утвердженні нової конструкції інструменту мали такі виконавці, як Андрес Сеговія та Еміліо Пухоль. Адже окрім створення та модифікації інструменту необхідне його використання, яке буде на практичному рівні доводити його технічну досконалість та широкі можливості виконавського потенціалу.

Ті новації, які були здійснені в ХІХ ст., вплинули на сучасне застосування інструменту. З цього часу і можна починати відлік, окреслюючи ті тенденції, що вплинули на мистецтво сьогодення. Важливою ознакою є те, що гітара стає інструментом, для якого писали твори не лише аргентинські та латиноамериканські композитори ХХ ст., а й провідні західні новатори, фундатори авангардних течій в музиці. Так чимало творів, де виникають неоднозначні інтерпретації гітари, формуються у таких композиторів, як А. Шонберг, П. Хіндеміт, І. Стравінський, П. Булез. Якщо звернутись до світових тенденцій, наявних у композиторській практиці, то серед творів, які пишуться для гітарного виконавства, можна відзначити зростаючу роль опусів, призначених для сольного виконання. Це передусім твори, які мають екстраординарний характер, вони передбачають наявність технічно високої виконавської планки, серйозні вимоги до художнього втілення та масштабні плани їх інтерпретування. Так доволі гарним прикладом формування нового рівня гітарного репертуару принципово іншого гатунку виступає «Ноктюрнал» («Nocturnal after John Dowland», op. 70) Бенджаміна Бріттена. Варто наголосити на тому, що Бріттен, як і деякі інші композитори ХХ ст., звертаються до музики попередніх століть, відшуковуючи в ній джерело для натхнення, можливість синтезувати здобутки минулого та сьогодення. Цей твір встановлює принципово новий рівень гітарного репертуару.

Особливості формування української виконавської школи гри на гітарі були безпосередньо пов'язані з тими тенденціями, які були в західноєвропейському просторі. В українській освітній системі класи гри на гітарі можна віднайти в Харківській та Львівській консерваторіях, починаючи з 50-х років ХХ ст. В Україні є заклади, що здійснюють підготовку фахівців, також є ряд солістів-гітаристів та колективів, до складу яких входять гітаристи, однак на даний момент замало творів, написаних для гітаристів. Разом з тим відкриваються й інші перспективи розвитку гітарного мистецтва, які полягають у взаємодії зі сферою неакадемічної музичної культури. Розвиток академічної галузі в сфері гітарного виконавства у зарубіжному просторі здійснювався шляхом синтезу з певними здобутками естрадного та джазового виконавства. Подібний діалог у рамках

творчо-виконавської діяльності сучасних гітаристів є таким, що уможливить їх універсальність та професійну затребуваність.

Однією з провідних тенденцій сучасного гітарного виконавства є написання творів, які вимагають принципово іншого рівня осмислення художнього образу. Композитори, які обирають даний інструмент, особливо гітару соло, створюють умови для прояву високої технічної досконалості виконавця, яка буде поєднуватися з умінням розкривати глибинний задум, закладений у творі. Інтерес з боку представників авангардного напрямку в академічній музиці до гітари, який спостерігається в західноєвропейському просторі, в сучасній українській композиторській на даний момент представлений недостатньо, але може бути перспективним. Іншим аспектом становлення гітарного виконавства в умовах сьогодення є взаємодія сфер академічної, естрадної та фольклорної музики, що відповідає вимогам універсалізації музикантів-практиків.

Дубрівна Антоніна Петрівна

Дубрівний Петро Ігорович

ОСОБИСТІТЬ МИТЦЯ У МІЖКУЛЬТУРНОМУ ДІАЛОЗІ:

ПРОЕКТ «АРАГОН. КАРЛОС ГАРСІА ЛАОС»

Актуальною проблемою останніх десятиліть в Україні є розширення міжкультурної взаємодії, налагодження обміну духовними й матеріальними цінностями з країнами Європи та світу. Аналізуючи стан культури, зазначимо існуючу тенденцію універсалізації в контексті сучасної парадигми розвитку соціуму. Це призводить до того, що особистість опиняється причетною до низки культур, що примножує практичні проблеми, пов'язані з ідентифікацією в межах міжкультурної взаємодії.

Однак перспективним шляхом у розвитку сучасного суспільства та його суб'єктів в епоху глобальної інтеграції виступає багатовекторність культурної самоідентифікації. Задачу збереження автентичності можливо вирішувати за допомогою діалогічності у стосунках між різними культурами, стимулюючи їх постійну взаємодію, де особистість митця набуває певної значимості.

З 5 по 7 жовтня 2018 р. в м. Умань відбувся новий проект громадського та культурного діяча Карлоса Гарсія Лаоса. Іспанський митець являється знаною та шанованою фігурою в міжнародному арт-просторі. Його культурно-мистецька діяльність вже давно вийшла за межі його рідної арагонської провінції Іспанії. Мистецькі здобутки скульптора гідно оцінено в Україні та Грузії, де, починаючи з 2013 р., проведена низка успішних мистецьких проектів: «Abstracciones Encontradas», «8 міст»,

«R-evolution. Suprematism. Maydan», «Материнський інстинкт», «Споріднені душі» тощо. Їх метою було налагодження тісних соціально-культурних стосунків, направлених на поглиблення культурних зв'язків, встановлення прямих дружніх контактів між закладами культури та освіти, практичний обмін творчими напрацюваннями у мистецькій галузі, а також просвітницька праця.

Особливість мистецько-культурної діяльності Карлоса Гарсія Лаоса визначається соціальною спрямованістю, що полягає у залученні широких верств суспільства до міжкультурного діалогу шляхом заглиблення в арт-середовище на майстер-класах, лекціях, художніх експозиціях, фестивалях, концертах, що завжди відбувається одночасно в єдиному просторі тематичних проєктів. Така форма мистецької діяльності, попри усталеність існуючого формату поодиноких виставок та акцій у сучасному арт-просторі України та Іспанії, безсумнівно, надає більш потужного результату в контексті обміну цінностями та досвідом, залучаючи до культуротворчих процесів широку аудиторію професіоналів, поціновувачів та глядачів.

В концептосферу проєкту «Арагон. Карлос Гарсія Лаос» закладено вагомість особистості, унікальність творчого внеску кожної людини, що можливо здійснити саме за життя, віддаючи на користь розвитку суспільства свій потенціал. Основним меседжем проєкту є те, що здатність активно впливати і змінювати світ людина має упродовж свого фактичного існування. Тому докладання зусиль щодо перетворення особистого «світу» сприяє ефективній еволюції в загальнолюдському контексті.

Спільними зусиллями громадських активістів України та Іспанії, за підтримки уманської міської адміністрації, департаменту культури та охорони пам'яток Арагону, посольства королівства Іспанії в Україні, в рамках проєкту було відкрито парк іспанської культури – «Арагон. Карлос Гарсія Лаос», проведено фестиваль короткометражних фільмів, художню виставку й вокально-музичні виступи українських та іспанських митців.

Головною подією проєкту є заснування парку і, варто підкреслити, місце було обрано на Європейській вулиці міста, що є доволі символічним. Композиційним центром парку являється скульптура Карлоса Гарсія Лаоса «Материнський інстинкт», що становить собою прямокутник з перфорованим просвітом та кулею всередині. Абстрактний за формою та концептуальний за змістом твір виражає невтомне материнське око, що споглядає, вболіваючи за кожну «дитину людську». Величний образ «жінки-матері» автор втілює через геометричну абстрактну знаковість, яка, на його думку, є ідеальною формою вираження чистої ідеї творчого задуму. Скульптуру встановлено на гранчасту конструкцію, в яку по-

кладено каміння з написаними мешканцями міста словами вдячності до своїх матерів. Це символічне виявлення шани є інтерактивним знаком причетності до своєї «сімейної» спільноти міста. Також, до композиції парку входить об'єкт «Одержимість» – металева прямокутна рама, яку перетинають стержні, на кшталт клітки. Ця концептуальна скульптура втілює образ людського егоцентризму, зацикленість та відстороненість якого не дає адекватно сприймати реальне життя. Поєднання в єдиному просторі протилежних за наповненням художніх образів транслює дуалістичність суперечливою сутності природи світу.

За авторською ідеєю, донести досягнення та цінності іспанської культури до широкого кола глядачів, встановлено в композиційному просторі монументу меморіальні плитки, що репрезентують вагомими символами та постаті видатних діячів Арагону, знаних далеко за його межами. Це знак «мудехар», що символізує стиль характерний для іспанського мистецтва XI–XVI ст.; Франсіско де Гойя – один із засновників в образотворчому мистецтві реалістичного критичного методу, піонера викривального мистецтва, діяльність якого проклала нові шляхи нещадному аналізу і розкриттю соціальних суперечностей; Луїс Бунюель – кінорежисер й основоположник сюрреалізму в кіномистецтві, лауреат премії «Оскар»; Віктор Ульяте – видатний танцівник й фундатор національної школи класичного балету Іспанії. Згодом заплановано встановлення нових пам'ятних знаків з іменами видатних арагонців.

В контексті програми проекту проведено I міжнародний кінематографічний фестиваль, що продемонстрував широкому загалу короткометражки знаних іспанських режисерів Л. Бунюеля, І. Естарегі, М. Коджехо, Н. Морено, Ф. Усона. Також, проект представив виставку живописних праць арагонських та уманських художників, об'єднаних тематикою осмислення творчості та мистецького впливу на соціально-культурні процеси суспільства.

Отже, в умовах сьогодення відсторонитись від об'єктивних інтеграційних процесів, що допомагають позитивному культурному взаємозбагаченню, де міжкультурний діалог є важливим еволюційним важелем, не виявляється можливим. Дійсно, особистість митця наразі набуває провідної ролі, виступає дієвим компонентом у процесах комунікації та гуманізації міжнародних зв'язків. Констатуємо, на прикладі українсько-іспанського проекту «Арагон. Карлос Гарсія Лаос», високу ефективність впливу особистості митця на процеси міжкультурного діалогу України та Іспанії, що полягає в масштабності охоплення різних соціальних рівнів суспільства, гуманістичному спрямуванні творчої філософії та інтернаціональній значимості, що робить це в умовах глобалізації неоцінним внеском в інтеграційні світові процеси.

CONCERTO PIZZICATO ДЛЯ ФОРТЕПІАНО І ДЕСЯТИ ІНСТРУМЕНТІВ ТАН ДУНА В КОНТЕКСТІ ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ МИТЦЯ

Творчість відомого китайського композитора Тан Дуна (нар. 1957 р.), який зараз проживає у США, охоплює різні галузі сучасного музичного мистецтва, від академічних жанрів до кіномузики. Остання займає центральне місце у його творчості (2000 р. Тан Дун здобув премію американської кіноакадемії «Оскар» за музику до фільму «Crouching Tiger, Hidden Dragon» режисера Енг Лі) і здійснює потужний вплив на його творчість у жанрах академічного напрямку, що яскраво виявляється на прикладі жанру фортепіанного концерту. На сьогодні Тан Дун є автором чотирьох фортепіанних концертів, серед яких аналізований твір є, по суті, першим.

У композиторській творчості Тан Дуна жанр сольного інструментального концерту для різних солюючих інструментів представлений досить різноманітно. Окрім традиційних для європейської музики інструментів (фортепіано, скрипка, віолончель), композитор активно використовує традиційні китайські інструменти з їх специфічним не темперованим інтонуванням й «органічну тембрику». Важливе значення він надає інструментам групи ударних.

У жанрі фортепіанного концерту композитор виступає справжнім новатором. Жоден із концертів Тан Дуна не можна віднести до другорядної музики, яка схематизовано «копіює» інваріантні зразки жанру. Кожен із них є яскравим новаторським твором, у якому відчувається індивідуальний підхід автора до втілення головної ідеї, вирішення неповторної змістовної концепції. Композитор намагається оновити традиційне уявлення про сучасний інструментальний концерт як циклічний твір для соліста з оркестром і дати нове прочитання, збагатити зміст та музичну поетику національним компонентом, що трактується по-новому.

Однією з центральних тем у творчості Тан Дуна стає діалог епох і культур в сучасному музичному мистецтві, духовний пошук, відтворення найдавніших пластів національного мистецтва засобами сучасної музичної стилістики. Усі ці ідеї знаходять відображення у ранньому *Concerto Pizzicato* для фортепіано і десяти інструментів, написаному в 1995 р. – одному з найвідоміших творів Тан Дуна, створених у жанрі фортепіанного концерту. У жанровій назві – *Concerto Pizzicato*, тобто щипкове фортепіано, – відображена головна жанрова ідея, пов'язана із трактуванням фортепіано як щипкового інструмента. Це наближує звучання фортепіано

до інструментів китайської музичної культури, зокрема цитроподібних. Звукова специфіка твору, а також його форма і змістовне наповнення виходять за межі типових уявлень про жанр фортепіанного концерту.

Партитурі передують авторська схема розташування десяти інструментів, що оточують фортепіано і розміщені на сцені за годинниковою стрілкою – ударні (концертна марімба, десять китайських гонгів, там-там, басовий барабан, два рото-томи, палички, щітки і смичок), бас-кларнет, контрабас, 2 гонги (з групи ударних, але розташовані окремо від неї), скрипка, альт, віолончель, цитра, арфа, флейта, гобой. Перед партитурою автор також подає розгорнутий перелік використаних у партитурі сучасних прийомів та пояснення способів їх виконання.

Concerto Pizzicato присвячено пам'яті видатного американського композитора-авангардиста Джона Кейджа, тому музичною лейттемою концерту стає монограма *S A G E*. Образно-сміслова сфера концерту пов'язана із відображенням образів природи, що споріднює його з китайською філософією «рідних місць» та ідеями американського трансценденталізму, які зазнали значного впливу китайської філософії. Слухач відчуває падіння крапель води, шум листя на деревах, до нього долинають звуки глухих ударів, гомону лісових птахів, буркотіння тварин та ін. Ідеї Тан Дуна щодо створення «органічної музики» знайшли відображення через відтворення вічного й непорушного світу китайської природи, який уособлює національне світосприйняття та ідеї східної філософії. Засобами втілення образної специфіки твору слугують елементи сучасних композиторських технік – полістилістика, мінімалізм, а також деякі напрямки і течії сучасної композиторської творчості – неофольклоризм, ритуальність, театральність, прийоми кіномузики.

Використані джерела

1. Tan Dun. *Concerto for piano pizzicato and ten instruments*. New York: G. Schirmer, Inc., 1995. 61 p.

Заблудська Галина Миколаївна

Воробйов Святослав Леонідович

ОСОБЛИВОСТІ ОБРАЗНОГО ЗМІСТУ У ВОКАЛЬНОМУ ЦИКЛІ С. ВОРОБЙОВА «МАЯТНИК» НА ВІРШІ Ю. БАЛТРУШАЙТІСА

В бурхливий час сьогодення нелегко знайти те, що може залишити яскраве враження та бажання зустрітися ще не один раз. Таким феноменом завжди залишаються література, музика, мистецтво взагалі. Дуже довгий час розвиваються мистецькі форми життя – образи, які вражають

найбагатшими нюансами передачі життєвих колізій. Не дуже дивно, що сучасні митці не вважають неможливим звертатися до пам'яток минулого, далекого і близького. Важливим є те, що молоді музиканти і композитори звертаються до літературних творів різних країн і епох.

Можна назвати багато імен сучасних молодих композиторів, як відомих, так і тих, які тільки починають свій шлях до визнання. Святослав Воробйов – один з таких молодих композиторів. Закінчивши у 2010 р. магістратуру по класу композиції у Донецькій музичній академії ім. С. Прокоф'єва (клас О. В. Скрипника), Святослав протягом трьох років продовжив навчання в Харківському державному університеті мистецтв ім. І. Котляревського як асистент-стажер кафедри композиції (клас В. С. Мужчиля). За роки навчання було написано багато інструментальних мініатюр, але в той же час яскраво проявилось і його тяжіння до крупних форм. У 2014 р. композитор вступив до Національної спілки композиторів України з творами крупної форми – Концертом для тромбону з оркестром, Сонатою для віолончелі та вокальним циклом «Маятник» для баритону та фортепіано.

Здавалося б, що може поєднати вірші литовського поета-символіста кінця ХІХ – початку ХХ ст. Юргіса Балтрушайтіса та сучасного молодого музиканта-композитора? Перш за все, мабуть, привертання до тонкого психологізму, духовності, витонченості, мальовничості. Для створення вокального циклу для баритону і фортепіано композитор обрав шість віршів Ю. Балтрушайтіса, написаних російською мовою: «Аккорды», «Альпийский пастух», «Комары», «Восхождение», «Метель», «Маятник». Кожний з номерів циклу дуже самостійний за побудовою, тональним планом, формою та протяжністю. Як відомо, для визначення та конкретизації образного змісту твору необхідно враховувати цілий ряд певних умов. Провідні з них – це жанр твору, основна тема, характер замислу. Через емоційне опосередкування відбувається вплив на слухача, на його сприйняття та емоції. В циклі провідною ідеєю є захоплення природою, її явищами, вдячність небесам за людське життя і, разом з тим, – неминучість залишення світу, вихід у небесні краї. Нема сумніву, що світ віршів Ю. Балтрушайтіса збігся з внутрішнім світом молодого композитора, і це стало однією з причин створення такого циклу. Кожна з пісень-це маленьке зарисовування певної події, певного образу. Драматургічно номери циклу розміщені так, що вони в тій чи іншій мірі контрастують між собою за темою, побудовою, темпом, фактурними особливостями.

«Аккорды». Adagio. На перший погляд, це є пасторальний настрій, картини захоплення від видів природи. Чергування прозорих, імпресіоністичних за звучанням акордів надихає на піднесеність настрою. Але за канонами символізму, під настроєм від спостереження перламутрової

далини, ніжнього світанку прочитується додаткова лінія «сюжету». Після вранішнього дзвону в храмах настає яскравий полудень, який породжує «жарке тріпотіння у серці». Надвечір'я – це « сіре простираadlo», яке вже породжує не високе захоплення, а «тремтіння у серці». Чому? Тому, що попереду – «неземний край над безоднею». Це немов би перше попередження про те, що будь-яке життя має своє завершення. Маленька людина з маленьким серцем має багато страхів, але погляд її направлений до неба, до «довічної зоряної таємниці». Фактура фортепіанного супроводу акордова, дуже щільна. Саме ці акорди ведуть людину до усвідомлення краси і таємниці життя.

«Альпийский пастух». Adagio. Цей номер увесь побудований на звукообразності. У вокальній партії багато орнаментики, яка імітує гру пастуха на сопілці та тірольський наспів. Пастух пасе стадо в горах та водночас розмірковує про любов до Бога, природи, життя. Співаючи, він висловлює вдячність Всевишньому за можливість відволікатися від «смертної тривоги» під час гри на сопілці і переходів по горах на нові пасовиська. Під час вокальних розспівів партія фортепіано дуже стримана. У акордових співзвуччях можна почути певну схожість з акордами з першого номеру циклу. Тріолі, секстолі, форшлаги, трелі складають відчуття простору та піднесеності.

«Комары». Andantino. В цьому номері майже вперше провідна роль надана партії фортепіано. Швидкий темп, короткі дрібні тривалості, велика кількість хроматизмів складають картину нескінченної «гри» хороводів комарів. Такі прийоми додають певної зловісності образу, легко прочитується й сарказм віршу: автор називає цих комах «тлінними істотами», які водяться в застійних водах та ускладнюють життя своєю чорнотою. Але і гра зграї комарів, як і герой, служить миттєвості – вже скоро настане вечір, і все заповнить «сум стоячих вод». Будь-яка гра у житті має певний строк, і все направлено до зорі, що догорає на горизонті. Кожний іде до неї сам.

«Восхождение». Adagio. Ця пісня була присвячена композитору О. Скрябіну, з яким поет товаришував. В цьому номері трагічність життя вже не прикривається малюнками природи або прислуханнями до дзвонів та пісень. Тут – трагедія людської самотності, подорожнього, який долає безлюдні гірські перевали. Усе життя, на думку автора, – це короткі сполохи блискавки та смиренне світло молитви, а вся земля – територія принесення жертви зоряному небу. Образ трагічного осмислення життя доповнюється і партією фортепіано. Фактура досить щільна спочатку, але потім розростається від одноголосного викладу до тричотириголосся. З додаванням акордових пластів, нашарувань образ стає більш напруженим і не має розрядження цієї напруги.

«Метель». *Vivace*. Дуже жива картина заметілі з її вихорами, сніговими заносами, примарними видіннями, гудінням та завиванням. Фортепіано в цьому номері несе основне смислове та виразне навантаження. Саме його партія створює інтонації. Невблаганний натиск, стихійність – основна риса музичного образу. Разом з тим, автор стверджує, що і в такій стихії, в її переживанні є також певна насолода.

«Маятник». *Grave*. Підсумок людського життя. Образ невмолимої неминучості в механічній ході, мірному розкачуванні інтонацій, остінатному ритмі. Скорботність тяжкого поступу по сходах униз, до глибин ріки Забуття, де на кожного чекає перевізник до «пустелі часу». Невблаганність подій відображає поступове нарощення голосів в стислому акомпанементі. В ньому нема тематичного розвитку – тільки ритмічна хода. В невеликій коді стилізація *Dies Irae* – як остання крапка в підрахунку часу життя.

У творах С. Воробйова можна спостерігати звернення до сакральної тематики. Залучення до музичного та літературного матеріалу елементів духовної тематики не порушує українських традицій музичної творчості, а, навпаки, зберігає та продовжує їх. Традиційність проявляється і в тому, що пісні циклу можна виконувати як окремі номери, тому що вони мають кожний свою форму, ладотональну організацію, засоби виразності. При широкому використанні суто сучасних гармонічних комплексів композитор зберігає тональну основу. Циклом «Маятник» автор продовжив національні та західноєвропейські традиції об'єднання пісень в цикли, надаючи цим певної вагомості та значущості літературним та музичним образам.

Новизна полягає в показі розвитку високих духовних образів в рамках невеликих за обсягом форм, у комбінуванні реєстрових тембрів фортепіано, досягненні певної інтенсивності гармонічного руху за допомогою тритонових та інших нестійких інтервальних сполучень, вживанні септакордів як основи фактури тощо. Цикл С. Воробйова «Маятник» може зацікавити як виконавців, так і слухачів.

Зіненко Тетяна Миколаївна

ІННОВАЦІЙНІ ПРОЕКТИ «MACSAVAL» У ТУРЕЧЧИНІ ЯК ПРИКЛАД ДІАЛОГУ КУЛЬТУР У СУЧАСНОМУ КЕРАМІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

Інноваційні проекти в сфері керамічного мистецтва зосереджені в основному у симпозіумах художньої кераміки, які, вирізняючись формою та наповненням, набувають все більшого поширення у всьому світі

як явище сучасної культури. Вже восьмий раз в університеті Хаджеттепе у турецькій столиці Анкарі відбуваються симпозіуми дров'яного випалу «Максабал». Разом із симпозіумом відбувається мистецька виставка учасників під девізом «Art for Peace» («Мистецтво заради миру»). Автором ідеї та куратором симпозіуму є корейський професор і художник Кім Янг Мун. Саме під його керівництвом та за його проектом було збудовано піч дров'яного випалу [2].

Симпозіум відбувається за підтримки корейського культурного центру у Туреччині. Головна ідея полягає у створенні на території факультету образотворчого мистецтва університету Хаджеттепе художниками з різних країн керамічних творів і випал їх у спеціально побудованій для цього дров'яній печі спеціальної конструкції. Поряд з професійними художниками впродовж усього терміну симпозіуму працюють студенти-асистенти, які мають можливість вчитися у знаних у світі митців. Співкуратор симпозіуму – професор кафедри кераміки університету Хаджеттепе Мутлу Башкайя дуже ретельно і вимогливо відноситься до формування творчої групи, беручи до уваги високий професіоналізм та активну життєву позицію щодо популяризації кераміки як мистецтва в усьому світі. Вона також є активним популяризатором симпозіумів.

Кафедра кераміки (завідувач кафедри професор Емре Фейзогли) має прекрасну технічну базу для проведення симпозіумів: обладнані сучасні майстерні для формування, гончарства, скульптури, декорування. Викладачі кафедри спрямовують студентів на формотворчі, технологічні пошуки та інноваційні підходи до створення керамічних творів, а симпозіум у цьому контексті є важливим чинником. На території факультету побудовані печі для випалювання кераміки, притаманні різним культурам світу: японській («раку»), корейській («максабал») та традиційне турецьке горно. Студенти та художники також мають можливість випалювати експериментальні зразки у електричних муфельних печах різного об'єму. В перший день всі учасники симпозіуму роблять іменні керамічні панно, які потім монтуються в інтер'єрах та екстер'єрах університету і є відображенням широкого спектру сучасної світової художньої кераміки як мистецтва.

Серед багатонаціонального складу учасників симпозіуму важливе місце посідають митці з України. Їх керамічні твори викликають захоплення колег-художників і глядачів. За 8 років реалізації симпозіумного проекту «Максабал – дров'яний випал» Анкару відвідали українські художники Іван Фізер (2014, 2018), Юрій Мусатов (2015), Марта Бережненко (2017), Лілія Бережненко (2017), Олеся Дворак-Галік (2018) та мистецтвознавець-керамолог Тетяна Зіненко (2015). Під час лекцій-

презентацій, які є суттєвою складовою симпозиуму, художники розповідають про особливості власної художньої мови, стилістики, технології, а також про особливості розвитку художньої кераміки в Україні. Так, Юрій Мусатов зосередився на аналізі міжнародних проектів, учасником яких він був, а також на співпраці з фундацією «Sky art». Тетяна Зіненко познайомила зі станом розвитку художньої кераміки в Україні та виступила з лекцією про реалізовані в Україні інноваційні проекти. Під час свого виступу Олеся Дворак-Галік ознайомила учасників симпозиуму з діяльністю керамічної галереї «ЦеГлинаАрт», яку вона представляє, та розповіла про щорічні фестивалі сучасної кераміки «ЦеГлина», які проводяться в Києві.

Під час своєї презентації український кераміст з Черкас Іван Фізер (він вже вдруге став учасником даного проекту) розповів про те, що надихає його створювати чудернацьких тварин. «Іноді в нашому житті трапляються речі, які не можна пояснити логікою чи законами фізики, світ сповнений загадок, які мені завжди хотілось розкрити. Якщо є паралельні світи, то які вони, чи така ж гарна там природа, хто там живе? А можливо і на нашій землі, поряд з людьми існують істоти, яких ми не помічаємо? Деякі злились з природою, оберігаючи її, інші, народжені вогнем чи повітрям, товаришують тільки зі стихіями. Ми ж не знаємо хто живе у хмарах чи у вулканічній лаві? Хто охороняє береговий спокій, бореться із темрявою нічних вулиць, проганяє злих псів? Я думаю, варто показати цих благородних та сильних істот! У мене вони з кераміки, вкриті глазур'ю та ангобами, деякі досить яскравого забарвлення, інші більш природних відтінків. Іноді тварини виглядають трішки агресивними, з широко відкритими ротами, мають колючки та шипи – та це просто їхні атрибути для боротьби зі злом, а в душі вони добрі. Звірі мають пластичні, іноді закручені по спіралі форми, у деяких є очі, вуха, чудернацькі хвости та зачіски. Ліплю я їх з глини та шамоту у власному стилі. Мій головний інструмент – це руки та фантазія», – розповів Іван під час презентації своїх робіт [3].

Таким чином, симпозиуми художньої кераміки «Максабал», що проводяться в Туреччині, демонструють важливість діалогу культур у сучасному світі. Вони показують, наскільки цікавими для представників інших культур є мистецькі набутки носіїв певної ідентичності, зосереджені у керамічних творах, наскільки широким і багатогранним є діапазон сучасної кераміки як мистецтва. Симпозиуми відкривають шлях до розуміння особливостей інших культур і до усвідомлення сили й величі культури власної.

Використані джерела

1. Candan Disdar Terviel. Hacettepe University Faculty of Fine Arts. 3 rd International Macsabal Woodfiring Symposium // Baski Print. 2014. Ankara, Turkey. P. 11–15.
2. Kim Yong Moon. The Silk Road opening to the World with Macsabal... // Baski Print. 2014. Ankara, Turkey. P. 16–20.
3. Українські керамісти на симпозиумі в Туреччині. URL: <http://www.ukrayna.com/uk/ukrayins-ki-keramisti-nasimpoziyumi-v-turechchini/> (дата звернення: 01.11.2018).

Злотник Олександр Йосипович

КОМУНІКАТИВНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Нова комунікативна парадигма ХХІ ст. зачіпає різні сфери сучасної культури: науку, мистецтво та освіту, а її вплив поширюється на весь простір світу і самої людини. Включення особистості до єдиного світового комунікативного простору, активна роль суб'єктів мистецького процесу, використання комплексу всіх творчих і інтелектуальних досягнень людини ХХІ ст. у полі мережевої інтеграції – ось основні характеристики нової комунікативної парадигми сучасної культури.

Комунікація є предметом вивчення лінгвістики, соціальної психології, культурології, соціології, політології, семіотики, мистецтвознавчих та інших наук. Інтерес вчених звернений також до проблем естетичних комунікацій і художнього спілкування (М. Каган, А. Моль, С. Раппопорт). З одного боку, має місце художнє спілкування, коли мистецтво виступає засобом ціннісної взаємодії людей, а, з іншого боку, комунікація в мистецтві служить способом послання ідей творця зі зворотним зв'язком, з «ланцюжком» зв'язків, саме тоді мистецтво стає способом буття. Мистецтво через його комунікативну цінність має тісний зв'язок зі світоглядними, естетичними, етичними функціями. Така взаємодія дозволяє виокремити три сфери передачі інформації: внутрішній діалог мистецтва (об'єкта) і реципієнта (суб'єкта); художнє спілкування між суб'єктами, що виникає на тлі (за допомогою) мистецтва; взаємодія за допомогою мистецтва з соціокультурним простором людства.

У дослідженнях А. Флієра підкреслюється, що введення до наукового обігу визначення комунікації в значній мірі вплинуло на смислові коди терміна, підкреслюючи його інформаційний континуум [7]. У філософському дискурсі «комунікація» є центральним поняттям світорозуміння К. Ясперса [9]. Згідно з поглядами вченого, комунікація розглядається одним з критеріїв істини та розуму, а філософська картина світу відбивається як простір загальнолюдських світових комунікацій, який

функціонує трансцендентно, незалежно від територіальних кордонів і часового культурно-історичного простору. «У певному сенсі кожна соціальна дія може бути розглянута як комунікативна, тобто така, що містить і виражає якусь інформацію», – зазначає відомий український дослідник культури і музичного мистецтва О. Самойленко [5, с. 39].

Теорія комунікативної функції у музиці отримує розвиток у мистецтвознавстві та музичній естетиці ХХ ст. (Б. Асаф'єв [1], В. Медушевський [3], Є. Назайкінський [4]). А. Сохор та його послідовники пропонують розглядати комунікацію у взаємозв'язку з усіма сторонами музичного життя. Ці процеси постають у вигляді замкнутого комунікативного ланцюга, в якому різноманітні складові елементи, зароджуючись у ході створення музичного твору і проходячи через сфери його виконання, споживання і оцінки, зазнають тих чи інших змін [6]. У своїх роботах дослідниця О. Берегова вивчає феномени музичної культури і комунікації у взаємопов'язаних аспектах та здійснює системні, комплексні дослідження виявів та зв'язків комунікації і музики на різних рівнях сучасного культурного простору України [2].

Художня комунікація як спілкування є найважливішою стороною системи музичної діяльності, в якій творчість, виконавство і сприйняття виступають як її основні функціональні блоки в системі музичної культури. В. Холопова зазначає, що саме в людському спілкуванні полягає головне призначення музики, особливістю якого є «єднання людей, будь-якої великої чисельності, навколо яскраво позитивного ідеалу» [8, с. 7]. При цьому йдеться про комунікацію особливого роду, основним змістом якої є емоційний контакт та душевне співпереживання. Музика втілює всі типи комунікативної взаємодії: персональну, міжособистісну, групову та внутрішньо-групову, масову комунікації.

Що стосується музичної комунікації, вона, як і будь-яка інша, має як загальні, так і специфічні закономірності функціонування, що обумовлюють свої особливі канали трансляції. Як один з способів соціального буття і художнього відображення дійсності, музична творчість може розглядатися як комунікаційний канал засвоєння та вдосконалення навколишнього світу.

Особливістю музики як, мабуть, найемоційнішого з мистецтв є індивідуальність і переконливість відчуттів у процесі сприйняття об'єктивного змісту твору. Музичну комунікацію відрізняє, перш за все, індивідуальний характер образів та їх втілення, тобто художня цінність змісту і форми. Творчість композитора і виконавця визначають зміст музичного твору та його творчу інтерпретацію, відповідають за те, що виявляється на рівні духовно-ціннісного звучання.

Незважаючи на стрімкий розвиток інформаційно-комунікативних технологій, найбільш повне, цілісне сприйняття музичного твору дає тільки живе сприйняття музичного мистецтва: музика народжується лише в соціальному акті виконання перед публікою (Б. Асаф'єв) [1]. Саме в таких умовах реалізується повноцінний комунікативний акт – не лише слуховий, але й візуальний, а також енергетичний. Решта ж форм різною мірою редукують першу, поглиблюючи або змінюючи деякі грані і сторони впливу цього акта, але не в змозі його повністю замінити.

Використані джерела

1. Асаф'єв Б. Музыкальная форма как процесс. Ленинград: Музыка, 1971. 376 с.
2. Берегова О. Комунікація в музичному виконавстві як культурологічна проблема // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського: зб. ст. Київ, 2009. Вип. 84: Композитор і сучасність. С. 209–218.
3. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. Москва: Музыка, 1976. 254 с.
4. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. Москва: Музыка, 1988. 254 с.
5. Самойленко А. И. Музыка между общением и коммуникацией (нормы и парадоксы музыковедческого поиска смысла) // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової. Одеса: Друкарській дім, 2006. Вип. 7. Кн. 2. С. 39–48.
6. Сохор А. Н. Социология и музыкальная культура: монография. Москва: Советский композитор, 1975. 202 с.
7. Флиер А. Я. Культурогенез. Москва: РИК, 1995. 128 с.
8. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства: учеб. пособие. Санкт-Петербург: Лань, 2000. 320 с.
9. Ясперс К. Призрак толпы. Москва: Алгоритм, 2007. 269 с.

Карташова Татьяна Викторовна

О СПЕЦИФИКЕ ИНДИЙСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Музыкальная культура Индии много веков назад сложилась в скоординированную систему, где каждый из её слоёв и соответствующих им категорий музыки получил своё историческое осмысление, теоретическое обоснование, собственное название и свою художественно-эстетическую специфику. Уже в древних трактатах, таких как «Натьяшастра» (II в. до н. э. – III в. н. э.), «Гиталанкара» (III в. до н. э.), «Брихаддеши» (V–VII вв. н. э.) как уже давно существующая данность описаны типы музыки, отличающиеся строгой разработанностью норм – этических, общеэстетических и собственно музыкальных. Следует также учитывать и тот факт, что данная культура довольно давно создала собственную классификацию типов музыки, последовательно ввела в обиход несколько понятий, определяющих либо различные грани «высокой» музыки, либо разные взгляды на её сущность.

Традиционная индийская музыкальная теория предлагает два термина, чтобы обозначить искусство звука: *гандхарва* – довольно старое слово, откристаллизовавшееся в процессе складывания древнеиндийского эпоса, и новый – *сангит*. Индийский исследователь Мукунд Латх отмечает наличие понятия «*гандхарва-сангит*» – «небесная, возвышенная» музыка, не связанная с ведической традицией [2, с. 115]. *Гандхарвы* – небесные гении, мифические певцы и музыканты, которые поют и играют для богов, услаждая их. Это музыканты-мужчины. В арсенал их задач также входит провозглашать божественную правду (подобно музам), следовательно, они становятся посредниками между людьми и богами. И музы, и *гандхарвы* ответственны за дарованные человеку музыкальные навыки: музы даруют музыкальный и поэтический таланты, *гандхарвы* инструктируют человека в пение и в игре на инструментах. В этом плане и в Греции, и в Индии музыка мыслится как божественное искусство, восприятие которого, по крайней мере, в Индии осталось таковым и в наши дни.

Уже в XIII в. в трактате Шарнгадевы «Сангитаратнакара» появляется другое базовое понятие – «*марга-сангит*» («*марга*» – от санскр. «поиски пути»): это тип древней духовной музыки, «дарованной» со стороны, по сравнению с музыкой «*деши*» – обыденной, региональной («*деши*» – от санскр. «земля, регион»), т. е. мирских локальных традиций.

Более поздний термин, употребляемый сегодня, – это *сангит*, образованный от слов «*сан*» (означает «вместе с») и «*гит*», т. е. песня. Следовательно, термин переводится как «песня и всё, что следует вместе с ней» и подразумевает синтез искусств, взаимосвязанных звуковой природой: единство музыки во всех её проявлениях, танца (жеста, движения) и драматического действия, т. е. трёх неразрывно связанных между собой видов художественной деятельности.

Структуру индийской музыкальной культуры составляют следующие пласты музыкального творчества: *шастрия-сангит*, или музыка «высокой традиции», *уп-шастрия* («полуклассическая»), *лок-сангит* (традиционная музыка), популярная, «лёгкая» музыка и т. д. Находясь между собой в постоянном диалоге, все перечисленные категории определяют сложную многосоставную природу индийской музыкальной культуры.

Самый фундаментальный пласт – это *шастрия-сангит*, т. е. «учёная музыка», эквивалент европейскому определению классики. Под «классикой» подразумевается музыка «высокой» традиции, обладающая высокоразвитым комплексом философско-эстетических и музыкально-теоретических принципов, которые сложились на протяжении много-

векового исторического развития индийской культуры. Вершины *шастрия-сангит* – вокальные жанры *дхрупад* и *хайал*, служащие звуковыми «символами» индийской цивилизации.

Дхрупад является базой и эталоном интонационной и структурно-композиционной модели, из которой были получены все последующие жанры. Это самый древний жанр классической музыки, его расцвет приходится на XV в. – время правления императора Акбара. Родившись из недр религиозной музыки, свою существующую ныне форму *дхрупад* получил в XV–XVI вв., когда *раджа* Мансингх Томара из Гвалиора (правил с 1486 по 1516 гг.) представил жанр, названный *дарбари* (придворный) *дхрупад*. Следующие примерно полтора столетия *дхрупад* процветал как главенствующий жанр могольской придворной музыкальной традиции. В *дхрупаде* нашли выражение мощные духовные процессы эпохи Великих Моголов, её героический дух, сконцентрировался практически весь опыт цивилизации Южной Азии периода индомусульманского средневековья.

Будучи формой общения только узкого слоя духовной элиты, *дхрупад* не мог существовать без поддержки «жанра-спутника», в котором бы аналогичная звуковая модель была бы несколько более свободной и гибкой, отзывчивой на постоянно меняющиеся условия бытования и духовные запросы общества. Эти тенденции привели к появлению нового жанра, названного *хайал* (с персидского букв. «воображение», «фантазия», «наваждение», «навязчивая идея»), развившегося из музыки придворного *дхрупада* и заменившего старшего собрата приблизительно в XVII в. В настоящее время *хайал* является ведущим классическим жанром музыки Хиндустани наряду с *дхрупадом*, который отличается от последнего утончённостью и романтическим характером, изощрённой мелодической орнаментикой и виртуозными пассажами. *Хайал* – продукт индо-мусульманского культурного синтеза. Типичный *хайал* – это большая композиция из двух частей: *бара-хайал* («большой») и *чхота-хайал* («малый»).

Следующая значительная категория – *уп-шастрия* – считается музыкой «сниженной традиции»: термин буквально переводится как «получённая». Сами носители культуры данный слой музыки определяют в эквиваленте английского языка как «semi-classical music» («полуклассическая музыка»). Базовый представитель *уп-шастрия* («полуклассики») – вокальный жанр *тхумри*, являющийся непосредственно «тканевой основой» многоцветного «гобелена» индийской музыкальной культуры и концентрирующий в себе все основные закономерности в определении данной категории музыки. Жанр *тхумри* представляет собой результат

взаимодействия эстетических принципов, сложившихся в условиях индийской классической вокальной музыки (*дхрупад*, *хайал*), с одной стороны, и черт традиционного пения, бытующего в различных частях территории Уттар-Прадеш, – с другой. Это и обуславливает двойственность положения жанра между «высокой» классикой и традиционным творчеством, как своего рода «компромисса» между ними.

В семейство *уп-шастрия*, помимо *тхумри*, входят ещё два жанра – *дадра* и *таппа*, а также традиционная региональная музыка: *чайти*, *каджри*, *савани*, *джхула*, *хори* и *барамаси*. *Чайти* – это сезонные летние песни, которые поются только в месяце *чаитра* (март-апрель); *савани* в месяце *шраван* (июль-август, период дождей); *джхула* описывает качание на лодке или качелях в сезон дождей; *хори* исполняются только в период празднования весеннего Холи; *барамаси* – в течение всех месяцев (круглый год). Границы между *уп-шастрия* и обозначенными жанрами традиционной музыки провести так же трудно, «как между классикой и “полуклассикой”» [1, с. 39].

Пёстрая в жанровом отношении категория *лок-сангит* (традиционная) складывается из местных стилей и множества видов и типов вокальной и танцевальной музыки.

Всё вышеизложенное служит ещё одним свидетельством высочайшего уровня самосознания, саморегулирования и самоописания индийской музыкальной культуры, специфическая организация которой до настоящего времени функционирует как нерасчленяемая целостность.

Использованная литература

1. Atre P. Enlightening the listener. Contemporary North Indian classical vocal music performance. New Delhi: Munshiram Manoharlal publishers Pvt. Ltd, 2000. 154 p.
2. Lath M. A study of Dattilam: a treatise on the sacred music of ancient India. New Delhi: Impex India, 1978. 472 p.

Кисла Наталія Василівна

ЛАНДШАФТИ ТЕАТРАЛЬНОГО ПРОСТОРУ У ДЗЕРКАЛІ ДОСЛІДНИКІВ ТА МИТЦІВ

Сучасний театр демонструє розлогу картину співіснування різних театральних моделей. У кожній – індивідуальна опція бачення картини світу. Видається цікавим прослідкувати їх параметри, отже напрями трансформації театральної культури формують і напрями її розуміння, і метамову мистецтвознавчої науки.

Існує широке коло театрознавчих досліджень. Нашу увагу привертають роботи Н. Корнієнко [5], які прокладають нові шляхи вивчення

традиційного театрального простору, започатковуючи вектор нелінійного театрознавства у постнекласичному ландшафті. Погляд у позарамповий театральний простір теоретиків та практиків мистецтва П. Брука [2], А. Бенуа [3] та Л. Курбаса (очима Ю. Бобошка [1]) дозволяє під новим кутом зору знову й знову придивитися до мінливої картини театральної культури складних історичних епох. Науковці В. Стьопін [6] та В. Кізіма [4] – фундатори нової дослідницької парадигми, розвивають постнекласичну методологію дослідження гуманітаристики, доходючи до розробки її синтезованої течії – тоталлогії (й нової онтології як метафізики тотальності). Зазначимо, що переосмислений з позицій постнекласичної парадигми термін *цілісність* (тотальність) стає наріжним каменем у побудові сучасної світоглядно-методологічної системи. В цьому переконує, зокрема, позитивний досвід дослідників [4], що спеціально зосередили свої зусилля на розробці тоталлогії – постнекласичного філософського вчення про тотальність як особливу цілісність, що, трансформуючись і розгортаючись у собі, зберігає водночас саму себе, і є такою ідентичністю в собі, в якій всі просторові й часові варіації процесу постають формоутвореннями одного і того ж, мають характер оновлення.

Усі компоненти нових теорій взаємопов'язані як складові однієї системи, що є своєрідною надбудовою абстрактних смислів над світом духовних феноменів та явищ, яким є мистецтво театру.

Тоталлогія видовища – це реальність сучасної культури, яка має свою оптику, суб'єкта бачення і певний алгоритм самоздійснення, засоби ідентифікації. Можна говорити про те, що виникає новий суб'єкт культури, який визначають як «натовп», «охлос», «маса» на площі. Він проявляє себе в мас-медіа, в екранних мистецтвах і на театральній сцені. Адже, це негативні ознаки. Можна, однак, говорити й про позитивну реальність сучасного видовища, яка позначила людину в екстенсивних вимірах технологій та авангардних мистецтвах, що показали межі деструкції, деформації – як образу людини, так і образу світу.

Пітер Брук – один із відомих теоретиків і майстрів театральної справи, режисер, надає суто формальні відзнаки театру – це наявність будинку, рампи, завіси, входу, сам дух класики, який присутній в будинку. Тобто театр – це окреслений простір, в якому є визначене місце для гри, є крісла, є глядачі, є диспозиція актор-глядач і є дія, яка відіграється за рампою [2]. Рампа – це умовна межа між грою на сцені і спостереженням цієї гри. Якщо цієї межі не буде, то й не буде театру. Можна стверджувати, що театральне видовище – це певна умовність, яка бере життя в рамку, і саме від цієї рамки залежить яким буде театр: чи театр пристрасті, за Станіславським, чи театр механістичної комбінаторики, за

Брехтом. Розподіл на три просторових зони, або рампи є достатньо умовним, бо театральне видовище завжди є ідентичним, починаючи з його народження. Але сучасність створила свої системи і ми намагаємося дослідити надсистемний дух театральної культури, яка відтворилася саме в посткласичному та постнекласичному просторі. Театр сучасності – це складний симбіоз, який можна умовно розчленувати на декілька структур: *класична*, яка пов'язана з театром першого і другого десятиліття двадцятого століття – це театр, який ідентифікують зі стилем модерн; авангардний театр, або *некласичний*, що заперечує класику; театр *постнекласичний*, або театр постмодерну, який теж є своєрідним явищем двадцятого та двадцять першого століття.

Ментальні передумови трансформації театральної культури відбуваються й сприймаються у двох напрямках: як катастрофа, або як регенерація. Радикальний злам театральних традицій класики – це катастрофа з наслідками очищення від штамів. Навпаки, звернення до першовитоків – це регенерація, віртуалізація театральних подій.

Мемуарні спогади Дягілева та Бенуа [3] суттєво доповнюють нашу інформацію про той внутрішній злам, ті метаморфози, які відбулися в театрі початку ХХ ст. Театр класичний (імітаційний, міметичний) і театр, який створював вже нову добу, не могли бути одним театром. Дягілев – той митець, хто знаходився саме в середовищі надзвичайних трансформацій в мистецтві. Театральна культура ХХ ст. відразу формувалася саме як посткласичне видовище. Цей напрям надає панораму загального конструювання нового театру, у якому природно формуються: *образ над-маріонетки* (за Гордоном Крегом); *образ пустого простору* (за Пітером Бруком) [2]. Таким чином, можна вважати, що посткласичний театр почав народжуватися саме в отаких складних метаморфозах драми класичного і некласичного бачення світу.

В українській театральній культурі таким велетнем, який став уособленням доби і образом театру ХХ ст., був Лесь Курбас. Його непересічний інтелект діяв в унісон з ідеями Віктора Шкловського, Бертольда Брехта, Макса Рейндгарта та намагався розбудувати свою власну міфологему театру як своєрідну композиційну систему «конструктивного театру» [1, с. 59]. І вплив сугестії, підвищений емоційний струс, експресіонізм його театральних експериментів – всі ті ознаки його новітнього театру – вже й є некласичними. Сама експериментальна студія Курбаса, була тим теоретико-лабораторним експериментом, де актори намагалися відтворити простір впливу, або простір дії. Цей етос справді стає ментальною силою театральної культури України, стає видовищним могутнім духом. Канонізація нового театру відбувалась, як певна низка подій,

у єдності теоретичного, лабораторного і мистецько-естетичного симбіозу, що створювало театральну-культурну реальність як послідовність волевиявлення актора, митця, режисера.

Таким чином, розглянувши проблематику театральної культури класичного, некласичного та постнекласичного образу світу можна помітити наступне. У постнекласичному театрі естетика видовища виникає як своєрідне забарвлення авангардної поетики і разом її заперечення. Конструктивізм, позбавлення емоцій вже стають нецікавими, і знову режисер звертається до емоційної сфери, більше того, до підсвідомого, некерованого екстатичного почуття, який стає предметом самодостатнього любовання. Якщо в посткласичному театрі носієм або формотворчим елементом була мізансцена як просторовий образ, то в постнекласичному театрі головним носієм видовища стає жест. Саме цей факт свідчить, що акцент на тілесності, на жестуальності як трансформації тілесних імплікацій стає головною агенцією театрального видовища в постнекласичну добу.

Отже, на тлі соціокультурних процесів останніх десятиліть чітко окреслилася необхідність пошуку нових підходів при дослідженні мистецьких явищ, особливо, – розгляду трансформацій театральної культури на межі класичного, некласичного та постнекласичного образу світу. Глобалізація, імперативи інформатизації, плюралізму та толерантності, очищення від нашарувань та констант попереднього етапу представляються найважливішими культурними трендами сучасного світу. Вони наполегливо висувають завдання інтеграції всіх наявних уявлень про світ театру задля універсалізації знання.

Використані джерела

1. Бобошко Ю. Режисер Лесь Курбас. Київ: Мистецтво, 1987. 198 с.
2. Бенуа А. Мои воспоминания. Москва: Наука, 1990. 744 с.
3. Брук П. Пустое пространство. Москва: Лит. обозр., 2004. 468 с.
4. Кизима В. Тоталлогические аллюзии // Totallogy. Постнекласичні дослідження. Київ, 1995. С. 20–105.
5. Корниенко Н. Нелинейное театроведение: постнеклассический ландшафт. От Фауста до Протея. Київ: Альтерпресс, 2014. 310 с.
6. Стёпин В. Теоретическое знание. Москва: Прогресс-Традиция, 2000. 744 с.

Кисла Світлана Вікторівна

С. РАХМАНІНОВ І Ф. ШАЛЯПІН: ТВОРЧИЙ ДУЕТ У РАКУРСІ СИНЕРГІЇ

С. Рахманінов та Ф. Шаляпін були найбільш яскравими музикантами минулого, чиї долі у найбільш буремні часи були пов'язані із

Україною [2, с. 170]. Їх творчий тандем, що склався в особистому спілкуванні з 1897 р., з часом розквітає у плідній виконавській співпраці. Співак був унікальним виконавцем, відданим товаришем і композитор присвятив йому чимало творів. Романси ор. 34, що створені в 1912 р., є прикладом зрілого композиторського стилю Рахманінова. Одним з нових компонентів стилю проявлений у зразках філософської лірики у романсах ор. 43 – саме тих, що присвячені Шаляпіну: «В душі у кожного з нас» на слова Аполлона Коринфського, «Воскресіння Лазаря» на слова Олексія Хом'якова, «Оброчник» на слова Афанасія Фета.

Питання взаємовпливу їх творчих особистостей цікавить виконавців та музикознавців ще з часів Б. Асаф'єва. Борис Володимирович наводив влучне висловлювання Ф. М. Блуменфельда: «...Шаляпін йому або він (Рахманінов) Шаляпіну розкрив секрет натхненності будь-якого інтервалу. Ця стежка вела до їх осмислення – емоційного та інтелектуального “виголошення”. Очевидно, для них обох мелодійне в музиці і було всім в музиці, та ключем до людяності в звуках» [1, с. 300]. Така динамізація може бути розглянута як наслідок синергічного процесу [3] взаємодії категорій Мелосу (її носієм виступає музика) та Логосу (її носієм виступає слово), яке виникає у процесі виконання.

У синергії процесу вокально-інструментального виконання мається на увазі творче взаємопідсилення виразності змісту та ідеї твору за рахунок синхрону співу вокаліста та гри концертмейстера у мобільних ресурсах нотного тексту (динаміки, агогіки, темпу, штриху, артикуляції, характеру) [3]. У синергії вокального виконання мається на увазі підсилення суспільного резонансу енергії слова (Логосу) та музики (Мелосу) [4]. До енергії слова поетичного тексту романсу як чисто мовної, декламаційної складової, додається енергія музичного його втілення та іманентні параметри (звуквисотність, варіативність та модуляція в рамках музичного ладу, переміщення по звукоряду, метроритм, фактура) [4, с. 41].

Все, що відтворено виконавцем, підпорядковано метроритму «озвученого в музиці слова», гучності та динаміці скандування. Виникає навмисно акцентоване інтонування слова. Воно звучить інтенсивніше, ніж це прийнято в довільному побутовому мовленні. Це підсилюється супроводом (грою на музичному інструменті, оркестром). Саме так, за свідченнями сучасників досягається Шаляпіним емоційна насиченість, виразність вокальних творів и вона зростає (знов, за свідченнями сучасників) у творчому процесі виконання романсів тандемом Рахманінов – Шаляпін.

Рахманінівський ор. 43 звертає на себе увагу насамперед нетиповим для композитора-лірика відбором текстів. Так, в романсах вказаного опусу спостерігається концентрація лірико-філософської тематики, яка

торкається питань духовності, пошуків сенсу життя, що може бути пов'язано з обставинами загальнокультурної ситуації епохи і особистого життя композитора. Це веде за собою зміну музичної стилістики в ор. 34. Так, стихія Мелосу, яка представляє собою найважливішу складову стилю С. Рахманінова, в розглянутих романсах займає другорядну позицію. Вона поступається місцем стриманому тону висловлювання, напруженій декламації – Логосу поетичного слова. Свідченням цього стає часте використання звукових повторів, переважання в мелодії поступового руху в межах невеликого діапазону. Тут вповні реалізується «безрозспівний» принцип співвідношення тексту і вокальної лінії, виникає стриманість фортепіанного супроводу і підкреслено особливу виразність лише окремих мелодійних зворотів. Романсам ор. 43 властиве поєднання декламаційності мелодійної лінії з кантиленністю, що неодноразово підкреслюється чергуванням ремарок *marcato* і *cantabile*, а також – подовження фраз і поява внутрішньо-складових розспівів у вокальній партії, що виникає саме як наслідок попередньої тези. Фортепіанна партія, хоча і представлена в розгорнутому і динамічному вигляді, зберігає функцію підтримки і висвітлення слова. Цьому сприяє акордовий склад супроводу зазначених романсів, *ostinato* ритму.

Стильові пошуки у романсах зрілого творчого періоду Рахманінова відбувались з урахуванням вокального стилю виконавства Шаляпіна. Посилення ролі мелодекламації, зміна усталеного типу Мелосу композитора, увага та концентрація на поетичному слові та його Логосі є наслідком творчого діалогу Рахманінова та Шаляпіна, що яскраво відбилося у «шаляпінських» романсах, які пов'язані зі зміною музичної стилістики, відображають нові пріоритети при виборі композитором виразних засобів. Так, стихія мелодики, яка представляє собою найважливішу складову стилю С. Рахманінова, в розглянутих романсах поступається місцем стриманості та піднесеній декламації. Свідченням цього є часте використання звукових повторів, переважання поступового руху мелодії в межах невеликого діапазону, «фонетичний» принцип співвідношення тексту і вокальної лінії, нетипова стриманість фортепіанного супроводу і виразність окремих мелодійних зворотів (а не розлогих фраз, що типове для вокальної лірики Рахманінова). Такі особливості потребують врахування стильових змін при виконанні романсів ор. 34. І тут, за висловом сучасників, виникало особливе посилення емоцій та гармонійне поєднання синергічних процесів співака та композитора. Вона особливо відчувалася у творчому тандемі «Шаляпін (вокаліст) – Рахманінов (композитор та концертмейстер)». Ці геніальні перлини філософської лірики випадають із сталого стилістичного поля вокальної музики Рахманінова

і акцентують декламаційність як нетипову стильову основу Мелосу Рахманінова. Саме цей прийом був притаманний виконавській манері Шалляпіна. І саме такій спосіб інтонування маскував відсутність виразної мелодії у романсах Рахманінова і висував на першій план Логос поетичного слову романсу.

Використані джерела

1. Асафьев Б. В. Избранные труды. Москва: АН СССР, 1954. Т. 2: Избранные работы о П. И. Чайковском, А. Г. Рубинштейне, А. К. Глазунове и других русских композиторах. 384 с.
2. Воспоминания о Рахманинове: в 2-х т. / Сост. З. Апетян. Москва: Музыка, 1988. Т. 1. 528 с.
3. Ергиев И. Исполнительская синергия как главный системообразующий элемент артистического универсума // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 107: Методологія, теорія і практика музичного виконавства. Київ: НМАУ, 2001. С. 28–40.
4. Хуан Цзя. Интонационная синергия певца и концертмейстера: динамический аспект // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. Вип. 44. Харків: Видавництво ТОВ «С. А. М.», 2015. С. 32–42.

Красовський Сергій Олександрович

ТУРИЗМ І МІЖКУЛЬТУРНА КОМПЕТЕНТНІСТЬ

Останніми роками до кола наукових інтересів та практичного формування відповідних навичок активно входить поняття «міжкультурна компетентність», яку вважають однією з ключових компетентностей особистості. Здатність людини швидко орієнтуватися і адаптуватися в специфіці інших культур може бути природною або набутою під час навчання і виховання або у процесі практичного досвіду.

До універсальних ознак міжкультурної компетентності О. Садохін відносить: відкритість до пізнання чужої культури, сприйняття психологічних, соціальних та інших відмінностей; вміння розмежовувати колективне й індивідуальне в комунікативній поведінці та психологічну налаштованість на кооперацію з представниками іншої культури; здатність долати соціальні, етнічні й культурні стереотипи; володіння комунікативними засобами, коректний їх вибір залежно від ситуації; дотримання етикетних норм у процесі комунікації [3, с. 133]. Вчений наголошує, що для успішного формування міжкультурної компетентності необхідні: соціокультурні (контекстні) знання, комунікативні навички, мовні знання, а також психологічні вміння.

М. Кноулз виокремлює такі методи формування міжкультурної компетентності: контрастування культур (contrast culture), культурне пристосування (culture assimilator), кроскультурний діалог (cross-cultural

dialogue), культурний аналіз (culture analysis), культурне занурення (communitybased immersion) та країнознавство (area studies) [5].

Метою методу занурення, представленого у працях співавторів М. Байрама, К. Моргана, М. Флемінга, є формування таких компонентів міжкультурної компетентності: вміння розпізнати та інтерпретувати явища іншої культури, порівнювати їх зі своїми, критично оцінювати власну культуру, формування доброзичливого ставлення до представників інших культур, подолання стереотипів [4].

Навіть такий побіжний аналіз умов і методів формування міжкультурної компетентності дає змогу виокремити в них одну з ключових позицій, яка передбачає практичний досвід спілкування з представниками інших культур, безпосереднє занурення в культуру іншого народу. Без сумніву, якнайкраще це можна реалізувати у процесі відвідування інших країн. Так туризм стає одним з найдійовіших засобів вивчення культури іншої країни, своєрідним методом занурення, який імплікує безпосередній контакт з матеріальною та духовною культурою іншого народу [1], основою сучасної імерсійної моделі навчання міжкультурній комунікації, варіантом технологій концентрованого навчання (евристичні занурення (А. Хуторський), занурення в культуру (О. Євладова), занурення в порівняння (О. Тубельський)).

Найкращими умовами для пізнання фахівці визначають задоволення, релаксацію (не-напруженість), позитивні емоції (радість) [2, с. 36]. Фактично, все те, що турист очікує і зазвичай отримує у процесі подорожі. Активізація різних психічних процесів, позитивні емоції стають домінантою уявлень про культуру країни відвідування, формуючи у туриста відкритість, інтерес, емпатію, толерантність тощо. Під час безпосереднього контакту з іншою культурою турист має змогу краще зрозуміти мотиви, емоції, бажання, цінності, особливості ментальних феноменів, вчинків представників країни відвідування.

Актуалізація культури та її представників у різних контекстах вимагає від туриста вміння застосовувати різні знання і навички, «підключати» нові емоції, які в сукупності стають основою формування практичного досвіду комунікування. Саме в безпосередній взаємодії з представниками інших культур засвоюються стереотипи їх поведінки, в яких проявляються характерні риси іншого народу. Незважаючи на негативне відношення до стереотипів, саме вони інколи допомагають краще зрозуміти причини поведінки й особливості ставлення комунікантів один до одного та уникнути непорозуміння.

У процесі подорожі турист не може залишатися реципієнтом, а вимушений активно залучатися до пошуку різної інформації, залучаючи

для цього всі ресурси – вербальні й невербальні, що стимулює у нього пізнавальні якості. Так турист стає не пасивним спостерігачем, а активним дослідником, який прагне знайти відповіді на безліч питань, які виникають у нього під час інтерпретації та порівняння явищ іншого культурного середовища з цінностями власної культури. Порівняння активізує у туриста здатність через засвоєння іншої культури краще розуміти особливості власної. Отже, занурення туриста в іншу культуру – це процес, який поступово дає змогу реалізувати його універсальні якості як розвиненої креативної особистості. Високий рівень міжкультурної компетентності туриста уможлиблює формування у нього якостей своєрідного універсального медіатора культур.

Використані джерела

1. Атрощенко Т. О. Теоретичні основи процесу формування міжкультурної компетенції майбутніх фахівців: зарубіжний досвід // Науковий вісник Ужгородського національного університету. Серія: Педагогіка. Соціальна робота. 2016. Вип. 2. С. 11–14.
2. Олешков М. Ю. Современные образовательные технологии: учебное пособие. Нижний Тагил: НТГСПА, 2011. 144 с.
3. Садохин А. П. Межкультурная компетентность: понятие, структура, пути формирования // Журнал социологии и социальной антропологии. 2007. Том X. № 1. С. 125–139.
4. Byram M., Morgan C. Teaching-and-learning language-and-culture. Clevedon; Avon, 1994. P. 203–209.
5. Knowles M. The definitive classic in adult education and human resource development. Amsterdam, Boston: Elsevier, 2011. 406 p.

Кузнецова Інна Володимирівна

ТЕКСТ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ/ТВІР МИСТЕЦТВА ЯК МОЖЛИВІСТЬ ДІАЛОГУ ЛЮДИНИ З ІНШИМ: ЛЮДИНОЮ, КУЛЬТУРОЮ, ПРИРОДОЮ

Розуміння майбутнього як паліативного простору можливостей виводить на новий науковий рівень дискусії стосовно розуміння/оцінки системних проблем гуманітарного знання як такого, зокрема, філософії, культурології, історії, етики тощо. Зазначене потребує критичної рефлексії щодо аксіологічних орієнтирів людини та суспільства за застосування методології синергетичної парадигми соціокультурного спрямування, що дозволить відбутися Діалогу людини з природою, людини з людиною, людини із самою собою.

Оновлене наукове знання засвідчує продуктивність синергетичної методології щодо розуміння Тексту як системи знаків та означення по-

нять: *Світ як Текст* (система пізнаних і непізнаних людством законів самоорганізації Всесвіту), *Текст культури* (система самоорганізації – як результат Діалогу Іншого та Людини, яка здатна до критичного мислення, що сприяє пізнанню законів динаміки самоорганізації Всесвіту та створенню простору для саморозвитку: наукового, предметно-матеріального, художнього), що, своєю чергою, формує підсистеми як самостійні системи, зокрема – *Текст гуманітарної культури* (система самоорганізації – як результат діяльності – осіб та інституцій метапрофесійної спільноти з ретрансляції, інтерпретації, розповсюдження *Текстів фахової культури* – бібліотечна, музейна, клубна, редакторська, перекладацька, журналістська діяльність тощо) та *Текст художньої культури*/Твір мистецтва (система самоорганізації як простір аксіологічного та праксеологічного творчого становлення Людини).

Осмислення динаміки процесів хаотизації та самоорганізації в складних і надскладних підсистемах системи Тексту культури (універсальної номінації, що одночасно є цілісністю і фрагментом цілісності Іншого) за використання синергетичної методології стверджує продуктивність останньої для діалектичної перцепції й інтерпретації запитів самоорганізації українського суспільства як транскультурного простору та потреб/вимог самоорганізації особистості в цьому просторі.

З метою розгляду означеної проблеми пропонуємо для обговорення наступні тези визначення.

1. Текст художньої культури /Твір мистецтва зараджує відвертій розмові людині із самою собою, самоартикуляції невизнаних для Іншого подій, вчинків, думок. Катарсична цінність Тексту мистецтва розкривається в актуалізації сенсу кризи особистості, уможливлуючи пізнання причин власних вчинків/невдач. Тенденцією сучасного філософсько-культурологічного дискурсу є критичне осмислення, радше, переосмислення потенціалу самоорганізації людського буття – мистецтва.

2. Осмислення людиною реалій та контекстів змін культури сучасного суспільства відбувається у поєднанні із очікуванням від Тексту мистецтва вільного творчого світорозуміння заради оновленого відкриття морально-етичних переконань, що звеличують душу (І. Кант), на шляху ствердження культури свободи та культури відповідальності.

Свобода як культурний та соціальний ідеал, до якого прагнуть заради самоздійснення особистісних здібностей, перебуває у тісному взаємозв'язку із мрією, що надихає на пошуки творчої інтерпретації свободи думки і дії (А. Камю). Прагнення людини до свободи «для» у поєднанні із мрією відображають евристичне бажання людини до вільної інтерпретації її ідей.

3. Вміння розкрити творчий потенціал мрії, запропонувати слухачеві/ глядачеві/ читачеві стати вільним «для», наповнити світ людини гармонією характеризує митця, який відбувся професійно.

Замислитись над сакральністю поняття «мрія» українському суспільству запропонували М. Старицький, О. Пчілка, Л. Українка, які бачили у мрії спів-дію віри і справжньої готовності до моральних звершень. Творчий потенціал мрії слугує якісним змінам духовного стану людства, долає владу грошей та ідеології споживання, породжує власне майбутнє, незалежне від Іншого. Аксиологічні засади становлення мрійників як стратегічного ресурсу бачення та творення майбутнього, що здатні наповнити простір і час моральними цінностями, лежать у площині Тексту мистецтва. Отже, митець несе моральну відповідальність за окрилення мрії, запобігання перетворення мрії на бажання добробуту, що робить майбутнє одномірним, позбавленим натхнення, сили для пошуку та звершень.

4. Привабливим є досвід втілення дивовижної краси мрії у життя, презентований О. Гріном у повісті-феєрії «Червоні вітрила» (1916–1922) та сьогоденного переосмислення дихотомії мрія-свобода авторами українського фільму-казки «Правдива історія про Червоні вітрила» (2010, режисер О. Стеколенко). Бачення і творення власного (особистісного) і суспільного майбутнього завдяки стійкій вірі у всеперемагаючу мрію про те, що кожен може здійснити чудо власними руками, мрію, втілення якої відновить душу подарованого та того, хто здійснює її, стало предметом діалогу митців у часі і просторі. Автори наголошують, що варто мріяти про цікаве і високе, красиве і добре, незвичне, оскільки відсутність мрій і мрійників позбавляє людину і суспільство власного майбутнього, а повернення втрачених мрій дарує свободу та прихильників.

Відновлення цілісного світобачення в контексті синергетичної методології вимагає відповідальності Митця за створення людиною власної системи розуміння самої себе, Іншого, третього. Пошук людиною смислу життя через смисл Тексту визначає морально-етичні смисли діяльності Митця у створенні Тексту художньої культури.

Отже, Текст художньої культури, що формує за діалогу розуміння почуттів Іншого, бажання почути Іншого має неминуще соціальне значення у здійсненні Митцем ціннісно-орієнтованого надзавдання – формування етичного досвіду особистості. Саме вміння спів-відчути партнера/опонента дозволяє здійснити подвійне завдання: відчути образ світу Іншого (створеного інтелектуально, інтуїтивно, почуттєво) і одночасно зберегти самостійність в оцінці даного образу. Критична рефлексія та оцінка свого та іншого образів світу наповнює етичним змістом якісні

зміни – перегляд власних поглядів, а врешті решт – зміни системи, як такої, появи нових концепцій та напрямів розвитку, що потребує подальшого наукового осмислення та праксеологічного здійснення.

Лай Юеге

ОБРАЗ КВІТУЧОГО ХРАМУ ПРИРОДИ В КОМПОЗИЦІЯХ БОТІЧЕЛЛІ «ВІВТАР СВЯТОГО ДУХУ» ТА ЖИВОПИСІ КИТАЮ

У монументальній композиції Сандро Ботічеллі «Мадонна з немовлям між Іоанном Хрестителем та Іоанном Богословом. Вівтар Святого Духу» (1485) Богоматір з немовлям Христом і предстоятелями показана в своєрідному храмі природи. Рослинні ніші-апсиди майстерно сплетені і перетворені в ритмічно організований орнаментальний декор, логічно продовжений в орнаментиці архітектурного трону. У декорі підніжжя пишні квіти і трави доповнені зображенням античного рогу достатку. Мінлива природа ніби увіковічена в фазі цвітіння, що ритмічно повторюється. По боках від Марії зображено лілії, які символізують незайману чистоту, пряме стебло уособлює Божественний розум. Кілька лілій на одному стеблі означають незайманість, відродження і безсмертя. Перед високими вазами для лілій зображені низькі – для букетів рожевих і червоних троянд. Ці квіти – символ Богоматері. Тракткування троянд в цьому творі аналогічне формі квітів, які виймає з подолу своєї сукні Флора в картині «Весна» (1482). Їх червоний колір і шипи символізують страждання Христа. Білі троянди – символ чистоти Марії. Сплетені разом білі і червоні троянди означають об'єднання у вірі всіх християн (наприклад, Дюрер «Свято чоток»).

У трактуванні квітучої землі на картині Ботічеллі можна побачити подібність з темою *mille-fleurs* на дорогоцінних шпалерах франко-фламандського регіону XV – XVI ст. Але, на відміну від декоративних килимів, шедевр Ботічеллі зберігає риси, властиві станковому живопису. Ретельно виписані трави і квіти земного покрову (ромашки, суниця у вигляді білої квітки і червоного плоду, дика гвоздика) зберігають свою унікальність при композиційній ритмічній цілісності. Ці якості споріднюють твори не тільки нідерландських і німецьких майстрів, а й майстрів «ретельної кисті» *гунби* Китаю.

У симетричній композиції і трактуванні ідеального простору Вівтаря Ботічеллі можна бачити споріднені риси буддистського живопису Китаю. У грандіозному стінописі Чжу Хаогу «Будда Бхайшаджьягуру» (1320) Будда в одязі ченця і симетрично розташовані поруч з ним будди

медицини зображені в позах лотоса на синіх лотосових тронах. У правій руці Будди показана цілюща червона квітка Арура. Геометричним модулем композиції є ідеальне коло: німби, самі лотоси, кола як мандали, що втілюють енергію пробудження. У нижній частині ідеальні плоскі білі кола зосереджують увагу глядача на вазах із квітами.

У композиції майстра Чжан Шен-вень «Навчаючий Будда Шак'ямуні» (1176) Учитель показаний на лотосовому троні в оточенні бодхисатв і ченців, що сидять на лотосах та дослухаються до нього. Лотос, що розкрився, трактується як знак пізнання істинної реальності, як пробудження від сну невідання. Різні кольори розкритих лотосів, на яких спочивають ноги пробуджених, символізують різний прояв їх духовних якостей. Лотосовий трон є іконографічною ознакою просвітленого. Будда зображений під квітучим деревом з великою кроною. Його трон вписано в стовбурову частину дерева, тим самим викликаючи аналогії з Деревом життя, Світовим дровом. Простір розгорнуто по вертикалі. Нижня частина зображення розкреслена геометричною сіткою прямих ліній. Вони складають контраст органіці лотоса, що є головним формотворчим символом у створенні образу буддистського Раю. Подібний контраст органіки верхньої частини і подіуму трону є і у вівтарі майстра кватроченто.

У композиціях Ботічеллі та майстрів Китаю можна бачити споріднені риси. На Заході лілія має ту ж символіку, що і лотос на Сході. Врівноважені центричні композиції відповідають меті залучення глядача до стану медитації. Головним образотворчим засобом є точна, текуча, округла, гармонійна лінія, що передає стан врівноваженості розуму і просвітлення. Кольорове рішення засноване на більш-менш насичених основних кольорах: червоному, синьому і жовтому. Чисті кольори позбавлені тіні, оскільки дія відбувається в ідеальному просторі. У зображенні домінує лінійно-площинний стиль. Розглянутим нами композиціям властиве дотримання головного правила, властивого творам високого мистецтва: «звучання духу, рух життя», викладеного теоретиком мистецтва Китаю Се Хе (V ст.) в трактаті «Шість принципів живопису» (*люфа*; 绘画六法).

Лошманова Олена Володимирівна

ІДЕЇ ЗВУКОВОЇ ЕВРИТМІЇ РУДОЛЬФА ШТАЙНЕРА У ВОКАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ ГЕРТРУДИ ТРОЯНОВОЇ

Останнім часом вокально-педагогічне мистецтво видатних співаків привертає увагу дослідників, набуває теоретичного осмислення та активного практичного впровадження. Між тим, іще багато творчих за-

сад видатних українських співаків, що за примхами особистої долі працювали за кордоном рідної країни, залишаються невідомими, навіть попри їх європейське визнання. Тому вкрай актуальними залишаються завдання висвітлення творчих принципів непересічної особистості ХХ ст., вокалістки українського походження Гертруди Михайлівни Троянової (1926–2015). Ця співачка є авторкою оригінальної методики, апробованої на її власному складному досвіді входження у вокальну царину. Унікальне поєднання природної обдарованості, методичного хисту та таланту науковця дозволило Г. Трояновій реалізувати її виконавський талант, систематизувати власні педагогічні здобутки, виховати багатьох відомих співаків (Олена Заремба, Світлана Качур, Марина Лапіна, Сергей Мурзаєв, Валентина Кошубаєва, Наталія Бурліна, Олена Долгих, Тетяна Куїнджи, Олександр Цилінко, Наталія Володимирська, Євгеній Капустін, Любов Моліна, Таїс Урумидіс). Європейський досвід та практика викладання у Відні, Зальцбурзькому *Mozarteum* дозволили їй практично дослідити та плідно втілити провідні ідеї вальдорфської педагогіки саме у царині вокальної музики. Консервативні засади традиції *bel canto* у поєднанні з вальдорфськими основами педагогічної майстерності спрямували творчі пошуки Г. Троянової з 60-80-х рр. ХХ ст., що на початку ХХІ ст. дозволило співачці та викладачці переглянути практичні засади осягнення виконавського стилю *bel canto* крізь призму концепції вільного звуку теорії Р. Штайнера.

Рудольф Штайнер був одним з видатних німецьких вчених кінця ХІХ – ХХ ст., філософом, редактором і видавцем природничо-наукових праць Й. Гете. Як засновник світоглядної системи – антропософії, він дослідив тонкий зв'язок духовного світу і людини; ним було створено нову практику мистецтва – евритмію [2]. Р. Штайнер швидко стає володарем дум: його учнями були Андрій Білий, Максиміліан Волошин, Михайло Чехов – ті митці, що ставилися з особливою увагою до виразної сторони інтонованого слова.

Нове розуміння єдності духовного і тілесного параметрів у співака при інтонуванні слова у власному виконавському, а згодом і у викладацькому процесі визріває у свідомості Г. Троянової на базових засадах філософії освіти Рудольфа Штайнера, яка стикається з ідеями антропософії [2, с. 17]. Послідовники цього релігійно-містичного світобачення твердять, що у людини є особливі надприродні якості, при чому фізичний світ являє собою лише часткове відображення духовного світу. Останній керує всіма проявами фізіології через певні духовні сили. Повне ество людини складається з трьох частин – тіла, душі та духу, кожна з яких в свою чергу розподіляється на три ступені [2, с. 43]. В окремому

житті людський дух виявляє самого себе з урахуванням досвіду своїх минулих переживань (закону перевтілля, карми) на життєвому шляху. Тілом управляє закон наслідування, душею – створена нею самою доля. Звідси ця педагогіка наголошує на ролі уяви (фантазії) у навчанні, прагненні об'єднати інтелектуальний, практичний та художній розвиток студентів з перших етапів навчання.

Розроблена Р. Штейнером так звана «евритмія» отримала широке поширення у медицині, вальдорфській педагогіці, а також в традиційній мистецькій та шкільній освіті як можливість зняття напруження і самоствердитися особливим шляхом. Поняття «евритмія» є багатовимірним. Термін «евритмія» з грецької перекладається як «красивий, благотворний ритм, співзвуччя» відносно поезії та музики [2, с. 56]. З одного боку він означає гармонійну плавність ритмічної організації поетичного мовлення, породженого вимогами віршової фоніки і самими евфонічними принципами мови (наприклад, італійської). З іншого, евритмія є мистецтвом художнього руху, сформованим на початку ХХ ст. в Європі, яке було засновано на поєднанні особливого гармонізуючого руху з поетичною мовою або музикою і нагадувало танок чи пантоміму.

Виконавська система Г. Троянової трактує проспіване поетичне слово як один із важливих компонентів музичної мови. Авторка педагогічної методики наголошує, що спів – це стан ненапруженої природної розмови на довгих голосних звуках. Це стикається із базовою ідеєю школи *bel canto*. Вивчаючи твори теоретиків школи *bel canto*, Г. Троянова звернула увагу на описані у підручниках співу італійської школи нові виконавські нюанси, підключаючи свої власні життєві спостереження. У цей період народжується її дитина, і співачка спостерігає за природним вільним диханням при її кричанні та уві сні. Ідеї вальдорфської методики, засновані на антропософському світогляді, принципи евритмії надихають співачку «грати голосом» зі співочим словом, вживатися у нього, розмовляти вільно, а потім таким же чином й співати. Знаходячи підтвердження особливої ролі слова та голосних букв у теоретиків *bel canto*, Г. Троянова опрацьовує для себе базове правило цієї школи – *messa di voce*. Італійські викладачі пишуть про інтонування та пластичне відтворювання слова (ніби в дусі принципів евритмії) таким чином: «Співоче слово треба інтонувати в прихливіх і невловимих ритмічних поривах, в новій звуковій динаміці та гнучкості, в витончено пунктирною ритмі, у всіляких типах вигуків і завмирання» (цит. За: [1, с. 23]), тобто – в увазі до точного вокального виголошення першого тону, яке згодом оформилося у теоретиків *bel canto* в *messa di voce*, яке є правилом прихованого матового проспівування першого звуку мелодій (як правило, це стрибок на високий звук) з необхідною

подальшою філіровкою. Ці ідеї у Г. Троянової поєднуються з детальним втіленням теорії вільної педагогіки Р. Штайнера.

Ідеї евритмії пов'язані зі свідомим вільним рухом, з пластикою, яка іде від звукообразу слова, та поєднується з імпульсами від особливого «прочитання» слова людським тілом у процесі вільного інтонування. У такому процесі можливо повністю розслабити людину, занурити її у світ звуків, пластики голосу та рухів. Евритмія враховує особливості фізіології, не дарма її постулати знайшли спочатку своє використання у медицині та педагогічному мистецтві. Г. Троянова під впливом ідей евритмії Р. Штайнера вважає, що у діяльності викладача є багато спільного з працею лікаря. Необхідними є знання фізіології та анатомії співацьких звукотворчих органів. Техніка звуковедення повинна бути осмисленою, проведеною крізь свідомість. Тільки у єдності художнього та рівнозначного йому технологічного аспектів можна прийти до повної реалізації співацьких можливостей. Р. Штайнер ототожнює анатомію голосових органів людини та музичні духові інструменти, вводить поняття «амбушюр» (постановка губ) та звуковидобування в евритмію. Відповідно до антропософського тлумачення ідеї напруження свідомості при вокальному інтонуванні, можна стверджувати, що коли людина видобуває звук, вона миттєво занурюється у форму ефірного тіла і передає інформацію, дотичну до свого внутрішнього світу. Отже, у звуці відображається внутрішній стан людини, її почуття. Співаки в евритмії – це живий інструмент, у якому відчувається гармонія та посилюється творче злиття імпульсів тіла, душі та духу. Здобутки Гертруди Михалівни Троянової актуальні і гідні уваги у наші часи, коли європейський вектор музичної педагогіки стає нагальною вимогою часу.

Використані джерела

1. Троянова Г. Моя история. Методика. Москва: ИПО «У Никитских ворот», 2014. 48 с.
2. Штайнер Р. Лечебная эвритмия: лекции 1921–1922 годов. Предисловие С. В. Казачкова, Д. М. Виноградова. Москва: КМК, 2008. 189 с.

Олійник Ольга Григорівна

ДО ПРОБЛЕМИ ТИПОЛОГІЇ СКІФСЬКОГО ХОРДОФОНА ЮЛІЯ ПОЛЛУКСА

Відомості античних авторів про музичні інструменти скіфів є малочисельними та фрагментарними. Про винайдений скіфами струнний інструмент – *пентахорд* – згадує лексикограф, софіст і ритор другої половини II ст. Юлій Поллукс (Юлій Полідевк).

Ця інформація уміщена у IV книзі його предметного словника «Ономастикон» [1, с. 7–30]. У музикознавчій літературі цитата про «скіфський пентахорд» (кн. IV, 60) фігурувала як свідчення «певного ступеня культурності» [3, с. 8] скіфських племен, а також «існування у скіфів музичних інструментів досить тонкої організації» [2, с. 99].

Коротка згадка про винайдений скіфами струнний інструмент не давала інструментознавцям підстав однозначно визначити типу інструмента – арфи чи ліри [4, с. 114]. Ключем до розв'язання питання про типологію інструмента є вказівка Поллукса на матеріал, з якого виготовлявся плектр – «козячого копита», тобто нижньої кінцівки тварини. Порівняльно-типологічний аналіз плектрів, які використовувались на давніх східних лірах і арфах та грецьких інструментах VII ст. до н. е. – I ст. н. е., а також на однотипних народних інструментах, переконливо доводить, що плектри подібної форми та розмірів вживалися виключно для гри на інструментах типу лір та кіфар.

Поллукс характеризує скіфський інструмент за кількістю струн (п'ять, пентахорд) – характерною етнічною ознакою, яка вирізняла цей інструмент з-поміж однотипних синхронних грецьких аналогів: адже грецькі ліри та кіфари були семиструнними. Грецька назва скіфського інструмента «пентахорд», могла бути транскрипцією давньоіранської назви – *панджтор*. У давніх іраномовних народів Азії (до яких належали й скіфи) струнні інструменти різних типів часто отримували назву за кількістю струн (дутар – дві струни, сітар – три струни тощо). Виходячи із особливостей, притаманних іранській традиції, коли будь-який тип струнного інструмента отримував назву за кількістю струн, видається слушним припущення, що одним і тим самим терміном могли позначатися як лютні, так і ліри.

Таким чином, всебічний аналіз тексту Юлія Полідевка у повній мірі дає підстави для встановлення належності скіфського пентахорду до особливого етнохарактерного типу скіфських лір, що є аналогічними інструменту, зображеному на золотій пластині-діадемі із с. Сахнівка Черкаської обл. (Україна). Хронологічно синхронні аналоги скіфському хордофону з Сахнівки зафіксовані археологічними матеріалами лише в ареалах розповсюдження «скіфської культури» – Середній Азії (Парфія) і на Кавказі. Аналоги його існують також у давньоіранському інструментарії (V ст. до н. е. – VII ст. н. е.).

Використані джерела

1. Герцман Е. В. Инструментальный каталог Поллукса // Из истории инструментальной музыкальной культуры: сб. науч. трудов. Ленинград: Изд-во ЛГИТМиК им. Н. К. Черкасова, 1988. С. 7–30.

2. Латышев В. В. Известия древних писателей о Скифии и Кавказе [2-е изд.] // Вестник древней истории. 1947. № 2. С. 247–332.

3. Садоков Р. Л. Тысяча осколков золотого саза. Москва: Советский композитор, 1971. 168 с.

4. Финдейзен Н. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. Москва; Ленинград: Государственное издательство Музсектор, 1928. Вып. I–III. 376 с.

5. Bachman W. Die Skythisch-Sarmatische Harfe aus Olbia. Vorbericht zur Rekonstruktion eines unveröffentlichten im Kriege verschollenen musikinstrumentes // Sons Originels. Prehistoire de la musique. Liege: Universite de Liege, 1994. S. 111–134.

Панченко Світлана Анатоліївна

РЕЛІГІЙНИЙ ТУРИЗМ ТА ПАЛОМНИЦТВО ЯК ПОТУЖНИЙ СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНИЙ ПОТЕНЦІАЛ

Слід зазначити, що релігійно-туристичний потенціал України сьогодні не використовується в повному обсязі, а створення умов для високоякісного релігійного туризму наших співвітчизників та іноземних громадян потребує більш активної державної політики та певних капіталовкладень.

Як зазначається в релігієзнавчому словнику, «паломництво (від лат. palma) – відвідання віруючими святих місць. Це явище як традиція існує у християн, мусульман, буддистів, синтоїстів, ламаїстів. Термін походить від звичаю привозити з Єрусалиму – місця паломництва християн – пальмову гілку. Інша назва – пілігримство. У православних називається проща» [2, с. 263].

У підручнику «Сучасні різновиди туризму» [1] до релігійного туризму відносять сакральний туризм, паломницький туризм, езотеричний туризм. Релігійний туризм поділяється на різновиди:

- паломницький туризм – це сукупність поїздок представників різних конфесій з паломницькими цілями;

- езотеричний – метою його є розширення традиційного релігійного світосприйняття, і у відповідності з цією метою ведеться філософський пошук в процесі подорожування;

- релігійний туризм екскурсійно-пізнавальної спрямованості – відвідування місць, пов'язаних з історією релігій;

- сакральний – різновид, де турист під час відвідування певних місць створює, відновлює або підкреслює зв'язок з уявним потойбічним світом.

Розгляд феномену релігійного туризму та з'ясування специфіки свідомості сучасної людини, характеристики соціального, культурного та економічного статусу різних соціальних груп, що визначають різноманітні туристичні мотиви, які мають значний вплив на вибір туристичної

активності конкретної ідентичності, передбачає звернення до культурологічних та мистецтвознавчих розвідок зарубіжних теоретиків. Слід підкреслити, що феномен, який ми розглядаємо – це унікальний вид пізнавального туризму, оскільки він задовольняє гносеологічну потребу туристів і завжди має певні особливості, які відображені в маршруті, виборі та організації екскурсій і транспортних послуг. Він передбачає відвідування релігійних центрів, культових місць, споруд, комплексів, а також музеїв та виставок. Релігійний туризм має два основних види: паломницький туризм і туризм оглядової, інформаційної орієнтації.

Сучасний релігійний туризм як соціокультурний феномен приваблює унікальними умовами для ознайомлення з різними релігіями та культурами; налагодженням діалогу, дружніх зв'язків з представниками інших культур та переконань з різних регіонів та країн, що дозволяє порівнювати соціокультурний досвід; позитивними емоціями, які дозволяють людям відчувати себе в нових життєвих умовах. Релігійний туризм формує толерантність та більш адекватне розуміння життя. Специфічним фактором соціально-культурного планування релігійного туризму є його інтеграція в державну культурну політику, спрямовану на зменшення соціальної напруженості в країні та підтримку культурної спадщини.

Релігійний туризм має потужний соціально-культурний потенціал та соціокультурну потребу – це ціннісний статус будь-якої людини, яка відчуває потребу в культурних, релігійних та рекреаційних об'єктах, необхідних для духовного, ідейного та фізичного існування. Соціально-культурний потенціал релігійного туризму – це наявність можливостей для задоволення соціальних і культурних потреб людей у туристичних послугах [3], адже він має таку значну соціально-культурну характеристику, як соціальна практика, яка змінює людину та позиціонує її в соціальному просторі. Це, своєю чергою, реалізується в комунікативній, когнітивній, рекреаційній, медійній функціях та у задоволенні туристичних потреб, інтересів та намірів.

Функціонування феномену «релігійний туризм», його духовна наповненість впливає на туристичну активність та рівень культури суспільства, зосереджуючись на істотних перетвореннях сучасної соціально-культурної сфери, внаслідок чого туристичний досвід стає соціально значущим і наповненим новими можливостями.

Використані джерела

1. Кляп М. П., Шандор Ф. Ф. Сучасні різновиди туризму: навч. посіб. Київ: Знання, 2011. 334 с.
2. Шевченко В. М. Словник-довідник з релігієзнавства. Київ: Наук. думка, 2004. 560 с.
3. Khristov T. T. Religious tourism. Moscow: Academia, 2005. 288 p.

СИЛУЕТНА ГРАФІКА В ТВОРЧОСТІ ЄВРОПЕЙСЬКИХ, РОСІЙСЬКИХ ТА УКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ ХІХ – ХХ СТ.

Мистецтво силуету ввійшло в палітру європейської культури на початку XVIII ст. Його популярність поступово зростала і в графіці, і в декоративному мистецтві – фарфорі та мініатюрі. В епоху модерна лаконічна мова силуету стала невід’ємною частиною книги завдяки роботам Н. Андерсена, ілюстраціям А. Рекхема, Ю. Діца, В. Х. Робінсона. На початку ХХ ст. силуетне мистецтво набуло нового сенсу в роботах німецького експресіоніста Е. Енгерта. Його витончені графічні композиції, виконані в техніці витинанки, кардинально відрізнялись від всього, що було створено в цій техніці раніше за масштабом, різноманіттям і складністю. Майстер створив більш ніж тисячу силуетних портретів, сценок, орнаментів. Частина їх складала тіньовий театр та стала персонажами німого кіно.

В Російській імперії мистецтво силуету з’явилося одночасно із європейським завдяки роботам придворного художника Катерини II Сідо, який у 1780-х створив близько 200 силуетів галантної епохи. Протягом ХІХ ст. мистецтво силуету сприймалося як декоративний витвір, існувало у вигляді невеликих графічних робіт та альбомів-збірок, що найчастіше складалися з силуетів-портретів.

У 1875 р. художниця-ілюстратор Е. Бьом створює альбом листівок «Силуети», а через 2 роки – «Силуети з життя дітей». Ці роботи повністю змінили ставлення художника та глядача до силуетної техніки. Вперше прозвучала вона як самостійний і самодостатній метод ілюстрування. Галантні сцени поступилися менш деталізованим реалістичним сюжетам. Сентиментальність і лаконічність малюнку прийшла до смаку глядачу і у 1884–1885 рр. Е. Бьом було видано альбоми для дітей: «Прислів’я в силуетах» та «Прислів’я та приказки в силуетах». Роботи Л. Бьом міцно поєднали дитячу книгу й виразну мову силуету. На межі ХІХ – ХХ ст. в російському мистецтві із силуетом працювали Л. Круглікова, К. Сомов, А. Бенуа, М. Добужинський, С. Чехонін, В. Замирайло, І. Білібін. Але приклади книг, обмежених цим прийомом, одиничні.

На вищі шаблі підняв техніку силуету Г. Нарбут. «Байки» Крилова (1911, 1912) стали результатом пошуків своєї манери, завдань композиційної єдності книги та знайомства з взірцям німецької книжкової графіки під час проживання художника у Мюнхені в 1910 р. В роботах Г. Нарбута поєднались витонченість модерна та характерність персонажів без зайвої деталізації. Порівняно із роботами Л. Бьом, на яких виріс дорослий читач Г. Нарбута, його персонажі позбавлені сентиментально-

сті, малюнок значно жорсткіший. Витончена лінійність ілюстрацій Г. Нарбута була значно ближча до актуальних пошуків мистецтва, але й робила книги більш дорослими, ніж дитячими.

В час розквіту російського та європейського силуету формується і творчість українських художників, що також використовували силует. Мистецькі пошуки М. Жука в колі модерну не оминули силуетну графіку. Так, в роботах «Жіночий силует» (1918) та «Портрет дружини» (1918) року бачимо взірці силуета-профіля, виконаних в дусі ХІХ ст. А на обкладинці дитячої книги «Дрімайлики» (1923) поєднання силуету із стилізованим малюнком. Відомі й твори М. Жука в фарфорі, прикрашені профілями-силуетами. Силуетні елементи є і в творчості українських графіків О. Судомори та П. Лапина. Загальновідомий портрет Т. Шевченка з обкладинки роботи О. Судомори 1928 р. виявився настільки вдалим, що у 1920-1950-ті рр. був об'єктом постійного цитування. В ілюстраціях П. Лапина до книги І. Франка «Ворони і Сови» силуетні малюнки поєднуються із декоративними елементами.

Загалом, в картині мистецтва початку ХХ ст. силует посідає виняткове місце, стаючи вершиною майстерності художників-графіків. Механічна майстерність втрачає своє значення, на перший план виходить влучність відбору характерних рис, можливість лінії, ритм чорного і білого в площині аркуша. Але наприкінці 1920-х рр. силуетна графіка втрачає свої позиції як в європейському, так і в російському та українському мистецтві, трансформуючись у нові форми доби конструктивізму та соцреалізму.

Використані джерела

1. Каталог творів українського художника М. І. Жука. Одеса: Астропринт, 2006. 76 с.
3. Лагутенко О. Українська графіка першої третини ХХ століття. Київ: Грані-Т, 2006. 240 с.
3. Whalley J. I., Chester T. R. A history of Children's book illustration. London, 1988. 268 с.

Пономаренко Олена Юріївна

РОЛЬ КОМЕРЦІЙНОГО СЕКТОРУ ПРИ СТВОРЕННІ МИСТЕЦЬКИХ ПРОЕКТІВ У СТРУКТУРІ МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ СУЧАСНОЇ ІТАЛІЇ

Проблема взаємодії культурних інститутів та фінансових корпорацій в структурі музичного життя сучасної Італії ще недостатньо досліджена у вітчизняному музикознавстві. Велика кількість літератури з різних питань теорії та історії музики, масової комунікації, проблем мене-

джменту не компенсує відсутність аналізу специфіки взаємодії двох вагомих утворень сучасної системи: мистецтва та фінансових фондів (корпорацій). Їх комунікативні відносини мають значний вплив на організацію та впровадження мистецьких проектів в італійському музичному житті сьогодення.

В сучасній структурі музичного життя вагомою складовою є питання менеджменту та маркетингу, що пов'язані із ретельним вивчення ринку, попиту, потреб споживачів. Друге завдання – ефективний вплив на попит, потреби реалізує «системний підхід до управлінської діяльності, з чітко поставленою метою, сукупністю заходів, спрямованих на її досягнення <...>. З цього випливає, що посилення економічної орієнтації в підготовці фахівців в сфері культури – веління часу» [1, с. 4].

Панорама музичної Італії сьогодення дуже різноманітна внаслідок множинності та мозаїчності мистецьких проектів, діяльності соціальних інститутів, фінансових структур, які її програмують. Всі ці галузі та види діяльності не завжди знаходяться у консонансі із фінансовою системою сучасної Італії, підтверджуючи той факт, що італійська музична діяльність ще не стала системою, навіть, якщо вона існує насправді. «Ми знаходимося в присутності ряду систем, які являють собою паралельні сузір'я діяльності, що по-різному і суб'єктивно інтерпретують музичний факт, саме через відсутність інтегрованої системи» [2, с. 27].

Дана антиномія пов'язана з історичною реальністю, коли у минулому столітті активно розвивалося італійське музичне життя, але не було органічного бачення та програмування єдиного системного підходу. Все це перешкоджає остаточному встановленню коректного діалогу між культурними заходами та фінансовими фондами навіть сьогодні. По-друге, не має встановлених чітких норм в контексті культурного сектору саме в італійському законодавстві, яке ніколи не було органічним, та постійно вживалося лише в надзвичайних ситуаціях. Протягом ХХ ст. були прийняті лише два закони, що намагалися системно поглянути на музичний сектор (Королівський декрет № 438 від 1936 р. та Закон № 800 від 1967 р.). Однак, вони сприяли сформуванню системи, яка створила замкнуті категорії: з одного боку, це ліричні організації (*le fondazioni*), а з іншого – професійна музична діяльність, яка тільки за законом № 800 від 1967 р. стала діяльністю органічно урегульованою.

Сучасна італійська музична система регулюється Законом від 17 серпня 1967 р. № 800 і Законодавчим декретом від 29 червня 1996 р. № 367, розрізняючи дві основні категорії суб'єктів, які практикують музичну діяльність. Першими є лірико-симфонічні організації (*le fondazioni*), що безпосередньо управляють великими професійними

оперними театрами Італії, їх на даний момент функціонує 14. Дані фонди створені з провідних фінансових компаній та мають повну фінансову монополію при організації проекту. Друга категорія суб'єктів охоплює усю іншу музичну діяльність, зазначену в Розділі III закону № 800, і включає міські традиційні театри (27), концертно-оркестрові установи (13), концертні компанії (понад 200 організацій), звичайну лірику (понад 40 організацій), фестивалі, конкурси. Даний декрет № 367 1996 р. перетворив ліричні організацій в фонди та підтвердив, що тільки *le fondazioni* – великі продуктивні структури, які мають право на збереження, охорону та проведення проектів. Ліричні органи, регульовані законом № 800 1967 р. як державні органи, були перетворені в основи приватного права відповідно до Законодавчого декрету № 367 від 29 червня 1996 р., з тим щоб усунути організаційну жорсткість, пов'язану з громадським характером, і дати можливість купувати приватні ресурси залучаючи державні дотації.

Італійський великий професійний оперний театр як соціокультурний інститут являє собою складний творчий організм зі своїми трупю, оркестром, хором, академією, майстер класами, записуючою студією, журналом, меценатами, спонсорами. Це вагомий творчий проект, який зберігає традиції та дотримується основної формули італійського культурного бренду – висока якість та професійний рівень у всьому. З іншого боку це своєрідне підприємство, яке відтворює специфічні послуги, що вимагають значних витрат висококваліфікованої праці, великого числа фахівців, дорогих матеріалів, спеціальних виробничих приміщень.

Комерційні організації (*le fondazioni*), які керують проектами великих оперних театрів, що направлені на створення діалогу в основному з елітарною та професійною публікою, безумовно важливі та мають свою нішу у мистецьких проектах, але вони не можуть розглядатися тільки як основні сектори загальної структури італійського музичного життя сьогодення. Тому новий закон № 191 від 2001 р. зробив спробу та привернув більшу увагу до мистецьких проектів у регулюванні музичної діяльності, представивши новину в контексті саме трирічного програмування та внесків при організації проектів, залишаючи категоричну відмінність без змін – для створення проектів немає різниці між суб'єктами малого, середнього та великого комерційних секторів. Тим самим тільки великі компанії знову могли працювати над виробництвом органічного та визначного проекту, а для представників невеликих асоціацій, що організують культурні проекти, наприклад, для міського історичного оперного театру або «маленький» концерт у провінції (в Італії 107 провінцій), займатися їх організацією залишилось неможли-

вим. Однак дане нововведення італійського законодавства змінилося через рік, коли вийшов інший регламент закону (№ 47 від 2002 р.), завдяки якому єдиний принцип створення проектів протягом трьох років був відкладений, тому що розробляти програми та річні компанії набагато легше і вони не такі складні, ніж створювати довготривалі мистецькі заходи. Дана поправка закону надала можливість організувати невеликі проекти в театрах, на концертних майданчиках саме у провінціальних містах Італії, тим самим сприяючи розвитку у музичному житті сьогодення системи виховання нової аудиторії, молодих відвідувачів опери та концертів, охоплюючи всі соціальні групи і, перш за все, школярів та студентів. Дана спроба побудувати та стимулювати майбутній попит, проводячи ефективну планову політику, інвестуючи в сьогоднішню молодь, стає основним завданням держави.

В епоху глобалізації музика не може існувати як факт відірваний від реальності, і потребує реформування музичної організації на всіх рівнях системи, вимагаючи співпраці від багатьох соціальних інститутів. Відсутність структурованої музичної освіти в італійській школі представляє розрив не тільки культурного характеру, а й розрив у формуванні особистості. В здійсненні численних освітніх мистецьких проектів вагома роль призначена органам державної влади: міністерству культури та міністерству освіти. По-друге, комерційні структури, що працюють у даному секторі, мають вирішальну роль в збереженні італійського культурного бренду, оскільки вони можуть поставляти споживчі товари, що пропонуються молодим людям. Таким чином, факт стає зрозумілим: «промисловість повинна усвідомити, що сьогодні необхідно інвестувати, щоб забезпечити собі завтра» [3, с. 950–951].

Використані джерела

1. Городецький Ю. І. Основи маркетингу та менеджменту (план-проспект спецкурсу) // Питання музичного менеджменту. Київ, 1996. С. 4–7.
2. Angeli F. Organizzare musica: legislazione, produzione, distribuzione, gestione nel sistema italiano. Milano, 2006. 373 p.
3. Colbert F. Aspetti economici della vita musicale // Enciclopedia della musica il Novecento. Vol. I. Torino: Einaudi, 2001. P. 950–951.

Сапожнік Ольга Василівна

КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ЗМІСТ ПОНЯТТЯ ІДЕНТИЧНОСТІ

Питання національної ідентичності, яка включає в себе і культурну самосвідомість нації, виокремлені у розвідках українських науковців, серед яких: С. Андрусів, Т. Воропай, Р. Демчук, І. Лисий, М. Михайлова, М. Розумний, О. Титар, Д. Шевчук, О. Шульган, О. Яковлев, Т. Ящук. Під

національною ідентичністю розуміється процес ототожнення, уподібнення себе з певною нацією, у процесі чого з'являється відчуття належності до певної національної спільноти, прийняття її культурних цінностей, норм, ідеалів.

Філософ-культуролог О. Ніколаєнко використовує термін «культурно-національна ідентичність», що характеризується як складний психологічний «комплекс уявлень людини про своє “я” відносно до культурної традиції певної нації, з якою вона себе ототожнює» [1, с. 15].

Проблеми «етнокультури» та «етнокультурної ідентичності» знайшли своє висвітлення у працях Л. Донченко, В. Євтуха, М. Зайцева, І. Кресіної, В. Личковаха, О. Ляшенко, М. Обушного, М. Оксютовича, О. Русула, М. Степики, Г. Файзулліної. Розвідки П. Герчанівської присвячені проблемі культурологічно-релігійнознавчих вимірів української народної культури. З цієї позиції досліджував етнокультуру й обґрунтував її концептуальні засади філософ І. Лисий. Етнічна ідентичність являє собою самоусвідомлення людини як представника певного етносу, усвідомлення і ототожнення себе з цим етносом та відмежування від інших. Культурними ознаками диференціації або віднесення себе до певного етносу є: мова, спільність походження, моральні та ціннісні орієнтації, історична пам'ять, спільність території та родового коріння, релігія, традиції предків тощо. Важливе значення для культурної ідентифікації має ментальність, яку в Україні досліджують В. Заболоцький, С. Кримський, В. Піщанська, М. Попович, О. Стражний, А. Фурман, І. Шумська та ін.

А. Орішко досліджує національно-релігійну ідентичність крізь призму ролі релігійного чинника в ідентифікації людського «Его». Він вважає, що натеper домінуючою є релігійна ідентичність, яка, проте, обов'язково співіснує, модифікується й трансформується з іншими соціальними ідентичностями [2, с. 165]. В. Каспер, розглядаючи проблему національно-культурної ідентичності в контексті свободи віросповідання вважає, що всебічне і повне становлення духовної самосвідомості нації можливе лише в умовах Божественної волі. Релігійні ідеї реалізуються в національній формі, бо їх носіями виступають певні етноси. Національна релігійно-культурна ідентичність включає в себе також свободу віросповідання, що є характерним для європейської культури та культури людства в цілому.

Використані джерела

1. Ніколаєнко О. О. Культурно-національна ідентичність в контексті формування української нації: автореф. дис. ... канд. культурології: 26.00.04. Київ, 2016. 18 с.
2. Орішко А. В. Національно-релігійна ідентичність у реаліях сьогодення // Проблеми культурної ідентичності та культурний проект Європи. Наукові записки. Київ, 2009. С. 164–168.

РЕГІОНАЛЬНІ ПЕРЕПЛЕТІННЯ ПІАНІЗМУ ФРАНЦУЗЬКОЇ І НІМЕЦЬКОЇ ТРАДИЦІЙ У ТВОРЧОСТІ ПРЕДСТАВНИКІВ ФОРТЕПІАННОЇ ШКОЛИ ОДЕСИ

Одеська фортепіанна школа концентрує показники Півдня країни; почесне іменування Одеси Південною Пальмірою емблематизує своєрідність її положення в культурному просторі України. Започаткована В. Сапельніковим, протеже Ант. Рубінштейна, формування якої склалося поза діяльністю Музичного училища і Одеської консерваторії, вона своїм витокom зобов'язана, діяльності представників ІРМТ в особах викладачів і професорів (спочатку Музичного училища, а згодом Консерваторії), а саме: Д. Климова, М. Дронсейко-Миронович, М. Бібер, ін. А з 1920-х рр. провідне місце посіли випускниці Петербурзької консерваторії з класів Т. Лешетицького та А. Єсипової – Б. Рейнгальд, М. Старкова і М. Рибицька. В цілому всі вони представляли академічну лінію «оркестрального» піанізму, хоча М. Рибицька і за статурою, і висловлюваними нею позиціями наближалася до символістського модерну. Її незмінне виконавське кредо сформулювала її безпосередня вихованка В. Кузікова – «краще недоброти, ніж переброти», тим самим спеціально «звужуючи» емоційно-динамічний обсяг виконання в заповітах салонного мистецтва. І хоч найзнаменитішим учнем М. Рибицької став К. Данькевич, велетень і надзвичайно бурхливо-емоційний в бутті, за фортепіано він завжди демонстрував м'якість і стриманість вираження. За ці риси фортепіанного виконавства хочеться назвати піаніста К. Данькевича «українським Дж. Огдоном».

Вказані риси контактності з символістським модерном у М. Рибицької підкреслені свідоцтвом Б. Яворського, шанувальника О. Скрябіна, піаніста і теоретика, що обґрунтував засади гармонії автора «Поєми екстазу»: в Одесі працює (йдеться про 1920-ті роки) прекрасна піаністка М. Рибицька. Відповідні контакти з модерністичними принципами виконавського мислення знаходимо у Б. Рейнгальд; вона в особі свого найкращого вихованця Е. Гілельса втілила закономірності «легкої» гри, які об'єктивно народжуювані салонним мистецтвом і які без термінологічних наголошень вказаного стильового зрізу практично творчо реалізовувалися у вражаючому «перлі» її видатного вихованця.

Знаменитий учень М. Старкової Я. Зак демонстрував також певний нахил до символізму-імпресіонізму, оскільки явно виділяв у репертуарі схильність до музики М. Равеля, при тому що в офіційних мисте-

цьких колах до цього французького композитора було вельми стримане відношення.

Вказані тяжіння до символістської піаністичної палітри французької школи в Одесі виявлялися тим більш послідовно, що тут працювала Н. Чегодаєва, учениця О. Скрыбіна, а музика останнього мала особливо чуйне визнання в Одесі. І саме для «Южного Одесского вестника» назначені були висловлювання великого композитора про «подолання драматизму й трагізму» як провідної творчої ідеї останніх років життя і творчості, – адже Одеса в особі Одеської Публіки прийняла безумовно салонний стиль О. Скрыбіна у філармонічному викладенні, тим самим спрямувавши подальший шлях у світовому визнанні через столицю Франції, батьківщину салонного творчого мислення. Символістсько-імпресіоністичні засади мислення ствердив у консерваторських колах В. Ребіков – і пам'ять про це проявилася у роки війни, коли в окупованій Одесі новорічною виставою стала «Ялинка» Ребікова, що органічно й оригінально сумістила концепцію його «психодрам» і масштаб дитячої опери.

Із сказаного виходить принцип винятковості стильових вподобань Одеси порівняно з Києвом та іншими містами України, відповідно до *регіональних* культурних відмітин традицій і буття Південної Пальміри. При цьому нагадуємо, що регіоналізм – характерне породження політичного життя світу останнього сторіччя, що утворилося в опозицію тоталітарним системам и в реалізацію демократичних доктрин.

Шумілова Вікторія Віталіївна

АНСАМБЛЬ ІМЕНІ П. ВІРСЬКОГО У ПЛОЩИНІ УКРАЇНСЬКО-ПОЛЬСЬКИХ КУЛЬТУРНИХ ВЗАЄМИН

Порушуючи питання українсько-польських культурних зв'язків, слід звернутися до творчої діяльності уславленого хореографічного колективу – Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України ім. П. Вірського. Впродовж вісімдесяти років відомий у всьому світі колектив мовою танцю розповідає про історію і сучасність українського народу, його побут і традиції.

З поміж визначних подій творчого життя ансамблю є гастролі до Республіки Польща. Майстерності артистів та унікальному національному колориту стоячи аплодували ще за часів так званої «залізної завіси» (1961 р.) у містах: Варшава, Белосток, Лодзь, Люблін, Познань, Староволе. Гастрольну традицію Ансамбль ім. П. Вірського актуалізував і у роки незалежності України. Зокрема, гастролі відбулися у 2007 р. (Варшава), 2010 р. (Варшава, Краків, Лодзь, Люблін). Насиченим виявився листопад

2014 р. Тур Польщею пройшов по таких містах: Рибнік, Люблін, Лодзь, Вроцлав, Краків, Ченстохова, Білосток, Кельце, Ополе [2]. Тріумфальні виступи Ансамблю ім. П. Вірського у Польщі засвідчили, що цей колектив спроможний об'єднати глядачів, підняти питання загальнолюдських цінностей. Через свої театральні вистави ансамбль транслює істину, природу мови нашого національного танцю як одну із форм спілкування. Мистецтво танцю виступає засобом передачі інформації духовного й емоційного досвіду українського народу.

Гастрольна діяльність є однією з важливих форм культурно-мистецького співробітництва між країнами. Гастрольні поїздки ансамблю дають можливість ознайомити польський народ з національними традиціями та мистецьким надбанням України. Вони допомагають краще зрозуміти сусідів, сприяють налагодженню тісних міжлюдських контактів як між артистами, музикантами, митцями, так і між пересічними громадянами загалом. Важливість гастрольної діяльності ансамблю у справі налагодження добросусідства та взаєморозуміння між двома націями важко переоцінити, адже саме через гастрольні тури відбувається не лише репрезентація творчих здобутків ансамблю, але й ознайомлення з життям, побутом і культурою сусідньої країни, а отже, – духовне зближення двох народів.

Ще однією формою творчої співпраці України з Польщею є фестивальна діяльність, яка долучає широкі маси населення до міжнаціональної культури. Фестивалі є платформою для обміну мистецького досвіду, зміцнення дружніх, творчих зв'язків, площадкою для презентації культурних надбань. Так, у 2000 р. ансамбль взяв участь у фестивалі в м. Сопот. Впродовж трьох днів на легендарній сцені «Лісової опери» виступили понад 800 виконавців з України, Польщі, Словаччини та Канади. Фестивальний рух довів свою спроможність бути ефективною стратегією міжкультурних зв'язків. Для України активізація участі у таких мистецьких заходах є важливим кроком на шляху інтеграції у світовий культурний простір.

Представляючи на теренах Польщі кращі зразки народного хореографічного мистецтва, Ансамбль ім. П. Вірського стає головним інструментом налагодження відносин з цією країною. Концертна діяльність колективу на кращих майданчиках Польщі отримала кваліфіковану оцінку фахівців хореографічного мистецтва і визнання польських глядачів, вписала власний творчий доробок у сучасний світовий художній процес. Презентуючи хореографічні вистави вищого ґатунку, ансамбль сприяє становленню світового іміджу України, уможливорює діалог між нашою країною і Польщею щодо спільного майбутнього.

Своєю танцювальною культурою ансамбль довів, що є представником волелюбного українського народу, який має неповторну високу культуру. Концертна програма колективу, яка складається з цілих хореографічних поем, невеличких характерних мініатюр, є культурним фондом, дипломатичною зброєю Української держави.

Вище окреслене підтверджує вагомість і значущість творчої діяльності Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України ім. П. Вірського у площині культурно-мистецьких зв'язків з Польщею. Світ пізнає нашу державу через мистецтво цього унікального, неперевершеного колективу, яке руйнує кордони і зближує народи.

Використані джерела

1. Павло Вірський: життєвий і творчий шлях / упоряд.: Ю. В. Вернигор, Є. І. Досенко. Вінниця: Нова Книга, 2012. 320 с.: іл.

2. Тур Польщею Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України імені Павла Вірського // Наш вибір. Інформаційний портал для українських мігрантів. URL: naszwybir.pl/polvirski/ (дата звернення: 28.10.2018).

Щербакова Ганна Миколаївна

ВПЛИВ МІЖКУЛЬТУРНИХ ВІДМІННОСТЕЙ НА ІНТЕРНАЦІОНАЛЬНІ ШЛЮБИ

Створення сім'ї – один із найважливіших моментів у житті людини. Всі бажають створити здорову і міцну родину. Як правило, чоловіки і жінки воліють вступати в шлюб з кимось із своєї країни, своєї національності та віросповідання. Спільність культури, мови та традицій полегшують процес взаєморозуміння. Проте в сучасному світі без кордонів, інтернаціональні шлюби стають все більш частим явищем.

Зростання темпів світової глобалізації за останні кілька десятиліть зумовило значне збільшення кількості інтернаціональних весіль в Україні. В зв'язку з цим з'являється інтерес до питання комунікації між інтернаціональними партнерами, а тому виникає необхідність дослідження цього феномену, його проблем та особливостей.

Шлюб має однакову цінність для всіх культур, але те як ми проводимо обряд одруження, залежать від ритуалів та весільних звичаїв нашого народу. На сході, традиції мають досить сильний вплив на сучасний шлюб. У східних культурах прийнято виходити заміж ще замолоду, тоді як західна культура не обмежує в часі на пошуки партнера. Проте з часом традиції східних культур стають все слабшими і молодь починає пристосовуватися до західних звичаїв. Коли мова йде про ритуали, то найпоширенішим з них є заручини, що є скріпленням згоди обох

сторін на весілля. Заручини розглядаються як частина західноєвропейської традиції, що в наші дні стає все більш популярною у східних культурах. Сучасні українські пари із задоволення переймають традицію заручин за допомогою каблучки, яке символізує любов і серйозні наміри стосовно партнера.

Отже, інтернаціональний шлюб, ми розглядаємо як союз партнерів, що мають різне походження, культуру, мову і, можливо, навіть, віру. Спершу такий союз не дуже відрізняється від монокультурних відносин. Перешкодою може бути хіба що мовний бар'єр. Проте з часом, не дивлячись на почуття, розбіжності між партнерами неминуче зростатимуть через відмінності у їх культурах [2].

Міжкультурні відмінності – це важливий фактор, що впливає на комунікацію між партнерами, що перебувають у інтернаціональному шлюбі. Укладаючи інтернаціональний шлюб, пара створює міцні зв'язки між культурами. Цей процес представляє собою складний і багатогранний комплекс. Світові тенденції демонструють постійну взаємодію, інтеграцію та трансформацію різних культур. Природним є те, що на погляд стосовно сімейного укладу та ієрархії стосунків в сім'ї так чи інакше впливають правила поведінки, прийняті в культурах кожного з партнерів.

Однак культури інтернаціонального подружжя не тільки доповнюють одна одну, але й вступають у складні взаємовідносини, де кожна з них виявляє свою самобутність і специфіку, що як ніколи яскраво відображаються у інтернаціональних відносинах. У процесі комунікації партнери взаємно адаптують та запозичують кращі сторони їх культурних звичаїв та переконань. Задля гарного взаєморозуміння подружжя починає пристосовуватися до культурних особливостей одне одного, адаптуючи і використовуючи нові елементи у своєму спілкуванні [1, с. 316].

Окрім таких позитивних міжкультурних акумуляцій, є певні проблеми, з якими інтернаціональні пари часто стикаються. Кожна культура має свою систему цінностей. Під системою цінностей ми розуміємо підхід до розуміння світу, який стосується ідентичності, віри, поведінки та стандарту оцінки поведінки. Пари з різною культурною приналежністю не мають спільної системи цінностей, тому вони будуть конфліктувати, коли їх системи не співпадатимуть [3].

Прикладом може бути пара молодят – Марія та Тревор. Марія – українська наречена, що планує весілля зі своїм американським коханим Тревором. Щоразу, як батьки Тревора прилітали в Україну, сім'я Маші з хлібом і сіллю запрошували їх гостювати у себе, проте кожного разу вони зупинялись в готелі, пояснюючи це тим, що у кожній сім'ї є свої звички і вони нікого не хочуть турбувати. Те саме стосується приїз-

ду батьків Маші до Америки. Їх вони також поселили в готелі, що не могло не образити Марію. Але слід зауважити, що незалежність є відмінною складовою культурних цінностей американців. Хоча Марії це видалось менш важливим, ніж поєднання і братерство двох сімей, що притаманно системі українських культурних цінностей.

Ще одним прикладом може стати весілля українки Наді та француза Мішеля. На відміну від нареченої Маші, Надя досить швидко влюбила та поринула в культуру французького народу, що не скажеш про її рідних. Проте молодятами було прийнято рішення організувати весільну вечірку на французький манер. А це означає, що весілля проходило без ведучого (тамади), без повноцінного банкету (лише шведська лінія до якої українські гості не наважувались підійти), з обмеженої кількості напоїв (лише елітне французьке вино) та без традиційної білої сукні, яку замінив білий брючний костюм. Сказати, що родичі Насті не оцінили креативу молодят – нічого не сказати. Це лише тривіальні приклади того, що може спричинити відмінність між культурними цінностями двох народів.

Підводячи підсумки, варто зазначити, що інтернаціональний шлюб захоплюючий та романтичний, але не без труднощів. Міжкультурні відмінності – це те на що інтернаціональні пари на початку стосунків не звертають належної уваги. Це розуміння приходить до них з досвідом і часом. Розуміння про те, що міжкультурні відмінності можуть стати каменем спотикання у ваших стосунках. Тому не варто поринати з головою у кохання, якщо ви не готові жертвувати вашими традиціями й переконаннями. Приймати та переймати культурні цінності та традиції вашої коханої людини – ось що означає створювати міцну та щасливу інтернаціональну родину.

Використані джерела

1. Бичарова М. М., Лебедева И. В. Брак с иностранным партнером: «другой» в семье // Научный журнал Астраханского университета. Каспийский регион: политика, экономика, культура. Астрахань, 2011. № 4 (29) С. 315–323.
2. Cross cultural marriage. URL: <https://www.bartleby.com/essay/Cross-Cultural-Marriage-F33UZUSCF6SX> (дата звернення: 25.09.2018).
3. The effect of cultural difference on intercultural. URL: <https://www.bartleby.com/essay/The-Effect-of-Cultural-Difference-on-Intercultural-P3PZGFYVC> (дата звернення: 25.09.2018).

СЕКЦІЯ 3

ТРАНСФОРМАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ В УКРАЇНСЬКІЙ МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ ХХІ СТОЛІТТЯ

Балабан Олег Григорович

ПРОБЛЕМА ВПРОВАДЖЕННЯ ПЕРШОЇ УКРАЇНСЬКОЇ СИМФОНІЇ М. БЕРЕЗОВСЬКОГО В ОСВІТНІ ПРОГРАМИ МИСТЕЦЬКИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ

Вивчення українського музичного мистецтва в освітніх навчальних закладах сфери культури є не лише необхідною умовою для набуття професійних навичок здобувачів освіти, але і одним із найважливіших чинників формування національної свідомості громадян України. М. С. Грушевський говорив, що «без знання минулого неможливо точно поняття про сучасне». Будь-яке викривлення історичних фактів неминуче призведе до нерозуміння сьогодення, створить підґрунтя для маніпуляцій свідомістю громадян. Саме тому важливо розібратися в деяких питаннях, пов'язаних з історією української музики, а саме з історією становленням симфонічного жанру.

На сьогодні в мистецьких навчальних закладах здобувачі освіти не мають змогу отримувати повну інформацію про зародження української симфонічної музики. Пов'язано це з тим, що в навчальній літературі та в програмах із спеціалізованих предметів відсутні будь-які відомості про першу українську симфонію М. Березовського, а в деяких підручниках подається інформація, що не відповідає дійсності стосовно творчості інших авторів. Мета нашої роботи – довести необхідність створення навчальних програм, які б відображали реальну картину формування української симфонічної музики та створення умов для вільного доступу до навчальних матеріалів здобувачами освіти.

Для розуміння становлення симфонічного жанру необхідно прослідкувати за ним від самого початку. Потрібно з'ясувати: хто насправді був творцем першої української симфонії, хто поклав початок розвитку української симфонічної музики. В деяких джерелах зазначається, що першою українською симфонією була «Концертна симфонія» Д. С. Бортнянського, написана у 1790 р. Але зважаючи на те, що вона розрахована на ансамбль з семи виконавців, повноцінною її навряд чи можна назвати.

Наступною за хронологією дослідники ставлять «Українську симфонію» Е. Ванжури [1, с. 47]. На нашу думку вважати цей твір українським є некоректним, адже Ванжура за національністю чех, а використання ним тем української музики не робить його українцем, як не робить, наприклад, іспанцем М. Глінку, хоча той і написав «Арагонську хоту». В той же час ми в жодному разі не применшуємо значення цього твору, як одного з найкращих зразків чеської симфонічної музики того часу, в якій би використовувались теми української народної музики.

Наступний твір, що ми розглянемо, є взагалі профанацією становлення української симфонічної музики. Сьогодні в навчальній літературі (наприклад, в посібнику за 2011 р. [1, с. 48]) та наукових працях (наприклад, в науковій статті за 2018 р. [3, с. 46]) можна зустріти інформацію про те, що першою «повноцінною» симфонією українського композитора є «Симфонія невідомого автора» (в деяких джерелах авторство твору приписують М. Овсяннікову-Куліковському), що була нібито написана в 1809 р. Та, на жаль, ця симфонія є підробкою радянського скрипаля і композитора Михайла Гольдштейна. Цей факт було зафіксовано вже у 1966 р. в «Енциклопедичному музичному словнику» [4]. Необхідно сказати, що перу цього автора належить і багато інших підробок творів російських композиторів XIX ст. – М. Балакірева, О. Бородіна тощо. Чому ж через майже півстоліття продовжує поширюватись неправдива інформація, невідомо. Про причини можна лише здогадуватись.

Дійсно ж українською симфонією, що написана для повного складу оркестру та з оригінальним оркеструванням, є симфонія М. Колачевського, що була створена ним у 1876 р. Та це вже кінець XIX ст. А що ж було у XVIII ст.?

Вже п'ятнадцять років (з 2003 р.) світовій спільноті відома перша українська симфонія, творцем якої був Максим Березовський. Цей твір став відомий широкому загалу завдяки Павлу Сербіну – відомому російському мистецтвознавцю, музиканту та суспільному діячу, що підказав Стівену Фоксу, де потрібно шукати партитуру цього твору, а в подальшому став активно пропагувати його з своїм оркестром Pratum Integrum. В Україні ж твір Максима Березовського зустріли досить прохолодно. Все завершилось на декількох виконаннях оркестрами за ініціативи диригентів-ентузіастів. Чомусь не було зроблено жодної спроби впровадити першу українську симфонію в навчальні програми мистецьких закладів. Більше того, на сьогодні в Україні майже неможливо знайти ноти цього твору. Тобто, громадяни нашої держави не мають вільного доступу до нотних матеріалів одного з найяскравіших постатей українського музичного мистецтва XVIII ст.

Існує кілька причин виникнення цієї ситуації. Давайте розглянемо деякі з них та спробуємо знайти шляхи вирішення проблеми, що склалася.

1. На сьогодні, в рамках інформаційної війни, поширюються відомості про те, що М. Березовський росіянин, тому його неможна вивчати як українського композитора. Грунтується така позиція на тому факті, що він хоча і народився та починав навчання в Україні, але працював у Санкт-Петербурзі. До того ж і Україна була на той час частиною Російської імперії. Керуючись цією логікою, Тараса Шевченка теж можна віднести до російських письменників, та ми не будемо зупинятись на цій проблемі, адже чітко розуміємо, що М. Березовський, Д. Бортнянський, А. Ведель – українські композитори.

2. Українські власники нот Симфонії відмовляються надавати доступ до нотних матеріалів, посилаючись на авторське право. На це питання чітко дає відповідь українське законодавство: відповідно до ЗУ «Про авторське право і суміжні права» авторське право діє протягом усього життя автора і 70 років після його смерті [2]. Маніпуляції з пунктом 8 ст. 28 того ж закону, у якому зазначається, що «будь-яка особа, яка після закінчення строку охорони авторського права по відношенню до неоприлюдненого твору вперше його оприлюднює, користується захистом, що є рівноцінним захисту майнових прав автора» можна звести нанівець тим фактом, що твір вперше був оприлюднений біля 250 років тому, про що свідчить рукопис знайдений в Archivio Dorio Pamphilj. Симфонія знаходилась в підшивці нот різних композиторів та мала номер XXX. Це свідчить про те, що вона була переписаною (скопійованою), тобто випущеною в обіг, а тому відомою певному колу людей. Тобто, Симфонія була вперше оприлюдненою кілька століть тому, а сучасні оприлюднення в будь-якому вигляді не можуть вважатися першими.

Додатковим актом її оприлюднення могли б стати офіційні підтвердження її публічного виконання. Та ці факти залежать від того, чи самотійним твором є симфонія, чи вступом до опери «Демофонт». Оскільки слово «Sinfonia» в Італії XVIII ст. означало як самотійний твір, так і оперну увертюру, поки що не можна з впевненістю сказати, чим цей твір є. Достеменно це стане відомо, коли знайдеться повна партитура «Демофонта». Факт виконання «Демофонта» підтверджується рецензією у ліворнській газеті «Notizie del mondo». Підтвердження ж виконання окремої Симфонії C-dur поки що немає. Та у будь-якому разі, навіть без достовірних фактів виконання, ми маємо неспростовні докази оприлюднення симфонії через опублікування. Під опублікуванням ми розуміємо випуск в обіг примірників твору (відповідно до визначення у ЗУ «Про авторське право і суміжні права»).

3. Можливо, деякі люди, від яких залежить впровадження першої української симфонії в навчальні програми та забезпечення вільного доступу до нотних матеріалів, не вважають її настільки значущою, щоб опікуватись цими питаннями. Досліджуючи питання ролі Симфонії С-dur М. Березовського в українському мистецтві, ми дослідили праці М. Рицаревої, М. Альшиної, О. Шуміліної, В. Ракочі та інших музикознавців, що в своїх теоретичних працях доводять величезне значення цієї симфонії для розвитку української музики. Тому важко переоцінити повноцінний симфонічний твір, створений на початку 1770-х рр. одним із найвидатніших композиторів того часу, чие ім'я висічене золотими буквами в Болонській академії поряд з В. А. Моцартом.

Ми сподіваємось, що перша українська Симфонія М. Березовського не залишиться поза увагою українських музикознавців і в найближчий час з'явиться в навчальній літературі, а отримати доступ до її партитури зможе кожен громадянин України.

Використані джерела

1. Бодак Я. А., Соловей Л. М. Українська та зарубіжна музичні літератури: Методичний посібник-конспект для викладачів початкових і середніх навчальних закладів культури і мистецтв України. Вінниця: Нова Книга, 2011. 304 с.

2. Закон України «Про авторське право і суміжні права»: за станом на 22.07.2018 р. / Відомості Верховної Ради України. 1994. № 13. Ст. 64.

3. Ракочі В. Рукописи не горять, або Симфонія До-мажор Максима Березовського // Студії мистецтвознавчі. 2018. Число 1. С. 45–54.

4. Штейнпресс Б. С., Ямпольский И. М. Энциклопедический музыкальный словарь. Москва: Советская Энциклопедия, 1966. Изд. 2-е, испр. и доп. 632 с.

Біскуп Олександра Іванівна

Серкез Галина Іванівна

МУЗИКА І ДУХОВНИЙ СВІТ ЛЮДИНИ:

ДАВНИНА І СЬОГОДЕННЯ

Від давніх часів, особливо у Стародавній Греції, музика була провідною дисципліною у навчанні й вихованні дітей та юнацтва. Їй одногосно віддавали першість, коли йшлося про благодійний вплив на людську душу, на формування людської особистості взагалі. Серед багатьох інших ліній, що в духовному аспекті споріднюють давню Елладу й Україну, лінія музики чи не найяскравіша: грецькі аеди – наші кобзарі; жіноча поезія Сапфо – Маруся Чурай, пісенність мови, любов до складних епітетів тощо).

«Музика», «пісня», «танець» – чи не найуживаніші в Україні слова, що були на устах як сільського, так і міського населення. Нині не заду-

муємося над тим, що слово «музика» – не наше, запозичене у давніх еллінів слово. Воно хоч і з чужої мови взяте, та водночас таки справді наше, бо давно закоренилось в українському ґрунті: змінимо наголос – маємо «музика», тобто «музикант», вживмо у множині – музики – і вже воно має інше, теж миле для кожного українця значення: «забава з музикою», «гулянки», «танці», а може означати й те саме, що «музика». «Музика» – від давньогрецького «муза»; було тих муз, як ми знаємо в міфології, дев'ять: опікувались вони сферою мистецтв, у широкому значенні слова: представляли пісню, поезію та різні науки. Степан Руданський, перекладаючи Гомерову «Іліаду», грецьке слово «Муза» передавав українським відповідником «Співа». І все ж останнє не витіснило грецького слова. До речі, слово «спів», коли вживаємо його у множині – «співи» – може означати в нас те ж саме, що грецьке слово «хор»: «іду на співи» – тобто співати у хорі.

Власне, слово «музика» є одним із тих понять, що глибоко споріднює нас із давніми еллінами, з їхньою культурою, де саме музика відіграла провідну роль. В основі всієї освітньої системи давніх греків було музичне виховання. Простий афінський люд, що засідав під час театральних вистав в амфітеатрі, тонко ловив не лише всі перипетії театральних дій, а й передусім нюанси музики, яка супроводжувала дію. Евріпід, автор знаменитої «Медеї», був на свій час геніальним музикантом: сам укладав музику, був сміливим її реформатором, уперше запровадив поняття «хроматизм». Цікаво відмітити, що у своїх витоках і впродовж усього свого розвитку музика Давньої Греції була невіддільною від ритуальних дійств. Аполлон, бог сонця і світла, отже, й гармонії, уявлявся давнім еллінам струнким юнаком з лірою, кіфарою, або луком у руках; він же – «проводар Муз». Таким він і зображений на стародавніх фресках, амфорах, келихах тощо. Досліджуючи музичну культуру в Україні від найдавніших часів, маємо змогу спостерігати вражаючу подібність між давніми еллінами й нами, власне, у сфері музики, музичних інструментів, у традиції самого співу як сольного, так і хорового. Дослідники вже давно звернули увагу, приміром, на те, як дивно перегукуються дві постаті народних співців – незрячого аеда Демодока з Гомерової «Одіссеї» та Шевченкового Перебенді.

Петро Ніщинський, перекладаючи «Одіссею», вкладає у руки старогрецького співця українську бандуру, настільки близькими видавались йому ті дві постаті, два інструменти. У нас, як і в Гомера, незрячого співця оточує охочий послухати пісенне слово, що звучить у супроводі струнного інструмента, – своєрідний речитатив. І тут, і там – переважно про лицарські подвиги, про колишню славу героїв, що боронили рідний край.

Згадаймо також жіночу пісенність в Україні і в Стародавній Греції. В обох краях лінія жіночої поезії і пісні були на диво яскраві. Невипадково нашу легендарну піснярку Марусю Чурай називали українською Сапфо. Невипадково й поему про Марусю Чурай написала Ліна Костенко, яка з таким блиском продовжує пісенний ряд української поезії. У цьому ж ряду найяскравішою зіркою – Леся Українка.

В теперішній час на наших очах, пісня, музика поступово втрачають своє ритмічне підґрунтя: праця стала німою, аритмічною. Переважна більшість сільськогосподарських знарядь – це вже музейні експонати. Людина натискає на гудзики, клавіші, рухає важелями, повертає кермом. У життя ввірвались нові «індустріальні» ритми, шуми, гуркоти. Звідси й інша, «індустріальна» природа музики, споріднена більше з металом, аніж із землею.

Інше могутнє підґрунтя характерної для якогось краю музики – природа того краю. Україні тут особливо поталанило. Людина тут попросту не могла не співати, бо співала – сама природа, з гарної природи – гарна пісня висновується. Хто б засумнівався у впливі природи на музику, мав би порівняти, скажімо, степову нашу пісню з піснею, що народилась у Карпатах. В Україні оспівано, здається, кожен струмочок, кожную квітку чи дерево, кожную гору, кожную пташину в небі, кожне створіння на землі чи у воді. Тож марно було б підраховувати, скільки маємо українських пісень. А от пісенні мотиви, сам характер пісні і музики чи танцю таки варто й цікаво досліджувати. І ті дослідження мали б віддати належну шану першій вчительці усіх мистецтв – Природі. Але й тут нині не все гаразд, адже добре знаємо, якого болю завдає людина своїй наставниці – Природі. Змінюючи й «підкоряючи» природу, змінюємо й себе, але не завжди на краще. І до тих змін, котрі на гірше, найчутливішою є музика: зберігаючи слух на професійному рівні, втрачаємо його, коли йдеться про народ і цілому: що таке нині «народна пісенна творчість?» Чи співають нині по селах, як співали колись? Чи вторять пісню? Активна творчість, що була колись природною потребою людини, поступилась місцем пасивному спогляданню: екран телевізора, масові видовища – шоу. Усі ті згадані реалії, й чимало інших, мусимо брати до уваги, залучаючи молодь до музики, роблячи її могутнім фактором не лише естетичного а й загалом морального, громадського виховання, засобом становлення особистості, яка так нині потрібна нашій українській державі.

Саме діти і молодь повинні якнайенергійніше протистояти всьому бездуховному, цинічному, відроджуючи і збагачуючи ті найкращі душевні якості нашого громадянина, без яких він не зможе стати справжнім будівником справжньої нашої незалежності і свободи.

РОЛЬ ЦІННІСНИХ ОРІЄНТАЦІЙ СТУДЕНТІВ-ВОКАЛІСТІВ В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ВОКАЛЬНОГО ТВОРУ

Осягнення ролі ціннісних орієнтацій студентів вокальних спеціалізацій у музичній інтерпретаційній діяльності набуває особливого значення на тлі зростання рівня вітчизняного виконавства до світових стандартів. Сформована система цінностей вокаліста вибудована на знаннях вітчизняної й світової музичної культури і власному досвіді виконавської діяльності, набутих вміннях і навичках роботи з вокальним твором. Свідченням наукової значимості проблеми є ґрунтовні дослідження вчених різних галузей знань: А. Здравомислова, А. Костюка, І. Беґа, В. Дряпкі, Д. Леонтєва, О. Семашка, В. Ядова та ін.

Поняття ціннісних орієнтацій визначається системою фіксованих установок, переконань, стійкою ієрархією уподобань, які обумовлюють мотивацію дій особистості. Сукупність сформованих ціннісних орієнтацій утворює чітко визначену вісь свідомості, яка забезпечує стійкість особистості, наступність соціального досвіду. В музичній діяльності ці важливі елементи внутрішньої структури особистості проявляють себе у виборі та перетворенні певних естетичних цінностей. Професійна підготовка студентів-вокалістів підпорядкована виробленню системи ціннісних орієнтацій, яка визначає поведінку, мотивацію і мету подальшої виконавської діяльності. Саме тому особливого значення набуває вплив ціннісних орієнтацій студентів-вокалістів на власну інтерпретацію музичного твору.

Дослідження проблеми інтерпретації вокальних творів останнім часом набувають все більшої актуальності, методологічну основу яких складають роботи з теорії музичного виконавства (В. Белікова, Є. Гуренко, С. Кіквадзе, Г. Коган, Н. Корихалова, Ю. Кочнев, О. Лисенко, С. Мальцев, А. Полежаєв), розвідки, присвячені проблемам вокально-виконавської стилістики та вокально-виконавської інтерпретації (С. Гмиріна, Т. Лимарьова, І. Томський, В. Тормахова та ін.). Однак питанню впливу ціннісних орієнтацій студентів вокальної спеціальності на процес інтерпретації музичних творів майже не приділяється увага, незважаючи на їх визначальну роль у всій подальшій професійній діяльності. На вивчення проблеми негативно впливає відсутність комплексних досліджень з напрямів вокально-виконавської проблематики – вони не містять послідовної дидактичної системи виховання ціннісних орієнтацій студентів вокальної спеціалізації, і зокрема їхньої ролі в інтерпретаційній діяльності.

Як свідчать попередні емпіричні дослідження, спрямованість педагогічного процесу з формування ціннісних орієнтацій студентів-вокалістів повинна з особливою ретельністю забезпечувати визначальні професійні аспекти їх навчання, а саме – оволодіння методологією аналізу й оцінки різноманітних виконавських інтерпретацій, врахування особливостей різних вокально-виконавських шкіл і стилів. Настільки ж істотним є застосування чіткої системи форм і методів як в навчальній роботі (сольній, ансамблевій), так і в позанавчальній – під час дозвілля (участь у творчих колективах, конкурсах, фестивалях тощо). При цьому педагогічний процес формування ціннісних орієнтацій в будь-якій формі роботи спирається на включення до репертуару творів різних епох, стилів і жанрів.

Належний рівень музично-виконавської діяльності забезпечується розвинутою системою ціннісних орієнтацій особистості. У вокально-інтерпретаційній діяльності зміст ціннісних орієнтацій складають:

- система знань і розумінь про основи вокального мистецтва, його історичний розвиток і взаємодію з іншими видами мистецтва: філософські та естетичні ідеї визначеної епохи; композиторські стилі та прийоми композиції; жанри і музичні форми; інтерпретаційні версії виконання музичних творів;

- вміння та навички створення власного виконавського плану вокального твору, розробки його змістовної концепції; адекватного відтворення художнього образу твору у відповідності до задуму композитора;

- артистичне публічне виконання різножанрових вокальних творів; дотримання оптимального балансу звучання вокальної партії і музичного супроводу або з партнером в ансамблевому співі; створення власної художньої інтерпретації музичного твору.

Таким чином, сформована система ціннісних орієнтацій студентів-вокалістів значно впливає на якість інтерпретаційної діяльності. Активність їх вияву полягає у створенні власної версії інтерпретації вокального твору.

Ганудельова Надія Геннадіївна

РЕФОРМУВАННЯ ДИТЯЧИХ МИСТЕЦЬКИХ ШКІЛ: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ НОРМАТИВНОЇ БАЗИ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ УКРАЇНИ ТА СЛОВАЧЧИНИ

На 2018 рік припадає «пік» освітніх реформ у мистецькій освіті: Міністерством культури України розроблено концепцію сучасної мистецької школи, ввійшло в дію нове Положення про атестацію педагогіч-

них працівників, Положення про мистецьку школу. Всі ці нормативні документи значно розширюють функцію дитячих мистецьких шкіл, вимагають нового методичного підґрунтя для створення освітніх програм, які відповідали освітнім потребам різних категорій учасників навчально-виховного процесу (дорослих, дітей з особливими освітніми потребами). У цьому аспекті актуальним, на наш погляд, є порівняння нової концепції та системи мистецької освіти України із європейськими країнами, в т. ч. Словаччини – однієї із країн Вишеградської четвірки.

Діяльність дитячих мистецьких шкіл України регулюється Законом про освіту, про позашкільну освіту (розробляється нова редакція Закону), Положенням про мистецьку школу. Поняття **мистецька освіта** передбачає здобуття спеціальних здібностей, естетичного досвіду і ціннісних орієнтацій у процесі активної мистецької діяльності, набуття особою комплексу професійних, у тому числі виконавських, компетентностей та спрямована на професійну художньо-творчу самореалізацію особистості й отримання кваліфікацій у різних видах мистецтва (ст. 21 Закону України про освіту).

Дитячі мистецькі школи України належать до **початкової мистецької освіти**, що здобувається одночасно з початковою та/або базовою середньою освітою і полягає в набутті здобувачем компетентностей початкового рівня в обраному виді мистецтва. Мистецька школа може здійснювати освітню діяльність за освітніми програмами початкової мистецької освіти **для осіб з особливими освітніми потребами та інших громадян незалежно від віку відповідно до їхніх потреб і запитів** (Положення про дитячу мистецьку школу).

У Словаччині загальна назва для дитячих мистецьких шкіл (колишні ПСНМЗ) – **початкова мистецька школа** (далі – ПМШ), яка забезпечує мистецьке виховання та освіту у відповідно до освітньої програми з фаху, переважно для учнів початкової школи (1–9 класи). ПМШ може організувати навчання і дітей дошкільного віку, учнів середніх шкіл (учні з 10 класу) та повнолітніх, осіб з особливими освітніми потребами. ПМШ надає **початкову мистецьку освіту**, готує до навчання мистецьким спеціальностям в середніх школах, консерваторіях, готує до навчання у закладах вищої освіти з мистецьким або педагогічним спрямуванням.

Отже, система мистецьких шкіл України та Словаччини належить до початкової мистецької освіти, контингент учасників навчально-виховного процесу теж аналогічний.

Розглянемо організацію освітнього процесу в мистецьких школах України та Словаччини.

Структура початкової мистецької освіти України:

Елементарний підрівень (1-4 класи ЗСО)

Базовий (середній) підрівень (5-9 або 6-9 класи ЗСО)

Поглиблений підрівень (10-11 класи ЗСО)

Структура початкової мистецької освіти Словаччини:

Підготовче відділення – 1 або 2 роки (учні віком від 5-7 років)

Перший ступінь початкової освіти:

1 частина: первинна початкова освіта – 4 роки

2 частина: секундарна початкова освіта – 4-5 років

Другий ступінь початкової освіти: 4 роки

Навчання учнів, які закінчили I ступінь початкової освіти

Навчання учнів віком від 14 років

Навчання повнолітніх осіб

Спеціальне навчання дітей з фізичними та розумовими вадами

Скорочений термін навчання для підготовки до навчання у середніх школах, консерваторіях (музичні коледжі), вищих навчальних закладів педагогічного або мистецького профілю

Порівнюючи структуру мистецької освіти України та Словаччини виявляються спільні риси у поділі на рівні освіти: елементарному рівню української мистецької освіти відповідає 1 частина початкового рівня, базовому рівню – 2 частина початкового рівня словацької системи мистецької освіти.

Другий ступінь мистецької освіти Словаччини охоплює різні категорії учнів – від дорослих до учнів, які готуються до вступу у середні та вищі мистецькі навчальні заклади. Єдине спільне з українською системою мистецьких шкіл – це поглиблений підрівень, який готує учнів до вступу у мистецькі вищі навчальні заклади.

В українській системі наразі відсутні навчальні плани для навчання в мистецьких школах повнолітніх та інших осіб, які не пов'язані з навчальним процесом в закладах ЗСО, а також для поглибленого підрівня та за спрямуваннями.

У системі української мистецької освіти пропонуються два типи спрямування: загальне мистецьке та початкове професійне. На елементарному рівні навчання відбувається без поділу на спрямування, починаючи з базового рівня відбувається розподіл на загальне мистецьке або початкове професійне спрямування. Зарахування учнів на навчання за освітньою програмою здійснюється наказом директора на підставі укладеного договору про надання освітніх послуг. У договорі обов'язково за-

значаються права й обов'язки сторін, відповідальність сторін за невиконання обов'язків, передбачених договором, а також розмір та порядок внесення плати за навчання.

Питання внутрішнього переведення учнів у мистецькій школі, зарахування на освітні програми наступного підрівня початкової мистецької освіти та інші питання, пов'язані із здобуттям початкової мистецької освіти, вирішуються мистецькою школою в порядку, визначеному її статутом та планом організації освітнього процесу (Положення про школу розділ V, пункт 6 та 7). Тобто, всі мистецькі школи України повинні будуть розробити механізм підписання договорів на освітні послуги та переведення учнів на новий підрівень. Питання відсутності типових програм відповідного спрямування постане ще гостріше, оскільки навчальний заклад буде змушений розробити свої навчальні програми, методичні рекомендації з розробки яких затвердило Міністерство культури України.

Словацька система мистецької освіти передбачає навчання за типом розширеного студіювання, починаючи з 3-го року навчання, і зарахування здійснюється на основі творчого іспиту для найбільш обдарованих учнів. Зарахування до навчання за зазначеним типом може здійснюватись у будь-який час навчання на основі висновку комісії, яка приймала творчий іспит.

Словацькі мистецькі школи самостійно розробляють навчальні програми, проте є державна освітня програма для мистецьких шкіл, типові навчальні плани, затверджені Міністерством шкільництва, науки досліджень і спорту. Навчальні програми повністю корелюються із державною освітньою програмою, в якій визначено «профіль випускника» кожного рівня (підрівня) мистецької освіти – комплекс навичок і вмінь, якими володіє випускник.

Впровадження реформ початкової мистецької освіти України є тривалим процесом. Для ефективного їх втілення необхідний державний стандарт, на основі якого будуть створені типові навчальні плани та освітні програми.

Доцільно частково перейняти досвід Словаччини у розробці навчальних планів для навчання повнолітніх, навчання за розширеною програмою (український аналог «професійне мистецьке спрямування»).

Важливою проблемою при реалізації реформ є збереження основних традицій української мистецької освіти, зокрема, у переліку навчальних дисциплін та кількості годин на їх вивчення.

ВОКАЛЬНЕ ВИКОНАВСТВО В ЗАГАЛЬНООСВІТНІЙ ШКОЛІ: СУЧАСНИЙ ДОСВІД

Одним із основних завдань сучасної школи є створення такої системи навчання і виховання, яка б забезпечувала освітні потреби кожного учня відповідно до його нахилів, інтересів, можливостей. Уроки музичного мистецтва в загальноосвітній школі мають унікальну можливість і здатність введення дитини в діалогічний простір культури, залучення її до творчості та розкриття здібностей. Вивчення предмету музичного мистецтва передбачає не лише слухання музичних творів різних композиторів, а й виконання музики учнями. Нелегким завданням викладача є навчити дітей усвідомленому слуханню класичних творів, надати ключ до їх розуміння. Не менш важливим завданням є навчити учнів виконувати музику, пропустити її через свої власні почуття і емоції, пережити її внутрішню драматургію, піднятися від слухача до її безпосереднього творця разом з композитором, тобто до рівня виконавця. Таку можливість у загальноосвітній школі дає вокальне виконавство на уроках музичного мистецтва, на класних та загальношкільних заходах, гурткових заняттях, різноманітних творчих конкурсах і концертних виступах.

В наш час, коли всі ми оточені масовою культурою, а її найпоширенішою формою є естрадна пісня, необхідно орієнтувати дітей на вивчення та поляризацію творчості кращих українських композиторів і виконавців – В. Івасюка, О. Злотника, І. Кириліної, Н. Май, Т. Кароль, О. Пономарьова, Т. Петриненка, І. Бобула, кращих місцевих митців.

В практичній діяльності педагога-вокаліста на уроках музичного мистецтва в загальноосвітній школі необхідно вирішувати кілька проблем, пов'язаних з процесом співу, а саме: неточність інтонування; швидка втома голосового апарату; тихе, невиразне звучання. У практичній педагогічній роботі ми напрацювали свої прийоми і методи, як ліквідувати ці та інші недоліки. Ці методи і система занять дають дітям можливість отримувати задоволення від процесу співу, перейти рубіж від «я хочу» до «я можу».

Перш за все, необхідно підходити до співу як до надзвичайно складного психофізіологічного процесу, в якому беруть участь слух, голос, легені, діафрагма, голова. Постановка вірного звуковидобування та знання діапазону дитячих голосів мають при цьому першорядне значення. Особливо важливе значення в вокальній педагогіці має скрупульозний підбір вправ та робота над ними. З перших занять вокалом уч-

ням необхідно дати розуміння музики як мистецтва звуків, а звуки потрібно точно і вірно інтонувати. При співі потрібно навчитись правильно співати окремі звуки, послідовності із двох, трьох, чотирьох звуків різної висоти і тривалості, а вже потім, відповідно до розвитку голосового апарату та засвоєння вокальних навичок, переходити до розучування пісень та іншого репертуару. Вправи повинні бути на кожному уроці, оскільки вони виконують два важливих завдання: 1) розспівування, тобто «розігрів» голосового апарату та 2) розвиток слуху та відпрацювання різноманітних співочих навичок (постановка голосу).

При формуванні співочих навичок необхідно в першу чергу виходити з розвитку найкращих тембральних якостей голосу. При правильному звукоутворенні в робочому діапазоні виникає відчуття «зручності» співу, свободи голосу, можливості вільно «тягнути» звук. При розучуванні вокально-педагогічного та концертного репертуару велику увагу необхідно приділяти диханню, емоційному змісту кожної фрази окремо та твору в цілому.

Вершиною занять вокалом на уроках в загальноосвітній школі є концертний виступ на святкових заходах, конкурсах, концертах. На сцену слід виносити лише добре вивчені твори, створивши перед виступом ситуацію успіху. Діти повинні мати бажання вийти на сцену, щоб донести до слухача задум композитора та виконати твір на найкращому рівні. Велику роль для створення художнього виконання і сприйняття глядачами концертного виступу відіграють костюми та хореографія. На сцені повинна панувати атмосфера свята, а не страху. Страх існує там, де є недоучений текст, немає розуміння образного змісту твору.

Велике значення для успішного виступу дітей на класних та шкільних заходах має залучення батьків як учасників творчого процесу. Батьки можуть допомагати в пошитті костюмів, в постановці театралізованих та хореографічних вистав, як солісти у спільному виконанні тощо. Спільна творча діяльність знімає психологічні бар'єри, духовно збагачує та зміцнює сім'ю, а тому має велике виховне значення для творчого розвитку підростаючого покоління нових громадян України.

Денис Олена Євгенівна

РОЛЬ САМООЦІНКИ СТУДЕНТІВ-ВИКОНАВЦІВ У ПІДГОТОВЦІ ДО ПУБЛІЧНИХ ВИСТУПІВ

Наша робота присвячена дослідженню ролі самооцінки в студентів-виконавців у навчальних закладах передвищої освіти в процесі підготовки до публічних виступів. Публічний виступ для студентів-

виконавців є обов'язковим програмним «випробуванням» не тільки музичних здібностей, рівня готовності програми, психологічної готовності до сцени, але й «випробуванням» для власної самооцінки.

Публічний виступ для багатьох студентів це неабиякі хвилювання, думки про можливість втратити власний авторитет, власне «Я» перед комісією, слухачем, і, зрештою, перед самим собою. Можливі моменти фрустрації руйнують самооцінку і в подальшому формують сценічні бар'єри, які надалі мають негативний вплив на подальший розвиток студентів-музикантів.

Музична діяльність в творчих людей характеризується нестабільною самооцінкою. Саме публічні виступи або дозволяють самовиразитися і отримати схвальну оцінку, або думки про можливий неуспіх, які трансформуються у хвилювання, тривогу, призводять до неочікуваних результатів праці і, як наслідок, незадовільне оцінювання в процесі навчання.

Відомий музикант Г. Коган, аналізуючи психологічні проблеми концертної діяльності, дійшов висновку, що головною причиною хвилювань під час виступів є неадекватна самооцінка виконавця: недооцінка своїх здібностей, яка може формувати невпевненість як рису характеру, або ж навпаки, переоцінку своїх здібностей [3]. Цього погляду дотримуються багато дослідників та практикуючих виконавців.

Педагоги-музиканти неодноразово зверталися до питання щодо специфіки організації діяльності студента-музиканта, а саме вироблення успішності у концертній діяльності. Проте, підсумовуючи аналіз педагогічно-психологічної, а також методичної літератури стосовно процесу підготовки до сценічної виконавської діяльності студентів, можна зауважити, що ні рекомендації, ні методичні розробки не систематизовані і не об'єднані в самостійний розділ програми методики викладання гри на фортепіано. Відповідно, педагогам залишається діяти виключно спираючись на власний досвід та педагогічну інтуїцію.

Питання самооцінки студента-музиканта можна віднести до професійно-важливих виконавських якостей особистості, які безпосередньо відносяться до саморегуляції. «У структуру феномена виконавської надійності слід включити такі компоненти: саморегуляцію, перешкодостійкість, підготовленість та стабільність. Мікроструктурними складовими саморегуляції є самооцінка, самоконтроль, самоналаштування; перешкодостійкості – емоційна стійкість та стійкість уваги; підготовленості – загальна професійна підготовленість і готовність концертної програми; стабільності – якісне відтворення потрібного результату. Мікроструктурні елементи взаємодіють не лише між собою та ієрархічно ви-

шими компонентами, а також із безпомилковістю як кінцевою ланкою надійності гри інструменталіста під час концертного виступу» [4]. Автор підкреслює, що найбільше проблем під час публічного виступу виникають саме через недостатній рівень саморегуляції.

М. Боришевський вважає, що механізми саморегуляції базуються на таких структурних компонентах самосвідомості, як: самооцінка, рівень домагань особистості, соціально-психологічне очікування (очікувана оцінка) та образ «Я» як результат самопізнання [1, с. 46].

Розвиток мотивації досягнень (надії на успіх) є важливою потребою розвитку особистості, здатної до самореалізації (С. Сисоєва). Зокрема це відноситься і до студентів-музикантів, які, щоразу виходячи на сцену, повинні самостверджуватися, самореалізовуватися. В ці важливі моменти розвитку занижена самооцінка нівелює можливості, відповідно висока може виступити як момент мобілізації творчого потенціалу і реалізації поставлених завдань на доброму рівні.

Сучасна мистецька освіта повинна докласти максимум зусиль, які будуть спрямовані на зростання самоповаги, самовпевненості в досягненні успіху в процесі навчання, зростанням рівня самооцінки кожного студента. Успішність діяльності залежить від уявлень про свої можливості не менш, ніж від самих здібностей [2].

Ефективність роботи викладачів залежить від бажання навчати нетрадиційно, використовуючи комплексний підхід, який матиме за основу створення загальної налаштованості на виховання потреби в студентів-виконавців до самопізнання, самовдосконалення, самовиховання.

На нашу думку, виникає необхідність більш глибокого вивчення та розуміння особистості студентів-піаністів, а саме, емоційної сфери, особистісних аспектів, професійних домагань. Педагогу, який володіє більшим обсягом знань і розумінь в даному питанні, надається перспектива якісного психолого-педагогічного супроводу своїх вихованців, і, як підсумок, гармонійний розвиток їх особистості.

Використані джерела

1. Боришевский М. И. Развитие саморегуляции поведения школьников: дис. ... д-ра психол. наук: 19.00.07. Киев, 1992. 77 с.
2. Грановская Р. М. Творчество и конфликт в зеркале психологии. Санкт-Петербург: Речь, 2006. 416 с.
3. Коган Г. М. Избранные статьи. Вып. 3. Москва: Сов. композитор, 1985. 184 с.
4. Цагарелли Ю. Психология музыкально-исполнительной деятельности: дис. ... д-ра психол. наук : 19.00.03. Казань, 1989. 425 с.

СИНТЕЗ ВОКАЛЬНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА НА ПРИКЛАДІ АВТОРСЬКОЇ ЗБІРКИ ПІСЕНЬ «ГОЙДАЛОЧКА» НА ВІРШІ НАДІЇ КИР'ЯН

Школа мистецтв – це навчальний заклад, який синтезує такі види як музика, театр, хореографія, живопис, естрада, література. Різновид видів мистецтва органічно вплітається у процес навчання і виховання учнів шкіл естетичного спрямування. Музичний заклад є джерелом не тільки професійного зростання підростаючої молоді, а й духовного і патріотичного виховання.

Актуальним питанням у процесі вокально-інструментального виконавства учнів шкіл мистецтв є недостатність нотної літератури. Запропонована збірка пісень «Гойдалочка» для дітей дошкільного та молодшого шкільного віку допоможе розширити їх виконавський репертуар. Вона сприятиме формуванню навичок вокально-інструментального виконавства, пробудженню дитячої уяви, фантазії, вихованню любові до рідних та друзів.

Збірник пісень «Гойдалочка» на вірші Надії Кир'ян, члена Національної спілки письменників України, лауреата літературної премії ім. Олени Пчілки, побудований у певній послідовності. Відкриває його «Пісня про друзів», у якій співається про середовище, де закладаються поняття дружби, взаєморозуміння та підтримки. Пісня «Весняний дощик» оспівує красу рідної природи, пробудження землі від зимової сплячки та надію на повернення тепла. «Квіти для матері» присвячені найдорожчій людині – матері. Тематика сюжетної гри є головною у наступних творах: «Ляля – донечка моя», «Дарунок татуся», «Гойдалочка», «Пісня про кита» та «Синочок-вертоліт». Гра зближує дітей дошкільного та шкільного віку з реальним життям. Вона є тим лейтмотивом, який проходить через увесь пісенний матеріал.

У передмові до збірника «Гойдалочка» народна артистка України Леся Горова пише: «Сприйняття музики, розвиток через неї високих естетичних почуттів дитини проходить саме через дитячу пісню, де слова і мелодія в поєднанні утворюють основу для формування любові до навколишнього світу. Тому важливо, щоб пісні, які розучуються з дітьми, були їм зрозумілі, відповідали їхньому віку, були легкими у сприйнятті, а також мали високохудожні, але доступні дітям тексти і красиву мелодію, яка б легко запам'ятовувалась і мала невеликий діапазон, щоб дітки

не напружували свої голосові зв'язки на зависоких або занизьких для них нотах» [1, с. 4].

Формування вокально-інструментальних навичок повинно відбуватися у співпраці з дитиною. На уроці важливі доброзичлива обстановка і творчі взаємини з учнем. Завдання викладача – розвивати самостійне творче мислення, творчу ініціативу та вміння досягати результатів своєї праці. Вокальні навички, а саме співацька постава, дихання, звукоутворення, дикція, чистота інтонування, артикуляція формуються поступово, в залежності від індивідуальних особливостей дітей та їх стану. Бадьорі, ритмічні твори «Пісня про друзів» та «Дарунок татуся» вимагають від виконавця гарної дикції та чіткої артикуляції. Пунктирний ритм пісень слід відпрацьовувати проспівуванням на одній ноті, а далі поєднувати його з літературним текстом. Необхідно вчити дітей чітко та швидко приєднувати приголосні звуки до наступного складу. Постулат вокальної школи: «Приголосний несе на собі голосну, як кінь вершника». Музична мова пісень «Весняний дощик», «Гойдалочка», «Синочок-вертоліт» інша – це вокалізація голосних звуків. Головна увага – формування правильного звуковедення, чиста звуковимова без редукції (послаблення артикуляції). Пісні «Квіти для матусі», «Ляля – донечка моя», «Пісня про кита» допоможуть формуванню та зміцненню співацького дихання.

На початковій стадії формування вокально-інструментальних навичок у дітей дошкільного та молодшого шкільного віку необхідно розвивати вміння підбирати окремі мелодичні фрази на слух та транспонувати їх на певну висоту. Опанувавши первинні навички, слід продовжити роботу над характером мелодії під час виконання її на фортепіано та одночасного співу. Оскільки у дітей цього віку переважає наочно-образне мислення, варто проводити заняття в ігровій формі та з використанням наочного матеріалу. Так, під час ознайомлення з піснями «Весняний дощик», «Квіти для матусі», «Пісенька про кита» бажано зацікавити дітей яскравими малюнками, а під час ігрового моменту спонукати їх знайти на фортепіано запропоновану музичну фразу та підібрати її на іншій висоті. Варто не залишати без уваги і виразне фразування мелодії. Необхідно поступово вчити дітей підбирати легкий акомпанемент до знайомої мелодії з використанням тоніки, субдомінанти, домінанти та співати пісні під власний супровід.

Формування вокально-інструментальних навичок – це єдиний процес навчання і виховання дітей. Важливо, щоб вокально-інструментальне виконавство як аспект синтезу мистецтв контрапунктом проходило через увесь процес навчання. Цей вид творчої діяльності учнів свідчить про нову парадигму в підготовці артистів естрадного вокалу.

Використані джерела

1. Кир'ян Н. В., Димань Т. Ю. Гойдалочка. Київ: Видавничий Центр Просвіта, 2016. 24 с.
2. Фейгин М. Э. Индивидуальность ученика и искусство педагога. Москва: Музыка, 1968. 78 с.

Добровольська Наталія Євгеніївна

УКРАЇНСЬКА НАРОДНА ПІСНЯ ЯК ЗАСІБ МУЗИЧНОЇ ТЕРАПІЇ В ПРОЦЕСІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ-БАНДУРИСТІВ

1. Пісні і думи як спадок предків. Традиційна народна пісня здавна була для українців важливим засобом самовираження і скарбницею національної пам'яті. Мистецтво мандрівних співаків: кобзарів, бандуристів, лірників, виникає приблизно у XVI ст., проте дожило до початку XX ст., коли його класичні зразки було записано на фонограф. Важливо відмітити, що сьогодні, на початку XXI ст., українське кобзарство – єдина епічна музична традиція в Європі, що плідно розвивається.

2. Традиційні уявлення українців про зв'язок Людини, Природи та Музики. Українець-хлібороб, поклоняючись силам Природи, зберігав в своїй душі відчуття єдності з нею, а музикуванню та співам надавав божественного значення. Так, популярна народна картина «Козак Мамай» зображує воїна, що медитує під власну гру на кобзі, а у поетичній збірці «Сад Божественних Пісень» (1785) видатного українського філософа Г. Сковороди ми бачимо алегоричне втілення уявлень традиційної української людини про Світовий Лад і Гармонію, де поєднуються Природа і Пісня. Людина в цьому саду музикує і заглиблюється у філософські роздуми, вдосконалює себе.

3. Проблема репертуару в працях сучасних музотерапевтів. Сучасні дослідники (Б. Жулковський, В. Драганчук, Д. Дж. Кэмпбелл, М. Омельничук, Г. Побережна, Л. Сливка, А. Шмьольц) виокремлюють три типи музичної терапії: пасивну, активну та інтегративну. Як музикант-педагог, я віддаю перевагу активному типу, який дієво формує особистість студента. Аналіз музичному матеріалу, який рекомендують дані дослідники (від європейської класики до джазу і року), здивував мене, як етнопсихолога, абсолютною відсутністю фольклорних творів. Це дозволяє зробити висновок, що український музичний фольклор є цінним, але поки що незужитим ресурсом для активної музичної терапії, що чекає на серйозні педагогічні та клінічні дослідження.

4. В новому часі – нові школи. Із здобуттям Україною незалежності особливої актуальності набула праця етнологів та педагогів по дослідженню і поверненню в сучасне мистецьке життя всіх духовних цінностей народу, що були заборонені або знищені владою СРСР. Особливо це стосувалось кобзарства, тисячі представників якого було репресовано, знищено, їхня творчість була під забороною. Тому і було створено митцями-ентузіастами один з осередків вивчення і відродження кобзарства – «Першу республіканську кобзарську школу» в с. Стрітівка на Київщині (1989). Вона працює вже 30-й рік і випустила понад 300 співаків-бандуристів. Її педагоги вважають своєю метою повернути в повсякденне життя сучасних студентів народну пісню та гру на народних старовинних інструментах (сопілка, кобза, бандура, колісна ліра, торбан). Авторка працювала в ній понад 22 роки, створивши більш як 20 авторських програм із історії кобзарства, музичного фольклору, етносольфеджіо, історії української народної пісні, музичної педагогіки тощо.

Педагогічний аналіз результатів роботи із студентами (підлітками 14–19 років) показує, що за ці роки цей унікальний музично-педагогічний експеримент дав результати двох рівнів.

До першої групи (початковий рівень) відносяться діти, що не мали попередньої музичної підготовки, та яскраво виражені фізичні вади (заїкання, недорікуватість, наслідки ДЦП, вади зору та опорно-рухового апарату). Авторка вважає, що саме навчання дітей-інвалідів основ народного співу та гри на сопілці, бандурі, можна розглядати як приклад активної музикотерапії в процесі оволодіння фаховими навичками. Адже всі завдання для них були підібрані педагогами індивідуально, спрямованими на посильне для кожного оволодіння азами гри на бандурі, на одужання дитини, її соціальну адаптацію. Результати такої роботи вражають: такі діти лише за 4 роки навчання, «подружившись» із народною піснею, стали «іншими людьми»: отримали вищу освіту, не покидають занять музикою, їхні медичні показники значно покращали.

Друга група дітей без фізичних вад та із попередньою музичною підготовкою (фаховий рівень) в даній школі проходить підготовку як співак-бандурист, майбутній абітурієнт музичних ЗВО. Тут, крім успішного виконання ними навчального плану, також можна виділити музично-терапевтичну складову, що стосується подолання кожним студентом певних психологічних та психічних комплексів.

Наслідки жахливі подій «радянського минулого» нашого народу – Голодоморів, репресій, депортацій – і досі є присутніми у психології людей старшого покоління, і важливо, щоб молодь повністю їх випрацювала, не втративши при цьому національної пам'яті. Активна мисте-

цька праця педагогів і студентів із народною піснею навчає молодь розуміти глибинний зміст і історичний контекст старовинних пісень, розвивати свої творчі сили: від перших самостійних виступів на сцені – до створення власних музичних творів, до свідомого творення своєї долі співака-бандуриста.

Таким чином, заідеологізовану «радянську» традицію спотвореного відношення до фольклору у цих молодих людей педагоги заміщують серйозним відношенням до рідної пісні, яку наші вихованці, концертуючи співаки-бандуристи, несуть далі у світ. Про позитивні результати свідчать захоплені відгуки численних слухачів концертів наших студентів, їхні успішні долі в мистецькому та суспільному житті України та діаспори.

Висновки. Отже, формуючи нове ставлення до традиційного пісенного матеріалу у сучасній молоді, ми допомагаємо їм практично завоювати і понести у майбутнє ази знань наших предків, а саме: шляхи гармонізації особистості та суспільства через виконання народної пісні. «Хто співає, той щасливий» – ця настанова геніального українського фольклориста, організатора народних хорів Порфирія Демуцького сьогодні, як ніколи, надихає сучасних музикантів-практиків використовувати могутній духовний потенціал народної пісні для лікування особистості і суспільства в цілому.

Кобрин Наталія Володимирівна

МУЗИЧНО-ІСТОРИЧНА ОСВІТА ЯК КОНЦЕПТ

І ПАРАДИГМА ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОГО МУЗИКАНТА

«Як не є добрим сином свого народу той, хто не знає його Історії, так не може бути добрим музикою той, хто не знає розвитку музичного мистецтва» [1, с. 6]. Композитор і музикознавець В. Витвицький використав ці слова, аргументуючи доцільність окремого історичного розділу в «Диригентському пораднику». Сучасні критерії професіонала – музиканта з гнучким, критичним, креативним мисленням, здатного прогнозувати і проектувати розвиток мистецької сфери соціокультурного життя суспільства як ніколи актуалізують проблему оновлення музичної освіти. У системі тріади (фах – музично-теоретична освіта – музично-історична освіта) третій вектор покликаний відіграти ключову роль. У музично-історичній площині «в силу специфіки множинного психологічного впливу музичного мистецтва» [6, с. 118] домінантами діяльності стають інтелектуальні, емоційні, естетичні чинники особистості, а отже її інтелект у всій його багатовимірності («множинності» за Г. Гарднером).

Термін «музично-історична освіта» в аспекті цілісної методології й методичних прийомів розвитку компетентностей фахового музиканта у науковій літературі майже не розглядається. Це поняття часто звужується до контексту «музично-історичних дисциплін» – сукупності певних навчальних предметів або до специфіки підготування музичних педагогів (за концепцією середини 30-х рр. ХХ ст. поняття історичності в музичній освіті середнього рівня було вилучено). У радянський період лише О. Нікіфорова [2, с. 34–51] торкнулася питання цілісної музично-історичної підготовки музиканта у вимірі «ДМШ – училище – консерваторія». Л. Назар аналізує цілі оновлення «музично-історичних дисциплін у процесі становлення професіонала» [5, с. 194–195]. У новітніх проєктах згаданий термін не використовується, хоча зміст компетентностей «знання основних епох розвитку національного та світового мистецтва, розуміння закономірностей, їх походження та розвитку, знання найбільш яскравих представників мистецьких епох, їх мистецького доробку та внеску в розвиток українського, загальноєвропейського та світового мистецтва, уміння спілкуватися на теми мистецтва, здатність розпізнавати та застосовувати мистецькі стилі, техніки, форми» тощо [3, с. 5] передбачає пріоритетність музично-історичного вектора освіти. Адже «одним із фундаментальних чинників у музичній професійній освіті є не лише володіння певним інструментом чи голосом, а знання про музику, її розуміння, без чого немислимий жоден виконавський акт, втрачаючи при цьому свою доцільність» [4, с. 26].

Музично-історична освіта є однією з базових навчально-виховних складових цілісної системи спеціалізованого і професійного формування музиканта, синтезуючи комунікативні, когнітивні, емоційно-естетичні, аналітичні, евристичні, креативні уміння й навички. Широке концептуальне й методологічне тлумачення терміну обґрунтоване, принаймні, з двох позицій. Для фахового музиканта значення цього напрямку слід розглядати аналогічно до понять «літературної освіти», «мовної освіти», «історичної освіти», «математичної освіти», які вживаються у методиках викладання відповідних навчальних предметів. Водночас, така загальна матриця дозволить накреслити єдину, безперервну й поетапну лінію вивчення музики в її головних явищах і музичного мистецтва в часі та просторі як чинника інтелектуального та світоглядно-естетичного розвитку дитини, без огляду на конкретні назви навчальних дисциплін у траєкторіях «початкова мистецька школа – коледж – консерваторія (музична академія)» та «спеціалізована середня мистецька школа – консерваторія (музична академія)», а отже сформулювати методологію та методику їх викладання.

Музично-історична освіта повинна характеризуватися наскрізністю (охоплювати всі етапи освіти від початкової спеціалізованої до фахової передвищої та вищої ланки), системністю (наступністю у формуванні знань і компетентностей на різних етапах), цілісністю (пріоритетом цілісного вивчення музичного твору, враховуючи часову специфіку музики), україноцентричністю (грунтовним засвоєнням національної ідентичності в музичному мистецтві), компаративністю (зіставленням національних, європейських та світових музичних традицій).

Структурно музично-історична освіта містить горизонтальні (наскрізні лінії) та вертикальні (етапи формування відповідних компетентностей) складники. У горизонтальному розрізі вона включає, принаймні, п'ять наскрізних ліній: аудіальна (розбудова індивідуальної «звукової музичної інтелект-карти» [4, с. 5]), категоріально-аналітична, типологічно-жанрова, історико-еволюційна, проблемно-стильова. У вертикальній площині музично-історична освіта охоплює три етапи: пропедевтичний (початковий, підготовчий), систематичний (пріоритетний для середньої спеціалізованої і фахової освіти), проблемно-концептуальний (вищий етап).

Пропедевтика музично-історичної освіти є підготовчим вступним курсом (навчальною дисципліною), мета якого формувати слуховий досвід, понятійно-категоріальний апарат, досвід естетичних оцінок, а також розвивати спеціалізоване мовлення та аналітичні навички на елементарному і базовому рівнях. Пріоритетними на цьому етапі є тематичний і проблемно-жанровий принципи упорядкування матеріалу, що враховують вікові особливості сприймання молодших школярів та молодших підлітків.

Етап систематичної музично-історичної освіти (старший підлітковий і ранній юнацький вік) спрямований на пізнання закономірностей історичної еволюції в музичному мистецтві та передбачає розвиток індивідуального слухового й емоційно-естетичного досвіду, практичне використання понятійно-категоріальних, спеціально-мовленневих, аналітичних навичок у контексті пізнання мистецьких стилів, творчих постатей і видатних творів. Цьому покликані сприяти засади історико-хронологічного викладу змістового матеріалу у двох паралельних лініях: національній (вивчення українського музичного мистецтва) та світовій (пізнання здобутків світової та європейської музичної творчості, важливою умовою для чого є врівноваження чинників мистецької вартості, репрезентативності та вікової відповідності музичних творів).

Проблемно-концептуальний етап музично-історичної освіти належить до компетенції вищої школи й покликаний розкривати законо-

мірності еволюції усіх сфер музичної культури, діяльності та творчості у світовому, національному, історичному, соціокультурному, естетичному та інших вимірах, акцентуючи дискусійні й проблемні питання, традиційні й нові дослідницькі напрями тощо.

Розбудова методології та методики музично-історичної освіти, що базується на національних музично-педагогічних традиціях та враховує кращі досягнення світової педагогіки, повинна стати одним із найвагоміших напрямків сучасних пошуків на усіх рівнях формування музиканта у сфері спеціалізованого й професійного музичного шкільництва України.

Використані джерела

1. Витвицький В., Лисько З., Колесса М. Диригентський поради́ник / ред. В. Витвицького. Львів, 1937. 240 с.
2. Вопросы преподавания музыкально-исторических дисциплин / ред. И. Гивенталь. Москва, 1985. 176 с.
3. Методичні рекомендації з розроблення освітніх програм початкової мистецької освіти. Наказ Міністерства культури України від 16 липня 2018 року № 633. URL: <http://mincult.kmu.gov.ua/document/245369477/> (дата звернення: 01.11.2018).
4. Назар Л. Й. Інтегративні елементи та інтерактивні технології на уроках музичної літератури у професійній музичній освіті на прикладі вивчення творчості Георга Фрідріха Генделя (частина I. Життєпис): методична розробка. Львів. 2017. 27 с.
5. Назар Л. Й. Вектори оновлення завдань і цілей музично-історичних дисциплін у спеціалізованій музичній освіті // Гуманітарні студії НАКККіМ. Київ, 2017. С. 194–198.
6. Холевінська Я. Прояви видів інтелекту в контексті музичних дисциплін спеціалізованої музичної освіти // Культурологічний альманах. Інноваційні технології в галузі культури. Вип. 6. Київ, 2017. С. 118–121.

Ковальчук Юлія Станіславівна

МУЗИЧНІ КОНКУРСИ-ФЕСТИВАЛІ ТА ЇХ ЗНАЧЕННЯ ДЛЯ ПРОФЕСІЙНОГО СТАНОВЛЕННЯ УЧНІВ МИСТЕЦЬКИХ ШКІЛ

Основною формою перевірки знань та вмінь з фахових дисциплін у музичних школах є складання іспитів, але найкращим стимулом росту професійної майстерності майбутнього музиканта є участь у музичних конкурсах і фестивалях. Такі заходи допомагають відшукати талановитих дітей, підтримати їх та допомогти їм піднятися на щабель вище на професійних сходах. Переможці є гордістю школи, в якій вони навчаються, та показником майстерності вчителя.

Історія конкурсної діяльності ДМШ № 1 ім. Я. Степового розпочалася давно, але саме з 2005 р. значно поживилася участь різних відділів у конкурсах і фестивалях різного рівня. Серед них – міський конкурс

юних піаністів ім. В. В. Пухальського, який започатковано у 1999 р. Київським міським методичним центром і проводиться один раз на два роки. Мета конкурсу – дати змогу учням мистецьких шкіл спробувати свої сили в піаністичному турнірі найвищого рівня, допомогти визначитися з майбутньою професією.

Також важливою подією для школи була участь учнів у Міжнародному конкурсі молодих піаністів пам'яті В. Горовиця, ініціатором якого став колектив Київського державного музичного училища ім. Р. М. Глієра у 1995 р. Метою конкурсу став пошук молодих виконавців найвищого рівня та надання їм путівки на інші престижні міжнародні світові конкурси. Серед учнів ДМШ № 1 ім. Я. Степового в номінації «Горовиць-дебют» III місце отримала Софія Дубій (клас викладача О. С. Діденко) в номінації «Д» – гра з оркестром та V місце в номінації «В» – сольне виконання. Серед інших лауреатів конкурсів різних років – Олександр Савчук, Ксенія Бершацька (клас викладача О. С. Діденко), Лучія Коваль (клас викладача О. С. Солдаткіної), Марія Леончук (клас викладача Л. П. Панової), Єлизавета Дрозд (клас викладача Н. К. Зайцевої) та ін.

У березні 2007 р. відбувся Перший міський фестиваль-конкурс учнів духових та ударних інструментів, присвячений пам'яті колишнього директора ДМШ № 1 ім. Я. Степового, заслуженого працівника культури Миколи Івановича Тимохи. Згодом фестиваль став Відкритим міським конкурсом пам'яті М. Тимохи, а з 2015 р. отримав статус всеукраїнського. Організатором є Відділ мистецтв Департаменту культури КМДА. Метою конкурсу є виявлення молодих, талановитих та перспективних музикантів, обмін педагогічним досвідом. На Першому конкурсі I місце здобули учениця 8 класу, флейтистка Катерина Полякова (клас викладача В. М. Бурлі) та учень 6 класу, тромбоніст Захар Покотило (клас викладача Я. П. Садівського).

Неодноразово учні школи від'їжджали для участі у професійних конкурсах за кордоном. Однією з таких мистецьких акцій є Міжнародний телевізійний конкурс «Морська мушля» у Болгарії, що проводиться з 2006 р. Його організаторами виступають Творче об'єднання TV України та Федерації оздоровчих та культурних програм Болгарії. У конкурсі брали участь учні ДМШ № 1 ім. Я. Степового різних відділів: вокалісти Марія Видренко, Олена Демченко, Антон Шкуратовський, Магдаліна Рожнятовська (номінація «академічний вокал», клас викладачів Л. Л. Базілової та Ю. С. Ковальчук), скрипальки Дженіфер Плангеу та Ганна Фабер (номінація «струнно-смічкові інструменти», клас викладача Е. А. Гайдук).

Особливо популярним вокальним конкурсом є Всеукраїнський конкурс вокального мистецтва «Пісенна скарбничка», організатором якого виступає Київський міський методичний центр закладів культури та навчальних закладів. Він проводиться раз на два роки, а його мета – створення мистецького свята вокальної музики, пропагування пісенної спадщини України та пісенної творчості українських композиторів серед дітей і юнацтва, обмін досвідом щодо здобутків у царині педагогічної та виконавської діяльності. Конкурс проводиться у 3-х номінаціях – академічний вокал, народний вокал та естрадний вокал, і має 3 вікові категорії. Конкурсні вимоги – виконання двох різнохарактерних творів (загальна тривалість творів до 10 хвилин), один з них – українська народна пісня або пісня українського композитора. Серед учнів ДМШ № 1 ім. Я. Степового лауреатами цього конкурсу стали Антон Шкуратовський (I місце), Марія Видренко (I місце), Тимур Алі (II місце) (клас викладача Л. Л. Базілової), Михайло Кузнецов (II місце) (клас викладача Ю. С. Ковальчук), Марічка Ходаківська (II місце) (клас викладача О. Ю. Денисовець).

Міжнародний фестиваль-конкурс «Талановиті діти України», організатором якого є Всеукраїнська ГО «Талановиті діти України», ставить за мету розкриття нових талантів, індивідуальності та творчого потенціалу дітей і юнацтва. Номінації конкурсу дуже широкі – вокал, хореографія, інструментальні ансамблі, композитори та концертмейстери, оркестри, хори, читці, а вікова категорія – від 5 до 35 років. Лауреатами цього конкурсу серед учнів ДМШ № 1 ім. Я. Степового стала Марічка Ходаківська (Гран-прі в номінації «академічний вокал», клас викладача О. Ю. Денисовець) та Софія Бондарчук (Гран-прі в номінації «авторська пісня», клас викладача С. В. Палиги).

З історії конкурсної діяльності школи можна зробити висновок, що участь у конкурсах різного рівня прищеплює любов у дітей до своєї справи, надихає на обрання музичного мистецтва як основного виду професійної діяльності. Серед учнів ДМШ № 1 ім. Я. Степового, що пройшли усі ланки професійного музичного навчання – скрипалька Т. Ляхіна, яка є кандидатом мистецтвознавства і працює викладачем в Київському інституті музики ім. Р. М. Глієра та рідній школі; скрипалька О. Мацієвська – студентка Сарбрюкенської вищої школи музики та танцю (Німеччина). Випускники школи Софія Дубій, Єлизавета Дрозд, Лучія Коваль та багато інших продовжили професійне навчання в Київському інституті музики ім. Р. М. Глієра.

ЕСТРАДНЕ ОФОРМЛЕННЯ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ТВОРУ ЯК ІННОВАЦІЙНА ФОРМА КРЕАТИВНОЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ

Метою стратегії України є створення умов для сприяння творчої активності громадянина, подолання стереотипів та підтримку інновацій, що відповідають викликам ХХІ ст. і сприяють формуванню в Україні суспільства європейського рівня. Потребує трансформацій і креативності музична педагогіка, що сприятиме зокрема розвитку народно-інструментального виконавського мистецтва через набуття учнями компетентностей, необхідних для гармонійного розвитку творчої креативної особистості юного музиканта в сучасних реаліях.

Розглядаючи позитивні тенденції у системі інструментально-виконавської підготовки, можемо спостерігати і негативні аспекти: виконання музичного твору не є цікавим і сучасним, адже рейтингові телевізійні проекти та доступ до соціальних мереж задають для слухача високу планку очікування. До того ж репертуар часто не співпадає із запитами слухачів та можливостями учня-виконавця і є зрозумілим тільки для професіоналів. На естрадних музичних майданчиках інструментальним номерам доволі важко конкурувати з вокальними та танцювальними номерами, де, по-перше, є фонограма, а по-друге, виступи направлені на спілкування з глядачем. Наприклад, у хореографічній постановці постійно міняються картинки, і це візуально відразу зацікавлює, оскільки 80% респондентів мають візуальне сприйняття.

Практичний досвід показує, що естрадне оформлення надає змогу створювати сучасні форми презентації музичного інструментального твору. Створення естрадного оформлення інструментального твору передбачає використання хореографічних, вокальних, циркових елементів, літературного читання та художнього слова, психоемоційних та колористичних технік, застосування перкусії. Отже, естрадне оформлення інструментального твору полягає у втіленні творчого задуму за допомогою цілого спектру різноманітних прийомів за засобів, спрямованих на створення нового художнього неповторного образу інструментального твору.

Визначимо етапи створення естрадного оформлення музичного інструментального твору, які включають задум, втілення образу в звукоматеріальній реалізації, виступ, рефлексія та корекція.

Задум. Треба зазначити, що при створенні номеру необхідно керуватися принципами доцільності, відповідності та актуальності. Наприклад, при створенні задуму естрадного оформлення номеру до музичного твору М. Леграна «Шербурзькі парасольки» застосування компонентів зовнішнього оформлення – використання парасольок та фонограми звуків природи – було обумовлено не тільки програмністю твору, а й тим, що концерт відбувався восени.

Втілення образу в звуково-матеріальній реалізації. Це найбільш об'ємний етап. Треба пам'ятати, що потрібно орієнтуватися в першу чергу на індивідуальність учня, його психологічні особливості та виконавські можливості. В контексті сказаного необхідно передбачати наявність можливих недоліків: переоцінку можливостей виконавця, застосування недоречних прийомів, підбір невдалих компонентів зовнішнього оформлення (сценічний одяг, зовнішній вигляд, декор), перевантаження номеру перкусійними інструментами та їх можлива невідповідність.

Виступ, рефлексія та корекція включають апробацію номеру, що проявляється в презентації та його аналізі, контроль і корегування, які допомагають вибрати його найкращий варіант або ж повністю відмінити. Оскільки процес інструментально-виконавської підготовки та концертний виступ потребує витривалості і стійкості до факторів, що викликають втому як фізичну, так і емоційну, то естрадне оформлення дає змогу активізувати необхідні ресурси учня та розширити його мистецький світогляд у кейсовій формі (взаємозв'язку вивчення різних мистецтв). Такий підхід креативного характеру допомагає зменшити сценічне хвилювання, розвинути емоційне мислення та артистичність.

У створенні ситуації успіху, натхнення та зацікавленості в навчальному процесі відбувається розвиток креативності та нестандартного підходу у вирішенні завдань, адже найбільш цінні навички в майбутньому – вміння вирішувати завдання творчо, колективна праця, створення унікальної неповторної ідеї.

Отже, створення естрадного оформлення інструментального твору та розвиток креативності взаємопов'язані і створюють передумови для проектування успішної діяльності учнів та універсальності педагога мистецької школи.

Таким чином, застосування естрадного оформлення інструментального твору відіграє значиму роль у формуванні творчої особистості і безпосередньо впливає на розвиток креативної музичної педагогіки.

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ НАВИЧОК АНСАМБЛЕВОЇ ГРИ В УЧНІВ-СКРИПАЛІВ У СУЧАСНИХ ДИТЯЧИХ МУЗИЧНИХ ШКОЛАХ

На сучасному етапі розвитку мистецької освіти велике значення приділяється предмету колективного музикування. Саме ансамблеве мистецтво виступає як ефективний вид навчання. Один із блискучих ансамблістів ХХ ст. Д. Ойстрах вважав, що «участь в ансамблі грає надзвичайно позитивну роль у формуванні музиканта» [3]. На думку видатного скрипаля й педагога, досконала майстерність і виразність виконання досягаються лише за умови гри в ансамблі. Діти, які займаються в ансамблі відрізняються більшою організованістю, почуттям відповідальності, вмінням підпорядковувати особисті інтереси нуждам колективу. Досвід гри в ансамблі учнів ДМШ доводить, що ці уроки підвищують зацікавленість до занять музикою, створюють гарний настрій та позитивну атмосферу в класі, а успішний виступ у концерті додає сміливості та бажання виступати сольо. Отже ансамблеве музикування є неодмінною складовою музичного виховання, сприяючи розширенню загальномузичного та репертуарного об'єму учнів, їх технічному та емоційно-художньому розвитку.

Починаючи роботу з ансамблем у ДМШ, викладач стикається з деякими об'єктивними труднощами. З одного боку, це не завжди пристосовані приміщення для занять ансамблем, і іншого – відсутність навичок сумісної гри та слабка технічна підготовка учнів, що гальмує навчальний процес [1].

Початок занять в ансамблі пов'язаний з адаптацією учнів у колективі. Особливої уваги та обережності на цьому етапі вимагає процес пристосування учнів до вимог викладача та колективу й, навпаки, викладача – до індивідуальних властивостей та можливостей учнів. Головне – якнайраціональніше об'єднати учнів та підібрати відповідний їх рівню та характеру репертуар. Основною умовою формування колективу є включення до кожної групи сильніших за технічно-музичним розвитком учнів, лідерів, за якими «підуть» слабкіші учасники.

Немаловажним чинником успішної роботи та концертних виступів кожного ансамблю є вибір репертуару. Одним із способів вирішення цього питання є переробка або перекладення для ансамблю скрипкових або фортепіанних творів. Значну частку репертуару ансамблів ДМШ

становлять аранжування сучасної естрадної чи джазової музики. Зазвичай такі перекладення є справою самих викладачів.

Заняття в ансамблі треба починати із всебічного ознайомлення учнів з виконуваним твором. Це може бути програвання п'єси викладачем чи прослуховування запису, з подальшим коментарем відносно характеру, настрою та образів твору. Учні треба ознайомити з будовою твору, проаналізувати основні розділи, визначити характер тематизму.

Основне завдання ансамблю – розкриття художнього замислу твору. Розв'язання цього питання пов'язано з умілим розподілом функцій між учасниками, визначенням динамічного плану та звукового балансу інструментальних партій, встановленням однотипної аплікатури та штрихів.

Починаючи вивчати твір викладач повинний усвідомлювати специфіку та особливості цієї роботи. Гра в ансамблі вимагає абсолютно точного інтонування скрипок зі строем фортепіано. Ігрові прийоми, з якими стикаються учасники, мають виконуватись чіткіше, стриманіше, ніж у сольній грі.

Чіткий та логічний динамічний план твору стає ключем до розкриття художнього образу. Тому динаміка в ансамблі повинна відтворюватись особливо чітко й переконливо, адже звуковий образ створюється завдяки способу звуковидобування, який визначається тим чи іншим нюансом. Відсутність динамічних відтінків в ансамблевому музикуванні часто пов'язана з нерозумінням учнями художніх завдань. У цьому випадку викладачеві необхідно пояснити й надати художню характеристику кожному нюансу, прокоментувавши зміст виконуваної музики. Такі асоціації мають допомогти учням відчувати належну подачу звуку та винайти спосіб звуковидобування. Важливо враховувати й те, що залежно від змісту твору кожний нюанс буде мати різний характер (наприклад, *forte* може мати вольовий, героїчний, урочистий та навіть трагічний характер) [2].

Одночасне відтворення динаміки всіма учасниками ансамблю пов'язано і з вимогами синхронної гри, тобто виконання твору в єдиному темпі та ритмі. Однак учні музичних шкіл ще не мають для цього достатніх фахових навичок та ансамблевої практики. Тому виконання ансамблевих творів у ДМШ часто супроводжується порушенням ритму, відхиленням від темпу, невмінням вступати разом. Необхідні навички досягаються шляхом відпрацювання в ансамблі відчуття єдиного темпу та ритмічної пульсації. Загалом визначення вірного темпу пов'язано з відліком дрібних тривалостей, а також темп твору прямо залежить від використання штрихів *spiccato*, *martele* чи «пунктирного» ритму. Особ-

ливо необхідно це враховувати у повільних п'єсах, де рух дрібних тривалостей визначає й характер музики.

Типовою помилкою, що викликає ритмічну нестабільність, є немотивована зміна темпу, яка відбувається при *accelerando* чи *ritardando*, в момент зміни тривалостей, фактури, тональності тощо. Викладачеві необхідно контролювати такі моменти й привчати учнів пам'ятати первісний темп. Уповільнення чи пришвидшення темпу часто відбувається, коли учні не рахують паузи чи скорочують звучання витриманих нот. При цьому порушується темпове співвідношення між дрібними та крупними тривалостями. Утримати єдиний темпоритм допоможе відчуття пульсації.

Синхронізація виконання пов'язана і з моментом одночасного вступу всіх інструментів, який досягається шляхом роботи над ауфтактом. Звичайно – це незначний, але чіткий рух голови або руки зі смичком одного з ансамблістів. Учні в момент показу повинні бути дуже зібраними, сконцентрованими, щоб відчутти вірний темп до початку виконання.

До темпоритмічних навичок відноситься й виконання фермат, що має певні особливості в ансамблі. Процес уповільнення повинний бути також організованим та прорахованим. Ансамблісти повинні заздалегідь домовитись, скільки долей треба додати до основної тривалості й чітко їх рахувати. Це забезпечить одночасне завершення фермати й точність початку наступної теми. Вміння разом завершувати звук і знімати смичок досягається також завдяки зоровому контакту учасників ансамблю.

Завершальним і найвідповідальнішим етапом роботи є підготовка ансамблю до концертного виступу. Концертна практика ансамблів у ДМШ доводить, що разом учні з великим задоволенням виступають на сцені. При сумісному музикуванні у дітей набагато краще витримка, вони менш хвилюються й допускають помилок, а згодом сміливіше відчують себе у сольних виступах.

Впевненість та успішність концертного виступу ансамблю великою мірою залежить від проведення репетицій у залі, де запланований концерт, визначення сценічного місця та ігрового ракурсу, виваження звукового балансу скрипок з фортепіано. Немаловажну роль відіграє самопочуття й настрої учнів та їх зовнішній вигляд. Концертний костюм повинний бути зручним для гри й відповідати вимогам не тільки академічної сценічної естетики, а й характеру виконуваних творів.

Концертні виступи в ансамблі дають учням практичні навички гри на публіці й більшу сценічну свободу. Сумісне виконання в ансамблі надає широкі можливості для розвитку фахових навичок та індивідуальних якостей кожного з учасників. Так, гарному музичному зростанню учнів сприяє вирішення на уроках ансамблю питань музичної обра-

зності й інтерпретації, винайдення відповідних музичних засобів і прийомів для їх відтворення. В ансамблі діти з більшим бажанням і відповідальністю відпрацьовують різні технічні завдання. Основним критерієм музичного виконання в ансамблі є точне прочитання тексту, що має сприяти найповнішому розкриттю авторського замислу, а застосування певних виразних засобів, виконавських прийомів і штрихів спрямовано на те, щоб добитися яскравого, живого виконання.

Використані джерела

1. Кучакевич К. В. Формирование музыканта в классе камерного ансамбля // Методические записки по вопросам музыкального образования: сб. статей / ред.-сост. А. И. Лагутин. Москва: Музыка, 1991. Вып. 3. С. 50–59.
2. О совершенствовании преподавания камерного ансамбля в музыкальных училищах. Методические рекомендации / сост. Г. П. Солопахо. Минск: Белгоконсерватория имени А. В. Луначарского, 1987. 41 с.
3. Ойстрах Д. Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма / сост. В. Григорьев. Москва: Музыка, 1978. 288 с.

Ластовецька-Соланська Зоряна Миколаївна

ІНФРАСТРУКТУРА МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ: ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНІСТЬ

Інфраструктура музичної освіти в Україні складається з розвинутої мережі навчальних закладів. На даний момент вона перебуває в становищі трансформації та реорганізації, «спрямована на виконання триєдиного завдання: інтегруватися до світового і європейського простору вищої музичної освіти, адаптуватися до нових суспільних демократично-ринкових відносин і водночас, зберігати свою національну самобутність, ідентичність. Ураховуючи філософський світогляд, духовно-моральні традиції вітчизняної освіти й виховання, сьогодні необхідні пошук і впровадження таких практично орієнтованих технологій, які б відповідали сучасним умовам підготовки майбутніх учителів музики» [2, с. 548].

В руслі Болонського процесу, зміни торкнулись структури та змістового наповнення музичної освіти, парадигми організації навчального процесу. Запроваджуються нові початкові плани та програми, вільний вибір студентом дисциплін, дистанційне навчання, модульно-рейтингова система оцінювання, освітньо-кваліфікаційні рівні «Бакалавр» та «Магістр», відбувається переорієнтація на особистісний педагогічний підхід, застосування інтерактивних методів, розвиток креативних індустрій. Маркером сьогодення виступає комп'ютеризація освітніх процесів, отримання та поширення знання через Інтернет.

Донедавна інфраструктура музичної освіти в Україні складалася з трьох основних ланок: музична школа (спеціалізована школа-інтернат, школа мистецтв) – музичне училище – консерваторія (чи музично-педагогічний факультет). Така «тричастинна» структура музичної освіти успішно функціонувала й пройшла випробування часом. Водночас, до негативних явищ тогочасних освітньо-музичних процесів можна віднести уніфікацію нормативно-методичного забезпечення, подекуди ідеологічну заангажованість, централізовану вертикаль керівництва. Станом на липень 2015 р. ЗВО включали 64 навчальні заклади I–III рівнів акредитації комунальної форми власності та 12 навчальних закладів I–IV рівнів акредитації державної форми власності [1].

Для порівняння, структура музичного навчання в країнах Заходу має модель музична школа – коледж – академія. Принагідно зазначимо, що фах музиколога там отримують на філософських факультетах університетів, на відміну від української практики здобуття цього фаху в суто музичних інституціях.

За останні роки в українській музичній освіті відбулись суттєві зміни: музичні училища реорганізували в коледжі, консерваторії – в музичні академії, музично-педагогічні факультети – в інститути мистецтв, було відкрито низку нових спеціальностей, факультетів та кафедр. Якщо раніше її інфраструктура укладалась в чотири рівні акредитації (I – технікуми, училища; II – коледжі, ліцеї; III–IV – університети, академії, консерваторії, інститути), то зараз спостерігається зменшення ланок за рахунок приєднання «середньої ланки» музичної освіти до закладів вищої освіти. Таким чином, інфраструктуру музичної освіти репрезентують різні типи навчальних закладів (раніше – технікуми, училища, університети, інститути, консерваторії, на даний момент – коледжі, інститути, академії (на штатт західної моделі)).

Отже, інфраструктура музичної освіти в Україні є багаторівневою й дає можливість отримати музичну освіту всіх щаблів – від початкового, до аспірантури (асистентури-стажування) і докторантури. Вона має попередньо сформовані освітні традиції й значний творчий, педагогічний та науковий потенціал.

Використані джерела

1. Система культурно-мистецької освіти в Україні: офіційний сайт Міністерства культури України. URL: http://mincult.kmu.gov.ua/control/publish/article?art_id=244933672 (дата звернення: 05.11.2018).

2. Ульянова В. С. Проблема якості сучасної музичної освіти в педагогічному вищому навчальному закладі // Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах. Запоріжжя, 2014. Вип. 35 (88). С. 540–549.

РОЗВИТОК ЦИМБАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА НА ЗАКАРПАТТІ

На сучасному етапі велике значення у підготовці професійних музикантів-цимбалістів на Україні має чітка структура їх навчання у всіх закладах спеціальної освіти – мистецька школа, коледж, академія (університет); а також тісний зв'язок між цими закладами, їх викладачами, які ведуть класи цимбалів, працюють з учнями і студентами, готують навчальні програми і фахові методичні розробки, пропагують цимбальне мистецтво на концертних майданчиках.

Закарпатський осередок української цимбальної школи, де з 1989 р. я працюю, станом на сьогодні це Ужгородський музичний коледж ім. Д. Є. Задора і Ужгородський коледж культури і мистецтв. На теренах Закарпаття, а саме в Ужгородському, Перечинському, Свалявському, Березівському, Виноградівському, Тячівському і Рахівському районах працюють 12 мистецьких шкіл, де є класи цимбалів. Кращі випускники-цимбалісти цих шкіл систематично поповнюють ряди студентів мистецьких коледжів обласного центру Закарпаття – Ужгорода, де здобувають під моїм керівництвом спеціальну освіту.

Найбільшою проблемою для розвитку цимбального шкільництва на Закарпатті, яка донедавна не мала радикального вирішення, була відсутність якісних музичних інструментів – цимбалів. Але завдяки тісній співпраці з цимбалістом-віртуозом, професором Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, народним артистом України Тарасом Бараном, який налагодив випуск концертних цимбалів системи «Шунда» на фабриці музичних інструментів «Трембіта» у Львові, за останній час нам вдалося придбати для навчальних закладів Закарпатської області більше 10 нових цимбалів. Також стаціонарні концертні цимбали «Трембіта» з'явилися у Закарпатській обласній філармонії, що дає можливість користуватися ними при потребі виконавцям-цимбалістам, які приїжджають з концертами на гастролі в Ужгород.

Велику допомогу в забезпеченні навчальних закладів Закарпаття концертними цимбалами надає також керівник оркестру Угорського державного народного ансамблю «Салонна» Іштван Пал, уродженець села Вишково Хустського району Закарпатської області, який нині живе і працює в Будапешті, але не забуває свій рідний край – виступає зі своїм колективом на концертних майданчиках Закарпаття і усю Україну, проводить майстер-класи, конференції. За його активного сприяння вдалося завезти у мистецькі школи нашого краю для використання у навчальному процесі кілька дуже якісних цимбалів угорської фірми «Бо-

гак», а також сучасні концертні цимбали, які виготовив будапештський майстер Нодь Акош.

Варто також відзначити, що за останній час зявилося багато творів для цимбалів, написаних сучасними закарпатськими композиторами. Продовжуючи традиції своїх земляків – Дезидерія Задора і Йозефа Базела, які творили цимбальну музику, член Закарпатського осередку Національної спілки композиторів Роман Меденці написав Концерт-фантазію пам'яті Д. Задора для фортепіано, цимбалів і симфонічного оркестру, прем'єра якого відбулася в Ужгороді у жовтні 2013 р., а я став першим виконавцем партії солюючих цимбалів.

Трохи згодом, у 2014 р., відбулася ще одна прем'єра: разом з камерним оркестром Закарпатської обласної філармонії я виконав Концертну фантазію «ASH-ROCK» («Аш-рок»), написану для солюючих цимбалів і камерного оркестру. Автором цього твору є голова Закарпатського осередку Національної спілки композиторів України, заслужений діяч мистецтв України Віктор Теличко. «ASH-ROCK» неодноразово виконувався у Києві і Львові. А симфонічна версія цього твору вперше прозвучала у жовтні 2018 р. в Ужгороді на відкритті фестивалю «Музичне сузір'я Закарпаття» у виконанні Національного заслуженого академічного симфонічного оркестру України (художній керівник і головний диригент – Володимир Сіренко) та автора цих рядків. Треба додати, що в програмі заключного концерту фестивалю «ASH-ROCK» також був виконаний мною, але вже в супроводі симфонічного оркестру Закарпатської обласної філармонії (художній керівник і головний диригент – Вікторія Свалявчик-Цанько).

Моя педагогічна діяльність завжди була пов'язана з активним концертуванням – як соліста, так і музиканта-цимбаліста у складі різних колективів. Це допомагало мені виховувати і навчати студентів на своєму прикладі. За час своєї роботи на посаді викладача Ужгородського державного музичного училища (нині Ужгородський музичний коледж ім. Д. Є. Задора) і Ужгородського коледжу культури і мистецтв більше 20 студентів-цимбалістів під моїм керівництвом здобули спеціальну мистецьку освіту. Більшість з них продовжила навчання у вищих мистецьких навчальних закладах. Частина студентів здобула повну вищу освіту під моїм керівництвом, навчаючись на Ужгородському заочному факультеті Київського національного університету культури і мистецтв, який донедавна працював на базі Ужгородського коледжу культури і мистецтв. Серед кращих – випускник Ужгородського державного музичного училища ім. Д. Є. Задора Михайло Кужба, лауреат I премії Міжнародного

конкурсу «Срібний дзвін» (Ужгород, 2002), який закінчив Львівську національну музичну академію ім. М. В. Лисенка, а зараз є одним з провідних цимбалістів-виконавців у Харкові, організатором міжнародного фестивалю «Світ цимбалів» (2010–2017), а також співавтором Програми для мистецьких шкіл із спеціального класу «Цимбали» (2015), яка рекомендована Державним науково-методичним центром змісту культурно-мистецької освіти України для здійснення навчального процесу в мистецьких школах. Варто також відмітити випускників Ужгородського державного музичного училища ім. Д. Є. Задора Андрія Менджула – лауреата I премії Всеукраїнського дитячо-юнацького конкурсу української музики «Бурштинові нотки» (Рівне, 2013); Костя Евелін – дипломантку Першого міжнародного конкурсу-фестивалю мистецтв «Stankovych fest» (с. Поляна, 2017).

Беручи до уваги вищенаведені факти, можна сміливо говорити про суттєві позитивні зрушення у цимбальному мистецтві Закарпатської області – найзахіднішої з усіх областей України, де за останній час спільними зусиллями педагогів, композиторів, науковців і меценатів зроблено дуже багато для популяризації цимбалів серед широкого мистецького загалу. Хочеться вірити, що в майбутньому ця робота буде успішно продовжуватись, і наше Закарпаття завжди буде гордитися своїми талановитими музикантами-цимбалістами.

Ляшенко Лідія Леонідівна

ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА: ДО МЕТОДИКИ ВИКЛАДАННЯ ДИСЦИПЛІНИ СТУДЕНТАМ ТЕХНІКО-ІНФОРМАЦІЙНИХ СПЕЦІАЛЬНОСТЕЙ

Дисципліна «Художня культура» є однією з обов'язкових у навчальній програмі будь-якого закладу освіти: від загальноосвітньої школи і до вишів усіх спеціальностей. Питання викладання навчальних дисциплін – «Культурологія» та «Мистецькі форми сучасної культури», – під час підготовки фахівців мистецької освіти (К. Станіславська та Т. Філіна) та майбутніх культурологів (П. Герчанівська) вже піднімалися вітчизняними науковцями-викладачами. Однак не представляє сумніву той факт, що методика викладання «Художньої культури» студентам не мистецьких спеціальностей буде мати свою специфіку, що обумовлена об'єктивними причинами. У даній публікації ми наведемо деякі з методичних підходів до викладання дисципліни «Художня культура» студентам техніко-інформаційних спеціальностей, враховуючи досвід роботи автора у КІСІТ ДВНЗ «КНЕУ ім. Вадима Гетьмана».

Першою особливістю даного курсу є його назва: «Художня культура» (культурологія), що вказує на інтегрованість цього курсу. Адже він має забезпечити одночасно підготовку молодших спеціалістів з дисципліни «Культурологія» і підготовку випускників з повною загальною середньою освітою з дисципліни «Художня культура». Враховуючи і дуже невелику тривалість цього курсу (від 37 до 42 годин), виправданим в даному випадку є викладання Художньої культури у поєднанні із основним теоретичним базисом, стосовно сутності культури, її функцій, видів, типології, форм та концепцій, понять культура та сучасність та ін.

Другою особливістю курсу є його мета: створення у студентів, в першу чергу, цілісної картини світу, розуміння ними витоків формування найдавніших культур та цивілізацій (Єгипетська, Месопотамська, Хараппська та Крито-Мікенська), що стали ґрунтом Античності (Грецька та Римська культури) і джерелом Європейської, а згодом, і української культури, тобто пояснення студентам появи та розвитку культур в історичній ретроспективі. Для порівняння підкреслимо, що метою викладання курсу «Мистецькі форми сучасної культури» та підготовки мистецтвознавців-експертів є не лише систематичні та комплексні теоретичні знання про мистецькі форми сучасної культури, але й формування «практичних навичок мистецтвознавчого аналізу та естетичної оцінки зазначених форм» [1, с. 130]. Відповідно, і час, відведений на вивчення цієї дисципліни, значно більш тривалий.

У процесі викладу навчального матеріалу варто акцентувати увагу студентів на тих поняттях, речах, подіях, які безпосередньо пов'язані із їхньою спеціальністю: вдосконалення будівничих технологій в Античності; технічний розвиток, що відбувся на зламі XV–XVI ст.; технологія зберігання інформації та знань у різні епохи (шумерські клинописні таблиці, єгипетські та античні папіруси, рукописні книги часів Візантії, створення Йоганном Гутенбергом машинного способу друкарства, поява у XX ст. перших Електронних обчислювальних машин та їхнє удосконалення протягом кінця XX та поч. XXI ст.) та поява найбільших бібліотек (бібліотека асирійського царя Ашшурбаніпала, Александрійська бібліотека).

Безумовно, важливу роль у навчальному процесі відіграють обрані викладачем види занять, їхнє забезпечення та форми поточного контролю, що мають бути різноманітними, підтримуючи зацікавленість студентів навчальним матеріалом та гарантуючи об'єктивну перевірку їхніх знань. Отже, викладач може застосовувати такі види занять, як проблема лекція, бесіда, заняття-дослідження та семінар. Забезпеченням занять є підручники та альбоми з ілюстраціями, відео- та аудіо-матеріали. Формами поточного контролю є фронтальне та індивідуальне опиту-

вання, перевірка знань за допомогою тестів, виконання письмових самостійних робіт, короткі усні та письмові повідомлення та реферати.

Враховуючи сучасні умови розвитку технологій, інформаційну доступність та перевагу, яку віддає молодь інформації в електронному вигляді (електронні підручники, матеріали з електронних джерел), а також беручи до уваги спеціалізацію студентів, у навчальному процесі виправданим є використання їхніх навичок у самостійному пошуку інформації. Так, наприклад, під час вивчення теми «Культура Відродження» можна запропонувати студентам віднайти картину Леонардо да Вінчі «Мона Ліза» в Інтернеті (користуючись смартфонами) та, прослухавши пояснення викладача, сформулювати власне враження від перегляду цієї роботи видатного майстра.

Письмові роботи також потрібно урізноманітнювати: поєднувати тестові завдання, письмові опитування, що передбачають короткі відповіді (бажано у зошитах, написані від руки) та реферати і короткі дослідження (надання розгорнутих відповідей як у рукописному, так і в друкованому вигляді). Таким чином, викладач під час навчання активізує декілька видів пам'яті: слухову (прослуховування лекцій та музичних уривків), зорову (перегляд наочних матеріалів) та м'язову, коли студенти ведуть конспекти лекцій та виконують письмові завдання.

Важливу та позитивну роль у процесі вивчення дисципліни «Художня культура» відіграє розташування закладу. У випадку КІСіТ ДВНЗ «КНЕУ ім. Вадима Гетьмана» – це історичний центр столиці України, що дає змогу збагатити культурний досвід студентів за допомогою відвідування різних мистецьких та культурних заходів, знайомства із пам'ятками архітектури. Так, вивчаючи Тему № 2 «Первісна культура», можна відвідати Національний науково-краєзнавчий музей НАН України; в контексті вивчення Темі №10 «Культура Київської Русі» цікавою буде екскурсія у музей «Золоті ворота»; вивчення Тем №№ 12 та 13 «Українська культура ХІХ–ХХ ст.» збагатить екскурсія вулицею Ярослава Вал. Долучення студентів до театрального життя можливе через відвідування театральних закладів, що також знаходяться неподалік від КІСіТ: Київська академічна майстерня театрального мистецтва «Сузір'я», Національна опера України, Національний академічний театр російської драми ім. Лесі Українки та Київський академічний Молодий театр. Музику різних епох (від бароко до сучасності) студенти можуть почути на концертних сценах Будинку актора, Будинку вчителя, Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського та ін.

Підсумовуючи викладене вище, підкреслимо, що, по-перше, курс «Художня культура» (культурологія), завдяки широті навчального мате-

ріалу, дає змогу викладачу максимально урізноманітнити навчальний процес, та, по-друге, доповнювати та поглиблювати цей курс відвідуванням культурно-мистецьких заходів, що, безумовно, сприятиме кращому засвоєнню матеріалу та формуванню у студентів культурного та естетичного світогляду, а також зацікавленості не лише дисципліною «Художня культура», але й взагалі вітчизняною та зарубіжною культурою і мистецтвом.

Використані джерела

1. Станіславська К. І. Методичні підходи до викладання навчальної дисципліни «Мистецькі форми сучасної культури» // Мистецька освіта в культурному просторі України ХХІ століття: зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Київ, Одеса, 28–30 квітня 2015 р. Київ: НАКККіМ, 2015. С. 130–132.

Марцінів Василь Васильович

КРИТЕРІЇ ТА РІВНІ РОЗВИТКУ ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ УЧНІВ ШКІЛ МИСТЕЦТВ У ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ З ВИКОРИСТАННЯМ ЕЛЕКТРОННОГО МУЗИЧНОГО ІНСТРУМЕНТАРІЮ

Творчі здібності є полікомпонентним динамічним утворенням, яке потребує з'ясування загального стану його сформованості, визначення кількісного та якісного складу здібностей, а також їх характерних рис з метою підвищення ефективності процесу розвитку. Діагностика творчих здібностей учнів шкіл мистецтв засобами електронного музичного інструментарію передбачає визначення критеріїв та показників, за якими можна об'єктивно та достовірно з'ясувати рівні розвитку феномена, що досліджується.

Ґрунтуючись на основі положення про найбільш активний вияв творчих здібностей у музично-творчій діяльності (праці О. Леонтєва, С. Рубінштейна, Б. Теплова) та авторській компонентній структурі предмету дослідження (В. Марцінів) було визначено такі основні критерії розвитку творчих здібностей учнів шкіл мистецтв засобами електронного музичного інструментарію: *мотиваційно-ціннісний, змістово-операційний та креативно-процесуальний*.

Мотиваційно-ціннісний критерій відображає інтерес, потребу та ставлення учнів шкіл мистецтв до музичної творчості через використання засобів електронного музичного інструментарію та визначається такими показниками:

- потреба у музично творчій-діяльності (ступінь сформованості потреби у музично-творчій діяльності);
- міра стійкого інтересу до творчості з використанням електронного музичного інструментарію (стійкий інтерес до творчості на основі використання ЕМІ)
- спрямованість на реалізацію (наполегливість у реалізації) творчих задумів.

Наступний критерій – **змістово-операційний**, дає можливість оцінити рівень музично-теоретичних знань та вмінь, а також наявність теоретичних та практичних знань, умінь та навичок що стосуються апаратного функціоналу синтезатора, налаштування його параметрів та практичних операцій з музичною інформацією у процесі музично-творчої діяльності. Змістово-операційний критерій характеризується такими показниками:

- наявність музично-теоретичних знань;
- наявність (сформованість) знань та вмінь, необхідних для виконання музично-інформаційної діяльності;
- рівень (сформованості) здатності до усвідомленого керування музичною інформацією.

Ще одним важливим мірилом рівня розвитку творчих здібностей є **креативно-процесуальний критерій**, який дає змогу оцінити творчі здібності більш точно та адекватно. Це пов'язано із можливістю оцінки не лише кількісного та якісного рівня розвитку творчих здібностей, а й самого продукту музично-творчої діяльності. Оцінка творчого продукту є досить суб'єктивним процесом, тому вона має проходити в умовах неупередженості, об'єктивності та педагогічної коректності з боку вчителя. За креативно-процесуальним критерієм ми виявляли здатність учнів творчо та оригінально мислити, втілювати свої творчі уявлення у музичних образах з наступним їх записом та збереженням у формі електронної музичної інформації, вміння творчо підходити до вибору репродуктивних та продуктивних рішень у процесі виконання таких видів музично-творчої діяльності як композиція, проект електронного аранжування, звукорежисура, музичне програмування та звуковий синтез. Показниками креативно-процесуального критерію виступають:

- уміння втілювати звукосмислові уявлення у різних видах музично-творчої діяльності; (уміння втілювати потенційні творчі можливості у різних видах музично-творчої діяльності);
- рівень самостійності у реалізації власних творчих можливостей;
- продуктивність та результативність творчої діяльності.

Запропоновані критерії та їх показники зумовили визначення рівнів розвитку відповідних компонентів творчих здібностей учнів школи мистецтв, що розвиваються засобами електронного музичного інструментарію. Нами було виділено три рівні розвитку творчих здібностей – високий (креативний), середній (репродуктивно-творчий) та низький (репродуктивний).

Високий рівень розвитку творчих здібностей характеризується: а) стійкою потребою у музично-творчій діяльності; інтенсивним (тривалим) інтересом до творчості з використанням електронного музичного інструментарію; постійною (незмінною, твердою) спрямованістю на реалізацію творчих задумів; б) значним обсягом музично-теоретичних знань, високим показником їх ґрунтовності, системності, оперативності та гнучкості; високою сформованістю знань та вмінь, необхідних для музично-інформаційної діяльності; сформованою здатністю до усвідомленого керування музичною інформацією; в) відчутним вмінням втілювати власні звукосмислові уявлення у визначених видах музично-творчої діяльності; повною чи значною самостійністю у реалізації творчих можливостей; здатністю створити власний творчий продукт, досягнувши при цьому успішного результату творчої діяльності.

Для **середнього рівня** розвитку творчих здібностей учнів шкіл мистецтв характерні: а) ситуативна потреба у музично-творчій діяльності; періодичний інтерес до творчості з використанням електронного музичного інструментарію; нестійка спрямованість на реалізацію творчих задумів; б) значна музично-теоретична обізнаність з недостатньою системністю, ґрунтовністю, оперативністю та гнучкістю знань; достатній обсяг знань та вмінь для виконання окремих процесів музично-інформаційної діяльності; опанування навичками усвідомленого керування музичною інформацією у певних видах музично-творчої діяльності; в) початкова сформованість умінь втілювати звукосмислові уявлення у всіх видах музично-творчої діяльності; часткова самостійність у реалізації творчих можливостей; здатність до створення власного творчого продукту на основі репродуктивності, шаблонності.

Низький рівень розвитку творчих здібностей характеризується: а) відсутністю потреби у музично-творчій діяльності; епізодичністю інтересу до творчості з використанням електронного музичного інструментарію; слабким бажанням реалізувати творчі задуми; б) фрагментарністю та безсистемністю музично-теоретичних знань; поверховим та неглибокими знаннями апаратного функціоналу електронного клавішного синтезатора та невмінням його використовувати у музично-творчій діяльності; слабка здатність до усвідомленого керування

музичною інформацією або повна її відсутність; в) невмінням втілювати звуко-сміслові уявлення у музично-творчій діяльності; відсутністю навичок самостійної реалізації творчих можливостей у будь-якому із видів музично-творчої діяльності; відсутністю або ж слабкою здатністю до створення власного творчого продукту.

Варто зауважити, що визначені критерії, показники та рівні розвитку стали інструментарієм для здійснення повноцінної діагностики розвитку творчих здібностей учнів шкіл мистецтв в процесі навчання на клавішному електронному синтезаторі, результати якої дали змогу проаналізувати та оцінити стан розвитку предмету дослідження.

Марцінківський Олег Олександрович

ПОСЛІДОВНІСТЬ – ГОЛОВНИЙ ПРИНЦИП НАВЧАННЯ ВОКАЛУ

Найчудовіший голос без загального розвитку є лише не розробленим природним багатством. Різноманітність методик навчання вокалу та індивідуальні психофізичні особливості кожної людини не мають порушувати основний принцип виховання співака. Навчання вокалу має бути послідовним і включати в себе два аспекти: технічний та художній.

Розглянемо технічний аспект – формування співацького інструменту і вміння до автоматизму користуватися ним. Перш за все варто пригадати, що таке умовні рефлекси. Це – індивідуальні, набуті рефлекторні реакції після багаторазового їх використання. Тому, працюючи над виробленням в учня правильних співацьких навичок, тобто умовних рефлексів, ми будемо закріплювати їх у нього в підсвідомості. Тож неодмінною умовою набуття необхідних вокальних навичок – умовних рефлексів – є багаторазове повторення вокальних вправ.

Важливою, навіть вирішальною є перша стадія навчання співака, як зазначав ще А. Доліво у своїй праці «Співак і пісня» [1]. Тільки планомірне, поступове набуття учнем вірних співацьких навиків може привести до майстерності.

Процес навчання співу є практичним, втім неприпустимо нехтувати теорією вокалу. На початковому етапі навчання важливо донести до студента техніку формування звуку людського голосу, природу його утворення та резонування. Уміння подавати звуки рівно, повноцінно, художньо, без реєстрової ломки вважається однією з головних ознак професійного рівня співака. Крім того, вчителю потрібно дати учневі знання про найпоширеніші захворювання голосу і способи їх уникнення, а при необхідності – лікування.

Протягом першого року навчання, коли йде робота над постановкою голосу, учень повинен співати тільки на уроках вокалу під контролем педагога. Непідконтрольний спів заважатиме виробленню правильних умовних рефлексів. Навчити майбутнього співака володіти своїм співацьким інструментом означає навчити його вірно відтворювати вокальні звуки і довести ці навички до автоматизму, тобто до набуття умовних рефлексів під час співу. Наведу декілька вправ, які допомагають набути найважливіші співацькі навички.

Вправа 1. Вільно відкрити рот до максимуму. Слідкувати, щоб щелепа була у розслабленому стані. Вправу повторити 10 разів по 20 підходів на день, поки м'язи рота і горла звикнуть до відкривання.

Вправа 2. Дуже повільно набирати повітря через ніс, уявляючи, що легені наповнюються водою знизу до верху, до повного наповнення. При цьому поступово піднімається груднина. Плечі не піднімати. Наповнивши легені повітрям, утримати його протягом 10 секунд.

Вправа 3. Робити вдих, як у вправі № 2, тільки швидше. Читати голосно книгу чи вірші. Звук має бути яскравий та об'ємний. При поступовому витрачанні повітря під час читання груднина не повинна спадати. Читати одноразово не менше трьох хвилин. При цьому рот повинен відкриватися більше, ніж зазвичай при розмові. Щелепа повинна рухатись вільно, без затисків.

Про необхідність спочатку навчитися правильно говорити і декламувати, а потім уже співати говорив ще видатний український співак і педагог М. Микиша [2]. Ділюся власним досвідом щодо цієї вправи: займаючись музично-вокальним читанням, я рекомендую голосно читати вірші, використовуючи при цьому «випромінювач» звуку, який знаходиться в районі передніх верхніх зубів. При поступовому витрачанні повітря при читанні груднина не повинна спадати. Голос повинен неначе наповнювати все тіло, але обов'язково «вилитися» назовні. Таке читання виробляє у співака чітку, виразну дикцію, сприяє однорідності звучання голосу, надає йому «політності». Ця вправа, як показує мій досвід, координує елементи, які беруть участь у процесі співу, дає розуміння що таке випромінювач, де він розташований. В результаті роботи з вправою учень опускає гортань, пропускає звук через грудний резонатор, отримує відчуття «опори звуку».

На базі тембру, відпрацьованого музично-вокальним читанням, студент вчиться співати на середній ділянці діапазону. При цьому знімаються затиски як голосового апарату, так і всього тіла. Цей звук у студента – базовий. Він повинен співатися автоматично. Переходити до наступного етапу, якщо перший ще не досягнутий, неприпустимо. При

виконанні вправ слід звертати увагу студента на вільне положення гортані та зняття напруги з м'язів нижньої щелепи, язика. Практика виконання студентами вокалізів з назвами нот на початковому етапі навчання є, на мій погляд, помилковою і шкідливою.

Наступний етап – навчитися співати в середньому діапазоні різні голосні звуки та їх комбінації. Це досягається за допомогою спеціальних вокалізів та розспівок і доводиться до автоматизму. Далі – спів комбінацій голосних і приголосних звуків у середньому регістрі. Тільки після досягнення хороших результатів у цій роботі можна переходити до розширення діапазону вниз і вгору на різних голосних і приголосних звуках. При цьому ноти всього діапазону мають звучати однаково тембрально і по насиченості. Легке звукоутворення і стійка інтонація досягаються роботою над стаккато. Всім цим вправам на кожному окремому уроці повинні передувати вправи у спокійних, повільних темпах у межах звучних нот діапазону студента обов'язково повним і не форсованим звуком.

Особливої уваги потребує співацьке дихання. Для досягнення відчуття «опори звуку» значну роль відіграє діафрагма, як найголовніший орган дихання співака в процесі співу. З перших уроків необхідно стежити за природністю процесів, які пов'язані з співацьким диханням, вчасно знімати затиски, що з'являються при надмірній роботі діафрагми і всієї дихальної системи. Більшість вокальних педагогів вважають, що тільки косто-абдомінальний тип дихання може привести до успіху в навчанні співу. Втім хочу зазначити, що косто-абдомінальний тип набору повітря без зв'язку з «випромінювачем» не може забезпечити художнього звучання голосу. На мою думку, чим тісніший взаємозв'язок між діафрагмою і звуковим випромінювачем, тим краща опора звуку.

Кращі вчителі співу завжди підкреслювали, що сила і краса звуку залежать не від інтенсивності напору дихальної енергії на голосові зв'язки, а від координації елементів співацького апарату. Професійний співак зовсім не відчуває роботу зв'язок. Він нікуди не посилає звук, а народжує його в масці. Це місце, де народжується звук, я назвав «випромінювач». Випромінювач знаходиться в передній частині обличчя, на верхніх зубах.

Виховання відчуття свідомого закріплення співацької позиції звуку – випромінювання – досягається за допомогою звуко-ритмічних вправ, насамперед, вправ на звуці носо-губного резонансу з закритим і відкритим мугиканням, а також шляхом виспівування голосних і приголосних звуків вокальної азбуки. Дуже зручно і корисно для розвитку голосу практикувати вправи на розспівування звуку «Е».

Наступним етапом навчання співака є розвиток діапазону голосу. Часто буває, що студент, а нерідко й педагог, для розширення діапазону порушує принцип послідовності у навчанні співу. Таке прискорення процесу негативно впливає на збереження якості голосу. Розвиток діапазону голосу студента повинен бути результатом дуже обережної, суворо систематичної і наполегливої роботи, спрямованої на формування якісного звучання середини діапазону. Після виконання цієї умови, дуже повільно, по півтону, можна переходити до процесу формування верхніх і нижніх нот. Правильний, терпеливо витриманий режим постійних, спеціально підібраних вправ є найважливішою умовою природного розвитку діапазону голосу без втрати його тембрових якостей. Набути під час навчання вокалу за принципом послідовності, допомагає співаку знайти свою кнопку у свідомості, яка включає співацькі навички.

У даній публікації я свідомо зупинився саме на технічному аспекті навчання співака за принципом послідовності. Про не менш цікаві знахідки у художньому аспекті процесу навчання вокалу я планую поділитися у подальшому.

Використані джерела

1. Доліво А. Співак і пісня. Москва: Музгиз, 1948. 252 с.
2. Микиша М. Практичні основи вокального мистецтва. Київ: Музична Україна, 1971. 89 с.

Матушенко Валерій Борисович

ОСНОВНІ ВИМОГИ ДО КОНЦЕРТНИХ НОМЕРІВ

Концертний номер – це окремий, закінчений по композиції, виступ одного, або декількох артистів. Він є основою естрадного мистецтва. «Його Величність номер», – говорив відомий режисер М. Смірнов-Сокольський. Послідовність, «монтаж» номерів складає суть концерту, театралізованої програми, естрадної вистави. Спочатку поняття «номер» використовувалося в прямому сенсі, визначало порядок проходження артистів один за одним: перший, другий, третій – в естрадній (цирковій) програмі, а також чергування окремих сцен в опері та балеті – «номерна опера». Для артиста, що виступає на естраді, номер – це маленький спектакль зі своєю експозицією, зав'язкою, кульмінацією, розв'язкою й фіналом. Короткометражність номера (не більше 8–10 хвилин) вимагає граничної концентрованості виразних засобів, лаконізму, динаміки. Для постановки номера залучаються режисери, а іноді композитори, хореографи, художники, у тому числі художники з костюмів, світла, гримери, візажисти. У загальному сценарії номер можна визначити як

окремий відрізок дії, який має власну внутрішню структуру, свою композицію, яка притаманна будь-якій драматичній дії. Тут повинен бути своєрідний експозиційний момент, необхідна зав'язка дії. Номер не може існувати і без розвитку, напруженість якого залежить певною мірою від конкретних завдань постановника. Передкульмінація повинна бути в номері, як своєрідна провокація для глядача, щоб таким чином підготувати його до найвищої точки напруження, якою є кульмінація. Кульмінаційний момент у номері виражається найчастіше як контрастний перелом, без якого не може бути необхідної повноти розвитку всього сценарію. Завершується номер, як правило, розв'язувальним моментом, що призводить до відносної завершеності. А далі йде остання крапка номера – фінал, варіантів якого безліч. Основні вимоги до номера:

а) номер повинен бути відносно коротким за напруженістю, але не обірваним. Його тривалість знаходиться в прямій залежності від його функції, призначення, завдання у спільному вирішенні теми: не менше й більше того, що йому відведено художньою логікою;

б) другою вимогою для номера є висока концентрація змісту: за гранично малий час потрібно дати максимум інформації, і не просто донести інформацію до глядача, а художньо організувати її з метою емоційно-естетичного впливу.

Однією з головних особливостей музичного естрадного номера, вокального або інструментального, є специфіка спілкування з глядачем. Естрадний виконавець завжди неодмінно звертається до зали, до глядачів. Ця риса музичної естради має історичні корені. Ще скоморохи на народних гуляннях вступали в пряме спілкування з глядачами. У наш час безпосереднє спілкування з глядачем стало більш складним і багатозначним. Ця риса виконавського мистецтва – будь-то мініатюра, стенд-ап, куплети, пісня, інструментальна п'еса – визначає сутність і відмінність естрадного номера від академічного виконання. Коли соліст-інструменталіст, вокаліст підходить до краю сцени на естраді, співає пісню або грає музичну п'есу – це не просто виконання, а глибоко особисте, задушевне звернення до глядачів у залі, до всіх одразу і до кожного окремо.

Естрада дуже тісно пов'язана з театром, але форми творів театру та естради різні. Якщо в театрі головна форма твору – спектакль, то основою естрадного мистецтва є номер. Разом з тим, в науці про естраду існує прогалина. Одностаїнне визнання того, що саме номер є основою і одиницею виміру мистецтва естради, з одного боку, і фактична відсутність теорії створення естрадного номера, з іншого, створює свого роду «парадокс про естрадний номер». Чільне становище номера в структурі мистецтва естради змушує зробити такий принциповий висновок: саме

художні здобутки естрадного номера зрештою визначають вектор розвитку естрадного мистецтва в цілому. Тому аналіз художньої структури естрадного номера в тісному зв'язку з методологією його створення може бути визначений як одна з провідних проблем естрадознавства, яка вимагає ґрунтовного, послідовного та професійного дослідження із залученням найкращих науковців, культурологів, режисерів естради, масових свят та театралізованих видовищ. У створенні естрадного номера концентрується творчість багатьох людей: сценариста, актора, режисера, художника, звукорежисера, світлооператора, гримера, хореографа, аранжувальника та ін. Все це задля того, щоб номер був якісним.

Могіленець Інна Володимирівна

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЯК ФОРМА РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ МУЗИЧНОГО ТВОРУ НА УРОКАХ МУЗИЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ В ДМШ

Музика оперує живими інтонаціями, вона не може існувати без втілення у звуках. Записаний композитором текст не є ще музикою. Композиторська ідея, задум, виражені у нотному тексті, не є головною формою буття музичного твору, а лише поштовхом, імпульсом для подальшого виконання. Реалізація звукової матерії – справа виконавця. Протягом століть розвиток музичного виконавства відбувався у загальнокультурному руслі мейнстріму. Значення фігури музиканта-виконавця відповідало тенденціям епохи.

Основи професійних навичок музиканта-виконавця закладаються в дитинстві. Початковий період навчання є важливою ланкою в системі музичної освіти, бо саме в музичній школі учні опановують на початковому рівні виконавське мистецтво. Метою музичної освіти сьогодення є формування образу нової культурної людини: гуманної, вільно мислячої, яка реалізує свій творчий потенціал через розвиток індивідуальності, усвідомлює своє місце у світі. На досягнення цієї мети спрямований комплекс предметів в ДМШ, який обумовлює постійний контакт особистості з музичним мистецтвом. Одним з важливих інтегративних предметів музичної освіти є музична література. Завдяки величезній кількості творів різних епох, що закладені в програму предмета, формується слуховий досвід учнів, їх світогляд, духовність, збагачується емоційна сфера, кристалізується вміння творчо переосмислювати власні враження, підвищується рівень фахової підготовки учнів. Враховуючи тенденції сучасної музичної школи, викладання предмету потребує нових ідей і підходів.

На уроках музичної літератури в ДМШ склалася традиція вивчати музичні твори лише як продукт композиторської діяльності. Вся увага приділяється виключно композитору, а виконавець практично випадає з поля зору. Це формує в учнів уявлення, що цінність музичного твору полягає лише в композиторських зусиллях. Виконавець, що інтерпретує твір, залишається безіменним, який ховається за фігурою композитора та його твором. Позитивним вирішенням цього питання може бути спосіб вивчення музичних творів у єдності композиторської та виконавської складових. Чому це є важливим і актуальним? Бо творчий процес не зупиняється зі створенням музичного твору, він продовжується у виконавській діяльності. Завдяки виконавцю, який творчо осмислює і реалізує авторський текст, музичні твори, написані в різні часи, звучать і сьогодні. Тому важливою метою викладача є формування в учнів уявлення, що музичний твір може жити тільки у нерозривному зв'язку тандему композитора і виконавця. Саме в єдності всіх складових тріади «композитор – виконавець – слухач» (в ролі останнього виступають учні) повинен відбуватись процес роботи з музичним матеріалом на уроках музичної літератури. ХХ століття подарувало світові плеяду виконавців, мистецтво гри яких стало еталонним. В наш час виконавське мистецтво представлено генерацією українських та зарубіжних музикантів світового значення.

Новий підхід у роботі з музичним матеріалом на уроках музичної літератури полягає у внесенні у процес викладання наступних коректив. По-перше, треба знайомити учнів з виконавцем під час слухання творів, що є в програмі. В арсеналі сучасного викладача є велика за обсягом фоно- та відеотека. Використання відеозаписів найкращих виконавців – ефективний ресурс, здатний викликати зацікавленість учнів і, як наслідок, сприяти більш якісному засвоєнню музичних творів.

Коли учням при прослуховуванні надано ще й відеозапис виконання твору, фігура виконавця стає для них реальною та зрозумілою, а не абстрактною. Більш того, учні мають можливість спостерігати за поведінкою виконавця на сцені, його манерою виконання, виконавським апаратом, за відносинами з аудиторією, для якої грає. Завдяки відео учні мають можливість наглядно переконатися у рівні складності твору і високої майстерності виконавця. Якщо твір виконує ансамбль чи оркестр, учні співвідносять тембр інструменту з його зовнішнім виглядом, запам'ятовують місце розташування інструментів. Крім того, завдяки відеозаписам відбувається знайомство з відомими концертними залами та театрами світу.

По-друге, треба надавати цікаві факти з біографічного та творчого шляху виконавця, освітлювати ті якості, що привели його до вершин

майстерності, обговорювати особливості репертуару і досягнення. Через захоплення персоною інтерпретатора треба викликати бажання цікавитись творчістю композитора. Є виконавці зі спеціалізацією репертуару, ім'я яких тісно пов'язано з іменем одного композитора, наприклад, Глен Гульд – Й. С. Бах). Такі виконавці добре запам'ятовуються завдяки яскраво вираженій прихильності до творчості композитора. Є виконавці з універсальним репертуаром, інтерпретації яких учні слухають при вивченні творів різних композиторів. При цьому відбувається повернення до тих самих імен, що сприятиме їх запам'ятовуванню.

В бібліографічні уроки доцільно включати відомості про виконавський досвід композиторів, які були також і видатними виконавцями свого часу. У висвітленні музичних епох треба акцентувати увагу на традиції виконавства музики і роль виконавця у музичному мистецтві. Також варто вказувати на просвітницьку функцію виконавського мистецтва.

Для практичного втілення запропонованої ідеї потрібно:

- відібрати та систематизувати аудіо- і відеоматеріал за напрямками виконавського мистецтва (інструменталісти, вокалісти, диригенти);
- створити бібліографічний блок про виконавців, інтерпретації яких планується використовувати на уроках;
- розробити матеріали, в яких висвітлюється історичний ракурс розвитку виконавського мистецтва.

Починати знайомство учнів з виконавцями доцільно з основного курсу предмету. До цього часу, завдяки початковому курсу, учні вже мають базу основних термінів і понять, в них вже сформовані навички зосередженого слухання музики. До того ж, основний курс побудовано за принципом історичного підходу. Це є сприятливим моментом для висвітлення того, як формувалось, яким було і як змінювалось виконавське мистецтво у різні музичні епохи.

Новий підхід у роботі з музичним матеріалом сприятиме збагаченню і підвищенню якості знань, які учні отримують на уроках музичної літератури, оскільки у них:

- формується уявлення рівноцінного значення кожного учасника музичного процесу (тріада «композитор – виконавець – слухач»);
- музичний світогляд розширюється, підвищується розвиток загальної музичної культури;
- виховується любов до класичної музики;
- розвивається художній смак як майбутніх шанувальників класичної музики та постійних відвідувачів концертів;
- формується виконавська культура у професійно орієнтованих учнів.

Виховання учнів у динамічній системі, складовими якої є композиторська творчість, виконавська діяльність і безпосередньо слухацька співтворчість самих учнів, здатне забезпечити цілісне, об'ємне уявлення про музичну культуру.

Нарожна Наталія Олександрівна

ФОРТЕПІАННІ ЦИКЛИ ДЛЯ ДІТЕЙ І ЮНАЦТВА ОЛЕГА ПОЛЬОВОГО: ТЕМАТИКА, ДРАМАТУРГІЯ, ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ

Польовий Олег Григорович (1966 р. н.) – відомий український композитор, член Національної спілки композиторів України, викладач-методист і концертмейстер Одеської школи хорового мистецтва імені С. К. Крижановського і старший викладач кафедри теоретичної та прикладної культурології Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової. О. Польовий є автором численних творів для симфонічного, камерного та духового оркестрів, інструментальних ансамблів різного складу, фортепіано, хорових творів, вокальних циклів, обробок танців і пісень народів світу. Багато творів митця написані для дітей, серед них – сюїта «В старовинному стилі» для клавесина (1990), фортепіанні цикли «Дитяча галерея» (2003), «Французький зошит» (2008–2011). У 2016 р. композитор видав три цикли [1], які можна розглядати як єдиний мега-цикл, який включає твори, різні за тематикою та рівнем складності, призначені для дітей і розраховані на дитяче виконання.

Сюїта «В старовинному стилі» для клавесина (1990) композитором створювалася для клавесина, але у виданні 2016 р. була адаптована для виконання на фортепіано. Прототипом твору О. Польового стає не традиційна бахівська сюїта, основу якої складають алеманда, куранта, сарабанда й жига з додатковими танцями, які розміщено між двома останніми – композитор утворює власний цикл індивідуальної будови, який має 5 частин: Interludia, Aria, Menuet I, Menuet II, Allegro, які чергуються за принципом контрасту.

Драматургія сюїти «В старовинному стилі» частково нагадує бахівську, де алеманда виконує функцію прелюдії (якщо немає окремої п'єси зі вступною функцією), куранта контрастує алеманді, сарабанда є ліричним центром і смисловою кульмінацією, додаткові танці виконують функцію зняття післякульмінаційної напруги, а жига підсумовує драматургічний розвиток циклу. У сюїті О. Польового вступну функцію виконує Interludia, ліричними центрами є Aria і Menuet II, функція розрядки лежить на п'єсі Menuet I, а Allegro є фіналом циклу. Таким чином,

сюїта О. Польового частково спирається на традиції бахівського циклу, однак його сюїта з двома ліричними центрами (II та IV частини) у загальній композиції має риси симетрії. На відміну від митців бароко, сьогодні композитори бароковий цикл трактують як твір архітектонічно цілісний і статичний, де статика є символом гармонічності. Цілісність архітектоніки робить драматургію циклу єдиною й монолітною, незважаючи на особливості тонального плану (*C-dur – e-moll – F-dur – d-moll – a-moll*), в якому відсутня єдність і замкненість, що нехарактерно для барокової, але типово для сучасної сюїти.

П'єси циклу технічно нескладні, вона розраховані на середні класи, складність полягає в тому, що необхідно зацікавити дитину музикою, яка апелює до давніх традицій, які не є «на слуху». Окремі п'єси циклу доцільно включати в навчальну програму як поліфонію. По можливості варто показати учням звучання сюїти «В старовинному стилі» на клавесині у виконанні професійних клавесиністів, що сприятиме відчуттю особливої атмосфери барокової музики, створеною не кілька століть тому, а сьогодні.

Фортепіанний цикл «Дитяча галерея» написаний композитором у 2003 р. Він включає вісім п'єс (усі назви у виданні подано російською мовою): «Тарантелла», «Зимний вальс», «Мелодия», «Полька-стрекоза», «На ярмарке», «В печере гнома», «Лошадка», «Воробей». Цикл О. Польового продовжує традицію створення музики для дітей, де особливу увагу приділено яскравості образів і доступності музичної мови.

«Дитяча галерея» не є єдиним тематичним циклом з наскрізною драматургією, це скоріше набір п'єс різного характеру різного типу складності. Однак єдність і риси циклічності у творі присутні. Перші чотири твори («Тарантелла», «Зимний вальс», «Мелодия», «Полька-стрекоза») утворюють єдність за рахунок звертання до танцювальних і пісенних жанрів доби романтизму. Дві наступні п'єси («На ярмарке», «В печере гнома») також орієнтуються на романтичні традиції, зокрема на програмну музику. На відміну від попередніх творів, ці п'єси є більш складними в технічному плані і призначені для учнів старших класів. Два останніх твори («Лошадка», «Воробей») є дуетами для двох фортепіано, вони написані для дітей молодшого шкільного віку та орієнтуються на класичні образи дитячої музики, створені Р. Шуманом та П. Чайковським. Відповідно до циклічності у збірці «Дитяча галерея» можливе виконання кількох різнохарактерних творів одного рівня складності (міні-цикли «Мелодия» – «Тарантелла», «Зимний вальс» – «Тарантелла», «Мелодия» – «Полька-стрекоза» тощо), що дозволить передати задум композитора через поєднання в єдиний цикл різнохарактерних п'єс.

Цикл «Французський зошит» композитор створив у 2008–2011 рр. Він складається з шести п'єс різного характеру (як і в попередньому циклі, усі назви подано російською мовою): «У маминого камина», «Дождик», «Народный напев», «Механическая игрушка», «Лаванда и пчела», «Путешествие в Альпы». Композитор створює яскраву й образну музику для дітей, надихаючись культурною та музичною традицією Франції.

Твори із «Французького зошита» можуть бути використані як в основному навчальному репертуарі, так і в позакласній роботі. Особливий колорит композицій О. Польового прикрасить кожен концерт з творів сучасної української музики. Шість композицій «Французького зошита» формально не утворюють єдиного циклу, однак між творами є образні арки. Близькими за характером є п'єси «Дождик» і «Лаванда и пчела», які використовують атональну ладову систему та прийоми *repetitum mobile*. «Народный напев» і «Путешествие в Альпы» орієнтуються на романтичну стилістику й мають однакові способи тонального розвитку – використання далеких за ступенем спорідненості, але близьких за розташуванням тональностей. Тональна «відкритість» характерна для композицій «У маминого камина», «Народный напев», «Путешествие в Альпы». З точки зору формотворення композитор обирає просту тричастинну форму з маленькими вступом і кодою, яку використовує в усіх творах, за винятком п'єси «Лаванда и пчела». Таким чином композитор прагне створити з шести п'єс певну цілісність, хоча усі твори можуть виконуватися самостійно або утворювати окремий цикл з 2-3 композицій. Враховуючи технічну складність багатьох творів і одночасно їх невеликий обсяг, вони не можуть потрапити до постійного репертуару в мистецькі школи, однак доцільним є їх виконання на концертах, оскільки п'єси О. Польового з «Французького зошита» відрізняються яскравою образністю й оригінальністю музичної мови.

Використані джерела

1. Польовий О. Твори для фортепіано: нотне видання. Дрогобич: Коло, 2016. 60 с.

Окнер Ирэн

СОВРЕМЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В НЬЮ-ЙОРКЕ

Данный текст ни в коем случае не претендует на солидность научно-исследовательского труда. В нём не затрагиваются статистические обзоры музыкально-педагогического толка и не цитируются работы методистов, психологов, администраторов музыкальных школ или представителей Отдела Образования штата (New York State Department of

Education). Изложение предлагаемого материала происходит исключительно на основе личных наблюдений автора заметок с позиций нью-йоркского студента и преподавателя, обогащённых сравнениями с опытом учёбы и работы на Украине, в Киеве.

Основой контраста систем музыкального образования Украины и США является разграничение государственного и частного сектора, спонсирующих это образование. В подавляющем большинстве, музыкальные школы Киева относятся к государственному сектору, что обуславливает их стоимость обучения, разработку методических планов, подбор преподавательского состава, и сознательную стандартизацию учебных экзаменов. Музыкальные школы Нью-Йорка принадлежат частным владельцам, чаще всего – известным музыкантам-исполнителям, которые, под эгидой имени и заслуг, открывают свои школы и, в перерывах между конкурсами и концертными гастроями, посещают эти школы с целью исполнения общеадминистративных обязанностей. Имя владельца украшает контракты, заключаемые школой, её интернет-сайты и рекламу. В реальности педагогические бразды отдаются молодым специалистам – недавним выпускникам или студентам последних курсов музыкальных колледжей, работающим несколько дней в неделю по разработанной администратором программе и на скромную зарплату.

Сотрудничество именитого администратора-владельца и малоизвестных (и, зачастую, малоопытных) работников-преподавателей взаимовыгодно. Первому гарантирован дополнительный годовой доход при низких финансовых, временных и эмоциональных затратах. Если школа пользуется успехом, она разрастается в сеть школ с тем же именем, расположенных в разных районах города или штата страны, активно увеличивая доходы их владельца. Молодые учителя школ благодарны за возможность зарабатывать (рынок работ для музыкантов очень ограничен) и оттачивать свои преподавательские навыки на детях. Для некоторых учителей эта работа временная, поддерживающая их финансово, пока они готовятся к получению степени магистров или обдумывают, на какую «настоящую» профессию сменить ту, что привела их в эту музшколу.

Учебные пособия в частных школах выбираются владельцами школ. Единого, общеутверждённого учебника обучения игре на каком-либо инструменте (подобного «Школе игры на фортепиано» А. Николаева) не существует. Обучение ведётся с акцентом на инструментальную подготовку и минимальную теоретическую осведомлённость учеников. Расписание уроков включает в себя один или два 30-минутных урока в неделю, а занятия музыкальной литературой, хором или аккомпанементом отсутствуют. Финальный экзамен превращается в

групповое выступление учеников, осваивающих общий инструмент и, если это не фортепиано, одну и ту же композицию. Индивидуальные исполнительские качества каждого ученика в таком групповой выступлении нивелируются, а переход в следующий класс обучения не означает выполнения ранее поставленных академических целей.

На фоне такого малоэффективного образовательного подхода, приятным исключением выглядят музшколы, сформированные как «студии при колледжах» с целью предоставления учеников для практики студентов этих колледжей. Уроки в студиях контролируются педагогами колледжа, потому и обучение в них более осмысленное в вопросах выбора программы, сдачи годового экзамена по каждому инструменту и продвижения учеников из класса в класс. К сожалению, студенты-практиканты многократно сменяются в продолжение нескольких лет обучения каждого ученика.

Общее образование не восполняет дефицит творческих предметов в воспитании детей. Публичные (городские/бесплатные) школы в большинстве своём потеряли классы музыки ещё в 2000-х, когда и рисование (*art*), и пение (*music*), и театральная импровизация (*drama*) ушли из программы обучения в результате бюджетных сокращений. Частные (религиозные/специализированные/платные) школы, сохранив эти предметы, отодвинули их на второй план по сравнению с классами математики и других научных дисциплин. Результаты годовых экзаменов по этим предметам идут в общешкольный отчёт, влияя на рейтинг школы и предоставление городских дотаций.

Будучи не в силах изменить стиль образования в школьных и внешкольных учреждениях, многие родители в Нью-Йорке (и по всей стране) нанимают по рекомендации частных учителей музыки, доверяя им выбор программы, подход к музыкальному обучению и оценку академического прогресса своего ребёнка. Интенсивность обучения частных уроков определяется как индивидуальными возможностями студента, так и творческими амбициями его семьи. Стоимость таких занятий слегка превышает стоимость обучения в музшколе, но затраты легко восполняются положительными свойствами частных уроков. Приход преподавателя музыки на дом помогает наладить тёплое, дружеское общение не только между учителем и учеником, но и между учителем и родителями ученика. Занятия в знакомой для ученика обстановке дают ему уверенность в себе, улучшают восприятие материала и продлевают его фокус (ведь урок длится от 45 минут до часа). За 6-7 лет обучения, многие ученики достигают значительных исполнительских успехов и решают либо поступать в музыкальные ВУЗы страны, либо продолжать самосовершенствоваться.

НАВЧАЛЬНІ ФОРМИ РОБОТИ З РОЗВИТКУ ТЕХНІКИ СПІЛКУВАННЯ В КЛАСІ ЗАГАЛЬНОГО ТА СПЕЦІАЛІЗОВАНОГО ФОРТЕПІАНО

Музично-педагогічне спілкування – це складний динамічний процес, що відбувається за системою взаємодії «педагог-учень». Оволодіти педагогічною технікою спілкування в короткий термін важко. Однак цілком реально створити умови педагогу-початківцю для придбання певних знань і умінь в області педагогічного спілкування. На жаль, це питання не порушується в процесі психолого-педагогічної підготовки студентів музичних вузів. Але ж майбутній музикант-педагог ще в стінах навчального закладу повинен вирішити для себе, хоча б в початковій формі, питання, пов'язані з професійним і міжособистісним спілкуванням.

Спілкування педагога та учня розгортається, можна сказати, по спіралі і включає почергову зміну функцій кожного з них. Кожна дія з боку педагога викликає дію у відповідь з боку учня. Керує ж процесом спілкування педагог. Здійснюючи основну мету виховання і навчання, він спрямовує діяльність учня на активне сприйняття, освоєння та застосування досягнень музичного мистецтва і культури в цілому. Вирішуючи в процесі спілкування найскладніші завдання художнього і технічного порядку, педагог піклується про цілісне формування особистості учня, а також про створення сприятливого психологічного клімату в класі за фахом.

Робота в класі за фахом зосереджується навколо музичного твору. Звідси випливає, що процес спілкування розгорнуто в момент освоєння твору. Адже сам музичний твір виступає в ролі комуніката, повідомлення. Розшифровуючи музичний текст твору, педагог та учень прагнуть достовірно передати його художній зміст. Адже це передбачає, по-перше, рівень самостійного розуміння даного твору учнем, по-друге, розуміння завдань, поставлених педагогом перед учнем, по-третє, «зближення» точок зору педагога та учня при виявленні і реалізації музично-художнього образу твору. Творчо взаємодіючи з учнем, педагог спрямовує всі свої зусилля на те, щоб учень зміг, як властиво виконавцю, втілити художню ідею твору. Це вимагає від педагога серйозного підходу до вибору навчального матеріалу, вмілого використання засобів впливу, розуміння всіх тонкощів психологічної взаємодії з учнем. Таким чином, вивчення процесу музично-педагогічного спілкування не тільки поглиблює наше уявлення про діяльність музиканта-педагога, а й націлює на пошук все нових засобів, які сприяють вдосконаленню педагогічної майстерності.

Основними формами музично-педагогічного спілкування слід вважати дві – словесну (словесні пояснення) і предметну (показ). Ці форми в жодній мірі не протиставляються, одна доповнює іншу, тому що «на уроці завжди відбувається взаємопроникнення форм роботи. І всередині кожної з них розрізняється різноманіття, а нерідко перехрещення функцій, які вони виконують» [1, с. 70].

Словесні пояснення можуть носити характер прямого (якщо педагог вказує, що треба робити) та непрямого (якщо педагог «розставляє лише орієнтири») впливу. Досвідчені майстри часто вдавалися до методу непрямого впливу, вважаючи його більш творчим. При цьому вони користувалися формою бесіди, обговорення. Особливе значення в процесі спілкування займають словесні репліки, короткі словосполучення, а також немовні вкраплення в мову, наприклад, паузи.

Показ був і залишається основним методом музичної педагогіки і найважливішим засобом впливу. Залежно від певних обставин уроку, ситуацій спілкування, що складаються, показ набуває різних форм: показ-обговорення, показ-прослуховування, показ-копіювання, показ форм роботи, показ рухів, показ всіляких виконавських моментів. Особливе місце в процесі роботи над музичним твором займає показ-прослуховування. З його допомогою педагог впливає на слухові уявлення учня, формує його емоційно-естетичний досвід. Якість показу повинна бути якомога досконалішою. Отже, показ педагога повинен бути свого роду прикладом для наслідування, але не копіювання.

Дієвими засобами спілкування є жести, міміка, пантоміма, організація простору і часу комунікації, контакт очима. Впливи такого характеру використовуються музикантом-педагогом з метою посилення емоційної чуйності учня, збільшення швидкості осмислення та реагування, впливу на формування музичного смаку, отримання «дзеркальних відображень», та ін. Так Г. Нейгауз особливе значення надавав прийому диригування. Простим жестом – помахом руки – можна іноді набагато більше пояснити й показати, ніж словами.

Акторські дані, якщо ними обдарований музикант-педагог, надзвичайно перетворюють процес спілкування. Вони дозволяють копіювати гру і поведінку учня, розігрувати музичні сцени, якщо учень недостатньо відчуває і розуміє зміст твору, наслідувати голосом тембри різних інструментів, впливаючи на слухові уявлення учня. Велику силу впливу має міміка педагога. Один рух або вираз обличчя часом можуть або посилити значення вимовлених ним слів, або повністю змінити їх. Іноді зникає необхідність і в слові, тому що вся повнота почуттів та переживань відображаються на його обличчі.

Поєднання різних форм спілкування характерно для всього музично-педагогічного спілкування. Отже, показ може поєднуватися зі словесними поясненнями, мімікою, міміка – з рухами корпусу, жестом, контактом очима тощо. При цьому виявляється певного типу ієрархія форм спілкування, тобто якась форма займає по відношенню до іншої домінуючу позицію. Якщо у педагогів-майстрів вибір типу і форм спілкування відбувається часом інтуїтивно, часом свідомо, то педагоги-початківці в цьому плані відчувають себе невпевнено, їм не вистачає свободи, артистизму і варіювання форм спілкування, які набуваються з досвідом. Чим вище майстерність педагога, тим ширше діапазон його комунікативних умінь. Найбільш істотні з них – це вміння керувати своєю поведінкою, вміння розуміти особистість учня і його психічний стан, вміння артистично «подавати себе», вміння мовного і немовного спілкування, нарешті, вміння організувати процес спілкування. Всіма цими вміннями педагоги оволодівають в процесі педагогічної діяльності та спілкування. Таким чином відбувається формування педагогічної техніки спілкування, яка у найбільш обдарованих педагогів переростає в мистецтво спілкування.

Оволодіння окремими комунікативними вміннями – це один з етапів на шляху розвитку техніки музично-педагогічного спілкування. Адаже під технікою спілкування ми розуміємо сукупність різних прийомів, способів спілкування і практичне оволодіння ними. Отже, головною умовою розвитку музично-педагогічної техніки спілкування є цілеспрямована практична діяльність музиканта-педагога.

Використані джерела

1. Кременштейн Б. Педагогические аспекты воспитания музыкального мышления в исполнительском классе // Вопросы воспитания музыканта-исполнителя. Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 1983. Вып. 68. С. 68–73.

Радомська Віолетта Родіонівна

АРТ-ПРОЕКТИ ТА ВОРКШОПИ В СИСТЕМІ ДИЗАЙН-ОСВІТИ ІНСТИТУТУ АРХІТЕКТУРИ НУ «ЛЬВІВСЬКА ПОЛІТЕХНІКА»

В дизайн-освіті кафедри дизайну та основ архітектури (ДОО) проводиться перманентний пошук нових форм співвідношення теоретичної та практичної складової дисциплін. Відсутність спеціально обладнаних виробничих майстерень та тенденція скорочення академічних годин для творчих дисциплін актуалізує трансформаційні процеси у мистецькій освіті майбутніх дизайнерів. Однією з генеративних форм є прове-

дення локальних, всеукраїнських та міжнародних воркшопів та арт-проектів на базі Інституту архітектури.

Workshop (в перекладі з англ. workshop – майстерня) є активним розвиваючим методом у груповій роботі з його центральною ідеєю активності та самовираження в системі інтенсивної групової взаємодії, з акцентом на отримання динамічних знань. Кожен з учасників має свій попередній досвід, який може інтегрувати в організований процес роботи в групі, щоб отримати поставлену ціль та новий погляд розуміння проблематики. В цьому контексті на кафедрі ДОА з 2008 р. поступово інтегровано та апробовано методичну форму проведення позааудиторних арт-проектів та воркшопів, скерованих на образно-естетичну організацію інтер'єрного середовища конкретних локацій (організатор та куратор – ст. викладач кафедри ДОА В. Р. Радомська).

Найбільш знакові реалізовані проекти: облаштування художньо-меморіального музею М. Сосенка в с. Підберіцях Львівської обл. (2008); стінопис-панно актової зали СШ № 2 с. Підберіців (2009); декоративне панно, айдентика та копії творів Осипа Куриласа для експозиції меморіально-художнього музею О. Куриласа в м. Щирець Львівської обл. (2012–2016); ряд великоформатних панно за мотивами творів В. Зарицького для інтер'єрного наповнення актової зали та 25 композицій за мотивами творів О. Содомори і С. Караффи-Корбут для інтер'єрів СЗОШ № 28 у Львові (2013–2017); протягом 2016–2018 реалізовано проєкт на основі художньої та змістової інтерпретації циклу ілюстрацій С. Караффи-Корбут до творів І. Франка «Іван Вишенський», А. Волощака «Скарби Довбуша», Л. Українки «Лісова пісня» для СШ № 9 у Львові, відділень ОХМАТДИТ; стінопис для музичної зали школи-садочку «Провесінь» (2017), ДЗ №37 (2018).

Впродовж 2015–2017 рр. реалізовано воркшоп за темою «С. Караффа-Корбут: трансформація і реалізація». *Концепція воркшопу* – інтегрувати нові форми інтелектуального фахового сегменту в навчальний процес для дизайнерів на кафедрі ДОА НУ «Львівська політехніка»; *мета* – сформулювати інтер'єрне середовище за допомогою арт-об'єктів; *методологічна складова* – ознайомлення з творчістю Софії Караффи-Корбут; відбір аналогів для інтерпретації власної композиції; підсилення або зміна змістового звучання, застосовуючи метод компіляції та творчої інтерпретації; трансформування обраного прототипу, враховуючи авторську специфіку виконання; рукотворна реалізація в матеріалі. *Методи та етапи роботи* – підбір аналогів; компонування, масштабування та інтерпретація на заданому форматі; перенесення рисунку; підбір колористичної гами; практичне виконання; розміщення в інтер'єрному середовищі.

Проект базований та інтегрований поетапно, в контексті поточних завдань «Живописна інтерпретація відомого твору» з дисципліни «Спеціалізований живопис», VII–VIII семестр, напрямок «Дизайн».

Основне завдання арт-проектів – за допомогою стилістично об'єднаних живописних полотен створити художньо-естетичне наповнення та організацію інтер'єрного простору конкретної локації (модульний спосіб компонування). В основі композиційного пошуку застосовано комбінаторний метод багатofункціонального формування змістового і естетичного наповнення інтер'єру за допомогою окремих сегментів, які при потребі можуть бути скомпоновані у великоформатне панно, створюючи змістовий та художньо-естетичний композиційний акцент інтер'єрного середовища. Для реалізації проектів задіяні інтер'єри шкільних та дошкільних закладів, музеїв, лікарняних установ, геріатричні пансіонати тощо.

Окрема діяльність – формування, проектування та реалізація музеїв на теренах Львівщини: проект художньо-меморіального музею М. Сосенка в с. Підберізці, художньо-меморіальний музей Осипа Куриласа в м. Щирець, меморіальний музей о. Кирила Селецького в с. Цеблів.

Студенти кафедри ДОА активно долучаються до харитативної пам'ятко-охоронної діяльності, зокрема беруть участь у довготривалих реставраційних проектах під керівництвом художника-реставратора вищої категорії В. Радомської: «Реставраційний пленер І. Церква Арх. Михаїла, с. Підберізці» (2008–2016) – реставрація стінописів Модеста Сосенка; «Студенти церкви» – реставраційний практикум по дослідженню та збереженню залишків автентичних поліхромій, вітражів, артефактів церкви Климентія Папи у Львові (костел Кармеліток Босих) тощо.

На основі практичної апробації такого типу воркшопів та арт-проектів актив студентів кафедри ДОА отримує досвід комплексної реалізації поставленого завдання на об'єктах. Результати таких проектів позитивно сприяють розвитку творчих індивідуальних можливостей студента, підсилюють комунікабельність у форматі «дизайнер-замовник», впливають на розвиток художніх навиків та можливість запропонувати свої власні арт-об'єкти в системі авторського проекту.

Серова Олена Юріївна

МЕТОДИЧНІ РОЗРОБКИ В ПРАКТИЦІ ВИКЛАДАННЯ ДИСЦИПЛІНИ «ЕЛЕМЕНТАРНА ТЕОРІЯ МУЗИКИ» В НАКККІМ

Викладання музично-теоретичних дисциплін є обов'язковим на всіх етапах підготовки майбутніх солістів-вокалістів, адже без осмис-

лення музичної теорії неможлива успішна артистична діяльність у сучасному конкурентному середовищі шоу-бізнесу. Національна академія керівних кадрів культури та мистецтв пропонує студентам комплексний курс вивчення музично-теоретичних дисциплін, що охоплюють усі сторони сучасного музичного мистецтва: від сольфеджіо до основ музичної композиції та аранжування. Але найголовнішою базовою є перша ланка – дисципліна «Елементарна теорія музики». Глибоке знання елементів музичної мови як результат вивчення даної дисципліни створює ґрунтовну опору для опанування більш складних музично-теоретичних дисциплін, таких як «Аналіз музичної творів» та «Гармонія».

В умовах дефіциту сучасних українських підручників та новітніх методичних розробок кожний педагог впроваджує власні експериментальні методики. Цього року мною була запропонована кафедрі естрадного виконавства експериментальний робочий зошит для практичних завдань з елементарної теорії музики.

Методична розробка включає в себе кілька розділів. Перший – це базові теоретичні відомості з теорії музики у вигляді наочних таблиць. Другий розділ розроблено для тих студентів, які поступають в НАКККіМ без музичної освіти, та включає практичні завдання на швидке опанування нотного запису та початкової нотної грамоти. Третій розділ включає в себе різноманітні практичні завдання (усні та письмові) на розвиток почуття метро ритму та опанування різних метро ритмічних складнощів: ритмічні канони, послідовності, дво-п'ятиголосні ритмічні партитури, а також творчі завдання на розвиток метроритмічної координації. Наступні два розділи містять практичні письмові та творчі завдання різної складності, які допомагають студентам опанувати музичну вертикаль (інтервали та акорди від звуку). Побудова інтервалів та акордів від звуку та розвиток навичок слухового аналізу є основою для розвитку гармонічного слуху у подальшому вивченні музично-теоретичних дисциплін. Вправи цих розділів пропонують різні форми опанування матеріалом з даних тем, у тому числі логічно-проблемних та аналітичних. П'ятий розділ, разом із шостим та сьомим, містять практично-творчий матеріал для розвитку тонального та ладогармонічного мислення студентів, розуміння функційної логіки акордів в тональності. Окремим розділом представлені творчі завдання на розвиток музичної пам'яті та поступового опанування практики музичного диктанту, як ритмічного, так і мелодичного.

Завдання, що запропоновані в робочому зошиті, структуровані за трьома рівнями. Перший – первісне опанування матеріалом з певної теми, завдання на побудову елементів музичної мови. Другий – вторинне

опанування, або логічні завдання, де для вирішення необхідно застосовувати знання з раніше пройденого матеріалу. Третій – комплексні завдання, що включають три-чотири параметра музичних елементів одночасно.

Самостійна робота студента за даним зошитом також можлива. Процентне співвідношення вправ, що виконуються на практичному занятті та самостійної роботи у відсотках – 40/60. У випадку відсутності студента з будь-якої причини на аудиторному практичному занятті, він зможе за допомогою робочого зошиту самостійно виконати вправи, над якими академгрупа працювала в аудиторії. Таким чином студент в повному обсязі отримує практичний досвід з опанування дисципліни у будь-якому випадку. Також подібні практичні робочі зошити стануть незамінні і для роботи із студентами заочної форми навчання.

Вправи Робочого зошиту з дисципліни «Елементарна теорія музики» викликали велику зацікавленість у студентів. В наступних варіантах зошиту будуть також враховані побажання студентів та досвід аудиторної практичної роботи.

Сліпич Юлія Володимирівна

НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНИЙ ПОСІБНИК ДЛЯ УЧНІВ МИСТЕЦЬКИХ ШКІЛ «I LEARN AND CREATE ART. Я ВИВЧАЮ ТА СТВОРЮЮ МИСТЕЦТВО»

Поряд із загальноосвітньою, в Україні існує широко розвинена система позашкільної початкової спеціалізованої мистецької освіти, одне із завдань якої – виявлення та розвиток творчих здібностей дітей. Ця система до останнього часу практично не була забезпечена підручниками або навчальними посібниками. У 2016 р. було видано навчально-методичний посібник «I learn and create ART. Я вивчаю і створюю мистецтво» для дітей молодшого шкільного віку (авт. Ю. Сліпич, Н. Задніпряна) [1]. Авторами цього видання стали викладачі Дитячої художньої школи міста Херсона (Україна), які з 1996 р. ввели в практику навчання в школі інтегрований міжпредметних кейс «Бесіди з мистецтва з малюванням і англійською мовою» [2], а виданий навчально-методичний посібник став ілюстрацією програми предмету.

Традиційно в Україні в художніх школах і школах естетичного виховання предмет «Початковий курс історії образотворчого мистецтва» пропонується викладати як теоретичний. Але досвід художньо-педагогічної роботи Дитячої художньої школи міста Херсона показує, що найбільш ефективно засвоюються ті знання, які, маючи ґрунтовну теоретичну основу, закріплені на практиці. Було експериментально виявлено,

що бесіди з мистецтва і малювання знаходяться в тісному взаємозв'язку, де історія мистецтва розвиває образне мислення і активізує творчу образотворчу діяльність дитини, в той час, як процес малювання вимагає додаткових знань і, тим самим, мотивує вивчення історії мистецтва [3].

Такий підхід спрямований на найбільш ефективне використання міжпредметних зв'язків різних навчальних дисциплін, підтримує інтерес школяра за рахунок швидкого переключення з одного предмета на інший, концентрацію уваги і міцне закріплення навчального матеріалу в асоціативній пам'яті дитини.

Глибоке розуміння суті інтегрованого навчання дозволило херсонським педагогам-художникам об'єднати в одному навчальному курсі не тільки бесіди з мистецтва і малювання, а й англійську мову, які органічно пов'язані спільною темою і спрямовані на досягнення єдиної мети. При такій інтеграції англійська мова сприяє вивченню відомостей з історії образотворчого мистецтва, в той час, як історія образотворчого мистецтва представляє світ у всьому його різноманітті, тим самим створюючи основу для малювання та розвитку мови як української, так і іноземної. Крім того, існуюча методика вивчення іноземної мови за допомогою малювання дозволяє швидко і ефективно освоювати лексичний матеріал теми і зв'язує воедино всі предмети інтегрованого кейса.

Для візуальної підтримки зазначеного курсу було розроблено навчально-методичний посібник «I learn and create ART. Я вивчаю і створюю мистецтво», який дає учням інформацію про види і жанри образотворчого мистецтва через знайомство з творчістю видатних майстрів живопису і графіки (Піт Мондріан, Густав Клімт, Поль Сезанн, Кацусика Хокусай, Анрі Матісс, Пабло Пікассо, Вінсент Ван Гог, Егон Шиле, Альбрехт Дюрер, Сальвадор Далі, Казимир Малевич), пропонує безліч творчих завдань на розвиток уяви, уваги, креативності.

З огляду на вікові особливості дітей, навчальний матеріал поданий в ігровій формі, що значно полегшує процес навчання і підвищує якість засвоєного матеріалу. Навчання відбувається за рахунок активного залучення дитини в процес дослідження об'єктів мистецтва, виявлення його ставлення до сприйняття кольору, форми, змісту, розвитку вміння міркувати і висловлювати свої думки та ідеї рідною та англійською мовами. Кожна тема супроводжується завданнями на розвиток критичного і асоціативного мислення, уяви, сприйняття дійсності і мистецтва, емоційної чуйності дитини, мовної компетентності, націленими на загальнокультурний і, головне, творчий розвиток учня.

Представлений навчально-методичний посібник також дає можливість виконувати творчі завдання прямо на сторінках книги, що, в

свою чергу, активізує увагу і підвищує відповідальність і зацікавленість школяра. А малювання в стилі досліджуваного автора допомагає учневі не тільки детально вивчити творчість художника, а й, наслідуючи, виробити свій стиль малюнка.

В цілому, в результаті освоєння запропонованої навчальної програми у дітей формується звичка творчої образотворчої роботи, закладаються основи мистецтвознавчого аналізу творів мистецтва, вводяться в активну лексику учня професійні терміни і вирази, виробляються власні судження про художні цінності.

Необхідно зазначити, що малюнки учнів, створені в процесі роботи з представленим навчально-методичним посібником, відрізняються оригінальністю, осмисленим вибором композиції, колориту, своєрідною формою і способом розкриття теми. Незвичайним є і сприйняття презентованої книги як великої цінності. При опитуванні дітей з'ясувалося, що 97 % з них віддають перевагу паперовому варіанту цього навчального посібника в порівнянні з мультимедійною презентацією того ж навчального матеріалу, що йде в розріз із стереотипним уявленням про цінності сучасних дітей.

Підводячи підсумки всього вищезазначеного можна зробити висновок, що, незважаючи на те, що предмет «Початковий курс історії образотворчого мистецтва» досить складний для сприйняття і часто характеризується зниженням інтересу з боку учнів, розроблений для молодших школярів навчально-методичний посібник «I learn and create ART. Я вивчаю і створюю мистецтво» викликає у юних художників позитивні емоції, стимулює їх до отримання нових знань і сприяє їх творчій самореалізації.

Складений з урахуванням сучасних освітніх тенденцій і вимог, представлений навчальний посібник виступає не тільки як джерело знань, а й провокує учнів спостерігати за всім, що їх оточує, сприймати і розуміти людські емоції, змушує звернутися до власного досвіду, розширює кругозір, сприяє народженню нових ідей і, таким чином, є засобом розвитку творчої особистості.

Використані джерела

1. Сліпич Ю. В., Задніпряна Н. Г. I learn and create ART. Я вивчаю та створюю мистецтво: навч.-метод. посіб. Херсон: Вид-во «Діса плюс», 2016. 132 с.: іл. Англ.
2. Сліпич Ю. В., Задніпряна Н. Г. Бесіди з мистецтва з малюванням та іноземною мовою: навчальний інтегрований курс. Програма для художньої школи, художнього відділення початкового спеціалізованого мистецького навчального закладу (школи естетичного виховання). Херсон: ФОП Савченко А. В., 2016. 52 с.
3. Сліпич Ю. В. Початкова художня освіта як чинник естетичного розвитку учнів // Естетичне виховання учнів засобами етнохудожньої творчості: методичний посібник / за ред. проф. Бутенка В. Г. Херсон: видавець Гринь Д. С., 2012. С. 27–33.

ХУДОЖНЬО-МИСТЕЦЬКІ АСПЕКТИ ДІЯЛЬНОСТІ ОРДЕНУ ПІАРІВ НА ВОЛИНІ КРІЗЬ ПРИЗМУ ІНСПІРАЦІЙ ДОБИ БАРОКО

У системі сучасної вітчизняної вищої освіти навчальна дисципліна «Історія українського мистецтва» посідає особливе місце, формуючи у студентів не лише знання про цивілізаційні витоки та детермінанти українського мистецтва, його світоглядні особливості та їхній зв'язок із національним характером, основні етапи формування художніх стилів в українському мистецтві та сутність вітчизняних національно-мистецьких проектів, але й активну громадянську позицію, оскільки спонукає до осмислення своєрідності історичного шляху України, повернення до вітчизняних духовних здобутків та усвідомлення значущості художньої спадщини минулих епох.

Саме у цьому контексті ще 2015 р. був започаткований науковий проект «Культурозначима діяльність римо-католицьких чернечих орденів на теренах Волині». Його члени – доктор історичних наук, професор кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Рівненського державного гуманітарного університету Руслана Миколаївна Шеретюк і доктор історичних наук, професор кафедри теології та релігієзнавства Національного університету «Острозька академія» Надія Георгіївна Стоколос. Мета цього проекту – переосмислення ролі і значення внеску Римо-Католицької Церкви, зокрема діяльності членів чернечих орденів, у духовно-культурний розвиток України впродовж XVII – першої половини XIX ст. Один із векторів цього проекту – вивчення та популяризація культурно-мистецької спадщини римо-католицьких чернечих орденів: єзуїтів, домініканців, францисканців, кармелітів, капуцинів, піарів та ін., що стала суттєвим чинником розгортання процесу інтенсивного розвитку українського мистецтва, зокрема органічного поєднання його давніх, візантійських традицій із західно-європейськими мистецькими впливами. Завдяки науковому гранту Музею історії Польщі у Варшаві 2017 р. Р. М. Шеретюк отримала можливість працювати у польських архівах та бібліотеках, де було зібрано вагомий джерельний матеріал по тематиці наукового проекту.

У рамках його реалізації Р. М. Шеретюк і Н. Г. Стоколос була підготовлена до друку та видана спільна монографія «“Pietas et Litterae” («Благочестя та Освіта»): Культурно-освітня діяльність ордену піарів на Волині (кінець XVII – перша третина XIX ст.» [4] та опублікована низка

наукових статей у фахових виданнях України [3; 5-8]. Крім того, Р. М. Шеретюк було підготовлено історико-мистецтвознавче видання «Кароль (Лукаш) Гюбель (1722–1793): художник у чернечому вбранні» [1], а також видано навчальний посібник «Мистецькі набутки ордену піарів на Волині в контексті художніх візій доби бароко» [2].

Складений з огляду на особливості викладання курсу з історії українського мистецтва, пропонований посібник покликаний допомогти студентам у підготовці до практичних занять із тем, передбачених чинною навчальною програмою. Реалізувати поставлені завдання дала змогу чітка, продумана структура посібника. Основна його частина – це п'ять змістовних блоків, а саме «Художньо-мистецькі виміри діяльності ордену піарів на Волині: інспірація бароко», «Архітектурні комплекси ордену піарів на Волині», «Пам'ятки сакрального живопису ордену піарів на Волині», «Садово-паркове мистецтво – вагомий чинник формування піарського монастирського архітектурного ансамблю», «Сценічне та музичне мистецтва як невід'ємні складові навчально-виховної програми піарського шкільництва Волині» із розгорнутим викладом теоретичного матеріалу. Крім того, до кожного змістовного блоку представлено «Основні поняття та терміни», «Запитання для самоконтролю», розв'язання яких забезпечить краще засвоєння студентами навчального матеріалу, а також репрезентативний блок використаних «Джерел та літератури», куди увійшли й польські видання. Збагатив навчальний посібник тематичний «Глосарій».

Навчальний посібник «Мистецькі набутки ордену піарів на Волині в контексті художніх візій доби бароко» призначений для підготовки студентів денної та заочної форм навчання галузі знань 02 «Культура і мистецтво» спеціальності 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація» з навчальної дисципліни «Історія українського мистецтва». Крім опанування теоретичного матеріалу з теми «Бароко», він забезпечить узагальнення додаткових знань у тих студентів, котрі займаються дослідницькою роботою, здатні самостійно розвивати творчі здібності, вирішувати практичні завдання на високому науковому рівні.

Відомо, що сучасні концепції мистецької освіти надають перевагу творчому розвитку особистості – незалежної, вільної, яскравої, самобутньої, здатної до самовираження, самореалізації, духовного, інтелектуального й морально-етичного самовдосконалення впродовж життя. Думається, що пропонований навчальний посібник під назвою «Мистецькі набутки ордену піарів на Волині в контексті художніх візій доби бароко» не лише сприятиме ґрунтовному й послідовному формуванню професійних

якостей майбутніх фахівців у галузі образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва, але й стане запорукою невимушеного самовираження особистості як у творчій, професійній, так і науковій сферах.

Використані джерела

1. Шеретюк Р. М. Кароль (Лукаш) Гюбель (1722–1793): художник у чернечому вбранні: історико-мистецтвознавче видання. Рівне: РДГУ, 2017. 62 с.
2. Шеретюк Р. М. Мистецькі набутки ордену піарів на Волині в контексті художніх візій доби бароко: навчальний посібник для студентів IV курсу денної та заочної форм навчання галузі знань 02 «Культура і мистецтво» спеціальності 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація». Рівне: РДГУ, 2017. 88 с.
3. Шеретюк Р. М. Пам'ятки сакрального мистецтва ордену піарів на Волині: історія та сучасність // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2018. № 3. С. 96–104.
4. Шеретюк Р. М., Стоколос Н. Г. «Pietas et Litterae» («Благочестя та освіта»). Культурно-освітня діяльність ордену піарів на Волині (кінець XVII – перша третина XIX ст.): монографія. Рівне: О. Зень, 2018. 289 с.
5. Шеретюк Р. М., Стоколос Н. Г. «Благочестя і освіта»: Просвітницькі ідеї Йосифа де Каласанса та їхній вплив на духовно-культурне життя Волині (XVII – перша половина XIX ст.) // Актуальні проблеми вітчизняної та всесвітньої історії: Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. Вип. 27. Рівне: РДГУ, 2016. С. 208–214.
6. Шеретюк Р. М., Стоколос Н. Г. Набутки культурно-освітньої праці ордену піарів на Волині (кінець XVII – перша третина XIX ст.) // Емінак: науковий щоквартальник. 2017. № 1 (17). Т. 1. С. 40–46.
7. Шеретюк Р. М., Стоколос Н. Г. Медична справа як один із векторів діяльності римо-католицьких чернечих орденів на теренах Волині (XVII – перша половина XIX ст.) // Емінак: науковий щоквартальник. 2017. № 2 (18). С. 19–25.
8. Шеретюк Р. М., Стоколос Н. Г. Скасування осередків ордену піарів у Російській імперії: чинники та наслідки // Актуальні проблеми вітчизняної та всесвітньої історії: Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. Вип. 28. Рівне: РДГУ, 2017. С. 122–127.

СЕКЦІЯ 4

ІННОВАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ В ПРАКТИЦІ СУЧАСНОЇ ОСВІТИ І КУЛЬТУРИ

Балабан Олег Григорович

РОЛЬ ОСВІТНІХ ІНТЕРНЕТ-РЕСУРСІВ В ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА (НА ПРИКЛАДІ ПРОЕКТУ UKRNOTES.IN.UA)

На сучасному етапі розвитку суспільства інформація перетворилась на стратегічний ресурс. На сьогодні розширення інформаційної інфраструктури, накопичення та ефективне використання інформаційних ресурсів це необхідні умови не лише для економічного розвитку будь-якої держави але і для її національної безпеки. На підставі інформації накопичуються знання – систематизована інформація, що може використовуватися для вирішення певних завдань. В інформаційному суспільстві знання стають одним з найважливіших факторів розвитку кожної людини та всього суспільства в цілому.

В Законі України «Про інформацію» зазначається, що «кожен має право на інформацію, що передбачає можливість вільного одержання, використання, поширення, зберігання та захисту інформації, необхідної для реалізації своїх прав, свобод і законних інтересів» [1]. Реалізуючи свої законні права громадяни можуть вільно отримувати інформацію з відкритих джерел. В отриманні ж знань на сьогодні величезну роль відіграють інтернет-ресурси, як інформаційні системи, що покликані надавати публічні інформаційні послуги в мережі інтернет. Особливе значення мають інтернет-ресурси освітнього спрямування. Адже саме вони покликані навчати та виховувати громадян не залежно від їх віку, статі чи соціального статусу.

Наш сайт Ukrnotes.in.ua [2] представляє собою освітній ресурс мистецького спрямування. Його метою є забезпечення вільного доступу громадян до нематеріальної культурної спадщини українського народу. Під «Нематеріальною культурною спадщиною» (НКС) ми розуміємо цілісну систему традиційних культурних виявів, продуктів інтелектуальної діяльності, суспільного досвіду та духовних практик багатьох поколінь. Кожен громадянин має право отримувати вільний доступ до нематеріальної культурної спадщини.

Пріоритетом діяльності цього електронного ресурсу є створення умов для:

- доступу громадян до нематеріальної культурної спадщини людства та України, визнання поваги до цієї спадщини та підвищення її ролі в суспільстві;

- передачі знань у сфері НКС наступним поколінням;

- виявлення та фіксації різних елементів НКС, наявної на території України та ведення переліків (реєстрів) нематеріальної культурної спадщини.

- вільного доступу до інформації та знань про елементи НКС, як важливого підґрунтя для творчого самовираження громадян.

Сайт складається із кількох розділів, що постійно оновлюються.

1. Ноти українських композиторів. В цьому розділі представлені нотні матеріали композиторів від XVIII ст. до нашого часу. Цей розділ знаходиться у стані постійного наповнення. Ведеться робота по двом напрямкам. Перший – пошук, оброблення та розміщення нот композиторів, що стали суспільним надбанням. Другий – співпраця з сучасними авторами. Необхідно зазначити, що публікація творів для всіх авторів є абсолютно безкоштовною, тому будь-який композитор не залежно від своїх статків може використовувати сайт як майданчик для популяризації своєї творчості. Цей розділ користується великою популярністю, адже включає в себе велику кількість творів різних українських композиторів. Будь хто може вільно ознайомитись з матеріалами цього розділу та прийняти участь у його розширенні.

2. Історія українського музичного мистецтва. В цьому розділі представлені історія музики з найдавніших часів і до XXI ст. Наша мета зібрати в цьому розділі якомога більше інформації про становлення українського музичного мистецтва. Адже на сьогодні, на жаль, в нашій державі існує певний дефіцит навчальної літератури такої тематики, а доступ до неї отримати досить важко.

3. Книгарня. В цьому розділі представлена світова та українська література мистецького спрямування.

Розділи «Мистецька освіта», «Теорія музики», «Словник музичних термінів» на сьогодні знаходиться на стадії наповнення та опрацювання.

Таким чином інтернет-ресурс [Ukrnotes.in.ua](http://ukrnotes.in.ua) є чимось більшим ніж просто нотна бібліотека. Це освітній ресурс, що покликаний популяризувати українське музичне мистецтво, відкривати нові можливості та горизонти пізнання.

Використані джерела

1. Закон України «Про інформацію»: за станом на 01.01.2017 р. / Відомості Верховної Ради України. 1992. № 48. Ст. 650.

2. Ноти українських композиторів. URL: <http://ukrnotes.in.ua> (дата звернення: 06.11.2018).

ВПРОВАДЖЕННЯ ІННОВАЦІЙНИХ ФОРМ І МЕТОДІВ НАВЧАННЯ У ПРОЦЕС ФОРМУВАННЯ МОРАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ ХОРЕОГРАФІЇ

Сьогодні Україна переживає складний і відповідальний період свого становлення, оскільки в умовах соціально-економічної нестабільності посилюються тенденції деградації суспільства, дегуманізації відносин між людьми, зумовлені втратою духовно-ціннісних орієнтирів, моральних норм та виховних ідеалів. Враховуючи це, проблема формування моральної культури сучасної молоді не втрачає актуальності. Залучення підростаючого покоління до культурних цінностей не тільки сприяє консолідації суспільства та формуванню національної свідомості та патріотизму, але й є підґрунтям щодо розвитку інтелектуальної, високодуховної особистості з відповідною системою світоглядно-ціннісних орієнтацій, без чого не можливе якісне перетворення та духовне відродження країни. Особливої уваги заслуговує проблема формування моральної культури майбутніх учителів хореографії, які є ретрансляторами культури та відповідальні за становлення особистості своїх вихованців.

Питанням формування моральної культури присвячено праці А. Адо, Ш. Амонашвілі, Л. Архангельського, І. Беха, Л. Бурдейної, Л. Волченка, В. Діуліної, І. Зязюна, В. Лабунець, В. Лозової, О. Олексюк, О. Сухомлинської, Л. Хоружої та ін. Найчастіше «моральну культуру» визначають як ступінь освоєння і привласнення пануючих у суспільстві моральних цінностей, ступінь реалізації їх у діяльності в різних сферах суспільного життя (А. Адо, В. Діуліна, М. Горлач, В. Кремень, С. Ніколаєнко, М. Требін). В. Лозова визначає моральну культуру як найголовніший компонент духовного життя людини, що характеризує її досягнення в оволодінні основами моралі як сукупності принципів, вимог, норм, правил, які регулюють дії в усіх сферах її життя, у формуванні моральної свідомості, розвитку моральних почуттів, виробленні звичок моральної поведінки особистості [2, с. 61].

Моральна культура майбутнього вчителя хореографії розглядається нами як інтегрована якість особистості, що передбачає сформованість ціннісних орієнтацій та містить у собі сукупність знань про моральні цінності, моральну поведінку та норми моралі у відповідності до загальнолюдських та національних уявлень щодо сутності моральних цінностей. Процес формування моральної культури майбутніх учителів хореографії спрямовано на залучення студентів до сприймання і викорис-

тання у майбутній педагогічній діяльності хореографічних творів, які мають глибокий моральний зміст, сприяють формуванню ціннісних орієнтацій учнів та органічно пов'язані з народними традиціями і водночас вбирають найкращі здобутки світової культури. Ефективності формування моральної культури майбутніх учителів хореографії значно сприяє впровадження інноваційних форм і методів навчання, що зумовлені сучасними запитами суспільства, оновленням інформаційних технологій та здатні прискорити навчально-виховний процес і мотивацію студентів до професійної діяльності.

За визначенням Й. Шумпетера, інновація (англ. innovation – нововведення) – це втілення наукового відкриття, технічного винаходу в новій технології або новому виді виробу, це нова комбінація виробничих факторів, мотивована підприємницьким духом [4, с. 172]. Аналізуючи поняття «інновація», вчені дійшли висновку, що будь-яка діяльність – це процес зміни чого-небудь (отримання нового), який завжди призводить до певного результату. Оскільки інновація є насамперед результатом інноваційної діяльності, її доцільно визначати і в якості результату, і в якості процесу [3, с. 237]. Так, П. Волкова визначає поняття «інновація освіти» як цілеспрямований процес часткових змін, що ведуть до модифікації мети, змісту, методів, форм навчання й виховання, адаптації процесу навчання до нових вимог [1, с. 403].

Мета формувального етапу експерименту полягала у розробленні методики формування моральної культури майбутніх учителів хореографії, яка здійснювалася на основі поєднання традиційних й інноваційних форм і методів навчання з урахуванням особистісно-орієнтаційного, аксіологічного, творчо-діяльнісного підходів.

Для реалізації завдань формувального етапу експерименту було впроваджено такі методи: словесні (лекції, бесіди, дискусії, обговорення), наочні (ілюстрації народно-сценічних танців, відео-демонстрація майстер-класів з народного танцю), практичні (вправи), проектні та творчі завдання, використання мультимедійних технологій. Методика формувального експерименту здійснювалась у три етапи (інформаційний; пошуково-результативний; творчо-діяльнісний), що забезпечували реалізацію мети та експериментальних завдань формувального експерименту, і включала в себе лекції-візуалізації, лекції-конференції, «круглий стіл», бесіди, дискусії, перегляд відеофільмів, культпоходи на концертні виступи ансамблів народного танцю; вивчення кращих зразків народної хореографії на матеріалі одноактних композицій ансамблю танцю України у постановці П. Вірського («Про що верба плаче» (героїчна драма), «Подяночка» (лірика), «Запорожці» (історичний), «Ой під вишнею» (гро-

теск)); опанування студентами практичних умінь із вдосконалення основних танцювальних рухів різних регіонів України; залучення майбутніх учителів хореографії до участі у творчому проекті «Моя Україна».

Лекції-візуалізації наглядно демонструють зразки роботи з інформацією в порівнянні з традиційно прийнятими формами, сприяють успішному засвоєнню навчального матеріалу завдяки використанню комп'ютерних технологій, активізують розумову діяльність студентів. Тематикою лекцій було обрано: «Моральні цінності та наша сучасність», «Танець у житті українського народу», «Зв'язок українського народного танцю з піснею, звичаями, обрядами, побутом народу», «Стильові особливості українських народних танців». Лекції-конференції («Добро і зло як провідні поняття моральної свідомості», «Особливості українського костюма різних регіонів», «Основні народні музичні інструменти України») проводилися як науково-практичні заняття й вимагали ретельної попередньої підготовки та доповіді студентів на обрану тему з подальшим обговоренням учасниками експерименту.

Таким чином, використання інтерактивних методів навчання сприяє ефективності формування моральної культури майбутніх учителів хореографії, метою професійної діяльності яких є прищеплення своїм вихованцям етичних норм і правил поведінки, що склалися у суспільстві на основі духовних і культурних цінностей, уявлень про добро і зло, честь і гідність, совість, справедливість та громадянський обов'язок.

Використані джерела

1. Волкова Н. Педагогіка: Посібник. Київ: «Академія», 2001. 577 с.
2. Лозова В. І., Троцько Г. В. Теоретичні основи виховання і навчання: навч. посіб. / ХНПУ ім. Г. С. Сковороди. Харків, 2002. 400 с.
3. Тверезовська Н. Т. Інтерактивні інноваційні технології у системі вищої освіти // Вісник НТУУ «КПІ». Філософія. Психологія. Педагогіка: зб. наук. праць. 2009. № 3 (27). Ч. 2. С. 236–240.
4. Шумпетер Й. А. Теория экономического развития. Капитализм, социализм и демократия. Москва: Эксмо, 2007. 864 с.

Козлова Олена Михайлівна

ГРА ЯК ІННОВАЦІЙНИЙ ТА ІНТЕРАКТИВНИЙ МЕТОД РОБОТИ НА УРОКАХ МУЗИЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Основна мета сучасної музичної педагогіки – виховання творчої особистості, здатної до саморозвитку та самореалізації. Ситуація в нашому сучасному житті така, що основними умовами є стрімкі темпи розвитку, засилля в засобах масової інформації реклами, розважальних і ігрових програм. З розширенням інформаційного простору відчувається

зниження інтересу до занять. Зростає покоління, яке усамітнюється біля комп'ютера, з мобільними телефонами. Школа естетичного виховання повинна реагувати на ці зміни. Це стимулює викладачів шукати нові підходи та нові методи навчання для забезпечення високої якості знань учнів, їх зацікавленості у навчанні.

На сучасному етапі в школах естетичного виховання на уроках музичної літератури поряд зі звичайними формами учбової роботи, використовуються нові методи навчання. Одним із актуальних методів є гра. Саме ігровий елемент створює атмосферу активності, бажання працювати, створює творчий настрій серед учнів. В такій атмосфері знання легко і природно засвоюються.

На різних етапах навчання можна використовувати різні типи ігор. В молодших класах пропонується вікторина «Впізнай музику за малюнком», «Музичне лото», «Подорож в країну музичних жанрів». В старших класах на уроці, де учні знайомляться з новим матеріалом як закріплення застосовується гра-естафета «Хто більш уважніший». В кінці уроку кожен учень по черзі висловлюється з приводу нової теми. Переможець той, хто завершує естафету. Але частіше гра застосовується на завершальному етапі, тобто на контрольних уроках, які пов'язані з закріплення таких тем: «Композитори епохи бароко», «Віденські класики», «Музична подорож Європою», «Композитори «Могучої кучки», «М. В. Лисенко та його послідовники». Група ділиться на дві команди. Завчасно дається домашнє завдання підготувати питання супернику (як словесні так і музичні), які задаються в першому турі. У другому турі вчитель задає однакове питання обом командам.

В Школі мистецтв № 1 м. Херсона вже кілька років проводиться ігровий турнір Брейн-ринг – захід, покликаний підвищити культурний рівень та творчу активність учнів, активізувати процес набуття знань, навчити дітей колективним формам взаємодії.

Турнір проходить в декілька етапів. Спочатку один клас ділиться на дві команди. Переможці цього класу змагаються з командою іншої групи. Так формується команда школи. Завершальний етап – змагання з командами інших шкіл міста. Запрошуються вболівальники від кожної школи – друзі, батьки, а також журналісти, які висвітлюють інформацію щодо турніру в ЗМІ. Такий захід сприяє розширенню дружніх зв'язків між учбовими закладами міста, підвищує мотивацію учнів та батьків на навчання. Це своєрідне свято, де учні отримують задоволення від своєї діяльності.

Теми для турніру можуть бути різноманітними: життя та творчість одного композитора, порівняльна характеристика двох композиторів однієї епохи, український фольклор тощо.

Брейн-ринг складається з кількох раундів, залежно від теми:

- дати відповідь на питання, які задаються по черзі кожній команді;
- вибрати вірні слова за темою;
- зібрати слова в розповідь;
- вгадати мелодію;
- знайти помилку в ствердженні;
- заспівати пісню;
- вгадати інструмент на малюнках та в звучанні.

Брейн-ринг дозволяє учням проявити себе як індивідуально, розвиває особистісні якості, так і у взаємодії з іншими учасниками команди для спільного вирішення завдань.

Отже, гра сприяє розвитку у дітей активності, віри в свої сили, це потужна мотивація до навчання для всіх і навіть найпасивніших учнів. Цікава гра не набридає. Учні із задоволенням повертаються до неї, вигадують нові правила. Тому, включення ігор в навчальний процес є дуже ефективним методом роботи в сучасних умовах. Саме в таких формах змагання кожна дитина має можливість реалізувати свій потенціал.

Кузьменко Галина Василівна

ТЕХНОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ПІДВИЩЕННЯ ЕФЕКТИВНОСТІ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА ДО САМОСТІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Активізація соціальних, науково-технічних і культурних процесів, що відбуваються у світі, зумовлює пошук нових технологій і у сфері вищої педагогічної освіти, зокрема в галузі підготовки майбутніх учителів образотворчого мистецтва. На сьогодні існує чимало теоретичних спроб дослідити закономірності розробки та впровадження педагогічних технологій у систему професійної освіти (О. Дубасенюк, М. Кларін, Б. Лихачов, І. Підласий, О. Рудницька, Г. Селевко та ін.). Методичні положення, що орієнтують студентів вищих закладів освіти на творчий розвиток в умовах професійної підготовки розкрито у працях О. Каленюк, С. Коновець, М. Лещенко, О. Музики, С. Соломахи, Г. Сотської та інших вчених. Водночас, проблема підготовки майбутніх учителів образотворчого мистецтва до організації художньо-творчої діяльності учнів основної школи є недостатньо дослідженою і залишається актуальною.

Аналіз та узагальнення низки наукових розвідок щодо тлумачення сутності поняття «педагогічна технологія» дає змогу з'ясувати, що зазначена дефініція в освітній практиці представлено трьома аспектами (науковим, процесуально-описовим, процесуально-дієвим) і реалізується на трьох ієрархічно супідрядних рівнях: загальнопедагогічному, предметному, локальному (модульному) чи процесуально-дієвому.

Загальнопедагогічний рівень характеризує цілісний освітній процес на певному рівні навчання й виховання, містить сукупність цілей, змісту, засобів та методів навчання, алгоритм діяльності суб'єктів та об'єктів навчально-виховного процесу і застосовується як синонім до підвищення ефективності педагогічної системи. Предметний – охоплює комплекс методів і засобів реалізації змісту навчання й виховання в межах певного предмета і вживається у значенні «авторська методика» в діяльності педагога. Локальний (модульний) чи процесуально-дієвий – розкриває технологію окремих частин навчально-виховного процесу, розв'язання дидактичних і виховних завдань (уроку, його етапів, видів діяльності тощо).

Поєднання технологічного підходу в освіті із впровадженням нових ідей та досвідом з інших сфер дають змогу підвищити ефективність традиційного процесу навчання. Відтак, мистецькі педагогічні технології, основою яких є взаємопроникнення науки і мистецтва, набувають нових можливостей впливу на підготовку майбутніх учителів образотворчого мистецтва до самостійної фахової та професійної діяльності.

У нашому дослідженні ми визначаємо технологію як упорядковану, алгоритмізовану систему взаємопов'язаних цілей, завдань, змісту, методів і форм організації творчої художньо-педагогічної діяльності, що забезпечують поетапне, послідовне й цілеспрямоване досягнення мети художньо-педагогічної підготовки – формування готовності майбутніх учителів образотворчого мистецтва до ефективної організації художньої творчості учнів основної школи, розвиток прагнення до самореалізації й самовиявлення в різних її видах.

Основу авторської технології становлять (в їх органічній єдності) загально дидактичні (гуманізації, послідовності й систематичності навчання; зв'язку теорії з практикою) та художньо-педагогічні принципи, зокрема: емоційної насиченості навчально-виховного процесу; спонукання до творчого самовираження; єдності свідомості та художньо-творчої діяльності; урізноманітнення видів та форм діяльності учнів в організації педагогічної взаємодії. Напрямами, відповідно до яких структуровано зміст технології підготовки майбутніх учителів образотворчого мистецтва до організації художньо-творчої діяльності учнів

основної школи ми визначаємо такі: збагачення змісту гуманітарних дисциплін та дисциплін професійно-практичного спрямування художньо-творчим компонентом, основу якого складають міжпредметні інтеграційні зв'язки; структурування змісту фахових дисциплін на основі принципу модульності; спрямованість науково-дослідної та позааудиторної роботи, виробничої та пленерної практик на художньо-творчу діяльність.

Добір художньо-творчого пізнавального матеріалу до гуманітарних дисциплін, на нашу думку, має спиратися на принципи: методичної доцільності введення художньо-творчого компонента; спрямованості на підвищення пізнавальної активності студентів та їхнього інтересу до художньо-творчої діяльності; стимулювання потреби в художньо-творчій самореалізації, самоосвіті та самовдосконаленні.

Другий напрям, на нашу думку, реалізується шляхом відбору фахових дисциплін та впровадженням у їх структуру додаткового змістового модуля, зміст якого виходить за межі стандартних програм, враховує інтереси студентів, що дасть їм змогу більш повно досягнути кожну тему.

Активізація творчої складової виробничої педагогічної практики здійснюється на основі розвитку у студентів готовності: до естетичної взаємодії з учнями на засадах співтворчості; емоційного викладу навчального матеріалу, творчого проведення уроків та позаурочної виховної роботи шляхом свідомого використання інноваційних методів та прийомів навчально-виховної діяльності; до самостійного розвитку професійних якостей та художньо-творчої самореалізації; свідомого здійснення самоаналізу та об'єктивного самооцінювання власної педагогічної діяльності.

У ході пленерної практики акцентується увага на вихованні художньо-естетичного сприйняття природного середовища; виробленні прагнення до творчого застосування пленерного матеріалу (етюдів, начерків, замальовок) у самостійній художньо-педагогічній діяльності, при підготовці творчих складових дипломних робіт.

Участь студентів у науково-дослідній роботі, яка ґрунтується на засадах добровільності, гуманістичної та суспільно корисної спрямованості, стимулює розвиток творчої індивідуальності студента, спонукає його до самореалізації, саморозвитку й самовдосконалення.

Узагальнюючи вищевикладене, вважаємо за доцільне зазначити, що очікуваним результатом упровадження технології підготовки майбутніх учителів образотворчого мистецтва до організації художньо-творчої діяльності учнів основної школи має бути сформована мотивація до здійснення означеної діяльності, міцні теоретичні знання, розвинені ор-

ганізаторські, фахові та художньо-творчі спеціальні вміння (аналітично-художні, художньо-комунікативні, імпровізаційно-художні), розвинений досвід художньо-творчої та науково-дослідної роботи.

Назар-Шевчук Лілія Йосифівна

ПРОВІДНІ ВЕКТОРИ ЗАСТОСУВАННЯ ІНТЕГРАТИВНОГО НАВЧАННЯ ТА ІНТЕРАКТИВНИХ ТЕХНОЛОГІЙ ПРОФЕСІЙНОЮ МУЗИЧНОЮ ОСВІТОЮ (МУЗИЧНО-ІСТОРИЧНІ ДИСЦИПЛІНИ)

Виходячи з інтегративної природи предмету музичної літератури (в старшій школі – історії музичного мистецтва) та все більшої актуалізації інтегративного навчання та застосування інтерактивних технологій, на базі вивчення життєтворчості композитора на прикладі Г. Ф. Генделя [1] пропоную вибрані позиції щодо застосування наступних інтегративних векторів та вісей.

1) **Географічно-краєзнавчий вектор** охоплює у випадку Генделя такі країни як Німеччина, Італія, Англія, Ірландія; міста – Галле, Гамбург, Рим, Венеція, Флоренція, Неаполь, Ганновер, Лондон, Дублін, знайомство з якими уможлиблюється за допомогою *технології сіті-квест, складання ментальних карт* і застосування *професійної симуляції Я-ГЕОГРАФ, Я-МАНДРІВНИК, Я-ГІД, Я-ЕКСКУРСОВОД, Я-КРАЄЗНАВЕЦЬ*; схрещення психологічних та етнографічних факторів дає можливість підготовки юних фахівців до кінцевого результату – *Я-МЕНТАЛІСТ*, оскільки вільне володіння музикою різних стилів, епох і народів і є ознакою професійного музиканта.

2) **Історичний вектор**: присутній при описі історичних умов та ситуацій щодо життєтворчості композитора і передбачає ролі *Я-ІСТОРИК, Я-ПОЛІТИК, Я-СПІКЕР* (наприклад, важливість таких подій як ситуація з Ірландією та війна Англії з Шотландією).

3) **Етнографічний вектор** безпосередньо пов'язаний з *іноземними мовами (Я-ПОЛІГЛОТ)*, які для музиканта становлять особливу сторінку фахового аспекту діяльності. Переважно італійська музична термінологія може збагачуватися і за рахунок використання інших мов – кілька фраз рідною мовою композитора (німецькою) змінюються з італійських подорожей на англomовний контент – так щонайменше елементи трьох мов можуть бути задіяними в освоєнні власне життєпису даного композитора.

4) **Полімедійний вектор** – суміжні мистецькі професії дозволяють застосування вісей, пов'язаних з існуючими та новими професіями: *Я-*

ЖУРНАЛІСТ, Я-КОРЕСПОНДЕНТ (у випадку цитування критичних матеріалів, наприклад, тогочасної лондонської преси, яка не щадила Генделя – можна навести кілька «жовтих» журналістських нападок і спростувати їх або використати метод «інтерв'ю» у слухачів чи у композитора), Я-БЛОГЕР тощо.

5) Театральний вектор: Я-РЕЖИСЕР ШОУ; Я-ДРАМАТУРГ; Я-АКТОР. Особливої уваги заслуговує *театралізована міні-постановка з ролями* Маттезона, Кайзера і Телемана, яку можна, обравши епізод з життєвого шляху Баха, Моцарта, Лисенка, Скорика, Шумана чи Шопена змоделювати і використовувати на уроках, вносячи театральнодраматургічні та акторські компетенції (у випадку *самостійного створення театального етюдусценки* – ще й дозволить учням відчувати себе у ролі СЦЕНАРИСТА). Можна зімітувати сцени музикування, концертну ситуацію.

6) Літературний вектор Я-ПИСЬМЕННИК, Я-ПОЕТ; Я-НОВЕЛІСТ (ОПОВІДАЧ) – передбачає окрім складання коротких влучних історій за *методом сторітеллінг*, створення відповідно невеликих авторських есе на тему, збагачення матеріалу літературно-поетичними фрагментами, цитатами, вибірками, а також *складання акровіршів, сенканів* тощо. З іншого боку розбір сюжетної канви чи літературних першоджерел як основи музичного тексту – є наступним рівнем музично-літературної інтеграції. Останнім рівнем даного аспекту інтеграції можна вважати дослідження особистих і творчих контактів (у випадку Генделя цікавою для розгляду може стати дружба з автором «Гулівера» Дж. Свіфтом чи Дж. Мільтоном).

7) Риторичний вектор: Я-ЛЕКТОР, Я-ПРОМОВЕЦЬ, Я-ОРАТОР, Я-ЧИТЕЦЬ, оскільки більшість тексту на інтерактивних уроках належить учням, тому *техніка і засоби усного мовлення*, вільне ним володіння – одне з завдань даного предмету.

8) Психологічний вектор: Я-ПСИХОЛОГ або Я-ПСИХОАНАЛІТИК – ці аспекти повинні якнайширше застосовуватися у пізнанні окремої композиторської постаті, оскільки лише опис характеру здатний окреслити відповідний психотип того чи іншого композитора.

9) Правничий вектор: дозволяє вирішити суперечливі проблемні питання, вести дискусії та навіть судові слухання під призмою ролей Я-ЮРИСТ, Я-АДВОКАТ, Я-ЗАХИСНИК, Я-СУДДЯ, Я-МЕДІАТОР тощо; Ситуацію з юриспруденцією можна обігрувати у різних випадках, однак, у Генделя й справді були судові процеси, що спрощує адаптацію даного вектора.

10) Науково-інтелектуальний вектор: Ролі Я-ВЧЕНИЙ, Я-ВИНАХІДНИК; Я-ЕРУДИТ використовувалася у якості симуляції та застосування провокативних запитань, роль Я-ЕНЦИКЛОПЕДИСТ передбачає збагачення і розширення знань про світ та досягнення нових понятійних сфер, термінів тощо. Обов'язковим на даному предметі видається ведення ГЛОСАРІЮ.

11) Фінансовий вектор: Проблемні життєві та мистецькі фінансові справи може вирішувати роль Я-МЕНЕДЖЕР, яка дозволить *програвати, моделювати і проектувати найрізноманітніші фінансові ситуації та шукати з них шляхи виходу.*

12) Педагогічний вектор: Я-ВЧИТЕЛЬ (з інваріантом МІЙ-ВЧИТЕЛЬ), Я-НАСТАВНИК, Я-КОВЧ. Тип освіти, педагогічна майстерність вчителів, які виховали того чи іншого генія – сфера особливого зацікавлення (які важелі було використано у творчому становленні та навчанні.) плюс очевидне застосування *технології навчаючи-навчаюсь.*

13) Медичний вектор: Обізнаність з азами медицини є необхідною при розгляді окремих творчих постатей, наприклад, у випадку Л. Бетговена – це буде проблема глухоти композитора, яка суттєво вплинула на його музичну творчість, у А. Вівальді – це параліч, у Й. С. Баха і Г. Ф. Генделя – сліпота (роль Я-ДІАГНОСТИК). Зрештою, роль Я-АРТТЕРАПЕВТ покликана до осмислення майбутнім професіоналом ґрунту і сенсу своєї майбутньої діяльності.

14) Візуально-художній вектор: Я-ХУДОЖНИК, Я-МИСТЕЦТВОЗНАВЕЦЬ; застосування практичного володіння малювання, креслення, ліплення, орнаменталістики тощо на уроках може і здатне суттєво збагатити і урізноманітнити сприйняття матеріалу, а розмальовування, виділення різними кольорами – давно відома і дуже позитивна практика. З іншого боку – знайомство з художниками та скульпторами відповідної доби, підбір ілюстрацій – все це «працює» на розвиток загальнономистецького кругозору учнів.

15) Філософський вектор: Я-МИСЛИТЕЛЬ, Я-ФІЛОСОФ – незамінний атрибут інтегративної природи предмету – світогляді основи, спосіб світовідчуття і світорозуміння, відтак – звуковідчуття і звукотворення – лежать в основі кожної композиторської творчості.

16) Інформаційно-технологічний вектор більше виявляється у ракурсі засобів на уроці-життеписі (*технології різноманітних презентацій, пошукова діяльність учнів*), проте, його роль неймовірно зростає при досягненні аналітичного спостереження над окремими музичними творами.

17) Музикантський вектор: передбачає кілька рівнів внутрішньої інтеграції, яка пронизує чи не всі предметні лінії. **Перша (профільна):** Век-

тори музичної діяльності також характеризувалися розгорненою сферою музичної професіології: Я-ВИКОНАВЕЦЬ (СОЛІСТ, АНСАМБЛІСТ, ОРКЕСТРАНТ, ХОРОВИК тощо), Я-МУЗИКОЗНАВЕЦЬ, Я-КРИТИК, Я-ЗВУКОРЕЖИСЕР, Я-КОМПОЗИТОР тощо. Друга (теоретична): полягає в площині компаративістики та логістики – а саме у виявленні причинно-наслідкових зв'язків та інтенсифікації порівнянь (порівняльних характеристик) різноманітних параметрів суто музичної діяльності. Третя (практична): у процесах безпосереднього музикування учнів на уроці – сольфеджування, спів зі словами, сольна та ансамблева гра, гармонічний аналіз, читка з аркуша тощо. Наприклад, інструментальна *сейшн-імпровізація* на тему Пасакалії Генделя доводить, що заняття музикою уже само собою здатне на конвергенцію з загальноосвітніми інтегративними принципами та інтерактивними технологіями, зокрема, такими як *робота в парах, групами, «два-чотири-разом», каруселі або радіальні групи, коло ідей (схема «сонечко»), ланцюжково-ключові та шере-нгові плеяди, мозковий штурм, вільний мікрофон, «снігові кулі», «ажури» або «мережки», «навчаючи – навчаюсь», «учень в ролі вчителя», «кейс-метод», «аргументація позиції», «метод-прес», «резюме», «дебрі-фінг», «архівування», які з успіхом можуть застосовуватися і на предметах музично-історичного циклу.*

Використані джерела

1. Назар Л. Й. Інтегративні елементи та інтерактивні технології на уроках музичної літератури у професійній музичній освіті на прикладі вивчення творчості Георга Фрідріха Генделя (частина I. Життєпис): методична розробка. Львів. 2017. 27 с.

Новосядла Ірина Степанівна

ІНФОРМАЦІЙНО-КОМП'ЮТЕРНІ ТЕХНОЛОГІЇ ЯК ПЕДАГОГІЧНІ НОВАЦІЇ В МУЗИЧНІЙ ОСВІТІ

Сьогодні рівень розвитку сучасного інформаційного суспільства повністю змінив традиційні уявлення про методики навчання. У всіх сферах державної та комерційної спеціальної освіти почав дедалі ширше й успішніше застосовуватись інформаційний підхід до засвоєння нових знань. Безумовно, це викликано зростанням вимог до якості освіти і величезною кількістю наукової інформації, яку необхідно засвоїти майбутнім молодим спеціалістам.

Новий підхід до вищої професійної, середньої спеціальної та загальної музичної освіти зумовлений також необхідністю вирішення гострих проблем у музичній педагогіці і сучасним станом загальної музичної освіти, який викликає особливе занепокоєння серед фахівців. Неод-

норазово порушуються питання, що можливості музичної освіти в загальноосвітніх школах використовуються не повною мірою, а методи навчання в системі загальної музичної освіти часто залишаються без змін упродовж багатьох років, в результаті чого її рівень не відповідає сучасним вимогам.

Використання ІТ в музичній освіті носить проблемний характер. Цей процес має низку протиріч, а саме:

- розірвання між концептуальними інноваціями в галузі загальної педагогіки, орієнтованої на широке використання нових інформаційних освітніх технологій і традиційною музичною педагогікою;

- суперечності між можливостями музично-комп'ютерних технологій та їх реальною затребуваністю в системі музичної освіти (як загальної, так і професійної);

- традиційна орієнтація на вузькопрофільне спрямування викладача музичного мистецтва, з одного боку, і демократизація навчально-виховного процесу в цілому, інтеграція різних областей знань – з іншого;

- протиріччя у навчальних програмах, планах загальноосвітніх, музичних шкіл та профільних вищих навчальних закладів.

Одним зі шляхів вирішення цієї проблеми є пошук нових педагогічних технологій, котрі дозволяють оптимізувати навчальний процес, зробити його високохудожнім і високотехнічним, що відповідає сучасним умовам.

Сьогодні ми спостерігаємо позитивні зрушення: поступово вдосконалюються технології навчання музичним дисциплінам, створюються музичні програми, котрі дозволяють гнучко і різнобічно використовувати багатий педагогічний інструментарій традиційного музичного навчання і величезні можливості комп'ютера. Серед них, зокрема:

- навчальні програми, котрі допомагають засвоїти основи музичної освіти і виробити певні навички в сольфеджіо, співі чи грі на музичному інструменті;

- програми, котрі дозволяють робити високоякісні композиції і мікси на основі готових шаблонів;

- програми-автоаранжувальники;

- нотні редактори та ін.

Зауважимо, що серед багатьох музичних програм, орієнтованих на різні види діяльності, перше місце за кількістю, різноманітністю і популярністю як у професійних музикантів, так і любителів, займають програми для музичної творчості, а саме – створення та аранжування творів. У той час, як музично-навчальні складають лише невелику частку. Ми спостерігаємо ситуацію, як мультимедійні навчальні засоби дедалі ак-

тивніше використовуються на уроках музичного мистецтва в загально-освітніх школах [1], тоді як у вищих навчальних закладах музичного та музично-педагогічного профілю інформатизація та комп'ютеризація навчального процесу має нестабільний характер.

З огляду на особливості системи вищої музичної та музично-педагогічної освіти, її, переважно, індивідуального навчання, а саме – необхідність безпосереднього контакту студента з викладачем у навчанні виконавським спеціальностям, актуальною є розробка і створення нових методів і форм організації навчальної роботи, основаних на комунікаційних засобах взаємодії. Основним завданням такого навчання є підвищення ефективності традиційних методів музичного виховання із залученням сучасних засобів інформаційних технологій. До принципів взаємодії між викладачем і студентами можна віднести: пасивний – навчання спирається на інформаційні ресурси і передбачає самостійну роботу студента; інтерактивний (паралельний) – одночасна чи послідовна взаємодія студентів як з викладачем, так і один з одним; принцип повної заміни викладача (актуальний в ситуації, коли неможливо бути присутнім на заняттях за станом здоров'я чи з причини географічної віддаленості тощо).

Можна класифікувати кілька методів навчання, критерієм котрих буде ступінь взаємодії між викладачем і студентом:

- методи навчання за допомогою освітніх музичних ресурсів при мінімальній участі педагога. Матеріалом можуть виступати мультимедійні ресурси, наприклад: електронні бібліотеки, енциклопедії, нотні архіви, музичні антології, віртуальні музеї, каталоги навчальних музичних програм, електронні посібники тощо. Цей матеріал може або супроводжувати лекції викладача, або бути базою для самостійного вивчення курсу з музичних, здебільшого, історико-теоретичних дисциплін;

- метод індивідуалізованого навчання, для котрого характерним є взаємодія студента і викладача або одного студента з іншим. Переважно, діалог відбувається за допомогою електронної пошти або спілкування в Skype;

- методи, в основі яких лежить надання матеріалів навчальної дисципліни викладачем. Ці методи, властиві традиційній освітній системі, отримують новий розвиток на базі сучасних інформаційних технологій. Це може бути проведення електронного семінару у вигляді наданих студентами статей і можливістю взаємозв'язку між учасниками. Сюди ж можуть відноситися і дистанційні майстер-класи видатних музикантів-педагогів. Такі методи особливо корисні в курсах зі спеціального музи-

чного інструмента, в заняттях з виконавської майстерності, а також в обміні досвідом педагогами різних музичних навчальних закладів тощо;

- методи, для яких характерною є взаємодія між усіма учасниками навчального процесу. Розвиток цих методів пов'язаний із проведенням навчальних колективних дискусій і конференцій, зокрема, відео-конференцій. Це дасть можливість всім учасникам дискусії обмінюватись повідомленнями як у синхронному, так і асинхронному режимі, що має велику дидактичну цінність.

Комплекс цих методів можна визначити як модель творчо орієнтованої музичної педагогіки, змістом якої є інтеграція і інтенсифікація в музично-освітньому процесі всіх видів діяльності.

Нові завдання зумовлюють не лише проблеми методичного характеру. Інформаційний підхід у музичній освіті вимагає логічно виправданого рішення щодо відповідного фінансування, а також підтримки владних державних структур. За умови вирішення кадрових і фінансових проблем перехід до глобальної інформатизації музичної освіти стане реальним.

Використані джерела

1. Турчин Т. Інформаційно-комп'ютерні технології на уроках музики в початковій школі. Рідна школа. № 1–2. Київ, 2012. С. 39–43.

2. Salavuo M. Social media as an opportunity for pedagogical change in music education // Journal of Music, Technology and Education. Vol. I. № 2–3. Bristol, UK, 2008. P. 121–136.

Холевінська Ярина Іванівна

Степан Оксана Мирославівна

ТЕХНОЛОГІЇ РОЗВИТКУ КРИТИЧНОГО МИСЛЕННЯ В КУРСАХ МУЗИЧНО-ІСТОРИЧНИХ ДИСЦИПЛІН СПЕЦІАЛІЗОВАНОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ

В новітніх умовах розвитку національної освіти, інтегрованої у світові освітні процеси перед суспільством постає важлива парадигма концептуалізації інноваційних принципів, застосованих у будь-якій із освітніх сфер та, зокрема, її адаптації в сферу мистецької освіти. В програмах Нової української школи наголошується на важливості принципу *дитиноцентризму* як вихідному принципу сучасної педагогічної практики. Цей принцип можна розглянути з декількох аспектів: як реальність встановлення інтерактивних партнерських стосунків між учнем та вчителем, а також в межах учнівського колективу; як спосіб ефективної організації їх співпраці задля здобуття необхідних компетентностей, зрештою, оріє-

нтація на особистісно-зорієнтоване навчання дітей тощо. У зв'язку з цим виникають потреби в інноваційних підходах щодо організації навчального процесу, серед яких чільне місце посідають технології розвитку критичного мислення. Цей напрям сучасної освіти на даний час в мистецькій освіті є практично нерозробленим і тому потребує активного опрацювання, поширення та впровадження в українське шкільництво.

Одна з найбільших проблем у педагогічній практиці - вміння навчити дітей бачити взаємозв'язок між теоретичними та практичними поняттями. В цьому сенсі у музичній педагогіці часто виникають проблеми розокремленого сприйняття даних аспектів, що негативно відображається на розвитку персональних здібностей на різних музичних спеціалізаціях. Тому перед педагогами постає першорядне завдання *синтезної* подачі матеріалу, в чому ефективними знадобляться імплементовані інструменти критичного мислення, наприклад, такі як *кубування*, при якому цілісно розглядається характеристика музичного явища. Учні поступово висловлюють свою думку в довільній формі від початкового враження від прослуханого музичного твору до порівняння, асоціацій, будови – форми, наприкінці виводяться ціннісні орієнтири отриманої інформації. Доцільними є при цьому пропозиції дискусійного обговорення образно-змістових та абстрактно-теоретичних параметрів на основі наявних знань із суміжних музичних предметів на певних вікових етапах. Музичні твори, наче «грані куба» підлягають деталізованому слуховому та інтелектуальному опрацюванню: опису за запропонованими музичними ознаками, порівняльному аналізу, розвитку асоціативного мислення, пошукам застосування у практичному досвіді. Відповіді дітей можуть ґрунтуватися на здобутих знаннях під час обговорення проблеми в інтерактивних групах.

Ще одним інструментом технологій розвитку критичного мислення є *таблиця ЗХД*: Знаю – Хочу дізнатися – Дізнався. Дана технологія уможливорює попереднє пригадування учнями відомостей, отриманих раніше за різних обставин (вдома, в родинному колі, у школі, за допомогою ресурсів мас-медіа). Трьохфазна побудова уроку дозволяє вибудувати наскрізну пізнавальну лінію по «висхідній» з метою мотивування учнів до власних пізнавальних проєкцій (наприклад, мотивувати до глибших студій над творчістю певного композитора, спонукати до безпосереднього вивчення його творів у власній виконавській діяльності, бажання їх «прорекламувати» серед ровесників, включивши їх в свій постійний виконавський репертуар; розширювати власний мистецький світогляд). Доцільним може стати використання даної технології в рамках вивчення історико-стильових або жанрово-типологічних ознак музичних явищ. У

даному випадку в добрій нагоді стануть компаративістські форми, застосовані до інтерпретацій живого та записаного виконавства.

Діаграма Вєнна – схема спільних та відмінних рис – технологія критичного мислення, що дозволяє провести урок в поєднанні із методом «мозкового штурму». Сферичні схеми успішно застосовуються на уроках музичної літератури в основній та старшій школі, активно інспіруючи тип критичного мислення учнів. Зокрема, даний метод дієвий на уроках підсумку та узагальнення знань при потребі виявити знання учнів, застосовуючи при цьому нестандартні форми опитування. До прикладу, для співставлення, порівняння музичних явищ, виявлення спільних та відмінних рис (стильові параметри в творчості одного або кількох композиторів, хронологічні межі періодів творчості, характерні особливості жанрів, форм тощо).

Технологія Т-схеми може застосовуватися на різних навчальних етапах, пристосовуючись до вікової категорії дітей, адже дітям пропонується графічний органайзер, що ззовні нагадує літеру «т». Така схема призначена для запису аргументів під час дискусії з точок зору «за» і «проти». Використання Т-схеми уможливорює визначати ціннісні вартості героїв музичної казки, персонажів програмних вокальних та інструментальних творів, характеристики їх поведінки тощо; прогнозувати наперед «сюжет» на основі їх «музичної історії», прослуханої без попереднього оголошення образного змісту.

Технології критичного мислення прямо впливають на розвиток мовно-термінологічного апарату музиканта, адже без розуміння базової термінології в широкому контексті та застосування спеціальної наукової лексики сприймання інформації музичного змісту буде неповним. Вміння грамотно висловлюватися про музику, використовуючи професійну термінологію розвиваються ще з початкової школи з метою розрізняти мистецькі явища, виразові засоби, жанри, форми тощо. Важливим педагогічним завданням є навчити учнів читати інформативні тексти про музику з розумінням їх змісту. Цьому сприяють такі форми роботи як маркування тексту, пошуки значення музичних термінів у словниках, довідниках, інтернет-ресурсах із бажанням глибшого зрозуміння часом різнобічної семантики, обговорення в групах не до кінця зрозумілих слів, записування їх у спеціальний зошит для власних потреб. Візуалізація музичних термінів за допомогою графічних органайзерів (таблиць, схем, діаграм, ментальних карт та ін.) забезпечує краще засвоєння учнями навчального матеріалу, особливо тоді, коли їх створюють самі учні.

Використання на практиці здобутих на уроках музично-історичної освіти (слухання музики, українська та світова музична література) спри-

яють формуванню навичок аналітичної роботи музиканта. В юних музикантів важливо ще на ранніх етапах сформуванню важливі питання доцільності їх майбутньої професії, виховати бажання фахового вивчення музичного мистецтва в різних аспектах, в тому числі музично-теоретичних. Тобто вміння розрізняти музичні явища, аналізувати композиційні та жанрові особливості творів, їх структурні параметри, виразові елементи музичної мови як ознаки певних стильових пластів, орієнтуватися в мистецьких епохах, стилях, провідних напрямках, зрештою оволодіти сучасними принципами здобуття та логічне опрацювання музично-аудіювальної, нотної, графічної, візуальної, текстової та ін. інформацій.

Специфіка критичного мислення є антиподом до навчання, спрямованого на запам'ятовування фактів, на жаль, часто супроводжуване автоматичним відтворенням їх школярами. Натомість тип мислення із формуванням незалежних суджень в діапазоні різних критеріїв зорієнтоване на перспективи самостійного мислення учнів, їх *інтелектуальне волевиявлення* без страху невизнання думки. У кінцевому результаті сприяє демократизації навчально-пізнавального процесу, вихованні демократичного менталітету, розвитку вмінь гнучкої адаптації до потреб перманентно мінливого суспільства, встановленню позитивних міжособистісних стосунків, створенні у довірливому адекватного психологічного клімату, які на даному етапі постали життєвою необхідністю сучасності.

Шевчук Соломія Йосипівна

МОЖЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ ФОРМ ТА МЕТОДІВ ЕВРИСТИЧНИХ ТЕХНОЛОГІЙ НА УРОКАХ МУЗИЧНО-ІСТОРИЧНОГО ЦИКЛУ СПЕЦІАЛІЗОВАНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

У світлі вимог сучасного світу, в період глобалізації та мегашвидкісного розвитку технологій, нових наукових відкриттів, їх впливу на життя суспільства виникає потреба адаптації людської особистості для її успішного та життєтворчого буття. Власне школа постає одним з тих середовищ, яке покликане готувати теперішніх учнів до майбутніх викликів життя. Надзвичайно важливою галуззю, яка здатна сформувати необхідні для успішної діяльності навички, постає мистецька освіта. Необхідність гармонійного розвитку множинного інтелекту, навичок креативності, вміння вирішувати нестандартні завдання, орієнтуватися у проблематиці, сформованій викликами часу, спираючись на досвід поколінь – властивості творчої діяльності, які окреслюються поняттями евристики. Зреш-

тою, евристичні технології та моделі можуть стати одним із засобів не лише осмислення такої сфери людської діяльності як творчість, але й допомогти у формуванні необхідних знань та навиків учнів, навчити їх відкривати нове, виявляти і розуміти творчу складову, планувати власну творчу діяльність, яку умовно можна назвати «експеримент».

Мистецький твір – «продукт творчої діяльності» є результатом дій, що базуються на невідомому алгоритмі (**процес створення**), його **виконання** вимагає організації самостійної роботи, в часі якої виникає цілий ряд проблемно-пізнавальних завдань, вирішення яких потребує проходження процедур аналізу, порівняння та узагальнення. Проте творча складова – основа мистецтва – вимагає від виконавця застосування евристики як методу винаходів у процесі реалізації творчого продукту, адже його кінцевою формою є **сприйняття** мистецького твору реципієнтами, у випадку музичного опусу – слухачами, його співзвучність, співмірність, можливість перетворення та переосмислення набутої в процесі слухання-сприйняття мистецької інформації. Саме тому необхідним є використання евристичних технологій вже з перших років знайомства з мистецтвом, проте їх використання а навчальному процесі вимагає попереднього формування відповідних навичок навчання, а саме вмінь сприймати, прагнути зрозуміти та засвоювати нове, зокрема у випадку музики – незрозумілого явища звукової матерії, що вимагає також і розвитку абстрактно-логічного мислення. У аспекті задіяності особистості у сфері музичного мистецтва ці навички необхідні впродовж всієї її творчої діяльності чи як композитора, чи як виконавця, організатора, чи в як освіченого слухача та прогностика майбутніх музичних процесів та явищ.

Зазвичай у практиці музичної освіти застосовуються мнемотехнічні форми для полегшення запам'ятовування насамперед при досягненні виконавського фаху та музично-теоретичних дисциплін (сольфеджіо), тоді як провідні прийоми збільшення пам'яті шляхом утворення асоціацій та прийом символізації залишаються поза увагою. Хоча власне ці методи, рівно ж як і фізична пам'ять, активно використовуються виконавцями для досягнення великих масивів абстрактної текстової (нотної) інформації. Генерування асоціацій, які є вихідними даними інверсії як евристичного методу пізнання та засвоєння інформації дозволяють сформулювати серед навиків музиканта прийом перетворення символу-подразника (звуку або звукового комплексу) у просторі і часі та вибудувувати ланцюг асоціацій від закладеного композитором до почутого слухачем. Розуміння цих процесів та набуття відповідних навиків генерування асоціацій необхідно розвивати в процесі навчання майбутніх музикантів, а найбільш відповідним для розвитку цих вмінь циклом предметів є «слухання

музики» та «музична література». Зрештою, для успішної майбутньої професійної діяльності необхідним є і набуття ейдетичних здібностей як форми пам'яті, що умовно можна окреслити як формування спогаду у вигляді дуже якісної фотографії з конкретизованими деталями, які дозволяють розуміти музичний твір як явище, в якому:

- визначено проблему (**хто** написав твір, **що** це за твір, **навіщо** потрібен такий твір, **де** він звучить, якими виконавськими засобами – **чим** виконується, **як і коли**);

- виявлено оптимальні шляхи її вирішення (яку проблему презентує твір та якими є шляхи її вирішення – **образний зміст твору та його музична мова**);

- можна поділити інформацію, подати її меншими блоками (аналогічно вирішити питання втілення образного змісту шляхом визначення розділів **музичної форми**, поступовості її розвитку чи становлення композиторського почерку, стилю, рис епохи, **спадковості історичного процесу** тощо);

- виробити цілеспрямованість у вирішенні поставленої проблеми – осмислення та розуміння музичного явища як **структурно-семантичної моделі**.

Проте процес вивчення музично-історичних дисциплін традиційно формується за принципом «прослуховування твору – малюнок» (без відповідного образного спрямування на «Слуханні музики») та «біографія – форма твору» («Музична література») і абсолютно не сприяє формуванню відповідних навиків та вмінь, необхідних для майбутньої професійної діяльності музиканта, що вимагає від нього вільного володіння асоціативним мисленням, активної пізнавальності, креативності, творчості та покликані допомагати знайти власний шлях самореалізації. Наведені навики є похідними типів творчого мислення, яке можна формувати засобами мозкового штурму для пошуку креативної ідеї, латерального мислення для виявлення оптимальної форми мистецького втілення, синектики шляхом прямих, особистих, символічних, образних та фантастичних аналогій, конструювання, раціонального компоновання та прогнозування, необхідних для майбутньої музичної діяльності.

Обов'язковими навиками, які необхідно сформувати на предметах музично-історичного циклу є вміння **сприймати музику**, володіти **професійним мовно-термінологічним апаратом**, навичками **аналітичної роботи**, **роботи з інформацією** та вміння вирішувати **креативно-творчі завдання**, кожне з яких можна виховувати, користуючись евристичними методами творчої діяльності.

Сприймання музики вимагає від викладача вміння задіяти життєвий, слуховий та виконавський досвід дитини у вербальній та просторово-мистецькій усній чи писемній формі, формуванні вміння осмислення почутої звукової інформації, її класифікації та підсумкової рефлексії (*«сподобалося/не сподобалося», очікуване/неочікуване, малюнок, щоденник музичних вражень, есе як форми фіксації власного слухового досвіду, музичні ілюстрації*).

Поступове ускладнення завдань стане допоміжним явищем у формуванні та розумінні доцільності набуття **професійного мовно-термінологічного словника, аналітичних навичок та вміння працювати з інформацією** вербального та музичного типу (*візуалізація музичного явища – твору, жанру, напрямку, форми, образного змісту, стилю чи творчості композитора з допомогою пропсів, таблиць, схем, діаграм, ментальних карт; робота з оригінальним та препарованим музичним текстом, принцип раціонального компонування – вибір назви, асоціації кольору, слова, просторового втілення, прогнозування на рівні розвитку образного змісту, створення позитивного ланцюга постачання тощо*).

Серед форм **організації здобутої інформації** можна назвати ментальні карти, лепбуки та презентації як засоби візуалізованої організації, реферати, доповіді, есе як вербальні форми, схематичні та звукові музичні втілення здобутої інформації, творчі ескізи засобами різних мистецтв тощо.

Кожна з названих форм евристичного методу навчання здатна не лише урізноманітнити навчальний процес, але й допоможе здійснити безболісний перехід від дошкільного синкретичного мислення до усвідомленого розуміння музичних явищ, структурувати одну з найзагадковіших сфер людської життєтворчості, підготує майбутніх професіоналів до викликів дорослого життя.

СЕКЦІЯ 5

МИСТЕЦТВОЗНАВЧА ЕКСПЕРТИЗА КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ

Зайцева Вікторія Олександрівна

ПОНОВЛЕННЯ СТІНОПІСУ ТРОЇЦЬКОЇ НАДБРАМНОЇ ЦЕРКВИ КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ ЛАВРИ В ПЕРІОД ХVІІІ – ХІХ СТ.: ОГЛЯД АРХІВНИХ ДЖЕРЕЛ

Стінопис Троїцької надбрамної церкви є одним з найкращих пам'яток монументального мистецтва ХVІІІ ст., збережених до наших днів. Виконаний майстрами лаврської малярні, наповнений глибоким ідейно-сакральним змістом він став уособленням високої художньої довершеності та органічного поєднання з бароковою архітектурою храму. Вивченням живопису Троїцької надбрамної церкви займалися значна кількість дослідників, серед них М. П. Істомін [1], Ф. С. Уманцев [2], П. М. Жолтовський [3], Л. С. Міляєва [4], А. Ю. Кондратюк [5] та ін. Наразі сьогодні надзвичайно актуальним є зосередження уваги на комплексному дослідженні та збереженні перлини українського мистецтва в зв'язку з втратою автентичності окремих розписів внаслідок пізніх ремонтів, поновлень, реставрацій. Представлена розвідка висвітлює особливості періоду поновлень стінопису Троїцької надбрамної церкви, як єдиного способу «реставрації» живопису від середньовіччя до початку ХХ ст., в контексті визначення історичних передумов формування реставраційної справи в Україні та заповнення прогалин невідомих сторінок історії пам'ятки.

Після незначних перебудов за часів П. Могили, остаточні форми Троїцька церква набула в 1731 р., оздоблена ліпною роботою майстра В. Стефановича [6, с. 11]. Підкреслюючи урочистість споруди, східний і західний фасади, а також кріпосні мури, що примикають до храму, було прикрашено розписом. Появу живопису на фасадах і мурах перед брамою попередні дослідники пов'язують з приїздом до Києва імператриці Єлизавети Петрівни у 1743–1744 рр. [7]. Так звані «ілюмінації» на кріпосних стінах створювались за участю лаврського іконописця Алімпія (Галика) [8], а також художників І. Кондельського та М. Якубовича [5, с. 14].

Підтримуючи ошатний стан споруди, лаврське керівництво постійно піклувалося про екстер'єр церкви та живопис на мурах. Одні з перших відомостей про поновлення розписів відносяться до періоду

1772–1776-х рр. [2, с. 57]. Під керівництвом малярного начальника Захарії Голубовського живописні роботи виконували іконописці Даніїл, Ігнатій, Микола, Антон Києвщинський та Григорій Карвашевський [9, с. 85]. Однак в 1794 р. розпис мурів був цілковито знищений у зв'язку зі значним руйнуванням тиньку та фарбового шару. Тоді за проектом архітектора Івана Гелмара пропонувалось очистити старе тинькування та оббити стіни для міцності мідними бляхами, а вже по них виконати новий розпис. Проте для здійснення задуму необхідно було близько 500 листів міді, яка була дорогим задоволенням навіть для заможної Лаври. Тому ієромонах Захарія запропонував виконати розпис на більш дешевій сировині – залізі [10, с. 27]. До програми робіт було включено і нове тинькування та стінопис зовнішніх стін споруди церкви [11].

Наступну згадку про поновлювальні заходи зустрічаємо в рапорті лаврського еклезіарха Ієрона від 3 травня 1803 р.: *«Написанные на двух за Св. Троицкими воротами стенах на железных листах обеих пещер преподобных печерских угодников иконы от солнечного зноя во многих местах попрогорали <...> равно на обоих стенах Троицкой церкви <...> чтобы не было безобразия нужно проолеять и по прежнему иконописной работой исправить»* [12]. В 1810 р. під керівництвом ієромонаха Захарії на фасадах виконувалось поновлення десяти зображень [13]. Чергових робіт стан розпису потребував в 1825 та 1832 рр. [14]. Наступне поновлення здійснювалось на честь приїзду до Києва імператора Миколи Павловича в 1839 р. [15, с. 1].

Ремонтно-відновлювальні заходи другої половини XVIII ст. в Києво-Печерській лаврі, та й в Україні загалом, слід розглядати через призму змін, які відбувались в релігійному сприйнятті старовини та переоцінці духовного і культурного надбання минулого. Характерною ознакою цього періоду було захоплення природничими та історичними науками. Разом з тим, відношення до українського мистецтва XVII–XVIII ст. у багатьох знавців старовини того часу було досить негативним [1, с. 3]. Барокові зміни в українській архітектурі сприймалися як нездорове явище, що спотворювало давньоруські форми храмів. З цього часу стає масовим явищем нищення пам'яток, створених у період розквіту українського мистецтва доби бароко. А в 1801 р. петербурзький Синод узагалі заборонив будувати в Україні церкви *«в малороссийском вкусе»* [16, с. 233]. Офіційним стилем російської церковної архітектури цього періоду стає т. зв. неовізантійський стиль, у якому створювалися всі нові та реконструювалися старі храми і їх оздоблення.

На підставі вивчення й аналізу архівних джерел можна зауважити, що в основі ідеї церковних поновлень розписів передбачалось деяке по-

ліпшення стану чи виправлення недоліків. Проте збереження твору як «пам'ятки старовини» суперечило уявленням духовенства про «*дозволенное благолепие*» стародавнього храму, засноване на суто суб'єктивних поглядах і смаках. Такий підхід призводив не до відновлення, а до знищення пам'яток, як ідейно неприйнятних. І як наслідок – старовинні розписи опинялися під шарами поновлень.

Слід зазначити, що тема збереження та реставрації унікальних розписів церкви потребує поглибленого вивчення. Окремі аспекти даної тематики вже були розглянуті автором статті.

Використані джерела

1. Истомин М. П. К вопросу о древней иконописи Киево-Печерской лавры // Чтения в историч. обществе Нестора летописца / под ред. М. Н. Ясинского. Киев, 1898. Кн. 12. С. 3–19.
2. Уманцев Ф. С. Троїцька надбрамна церква: монографія. Київ: Мистецтво, 1970. 216 с.
3. Жолтовський П. М. Монументальний живопис на Україні XVII–XVIII ст. / АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етногр. ім. М. Т. Рильського, Львів. відділення. Київ: Наук. думка, 1988. 159 с.
4. Миляева Л. С. Иконография и красноречие украинского барокко (росписи Надвратной церкви Киево-Печерской лавры) // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство. Санкт-Петербург, 1994. С. 308–316.
5. Монументальний живопис Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври: каталог / автор-упор. Кондратюк А. Ю., Київ: КВЦ, 2005. 252 с.
6. О поновлении снаружи Свято-Троицкой на Св. воротах церкви. 1881 г. // ЦДІАК України. Ф. 128. Оп. 1 заг. Спр. 2766.
7. Дело о посещении Елизаветой Петровной г. Киева. 1743–1744 гг. // ЦДІАК України. Ф. 128. Оп. 2 заг. Спр. 2.
8. О погребении в лавре иеромонаха Алимпия иконописца. 1755 г. // ЦДІАК України. Ф. 128. Оп. 1 заг. Спр. 135.
9. Очерки истории Киево-Печерской лавры и заповедника / А. Д. Гришин, П. В. Голобуцкий, Е. П. Кабанец, Ю. Д. Кибальник, О. П. Коваль, Т. М. Кусок, И. А. Писларий, И. Ф. Черепанов, В. А. Шиденко. Київ: Радянська Україна, 1992. 287 с.
10. Зайцева В. О. Зовнішній настінний розпис кріпосних мурів Києво-Печерської лаври. Історія реставрації, дослідження та проблеми збереження: матеріали XVII Всеукр. наук. конф. (Глухів, 30 травня – 01 червня 2018 р.), Сіверщина в історії України. № 11. Глухів–Київ, 2018. С. 26–31.
11. Решение Духовного собора и рапорты епископа о ремонте церковных зданий лавры. 1794–1797 гг. // ЦДІАК України. Ф. 128. Оп. 2 заг. Спр. 22.
12. О поновлении состоящих в Троицких воротах Преподобных пещер святых. 1803 г. // ЦДІАК України. Ф. 128. Оп. 1 заг. Спр. 1120.
13. Переписка с казначеем Лавры Амфилофием с епископом Иеронимом о приеме на работу в Лавру иконописцев для реставрации Троицкой надвратной церкви. 1810 г. // ЦДІАК України. Ф. 128. Оп. 3 заг. Спр. 57.
14. Дело о реставрации живописи в Свято-Троицкой церкви дворянином Оробиевским. 1825–1848 гг. // ЦДІАК України. Ф. 128. Оп. 2 заг. Спр. 103.

15. О поновлении Святой брамы и позолоте куполов на оной. 1839 г. // ЦДІАК України. Ф. 128. Оп. 1 заг. Спр. 1939.

16. Вечерський В. В. Архітектурна й містобудівна спадщина доби Гетьманщини: Формування, дослідження, охорона. Київ: НДІПІАМ, 2001. 350 с.

Мищенко Марина Олексіївна

РОЛЬ МИСТЕЦТВОЗНАВЧОЇ ЕКСПЕРТИЗИ У БОРОТЬБІ З КОНТРАБАНДОЮ КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ

Суспільна небезпека посягань на культурні цінності полягає в тому, що такі діяння спричиняють непоправну шкоду як культурному надбанню нашої держави, так і світовому культурному надбанню. У цьому сенсі проблема захисту та збереження культурних цінностей набуває особливої актуальності. Учинення контрабанди культурних цінностей призводить до того, що держава втрачає значну кількість винятково цінних предметів. Під втратою у такому випадку треба розуміти вихід цих предметів зі сфери контролю держави, їх незаконний перехід до приватних суб'єктів і, як наслідок, вивезення за межі України.

Відповідно до ч. 1 ст. 201 Кримінального кодексу України контрабандою культурних цінностей є переміщення цих предметів через митний кордон України поза митним контролем або з приховуванням від митного контролю [1]. Дійсну картину означеної складової у структурі загальної злочинності важко усвідомити з огляду на високий ступінь її латентності. Буквально це означає, що дійсна кількість випадків вчинюваної контрабанди культурних цінностей значно вища, ніж показники, відображені у офіційних статистичних звітах від Міністерства внутрішніх справ та Генеральної прокуратури України.

Контрабанда культурних цінностей належить до так званих «предметних злочинів», оскільки передбачає наявність предмету злочинного посягання – хоча б одного матеріалізованого об'єкта, який за висновком мистецтвознавчої експертизи визнано культурною цінністю. Контрабанда культурних цінностей вважається закінченим злочином від моменту фактичного незаконного перетину культурними цінностями лінії митного кордону України.

Отже, для того щоб притягнути винну особу до кримінальної відповідальності за вчинення вищеназваного злочину, треба насамперед з'ясувати, чи незаконно переміщений предмет належить до культурних цінностей, чи є він об'єктом матеріальної та духовної культури, що має художнє, історичне, етнографічне та наукове значення і підлягає збереженню, відтворенню та охороні відповідно до законодавства України.

Ефективне розслідування справ про вчинення контрабанди культурних цінностей неможливе без залучення фахівців, які мають спеціальні знання – експертів для проведення мистецтвознавчої експертизи. Саме цей вид судової експертизи дозволяє зокрема дати відповідь на питання – чи належить наданий на дослідження предмет до культурних цінностей, що мають художнє, історичне, етнографічне, наукове або інше значення? Це цілком закономірно, адже особі, яка не є фахівцем у галузі мистецтвознавства, лише за зовнішнім виглядом важко визначити видову приналежність предмета.

Проведення мистецтвознавчої експертизи культурних цінностей суттєво ускладнюють такі обставини.

1) Різноманітний видовий склад культурних цінностей. Так, у тексті Закону України «Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей» передбачено значну кількість видів культурних цінностей, зокрема ними є «предмети музейного значення, знайдені під час археологічних розкопок; складові частини та фрагменти архітектурних, історичних, художніх пам'яток і пам'яток монументального мистецтва; старовинні книги та інші видання, що становлять історичну, художню, наукову та літературну цінність, окремо чи в колекції; манускрипти та інкунабули, стародруки, архівні документи, включаючи кіно-, фото- і фотодокументи, окремо чи в колекції; унікальні та рідкісні музичні інструменти; рідкісні поштові марки, інші філателістичні матеріали, окремо чи в колекції; рідкісні монети, ордени, медалі, печатки та інші предмети колекціонування» [2] тощо. На жаль, на практиці не кожен експерт має усі необхідні знання щодо визначальних особливостей кожного виду культурних цінностей, що може суттєво вплинути на результати мистецтвознавчої експертизи.

2) З кожним роком зловмисники використовують більш різноманітні та «витончені» способи маскування культурних цінностей з метою їх подальшого невиявлення уповноваженими особами під час проведення митного огляду. Так, приховування предметів контрабанди може здійснюватися шляхом зміни їх зовнішнього вигляду. Наприклад, щоб замаскувати картину, яка становить культурну цінність, на практиці часто використовують спосіб поверхневого нанесення на наявний малюнок зовсім іншого зображення, що у подальшому може бути легко усунуте без пошкодження оригіналу.

3) Так званий «людський фактор», при якому мистецтвознавча експертиза проводиться неналежним чином і з порушенням встановлених принципів, що має своїм наслідком хибний висновок. Частіше за все це відбувається або через недостатню кваліфікованість та недосвідченість

експерта, або через свідоме неналежне проведення ним експертизи з огляду на певні особисті обставини, зокрема матеріальні зацікавленості.

Отже, як важлива складова боротьби з контрабандою культурних цінностей притягнення винних у її вчиненні до юридичної відповідальності можливе лише за умови наявності всіх обов'язкових елементів складу злочину, окрім того, воно обов'язково має супроводжуватися кваліфікованим висновком мистецтвознавчої експертизи щодо вилучених предметів контрабанди культурних цінностей.

Використані джерела

1. Кримінальний кодекс України від 5 квітня 2001 р.: за станом на 4 листопада 2018 р. URL: <http://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2341-14> (дата звернення: 09.11.2018).

2. Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей: Закон України від 21 вересня 1999 р. URL: <http://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1068-14> (дата звернення: 09.11.2018).

Рибіцький Олександр Миколайович

МИСТЕЦТВОЗНАВЧА ЕКСПЕРТИЗА МИСЛИВСЬКОЇ ЗБРОЇ У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ДЕКОРАТИВНО- ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА ХІХ СТОЛІТТЯ (НА ПРИКЛАДІ ПРИВАТНОЇ КОЛЕКЦІЇ)

Сучасні зброярі одноставно вважають мисливську зброю ХІХ ст. еталоном з естетичної точки зору і схиляються до думки, що вона відноситься до творів мистецтва. При цьому непростим завданням для мистецтвознавців-експертів залишається часова та національна ідентифікація мисливської зброї.

Проаналізуємо колекційний зразок, який був люб'язно наданий для дослідження і початково атрибутований власником як мисливська рушниця дворянина одного з князівств Німеччини. Ця рушниця є унікальним зразком переходу від кремнієвого замка до капсульного. Також вартий уваги герб, розміщений на її прикладі. Рушниця має загальну довжину 1280 мм, довжину ствола 850 мм, висоту 210 мм і складається з таких частин – два ствола, ложе, ударно-спусковий механізм, цівки – і укомплектована двома антабками. На частинах досліджуваної рушниці нанесено наступні маркувальні позначення: на правій замковій дошці напис «A.ROSEN»; на лівій замковій дошці напис «IN DISK». Дані маркування дають підстави зробити висновок про те, що рушниця була виготовлена Адамом Розеном, що працював над замовленнями для замку Дейка.

На зовнішніх поверхнях рушниці, а саме на ложі, замкових дошках та зовнішніх частинах ударно-спускового механізму наявні елементи у

вигляді декоративно виконаних конструктивних деталей рушниці, а також металеві пластини, на які нанесено гравіювання. Дані гравіювання у вигляді вигадливих квіткових композицій, рослинних мотивів, зображень рогу достатку та «рокайлі» притаманні художньо-декоративному стилю рококо, що був надзвичайно популярним у Європі у I половині XIX ст. У ході проведеного аналізу встановлено, що усі орнаменти нанесені штихелем. У ході порівняння конструктивних особливостей досліджуваної рушниці з літературою та джерельною базою експерта було встановлено, що досліджувана рушниця має характерні конструктивні особливості мисливських рушниць, виготовлених у Європі у XIX ст.

На шийці ложа – зображення герба, елементами якого є геральдичний щит із зображення двох риб, корона та мантия. Встановлено, що маркування у вигляді герба є гербом міста Заальфельд (Тюрінгія, Німеччина). Зображений на рушниці герб був чинним до 1803 р. Після цього останній Герцог Франц Фридрих Антон Саксонський-Кобургський-Заальфельдський здійснив операцію з обміну міста Заальфельд на місто Готу. Судячи з того, що герб на зброї не помінявся (хоча при зміні замків це повинно було б статися), можна зробити висновок про те, що дана рушниця залишалась рушницю в арсеналі міста Заальфельд і, відповідно, була забрана герцогом в Готу.

У результаті експертизи було встановлено, що дана рушниця, яка є у приватній власності, є рушницею для полювання. Вона виготовлена майстром-виробником Адамом Розеном, який з 1828 р. працював над замовленнями для замку Дейка і був учнем зброяра П'єра Греверата. З досить великою вірогідністю рушниця була власністю і використовувалась герцогом Альфредом Саксонським-Кобургським-Готтським-Едінбургським. Враховуючи його родинні зв'язки з домом Романових, дана рушниця могла використовуватись на полюванні і російським імператором Миколою II, який був великий шанувальник полювання і використання рушниць старих зразків для показу власної майстерності у володінні зброєю. Рушниця є штучним виробом зразком зброярського мистецтва середини XIX ст. і є унікальним колекційним зразком історичної зброї.

Черкашина Наталя Олександрівна

ПРОБЛЕМИ ЗАСТОСУВАННЯ РІЗНОМАНІТНИХ МЕТОДІВ ЕКСПЕРТНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ ТА АТРИБУЦІЇ ГРАФІЧНИХ ТВОРІВ

Експертиза – це дії фахівців, спрямовані на встановлення достовірних та об'єктивних фактів, що відносяться до предмета, який представ-

ляє інтерес, з метою встановлення або підтвердження його достовірності. У широкому сенсі, під експертизою розуміють певний набір знань фахівців, що дозволяє їм здійснювати дії відповідного профілю.

Під час здійснення експертних досліджень застосовуються різноманітні методи:

- загальні (категорії та закони діалектичної логіки; формально-логічні методи пізнання: аналіз, синтез, узагальнення; індукція та дедукція, гіпотеза; аналогія тощо);

- загальнонаукові (спостереження, вимірювання, опис, експеримент; порівняння, моделювання; реконструкція);

- спеціальні (візуальні, морфологічні, мікроскопічні, фотографічні, фізичні, хімічні, біологічні, математичні тощо).

Експертне дослідження складається з наступних основних стадій: попереднє дослідження, роздільне дослідження, експертний експеримент, порівняльне дослідження, оцінка результатів дослідження та формулювання висновків, оформлення результатів експертного дослідження.

Поняття атрибуції тісно пов'язане з експертним дослідженням художніх творів і базується на стилістичному та порівняльному аналізі робіт, які вивчаються, з іншими творами, визначеними за еталон робіт певного майстра, історичної доби, мистецького напрямку. Головним інструментом для здійснення мистецтвознавчої атрибуції є око, а базою даних стає інформація, зібрана в результаті обробки певної джерельної бази і доповнена значним напрацьованим протягом років практичним досвідом фахівця. Проте трапляються випадки невірної атрибуції об'єктів, коли спеціаліст відносить досліджуваний твір до доробку певного автора або кола митців, використовуючи лише стилістичний аналіз, та ігноруючи факт, що існують твори мистецтва, в тому числі і підробки, час створення та авторство яких правильно встановити «на око» взагалі практично неможливо.

Разом з тим, і використання тільки лабораторного методу дослідження, відірваного від художньо-історичної інтерпретації результатів та аналізу стилістики, обмежується констатацією аналітичних характеристик твору, але не претендує на підтвердження або заперечення авторства. При цьому спеціаліст з природничого фаху, якого залучають до проведення технічної частини експертного дослідження, часто взагалі не має уявлення, які матеріали або технології необхідно досліджувати для експертної оцінки, або ж які елементи роботи є авторськими, а які привнесені в результаті реставраційних дій або в процесі штучного зістарювання чи природнього старіння поверхні твору.

Науково-технологічна експертиза творів мистецтва є окремою галуззю знань, яке включає в себе не тільки знання техніки, але й методів дослідження художніх пам'яток, передбачає володіння основами технік та технологій, історичного матеріалознавства. Перш ніж застосувати той чи інший метод або прилад, фахівець повинен розуміти, що саме слід аналізувати, які ознаки матеріалу пам'ятки свідчать про її автентичність або недостовірність. Науково-технічний фахівець повинен мати здібності та знання, необхідні для грамотної інтерпретації результатів аналізу на основі знання історії художніх матеріалів та технологій.

Сучасна експертиза художніх і культурних пам'яток, на відміну від мистецтвознавчої атрибуції, базується виключно на спільному застосуванні методів стилістичного та історико-матеріального аналізу в поєднанні з сучасним науково-лабораторним дослідженням матеріалів і технологій. Лише такий комплексний підхід може призвести до повноцінних і найбільш вірних результатів в оцінці творів.

Існує цілий ряд спеціальних методів дослідження – систем певних правил, рекомендацій з вивчення конкретних властивостей і ознак об'єктів, які діляться на дві групи: потенційно руйнівні та неруйнівні методи, забезпечуючи вивчення різноманітних властивостей досліджуваних предметів. Наприклад, фізичні, хімічні та фізико-хімічні методи визначають зовнішню будову, склад елементів та молекулярний склад, фізичні та хімічні властивості матеріалів, якісну та кількісну структуру. Одним з фізико-хімічних методів є емісійний спектральний аналіз, який дозволяє визначити якісний та кількісний склад елементів у речовині. Фотометричний аналіз дозволяє здійснити кількісний аналіз, пов'язаний з впливом на речовину електромагнітного випромінювання різної довжини хвилі λ . Таким чином визначається наявність певних сполук та елементів.

Один з важливих методів неруйнівного характеру – оптичний метод, який дозволяє дослідити поверхню твору. Суттєве значення у графіці відіграє фактура паперу та використані матеріали, специфіка графічних технік та прийомів. Різноманітними є й способи звернення уваги глядача – від емоційного впливу плаката до запрошення до ретельного «розглядання» мініатюрних творів.

Суттєве значення при аналізі графіки слід приділити і дослідженню паперу, на якому вона виконана. За папером можна дослідити час випуску аркуша, оскільки він часто може мати філіграні, котрі є знаком фірми, що виготовила цей папір.

Морфологія всіх складових елементів несе в собі достатньо глибокий зміст та надає інформацію стосовно історії та техніки виконання,

але необхідно правильно вміти користуватися поданою інформацією та вірно її інтерпретувати.

Проте при експертному дослідженні та під час здійснення атрибуції виникають і значні труднощі: реставраційні нашарування, які ускладнюють встановлення авторського почерку; необхідність підтвердження приналежності твору до авторства певного митця чи копійованих робіт. Існує також велика кількість фальсифікацій відомих або втрачених оригіналів, а підтвердження авторства маловідомих художників ускладнений у зв'язку з поганою збереженістю або відсутністю їхніх робіт у музейних колекціях, а також відсутністю достатньо переконливих свідчень у літературних та архівних джерелах.

Тож у підсумку сформульовані висновки на підставі оцінки результатів здійсненого дослідження можуть мати наступний вигляд:

- категоричний позитивний чи негативний;
- вірогідний позитивний чи негативний;
- висновок про неможливість вирішити питання.

Недостатність інформації, а також відсутність її систематизації можуть призвести до неможливості визначення імені майстра, а також до помилкової атрибуції. Комплексний метод дослідження, який поєднує результати технологічного, стилістичного аналізу з ретельним вивчення літературних та архівних джерел, як правило, дає найбільш повноцінне вирішення питань, поставлених перед експертом-мистецтвознавцем.

СЕКЦІЯ 6

НОВІ МЕТОДОЛОГІЧНІ ПІДХОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ДЖАЗОВОГО ТА ЕСТРАДНОГО МИСТЕЦТВА

Беда Ольга Михайлівна

СИЛЬОВИЙ ПЛЮРАЛІЗМ ЯК ДОМІНАНТА ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКОГО ГУРТУ «ЛЮК»

Український гурт «Люк», який у своїй творчості поєднує різні стилі напрями – ейсид-джаз, фанк, лаундж, easy listening, рок та ін., було створено 1999 р. у м. Харкові. Колектив відразу звернув на себе увагу – у 2000 р. гурт посідає перше місце в номінації «Альтернативна музика» (Харків, 2000) на першому відбірковому фестивалі «Червона Рута». Пошуки власного стилю призвели до співпраці колективу з фолк-тріо «Ойра», вокалістка якого Ольга Герасимова замінила солістку гурту Елізабет Аллай.

До складу гурту протягом усього його творчого шляху (колектив офіційно припинив своє існування у цьому складі у 2011 р.) входили Ольга Герасимова (вокал), Олег Сердюк (клавішні), Сергій Бельмас (бас-гітара), Валентин Панюта (гітара), Олександр Кратінов (барабани). Нині колектив виступає під назвою «Люк-дует» і складається з двох виконавців – гітариста та вокалісти. За час свого існування колектив записав 3 нестудійні («Пружина» (1999), «Люк» (2000), «Люк + Ойра» (з фолк-тріо «Ойра»), їхній матеріал пізніше увійшов до інших платівок) та 4 студійні альбоми («Tourist zone» (2002-2003), «Lemon» (2004), «Sex» (2005), «Мамина Юность» (2009)).

Першу платівку, що мала офіційний реліз – «Tourist zone», було створено на основі саундтреків до вистави харківського театру-студії «Арабески» «Merry Christmas, Jesus Christ», до якого музиканти використали свої ранні композиції, а також написали нову музику на тексти Сергія Жадана (весь альбом є україномовним). Матеріал було записано у 2001 р., уперше презентовано публіці у 2002 р., а офіційний реліз було здійснено у 2003 р. Стилістично він є різноманітним і цілком самостійним та незалежним від спектаклю.

Популярність гурту було збільшено після виходу другого альбому «Lemon» (2004), для запису якого було запрошено 14 музикантів, з яких найбільш відомим є Андрій Запорожець (співак тоді був солістом гурту «5'nizza», нині він є вокалістом гурту «SunSay»). Специфічною рисою

платівки стала її багатомовність (українська, російська, французька мови), їх використання музиканти пояснили особливістю поєднання їхньої музики з різними мовами. Цей альбом вирізняється використанням «живих» інструментів, серед яких тромбон, саксофон, труба.

У 2005 р. колектив випускає наступний студійний альбом «Sex», що містить пісні українською, російською, французькою мовами, а у 2009 р. – «Мамина Юность», який виявився останнім у дискографії гурту (колектив розпався у 2011 р.). Останній альбом характеризується більш роковим звучанням, а у його запису взяв участь Антон Сліпаков, який є солістом гурту «... и Друг Мой Грузовик» (музикант є одним зі співавторів тексту композиції, а також виконавцем у пісні «Митхун Чакраборти»). Останній альбом є також багатомовним, там є пісні російською, українською, французькою та італійською мовами.

У стильовому відношенні музика гурту «Люк» є надзвичайно різноманітною. У кожному альбомі, де у середньому міститься 15 композицій, є треки, що належать до різних стилів. Самі музиканти зазначають, що вони на початку роботи над альбомом прагнуть зробити його стилістично цілісним, але при його завершенні він все одно виходить стилістично строкатим.

Перший альбом «Tourist zone», як вже було зазначено, виник як саундтрек до вистави «Merry Christmas, Jesus Christ». Саме тому у альбомі композиції доволі різні (є багато інструментальних композицій), оскільки були пов'язані з виставою. В альбомі є багато електроніки, також кілька композицій можна визначити як такі, що співвідносяться зі стилем «acid jazz» («Катя», «Вона ще не виросла», «Купала» та «Мама-кока»), який в інтерпретації гурту «Люк» має яскраво виражене лаунжеве звучання. У записі вокальних партій брали участь соліст «Мертвого Півня» Михайло Барбара та соліст гурту «5'nizza» Андрій Запорожець.

Другий альбом гурту «Люк» «Lemon» також є надзвичайно строкатим у стильовому відношенні. Особливістю його, як і подальших платівок гурту – багатомовність. Окрім української та російської, було обрано французьку мову, яка, на думку учасників колективу, найбільш відповідає деяким композиціям альбому. Також у частині треків було використано гру музикантів на «живих» інструментах, що ані до, ані після не було характерним для музикантів гурту. У відтворенні стилю «acid jazz» найбільш яскравими є франкомовні композиції «Homme Impossible» та «A Couse De Toi», в яких лаунжеве звучання органічно поєднується з французькою мовою. Родзинкою композиції «Homme Impossible» є звернення музикантів до стилю bossa nova. Композиція «А

Couse De Toi» є типово лаунжевою за саундом, але, на відміну від попередньої, в ній більше місце посідає електронне звучання.

Третій альбом гурту «Люк» «Sex» відзначений звертанням гурту до електронної та популярної музики. Провідний стиль ейсид-джаз представлений у франкомовній композиції «Papa Noel», але, на відміну від франкомовних ейсид-джазових композицій з попереднього альбому, в ній посилено електронну складову і зменшено кількість «живих» інструментів.

В останньому альбомі «Мамина Юність», який музиканти прагнули зробити більш роковим. Також в саунді альбому залишається значна доля електроніки з мінімальним використанням «живих» інструментів. У альбомі вперше музиканти звернулися до італійської мови, яка представлена у композиції «L'emozione». У цьому творі, який також має переважно електронне звучання, імітується звучання «живих» інструментів. У цілому ж звучання композиції, на відміну від прозорих та елегантних «французьких» композицій, є більш потужним та експресивним.

Отже, музичний стиль гурту «Люк» відрізняється розмаїттям, де «acid jazz» відіграє вагомую роль, однак є лише одним зі стильових пріоритетів, оскільки доповнений електронним звучаннями, роковим саундом та саундом сучасної поп-музики.

Журба Володимир Валерійович

ХАРАКТЕРНІ РИСИ ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЮ Д. ГІЛЛЕСПІ

Джон Біркс Гіллеспі – геніальний джазовий трубач, композитор, співак, засновник музичного стилю *bebop*, одна з найбільш впливовіших та відомих фігур в історії джазової музики. У контексті становлення джазу музичний стиль *bebop* характеризується як еволюційний період. Саме в рамках зазначеного явища відбувся перехід від епохи традиційного джазу до епохи *Modern Jazz*, а також мали місце трансформаційні процеси основних складових музичної мови джазової музики. З цієї причини, вивчення виконавського стилю Д. Гіллеспі, як одного з найяскравіших представників виділеного еволюційного періоду, представляє особливий інтерес. В роботі «*The Rough Guide to Jazz*», пишучи про записи 1945–1946 рр., автори відмічають великий вклад саме Гіллеспі в становлення нового музичного стилю: вони пишуть, що в своїй музиці «... використовує інтервали (що характерні для нового стилю – авт.) набагато екстремальніше ніж Паркер, тим самим створюючи гігантський словник музичних фраз нового різновиду» [1, с. 293]. Про значимість Д. Гіллеспі поряд з Л. Армстронгом, говорив і американський джазовий кларнетист та керівник біг-бенду В. Герман: «Діззі для мене був початком нової ери. І Попс (Луї Армстронг)

був початком ери також... Іншими словами, це були два дуже важливих гіганти» [3, с. 169–170]. Автори монографії «*The Jazz Book. From Ragtime To The 21st Century*» Й. Берендт та Г. Хьюсмен визначають, що «До підйому зірки Д. Гіллеспі в сорокових роках, не було жодного джазового трубача, який не походив би на Луї Армстронга» [4, с. 78], тим самим, підкреслюючи самобутність виконавського стилю Д. Гіллеспі та новітність елементів його музичної мови, що мали фундаментальне значення для еволюційних процесів в джазовій музиці.

Одним з найбільших надбань творчості Д. Гіллеспі було внесення елементів латиноамериканської музики до джазу. В дослідницькій літературі стильовий напрямок, що виник в результаті синтезу афрокубинських ритмів та елементів музичної мови стилю *bebop* визначається як афрокубинський джаз або *subop*. Він відноситься до музичних стилів та напрямків сучасного джазу. Сприяючи появі та розвитку нового музичного напрямку, Д. Гіллеспі додав до складу джазового біг-бенду новий елемент – перкусійні інструменти, партії яких у поєднанні з партією ударних інструментів відтворювали новий та неповторний ритмічний колорит.

В той час, як Ч. Паркер був генератором мелодичних ідей музичного стилю *bebop*, то Д. Гіллеспі насамперед зробив внесок в створення гармонічного мислення музики нового стилю. Таке розгалуження відбулося з простої причини: Гіллеспі володів фортепіано, тому міг на практиці зіграти ту гармонію, яку він створив, в той час, як на саксофоні та трубі це неможливо. Крім того, за його словами «... саме фортепіано було джерелом його натхнення, в більшій мірі, ніж будь-який духовий інструмент» [5]. За словами С. Дево «... він просто захоплювався втіленням на фортепіано гармонічних послідовностей» [2, с. 198]. Як яскравий приклад гармонічного новаторства Д. Гіллеспі, можна привести кадансовий *turnaround* джазового стандарту «*Manteca*», що представляє собою послідовність акордових заміन. Якщо в тональності *Bb*, в якій написаний цей твір, звичайний кадансовий *turnaround* виглядав би таким чином – *Bb7 – Gm7 – Cm7 – F7*, то з гармонічними замінами він трансформується на акордову послідовність *Bb7 – Ab7 – Db7 – Gb7*.

Мелодика Д. Гіллеспі відрізняється екстравагантністю та непередбачуваністю. На відміну від мелодики Ч. Паркера, мелодичні лінії якого були в абсолютній мірі логічно довершені та збалансовані, в мелодиці Д. Гіллеспі переважають мелодичні ходи на дисонуючі інтервали, ритмічна непередбачуваність, великі паузи між музичними фразами та неквадратне їх викладення відносно метричної пульсації. Необхідно також зазначити, що в мелодиці Д. Гіллеспі блюзовість не відіграє провідної ролі. Б. Джонсон казав про блюз та Д. Гіллеспі наступне: «... я чув,

як Гіллеспі грає блюз, він перетворює його на свій власний неповторний стиль» [3, с. 310]. Відсутність блюзового міжступеневого ладового тяжіння, як характерна риса виконавського стилю Д. Гіллеспі, проявлялася насамперед у тому, як він використовував підвищений IV чи знижений V ступень ладу. Через надання блюзовості другорядної ролі, в інтонаційній організації Д. Гіллеспі з'являється ще один характерний елемент: часті мелодичні ходи на інтервал збільшеної секунди та тритон, що акустично створюють превалювання дисонуючого акустичного забарвлення в музичній мові виконавця. Головна причина виділеного явища полягає в наданні іншої ладової функціональності ступеням ладу, що є характерними для блюзової мелодики. Окрім трансформованих блюзових ступенів, для мелодики Д. Гіллеспі є притаманне використання зниженого II ступеню ладу, який має досить оригінальне та самобутнє акустичне забарвлення. Поява зазначеного елемента пов'язана з частим використанням в музиці виконавця тритонової гармонічної заміни. Оскільки основні тони акордів, що використовуються під час заміни, знаходяться на відстані інтервалу, що дорівнює тритону, це, безумовно, відбивалося і на мелодиці його творів.

Також, для виконавського стилю Д. Гіллеспі є притаманним рясне використання хроматичних мелодійних ходів. Причиною виділеного аспекту є початок прояву процесу зменшення міжступеневого ладового тяжіння. Тобто ми можемо визначити, що музична мова імпровізацій Д. Гіллеспі стає більш вільною відносно тональних устоїв, що в поєднанні з блискучою віртуозністю виконавця досить достовірно відтворює іскрометну і дотепну натуру легендарного музиканта. Крім того, зауважимо, що подібне зменшення значення ладових устоїв в музиці Д. Гіллеспі в більшій мірі, ніж музика Ч. Паркера, відображає трансформаційні процеси, які в подальшому відбулися в музичній мові сучасної джазової музики і знайшли кульмінаційний прояв в рамках напрямку *free jazz*.

Незважаючи на превалювання західноєвропейського діатонічного мелодичного мислення в мелодиці Д. Гіллеспі, основною рисою формування музичних його фраз є саме те, що походить від принципів організації музичних фраз в блюзовій музиці. Мова йде про принцип повторюваності або риффовості. Теми всіх найвидатніших стандартів, які були написані Д. Гіллеспі, побудовані саме за цим принципом.

І, безперечно, характерною рисою виконавського стилю Д. Гіллеспі є швидкий темп викладання музичного матеріалу. В дослідницький літературі середню одиницю виміру музичного мислення виконавця визначають як шістнадцяту, або навіть тридцять другу тривалості.

Таким чином, орієнтуючись на виділені характерні елементи виконавського стилю Д. Гіллеспі ми можемо стверджувати, що в творчості Д. Гіллеспі дійсно відображені трансформаційні процеси, які призвели до еволюції музичної мови джазової музики. Причому, слід зазначити, що в рамках виконавського стилю Д. Гіллеспі, в порівнянні з виконавським стилем іншого корифея музичного стилю *bebop* Ч. Паркера, новітні тенденції є переважаючими. Подібне твердження ми робимо виходячи з того факту, що саме у відході від пентатонічного міжступеневого ладового тяжіння, яке є основою мелодики традиційної джазової музики, і полягає головна різниця між принципами мелодичної організації музичного матеріалу в сучасному і традиційному джазі. І сьогодні постать Д. Гіллеспі залишається еталоном для сучасних джазових музикантів. Його вклад в розвиток сучасної джазової музики дійсно є унікальним і безцінним, що надихає знову і знову представників нового покоління сучасного джазу.

Використані джерела

1. Carr I. The Rough Guide to Jazz. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=I5wrGL-a-Q8C&printsec=frontcover&hl=ru#v=snippet&q=gillespie&f=false> (дата звернення: 20.07.2018).

2. DeVeaux S. The Birth of Bebop: A Social and Musical. Berkeley: University of California Press, 1999. 587 p.

3. Gillespie D., Fraser A. To be or not to bop. USA: University Of Minnesota Press, 2009. 560 p.

4. Gitler I. Swing to Bop: An Oral History of the Transition in Jazz in the 1940s. USA: Oxford University Press, 1994. 352 p.

5. Tomkins L. Dizzy Gillespie Talking to Les Tomkins in 1973. URL: <https://web.archive.org/web/20061018090339/http://www.jazzprofessional.com/interviews/Dizzy%20Gillespie.htm> (дата звернення: 15.07.2018).

Журба Яніна Олексіївна

ВПЛИВ БЛЮЗУ НА МУЗИЧНИЙ НАПРЯМОК *ROCK*

Блюз відіграє ключову роль в процесі становлення і розвитку неакадемічної музики ХХ ст. Спектр виділеного впливу є досить широким, оскільки неакадемічна музика зазнала впливу блюзу як музичної форми, музичного стилю і музичного жанру. Серед музичних стилів і напрямків неакадемічної музики ХХ ст. необхідно виділити явище, яке найбільшою мірою зазнало зазначеного впливу і, в свою чергу, склало масштабний пласт неакадемічної музики ХХ ст. Мова йде про музичний напрямок *rock*.

У контексті історії культури блюз визначається як явище субкультури. Музичний напрям *rock* характеризується дослідниками як контркультура. Як відомо, субкультура і контркультура мають загальну при-

роду походження. В даному випадку, мова йде про маргінальність. Подібний аспект бере початок від маргінальної природи витоків музичного стилю *rock'n'roll*, що, в свою чергу, в процесі розвитку отримало більш масштабне поширення в рамках подальшого музичного напрямку *rock* [6, с. 9]. Саме в рамках досліджуваного музичного напрямку маргінальний початок, який є невід'ємним від поняття «субкультура» і «контркультура» займає центрову позицію в концепції його змістовного наповнення. Про це також свідчить і той факт, що в рамках музичного напрямку *rock* з'явилася масштабна частина світової музичної культури, що класифікується як альтернативна. Ми вважаємо, що подібна приналежність виділених стилів до альтернативних видів музичного мистецтва бере свій початок саме від природи блюзової музики, де в абсолютній мірі була відсутня комерційна складова, що є, як відомо, головною відмінною рисою альтернативних напрямків музичної культури. Подібне визначення жанрового витoku музичного напрямку *rock* пояснює масштабність прояву стилістичних елементів блюзу при формуванні системи засобів музичної виразності напрямку *rock*.

Похідною рисою музичного напрямку *rock* від блюзу як музичного жанру також є виділення соліста, як головного концептуального зерна в процесі викладення музичного матеріалу. Причому, слід зазначити, що в рамках виділеного музичного напрямку домінуючими є як складова вокалу, так і складова електрогітари. А, як відомо, саме гітара і вокал є характерними елементами музичної фактури в блюзовій музиці. Але, в даному випадку, провідну роль у формуванні музичного аранжування слід надати інструментальній основі, оскільки саме зазначений інструмент є носієм домінуючої функції не тільки в інструментальних, але і в вокально-інструментальних композиціях.

Від блюзу як жанру походить декламаційна манера вокального виконання, що є характерним явищем для музичного напрямку *rock*. Подібну особливість вокального викладу в рамках зазначеного музичного напрямку відзначає і І. Палкіна [3, с. 31]. Крім того, виділені явища неакадемічної музики ХХ ст. також ріднить і інтонаційна побудова вокального матеріалу на таких вокальних прийомах як *shout*, *screaming* та ін.

До жанрових традицій блюзу відноситься застосування в гітарній техніці музичного напрямку *rock* широкого спектру виконавських прийомів, таких як *slide*, *bend*, *glissando*, *tremolo* та ін. Подібне прагнення до виразності сольного інструменту в музичному напрямку *rock* бере початок від чуйності й філігранності блюзового вокального виконавства. Необхідно відзначити, що використання ефекту *overdrive*, як головної характерної риси гітарного саунду в рамках визначеного музичного направ-

лення, надає значно більше можливостей для застосування більш широкої палітри забарвлення звуку при використанні вищезгаданих прийомів. Крім того, подібна особливість гітарного звуку сприяє більш тонкому інтонуванню, що також є похідним явищем саме від блюзу. Виділення в групу провідних характерних особливостей музичного напрямку *rock* виразності гітарного виконавства, в свою чергу, вплинуло і на формування в рамках виділеного напрямку неакадемічної музики ХХ ст. образу музичного лідера, творчість якого нерозривно пов'язана з електрогітарою.

Що стосується стилістичних особливостей музичного напрямку *rock*, що є похідними від блюзу, зокрема принципів мелодійної організації музичного матеріалу, то перш за все необхідно відзначити масштабність поширення інтонацій, які побудовані на діатоніці блюзового мінорного ладу. Подібний факт визначають І. Палкіна, А. Чернобров та І. Лисиця [3, с. 31; 5, с. 174]. Іншим аспектом прояву блюзових принципів мелодійної організації, які знайшли відображення в рамках музичного напрямку *rock* є накладення мажорного ладу в гармонії на мінорний лад в мелодиці композиції. В результаті описаного процесу, створюється акустичне роздвоєння терцієвого тону ладу, що безумовно походить від принципів організації блюзової мелодики [4, с. 60].

Крім того, прийом повторення, як головний принцип організації музичного матеріалу в музичному напрямку *rock* також, в свою чергу, походить від блюзової музики. В рамках зазначеного музичного напрямку виділений аспект проявляється в пануванні мелодичних риффів. Причому, необхідно визначити, що в більшості випадків мелодичні риффи в композиціях музичного напрямку *rock* побудовані на звуках мінорного блюзового ладу.

Оскільки саме поняття гармонії для афро-американської музики і, відповідно, для блюзу, за визначенням В. Конен є «... поняттям умовним», в дослідницькій літературі походження принципів гармонічної організації музичного напрямку *rock* здебільшого відноситься до впливу гармонічних принципів, що походять від англо-кельтської балади [2, с. 73; 1, с. 74–75]. Але, необхідно відзначити, що в деяких гармонійних формулах, які характерні для зазначеного музичного напрямку, простежується безсумнівний вплив блюзу. Крім того, на прояв характерних стилістичних рис блюзу в рамках гармонії музичного напрямку *rock* впливає фактурний виклад гітарних риффів, що в більшості випадків має двоголосну структуру. Причому відбувається воно паралельними квартами або квінтами без участі терцієвого тону ладу. В результаті виявленого аспекту, створюється простір для вільного ладового інтонування мелодичного ма-

теріалу в рамках вокальної партії, і, відповідно, всього твору. Природа цього явища безумовно лежить в блюзовому просторі.

Необхідно відзначити, що принципи блюзового формоутворення не знайшли значного відображення в музичному напрямку *rock*. Причиною цього є опора композиційних принципів зазначеного напрямку швидше на пісенні форми, структура яких відповідає двократній кількості тактів. Крім того, плагальність гармонічних зворотів, яка є головною рисою блюзового формоутворення, не є поширеним явищем в рамках виділеного музичного напрямку, для якого центровим стрижнем є опора на домінантовість західноєвропейської музичної системи.

Таким чином, блюз постає перед нами як дійсно основне явище неакадемічної музики ХХ ст., що зокрема також мало великий вплив на виникнення і розвиток музичного напрямку *rock*.

Використані джерела

1. Бельтюков А. О. Стилевой генезис массовой музыкальной культуры XX века (на примере США и Великобритании): дис. ... канд. культурологи: 24.00.01. Екатеринбург, 2016. 192 с.

2. Конен В. Д. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века. Москва: Музыка, 1994. 157 с.

3. Палкіна І. І. Жанроутворення у рок-мистецтві: міжвидові та внутрішньовидові взаємодії: дис. ... канд. мистецтвознав.: 26.00.01. Київ, 2017. 214 с.

4. Тормахова В. М. Особливості взаємодії рок-музики та фольклору (на прикладі творчості гурту «Брати Гадюкіни») // Мистецтвознавчі записки. Київ: Міленіум, 2014. С. 56–63.

5. Чернобров А. А., Лисица И. В. Эволюция молодежной музыкальной субкультуры. Английская рок-музыка 60-70-х гг. XX в. и ее лингвокультурологические и социально-психологические аспекты // Сибирский педагогический журнал. Новосибирск: Новосибирский государственный педагогический университет, 2007. С. 172–188.

6. Taylor P. Popular Music since 1955: a Critical Guide to the Literature. London-N.Y.: Mansell Pub, 1985. 553 p.

Зеленський Владислав Вадимович

ТВОРЧИСТЬ ВУЛИЧНИХ МУЗИКАНТІВ ЯК ФЕНОМЕН УКРАЇНСЬКОЇ СУЧАСНОЇ МАС-МУЗИКИ

Феномен масової культури найбільш повно виявляється в урбанізованому індустріальному суспільстві. Мас-мистецтво сучасного етапу столиці та крупних міст України яскраво реалізується у відносно новому жанрі *стрит-арту* або *вуличному мистецтві*, яке охоплює широке коло явищ – хореографію, живопис, музику тощо. Вкажемо на змагання брейк-дансерів на Майдані, віртуозне видовищне виготовлення піскових картин або графічних шаржів на Хрещатику, мурали київських бу-

динків різних локацій міста та живе музикування у вагонах метро, підземних переходах, на площах, торгових центрах та вулицях міста. Особливим значенням, життєдайністю та популярністю такого прошарку мас-культури пояснюється присутність майстрів танцювального, живописного та музичного стрит-арту на екранах популярних телевізійних шоу в передачах на кшталт «Танці з зірками», «Танцюють всі», «Україна має талант», «Х-фактор».

Локації стрит-арту іще з часів СРСР періоду відлиги представляли своєрідну мистецьку арену відкритого повітря (Манеж, Арбат, Невський проспект, Андріївський узвіз тощо). Це були визначні місця з відчутною аурою богеми. У середині минулого століття виступи вуличних музикантів (бенд, соло, дует) відрізнялися професіоналізмом, бунтарським присмаком. Як правило, це були своєрідні касти музикантів-бардів, що відрізнялися окремим власним і специфічним способом життя. Музичний стрит-арт Андріївського узвозу був представлений жанрами авторської пісні (вокал, гітара), панк-композиціями (бенд) та медитативною східною інструментальною музикою та орієнтальними вокальними імпровізаціями. Комерційна сторона відігравала важливу, але не основну роль. Стрит-арт був певною філософією окремої касти музикантів, засобом самовираження нонконформістського духу.

У мистецтві вуличних музикантів сучасної України відбивається більш строката картина жанрів та форм вираження. З'являється широка панорама вуличної музики, яку можна структурувати за жанрами й професійними критеріями. Найбільш численну групу складають інструменталісти. Це професійні музиканти, репертуар яких складається з популярних композицій класичного та естрадного репертуару, де переважають легкі для сприйняття твори Моцарта, Скорика, Баха, Мендельсона, численні танго з кінофільмів, пісні культових рок- або поп-персон в інструментальній обробці. До традиційного вуличного інструментарію (скрипка, альт, акордеон) останнім часом додаються бандура, сопілка, ханг. Такі виступи відбуваються на вулицях або у приміщенні (вестибюлів метро). За кількісним показником до них додаються вокалісти, але ступінь професіоналізму тут може відрізнятися. Співаки віддають перевагу виступам у рухомих вагонах метрополітену та використовують звукопідсилювальну апаратуру. Особливим емоційним піднесенням і комерційним успіхом супроводжується виконання пісень культових українських груп (наприклад, «Океан Ельзи») або народних пісень. Останнім часом когорта вуличних музикантів збільшується за рахунок великої кількості аматорів, маргінесів, відбувається відчутна комерціалізація стрит-арту. З'являється нова виконавська музично-комерційна те-

рмінологія: вуличний співак-аматор – стритовщик, стритер; стритер for fun; аскер або баскер – вуличний співак-жебрак [1].

Комерційній успіх виконавця, як з'ясували соціологи, не завжди залежить від високої професійної майстерності та медійної розкрученості стритовщика. Так, у 2007 р. у Вашингтоні був проведений цікавий експеримент. Відомий та успішний скрипаль Джошуа Бел, білети на концерти якого коштують великих грошей, по завданню газети «The Washington Post» виступив у ролі вуличного музиканта та майже годину грав на кошовному раритетному інструменті вишукані й мелодійні скрипкові сонати класиків. За цей час на центральній станції метро пройшло повз нього більш ніж тисяча осіб, передусім службовців середнього класу, але всесвітньо відомий виконавець, лауреат численних премій Джошуа Бел заробив всього декілька доларів та був впізнаний лише однією особою. І хоча вуличне музикування нерідко спирається на репертуар класичної музики, але першорядним є інше – енергетичне ество виконавця, його належність до касти вуличних музикантів. В цьому сенсі воно сповнено особливої та ще нерозгаданої магії. Вуличне музикування має специфічну виконавську форму, наближену до слухача, навмисно аматорські-недосконалу. Саме відсутність сценічного бар'єру, рампи й складає основу його естетичної та етичної сутності. І хоча елітарний шар мистецтва наявний в масовій культурі, він ніколи природно не зможе реалізувати себе у ній (саме за рахунок особливої виконавської традиції). Але така присутність елітарного в масовому успішно залучає до світу культури масового «споживача» і перетворює сучасний світ на «музей без стін» (за висловом культуролога Андре Мальро).

Використані джерела

1. Тришин В. Н. Словарь синонимов (электронный формат Lingvo, версия 8.2). URL: <http://www.trishin/left/dictionary/> (дата звернення 01.10.2018).

Комар Володимир Олександрович

УМОВИ РОЗВИТКУ ШОУ-БІЗНЕСУ В УКРАЇНІ

Зміна геополітичної ситуації спричинила поступове переформатування зовнішньоекономічних відносин, в тому числі й в галузі виробництва та реалізації мистецьких продуктів. Основним ринком збуту вітчизняної шоу-бізнес індустрії була Росія, тож зараз відбувається активна фаза переорієнтації аудіовізуального контенту й концертних номерів та програм до вимог вітчизняного та часто зарубіжного споживача. Відбулось успішне введення мовних квот україномовного контенту на вітчизняних радіостанціях. Незважаючи на визначені законом обов'язкові квоти

ти відтворення вітчизняного контенту (35%), відсоток відтворення в середньому по Україні навіть вищий, і складає 38-40%.

В останні роки відбулася фактична заборона на в'їзд в державу для провадження концертної діяльності ряду російських артистів. Як зазначає український продюсер Ю. Нікітін, ринок став набагато вільнішим, бо 90% російських артистів не гастролують в Україні. Також раніше було фіктивне створення «штучних» продюсерських проектів, які тепер перестали запускати. Для тих, хто співає українською мовою, через уведення квот з'явилося значно більше шансів потрапити в широкий ефір, хоча, з іншого боку, сильно зросла конкуренція серед вітчизняних виконавців. Усі почали виробляти дуже високоякісний музичний продукт, зокрема й українською мовою [1].

Розвиваються вітчизняні ринки продюсування медіапродукту та продюсерські центри (44 в 1990 р. та 76 в 2017 р.). Як зазначають дослідники центру громадського моніторингу та контролю, розірвавши зв'язки із російською сценою, українська музична індустрія почала розвиватись самостійно. Поштовх для розвитку отримали власні продюсерські центри, до функцій яких, як правило, входять піар-супровід, запис і випуск музики і відео, менеджмент артистів. Найбільші успішніші з них: Mozgi Entertainment, Secret Service Entertainment Agency, Mamamusic, Kruzheva Music та Susy Production. Водночас стало з'являтися багато молодих українських артистів, які воліють працювати самостійно і завойовують популярність через YouTube та соціальні мережі [3]. Завдяки вільному доступу споживача до аудіо- та відеоконтенту в соціальних мережах галузь шоу-бізнесу та вітчизняний медіа- та шоу-бізнес ринок активно розвивається, що призвело до появи в зв'язку із вимогою ринку великої кількості україномовних артистів та професійного мистецького персоналу для усіх сегментів медіапростору та кінцевого споживача. Україномовний аудіовізуальний контент і попит на вітчизняного актора, музиканта, виконавця та професійний мистецький персонал із забезпечення мистецьких процесів від створення мистецького продукту до професійної концертної роботи в останні роки супроводжується ростом попиту українського й доволі часто зарубіжного споживача на якісний аудіо- та відеоконтент вітчизняного виробництва.

Що стосується якості вітчизняного контенту, то як зазначає Валентин Коваль: «З технологічної точки зору український продукт завжди був на високому рівні. Якість відеокліпів, які наші артисти виробляють для локального ринку, в рази вища, ніж в інших країнах. Проблема криється в іншому: споживачів, по-справжньому зацікавлених у якісному продукті, – одиниці. 90% споживачів музичного контенту задовольня-

ються тим, що є. Український ринок в цьому сенсі не унікальний, так влаштовані всі ринки» [2].

На сучасному етапі ринок шоу-бізнесу в Україні переорієнтовується, і як ніколи потрібні фахові спеціалісти в даній галузі. Багато українських артистів почали гастролювати за кордоном, і продюсування в галузі стрімко розвивається.

Використані джерела

1. Кім В., Шпитько Є. Шоу без бізнесу. Forbes. 2015. № 12. URL: <http://forbes.net.ua/ua/magazine/forbes/1406531-shou-bez-biznesu> (дата звернення: 06.10.2018).

2. Продюсер Нікітін: Через популярність артистів і їхній вплив на людей я передаю у світ і свої ідеї. URL: <https://gordonua.com/ukr/publications/prodyuser-nikitin-cherez-populyarnst-artistv-hny-upliv-na-lyudey-ya-peredayu-u-svt-svoi-idei-223690.html> (дата звернення: 06.10.2018).

3. Центр громадського моніторингу та контролю. Почути Україну. Як розвивається сучасна музика? URL: <https://naglyad.org/uk/2018/08/13/pochuti-ukrayinu-yak-rozvivayetsya-suchasna-muzika/> (дата звернення: 06.10.2018).

Лавриненко Анастасія Володимирівна

ДО ПИТАННЯ СТИЛЬОВОГО АНАЛІЗУ В МУЗИКОЗНАВСТВІ

Стильовий аналіз музичного, пісенного та виконавського доробку вважають сьогодні чи не найбільш суттєвим у музикознавстві. Найгрунтовніше визначення музичного стилю можна знайти в однойменній праці М. Михайлова, яка, хоча й була видана ще у 80-х рр. ХХ ст., і досі вважається чи не класичною і обов'язковою для його вивчення [2]. Дослідник визначає стиль як сукупність естетичних, музично-лексичних та синтаксичних особливостей твору, які надають йому характерних ознак, за якими він легко упізнається. Як сукупність засобів та прийомів художньої виразності у творчості музичний стиль може відображати історично сформовані характерні особливості мистецько-естетичних поглядів певної епохи або творчого напрямку. Так, на думку Г. Орлова, «стиль сам по собі – це прихований інваріант образу культури, який в музиці здобуває тисячі конкретних реалізацій» [4, с. 388]. Стиль також може характеризувати особливості творчої манери, виконавства конкретного представника музично-пісенного мистецтва – виконавця чи автора слів до пісні або композитора. Саме творча особистість виконавця відіграє провідну роль у «подачі» будь-якого музичного твору завдяки своєму індивідуальному стилю. Недарма Ж. Бюфон зазначав, що стиль – це людина.

Нині музика взагалі насамперед сприймається як виконавство, а одним з інструментів, які в ньому можуть використовуватися, є голос.

Тому виконавський стиль насамперед залежить від особливостей голосу людини, який має свої специфічні риси, сформовані упродовж часу життя і творчості та під впливом різноманітних зовнішніх і внутрішніх чинників. При цьому Г. Орджонікідзе наголошує, що серед музичних термінів не існує більш невдалого терміна, ніж виконавець, оскільки він втримує відбиток вторинності, несамотійності щодо творця тексту і музики. «В самому цьому слові пригнічується можливість дії за особистою волею, за особистою ініціативою, заради індивідуальної мети» [3, с. 64]. Отже, стиль виконавства завжди нерозривно пов'язаний зі стилем композитора, формуючи необхідний для художньої виразності зв'язок. Категорія стиля є головним критерієм художності, творчості та інтерпретації як «тлумачення» композиторського твору. Термін «інтерпретація» є одним з визначень виконавства і творчості в цілому.

Виконавський стиль залежить від стильової палітри музики. Наскільки вона була різнобарвною, настільки в одному часопросторі існували різні музично-стилістичні та емоційно-образні музично-пісенні твори, які безпосередньо залежать від мистецької палітри конкретної культури. Відтак, основою виконавства того чи іншого автора є насамперед усвідомлення його творчого стилю та мистецького спрямування епохи, до якої він належить.

Серед стилів музики дослідники виокремлюють такі: 1) класична – професійні музичні твори, народжені у культурі Європи переважно з Нового часу; 2) популярна – масово споживані, переважно пісенно-танцювальні музичні жанри; 3) неєвропейська – музика тих народів (Сходу), чия культура відрізняється від культури європейської цивілізації; 4) етнічна (традиційна) – фольклорні (усно-професійні музичні явища різних народів), що підкреслюють самобутність етносу; 5) естрадна (легка) – музика розважального характеру, призначена для відпочинку; 6) джаз – перейняті європейцями професійні виконавчі традиції афроамериканців, засновані на синтезі африканських і європейських музичних елементів [1]. Беззаперечним залишається одне – музичне мистецтво за своєю природою звукове (нематеріальне), тому й потребує низки особливих підходів до свого розуміння. Сприйняття музичного мистецтва як низки творінь, кожному з яких притаманні ознаки певного жанру, є одним із таких розумінь.

Також серед видів музичної (і не тільки музичної) творчості виокремлюють професійну, народну і самодіяльну. Іноді зустрічається інший поділ: світське мистецтво, церковне мистецтво і популярна музика. Сучасна українська популярна естрадна музика має свою жанрову та стильову характеристику. До основних її жанрів дослідниця

О. Сапожник відносить джаз, рок-музику, авторську пісню, традиційну естрадну пісню, поп-музику та синкретичні жанри [5]. Саме жанрова палітра музичного мистецтва дає уявлення про багатство змісту і форм різножанрових творів, які існували у суспільствах в різні періоди побутування людства. Існує тісний взаємозв'язок стилю та жанру.

Дослідження історії української музичної культури, формування жанрових і стильових особливостей музично-пісенного мистецтва, що тісно пов'язані зі складними і неоднозначними суспільно-політичними подіями, характерними для культурного простору нашої країни, а також із загальним світовим контекстом, зокрема формулюванням основних музично-пісенних категорій і понять у сучасному музикознавстві, завжди залишатиметься актуальним напрямом мистецтвознавства, зокрема українського.

Використані джерела

1. Конен В. Рождение джаза. Москва: Советский композитор, 1984. 342 с.
2. Михайлов М. К. Стиль в музыке. Ленинград: Музыка, 1981. 264 с.
3. Орджоникидзе Г. Место исполнителя в музыкальной культуре // Советская музыка. 1978. № 8. С. 63–75.
4. Орлов Г. Дерево музыки. Санкт-Петербург: Композитор, 2005. 440 с.
5. Сапожник О. В. Музично-естетичне виховання старшокласників (на матеріалі сучасної популярної естрадної музики): автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02. Київ, 2001. 20 с.

Лисенко Марія Сергіївна

ТВОРЧИСТЬ ГУРТУ «БРАТИ ГАДЮКІНИ» ЯК МЕЙНСТРИМ УКРАЇНСЬКОЇ РОК-МУЗИКИ 80–90-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Становлення української рок-музики розпочинається у другій половині ХХ ст. як реакція на відповідні імпульси культурних зрушень Америки та Європи. Музичні звукові експерименти в галузі електроакустичних інструментів сприяють миттєвому розповсюдженню нового саунду, що значно пожвавлює розвиток естрадної музики України. Принципово нове звучання 60-х рр. – первісного етапу формування вітчизняної рок-музики – закарбовано у терміні «біг-біт», якій етимологічно пов'язаний з назвою групи «Beatles» та відображає їх колосальний вплив на музичний світ масової музики. Цей етап представлений творчістю українських аматорських біг-бітових та R&B гуртів («Лабіринт», «Еней», «Електро», «Гуцули», «Крок», «Діалог») [2, с. 214], що підготували ґрунт для наступного стрибка еволюції.

Нове обличчя української рок-музики почало формуватися із появою на музичному Олімпі західноукраїнського гурту «Брати Гадюкі-

ни». На тлі заідеологізованої радянської естрадної культури яскравою подією «культурної перебудови» музичного світу сприймається нове звучання їх рок-музики. Саме у середині 80-х рр. й відбувається справжній зліт гуртів «Брати Гадюкіни» та «ВВ». Це був час, коли в Америці з'явилися культові альбоми рок-гігантів «Metallica», «Iron Maiden» та ін. У той самий час офіційний уряд СРСР проголосив курс на перебудову. Радянські ідейні настанови центру та відповідні музичні канони майстерно руйнувалися, що надавало можливість виявити творчі ресурси українського року [1].

«Брати Гадюкіни» – рок-група, яка всотала усі надбання попереднього етапу розвитку нонконформізму в музиці. Важливим фактом для розуміння творчого message групи є особливість їх виникнення: «Брати Гадюкіни» як єдине ціле з'являються у 1988 р. у Львові в результаті об'єднання кількох різних складів рок-н-рольних груп. Першокласні музиканти першого складу групи вже мали творчий досвід та певну мистецьку ауру. Лідером був Сергій Кузьмінський (псевдонім «Кузя», його сфера – вокал, клавішні Synthesizer [Іоніка], пісні); на саксофоні грав Олександр Ємець («Шуля»); також назвемо бас-гітариста Андрія Партику та ударника Михайло Лундіна. Учасники групи були справжніми інтелектами та музичними інтелектуалами, як от архітектор Олександр Гамбург (бас, вокал). Тому особливостями мистецького стилю групи є свідомий еkleктичний синкретизм, виявлений у мовно-музичному сплаві «епатажних маргінесів культури»: у діалектній основі суржикових лексем новаторських текстів та стильових надбань музики блюзу, рок-н-ролу, регі, фанку.

Оригінальне творче обличчя групи було яскраво представлено у першому дебютному магнітоальбомі 1989 р. «Всьо чотко!», який набуває карколомної популярності: касету слухають вдома та активно тиражують самотужки – «переписують». Саме там були заявлені та творчо втілені усі риси такого синкретизму. Мова, якою виконувалися пісні, базувалась на поєднанні західноукраїнського суржику, галицького діалекту, окремих польських і російських слів, що були принципово проспівані з лемківським акцентом.

Альбом складається з дванадцяти композицій: «Аріведерчі, Рома», «Місько», «Важай», «Ой, лихо!», «Зв'язочка моя», «Джалізова дупа», «Америка», «Мертвий півень», «Наркомани на городі», «Роксоляна», «Приїдь до мене у Мостиська», «Рок-н-рол до рана». Вони витримані у зовнішній стилістиці панк-року. За своїми виразно-музичними якостями композиції складають цілісний шар драйвової музики рок-н-ролу.

Альбом шокував слухачів, музичних критиків та активізував продюсерів. У сценічному варіанті презентації альбому його пісні динамізуються, а з часом в їх виконанні все більше уваги приділялося елементам шоу. Певна театралізація представлена запрошеними танцюристами кордебалету і пластичною рухомістю виконавців мідної секції (у склад гурту входять духовики Олег Качечка, Богдан Ватащук, Степан Коваль). Концертні тури на підтримку альбому в 90-х рр. користуються популярністю та стверджують музичний стиль «Братів Гадюкіних» як еталонний для української рок-музики. Згодом гурт стає мистецьким об'єднанням і під своїм лейблом підтримує майбутніх зірок подібного напрямку, а творча діяльність гурту «Брати Гадюкіни» починає сприйматися як мейнстрім українського року. Не дивлячись на те, що у визначенні стильових ознак їх творчості переважають негативні конотації (вони виклично звучать, поводяться вульгарно та брутально), уся сукупність їх іміджу зі специфічною манерою саунду, пантомімічними рухами, сценічними позами, виконавськими інструментальними жестами, пластикою тіла, зачіскою й макіяжем, сформувала особливий, привабливий образ, що у суспільній свідомості пострадянського часу викликав шок. Цей стан відобразив певну карнавальну картину кривого дзеркала культури «суспільства змін». Таким чином творчою діяльністю гурту «Брати Гадюкіна» у 80-90-х рр. минулого століття було порушено чітке розшарування ідеології СРСР на «високі» та «низькі» в естетичному й художньому планах мистецькі артефакти і вихолощена канонічна радянська естрада відійшла в минуле.

Використані джерела

1. Откидач В. Рок-музика і світовий художній процес: Монографія. Харків: ХДАК, 2005. 294 с.
2. Откидач В. Рок-погляд на 1980-ті рр. // Культура України: зб. наук. праць. № 8. Харків: ХДАК, 2001. С. 212–218.

Муравіцька Світлана Степанівна

КЛАСИЧНИЙ КРОСОВЕР

В УКРАЇНСЬКОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Класичний кросовер у жанрово-стильовій системі вокальної естради розглядається як синтез гармонічного злиття класичної музичної традиції та сучасних неакадемічних музичних стилів. Упродовж ХХ ст. вокальне мистецтво естради експериментувало в руслі синтезу класичної та естрадної музики (гурти «Les Swinger Singers» (Франція), «Beatles» (Великобританія), дуетний проект Л. Паваротті із провідними рок- та

поп-співаками тощо). На межі ХХ – ХХІ ст. цей синтетичний напрям набрав чималу популярність, отримавши окрему номінацію у щорічному врученні премії Греммі (США), представляючи низку яскравих виконавців світового рівня, серед яких Андреа Бочеллі, Сара Брайтман, Джош Гробан, Лара Фабіан, Алессандро Сафіна. В Україні представниками класичного кросоверу є В. Степова, Ф. Мустафаєв, Самая-Т та ін.

Для поглибленого аналізу класичного кросоверу необхідні науково-теоретичні дослідження, зокрема його еволюційне становлення (у т. ч. в Україні), його стильові і вокально-виконавські особливості тощо. На сьогодні нечисленні наукові статті та дисертації розглядають класичний кросовер у культурологічному та соціологічному контексті (С. Таюшев, О. Лосева-Демідова, Д. Журкова, К. Бекінгем) або його окремі аспекти (Л. Данько, Т. Самая). Тому сьогодні необхідно охарактеризувати особливості напрямку «класичний кросовер» в контексті розвитку вокального мистецтва естради у світовій і українській музичній культурі.

Серед видатних представників напрямку «класичний кросовер» – відомі українські співаки: народний артист України Фемій Мустафаєв і заслужена артистка України Самая-Т. Ф. Мустафаєву властива полістилістичність виконавської палітри, фахові потужності якої роблять однаково переконливими художні вияви у різних виконавських формах сольного співу – академічного, народного, естрадного. Співак працював у театрі оперети, оперній студії консерваторії, в Державних оркестрах України, у Кошицькій опері (Словаччина), гастролював по США і Європі. Тетяна Самая (Самая-Т) є лауреатом багатьох Всеукраїнських та Міжнародних конкурсів та фестивалів, працювала як солістка у Київському Державному мюзик-холі, театрі естради, Ялтинській філармонії. На фестивалі «Слов'янський Базар у Вітебську» у 2003 р. в концерті майстрів мистецтв України дуєт Ф. Мустафаєва і Самаї-Т виконав пісню Франческо Сарторрі «Time to say goodbye» на український оригінальний текст Наталії Науменко «Час казати прощай». Це виконання є яскравим прикладом синтетичного напрямку «класичний кросовер», де можна спостерігати поєднання академічного і естрадного вокального виконавства, як у вокальній естетиці, так і у звукоформуванні. У Ф. Мустафаєва вокальна естетика еталонного співацького звуку, при цьому звукоформування у високій позиції. Щодо вокалу Самаї-Т, то співачка формує звук у мовленнєвій та використовує сучасну вокальну естетику (субтон), притаманну естрадному вокалу.

Дослідження синтетичного явища класичного кросоверу надасть можливість визначити його художньо-естетичні характеристики в українському мистецькому просторі як самостійного напрямку вокального

мистецтва естради. Сьогодні цей стиль налічує багато прихильників, і це, безумовно, демонструє масштабність класичного кросоверу як культурного явища.

Овсянніков Вячеслав Георгійович

ПОДВІЙНЕ КОДУВАННЯ В ПОПУЛЯРНІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ

Культура постмодернізму відзначається багатоелементністю, кожен з яких має різне смислове навантаження. Усвідомити сенси символів і знаків сучасної культури допомагає теорія подвійного кодування, яка була запропонована Ч. Дженксом і презентована на прикладі постмодерної архітектури [2]. Вчений у своїх дослідженнях вказував, що мистецтво постмодернізму відзначається подвійністю смислів, які одночасно апелюють і до широкого загалу, і до знавців. В українській науці теорію подвійного кодування в музичному, образотворчому, хореографічному мистецтвах, а також в синтетичних мистецьких формах розглядала О. Афоніна [1], однак вона не торкалася питань подвійного кодування в популярній музиці.

Популярна музика спрямована передусім на масового слухача, однак не треба забувати, що вона робиться професіоналами, і не лише музикантами, а й продюсерами, технологами, представниками PR. Таким чином, навіть найпростіша пісенька – це музика професіоналів, хоча й призначена для широкого загалу. Однак є більш глибокі рівні подвійного кодування в популярній музиці. Це стосується передусім «гібридних жанрів», тобто таких, в яких відбувається поєднання різних напрямів популярної музики – джазу, року, електроніки тощо. Розглянемо прийоми подвійного кодування в популярній музиці на прикладі поп-року – напряму, який поєднує поп- і рок-музику.

Подвійність у творчості поп-рок-виконавців полягає в максимальній можливості використання двох потенційних аудиторій – любителів популярної музики та року, при цьому обидва компоненти можуть поєднуються в різний спосіб, орієнтуючись на свою аудиторію. Серед українських виконавців найбільш вдалим проектом, що поєднує обидва напрями, є гурт «Океан Ельзи», в звучанні якого оригінально змішані хриплий рок-вокал соліста С. Вакарчука та класичний роковий гітарний саунд, одночасно відзначений яскравим мелодизмом, характерним для поп-музики. Подвійність витоків у творчості гурту «Океан Ельзи» робить їх доробок важливою складовою української популярної музичної культури. Вдала модель поп-рок-гурту, віднайдена та апробована в українсько-

му культурному просторі, була використана іншими українськими гуртами, серед яких «СКАЙ», «Мотор'ролла», «Антитіла», «O.Torvald».

Подвійні витоки, що також є підґрунтям подвійного кодування, можуть лежати в іншій площині, зокрема у поєднанні класичних інтонацій європейської популярної музики з елементами національної музичної традиції. Особливо це виражено в мелодиці поп-року, де мелодизм має подвійну природу, синтезуючи українські пісенно-романсові витоки та традицію світової музики. Цей шар є найбільш складним для декодування, одночасно і найбільш продуктивним. Саме у цьому, на нашу думку, є основна квінтесенція національного культуротворчого потенціалу української популярної музики. Відзначимо, що видимим маркером національного може виступати мова пісенних творів, однак багато гуртів, прагнучи вийти на міжнародний ринок, віддають перевагу англійській мові. Тому саме подвійність витоків мелодики поп-рок-композиції може стати тим декодером, який дозволить віднайти архетипові витоки в тому шарі культури, який, на думку багатьох, позбавлений рис національного.

Використані джерела

1. Афоніна О. С. Коди культури і «подвійне кодування» в мистецтві: монографія. Київ: НАКККіМ, 2017. 314 с.
2. Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма / пер. с англ. Москва: Стройиздат, 1985. 136 с.

Овсяннікова Наталія Юріївна

ДЖАЗ У СУЧАСНОМУ МУЗИЧНОМУ ПРОСТОРИ УКРАЇНИ

Джазове мистецтво є однією зі складових сучасного музичного простору України, однак воно посідає у ньому доволі скромне місце. Спробуємо відповісти на питання, чому так сталося, заглибившись в історію джазу. Джаз на початку ХХ ст. був важливою складовою американської, а пізніше і європейської популярної музики. Він не охоплював усі її напрями, серед яких були танцювальні жанри (фокстрот, танго, бугі-вугі та ін.), вокальна музика (кантрі, блюз, спірічуел та ін.), однак у 1920–1930-х рр. саме джаз стає провідним напрямом популярної музики. Згадаємо, приміром, так звані світ-джазові (sweet jazz) оркестри, які лише за назвою були джазовими, а грали популярну музику, не використовуючи ні імпровізації, ні свінгування. Однак намагаючись бути у тренді, вони вживали популярну назву «джаз», оскільки вона асоціювалася з найбільш «модним» напрямом сучасної музики. У СРСР також оркестр Л. Утьосова мав назву «Теа-джаз», хоча музику, яку він виконував, була доволі далека від класичного американського джазу.

У 1940–1950-ті рр. стильова палітра джазу розширюється, однак він не перестає бути одним з провідних напрямів популярної музики. Зірками поп-музики були передусім зірки джазу. Саме популярність джазу як музичного напрямку швидко спростила музичну мову, характерну для стилю бі-боп, заради більшої доступності джазової музики для широкої публіки. І лише з початком 1960-х рр., коли рок-н-рол та рок-музика почали поступово витискувати джаз з ієрархічної вершини поп-музики, він поступово перестає бути поп-музикою, набуваючи статусу неакадемічної класики, однак за рахунок втрати широкої аудиторії.

Сучасна джазова аудиторія, у тому числі українська – аудиторія постджазової доби. Це передусім поціновувачі елітарної музики, якою нині є джаз. В Україні у більшості міст регулярно проводяться джазові фестивалі, які щорічно відвідують тисячі учасників, однак важко сказати, що сьогодні джазом захоплюються мільйони слухачів. Втім, це не знижує попит на якісну джазову музику, однак джаз має свій сегмент слухачів, доволі невеликий. Україна не є виключенням, так є у всьому сучасному світі.

У кожному обласному місті є музичні навчальні заклади, де йде підготовка артистів естради, і доволі часто на естрадних відділеннях викладається джазовий вокал та інструментальне джазове мистецтво. Ці осередки стають свого роду джазовими клубами, де молоді джазмени набираються досвіду у досвідчених майстрів. Такого роду спілкування у свій час переросло у джазовий фестивальний рух, який сьогодні в Україні є доволі потужним.

Якщо концертна діяльність, фестивальний рух та професійне навчання джазу в Україні мають вже сталу традицію, то цього не можна сказати про репрезентацію джазової музики в ефірі – на радіо та телебаченні. Так, на українських некомерційних каналах час від часу можна почути гру провідних джазових музикантів або послухати розмову з ними, однак в Україні відсутній жоден «нішевий» канал, на якому б звучала лише джазова музика. Те ж саме можна сказати і про телебачення. Враховуючи складні економічні умови і небажання телевізійних магнатів вкладати гроші в некомерційну музику, якою нині є не лише класика, а й джаз, навряд чи ми в найближчий час почуємо її у достатньому обсязі. Це реалії нашого життя. Однак можна поглянути на це і з іншого боку. Сьогодні джаз – така ж елітарна музика, якою є класика, її прихильників у світі, можливо, навіть менше, ніж у класичної музики. Отже, джаз в культурному просторі України, як і в усьому світі, сьогодні виконує ту ж саму функцію, що і класика, тобто є мірилом краси, довершеності і гармонії.

СЕНТИМЕНТАЛЬНА БАЛАДА: ГЕНЕЗА ЖАНРУ

1. Сентиментальна балада (або поп-балада, чи пізніша назва в англomовній літературі – powerballad) є одним із найбільш розповсюджених жанрів у поп-музиці. Однак, на відміну від рок-балади, набагато менше вивчена дослідниками. На сьогодні, звертаючись до американської популярної музики, можемо опиратися на роботи таких зарубіжних музикологів як Саймон Фріз (Simon Frith) [4], Чарльз Аарон (Charles Aaron) [1], на ґрунтовні статті із назвою словнику Гроува [5; 6]. Статті про жанр балади у джазі та блюзову баладу можна знайти відповідно в «Новому словнику джазу» [7] та «Енциклопедії блюзу» [2]. Вітчизняні музикознавчі роботи, присвячені популярній музиці, в тому числі й українській, спеціально питання даного жанру не розглядають.

2. Генезу американської сентиментальної балади дослідники ведуть від популярних ліричних пісень кінця ХІХ ст., що культивувалася авторами Тін Пен Еллі. Це були строфічні пісні сюжетного, розповідного типу, основна їх тема – кохання, стосунки між людьми. Їх називали також «tearjerker» – те, що пробирає до сліз, зворушує, вижимає сльози. У свою чергу, їх імовірними попередниками вважаються так звані broadsideballads – популярні пісні, тексти яких друкувалися на невеликих сторінках дешевого паперу разом із новинами та гравюрними ілюстраціями [5]. Із появою регтайму, блюзу та перших зразків джазу в 1900–1920-х рр. популярність сентиментальних балад дещо впала, але сам термін продовжував застосовуватися до повільних ліричних композицій, love-songs, виконуваних блюзовими та джазовими співаками. Джазові балади стають важливою часткою репертуару біг-бендів в епоху свінгу (1930–1940-ві рр.). Згідно із визначенням, даним у «Новому словнику джазу» Гроува, це «32-тактова пісенна форма з розміром 4/4, що виконується у розслабленому темпі, у м'якій, інтимній манері <...> відсутній ритмічний драйв та інтенсивність чотиридольного джазу» [7, с. 55–56]. Від 1950-х рр. словом «балада» почали називати будь-яку повільну любовну пісню незалежно від її форми і музичної стилістики. Цей термін широко вживається і у визначеннях композицій у рок-музиці.

3. Наступний важливий етап у розвитку жанру – початок 1970-х рр. – коли сентиментальна балада трансформувалася в powerballad. Від сентиментальних балад попереднього періоду powerballad відрізняються за формою, у типом аранжування, вокалом. Оновлення сентиментальної балади відбувалося завдяки використанню музикантами нової, актуальної на той час стилістики, що йшла, з одного боку, від здобутків «чорно-

го» соула, ритм-енд-блюзу, а з іншого – від рок-музики. Саймон Фріз вбачає джерела такого оновлення в емоційному вокалі соул-співаків (насамперед Рея Чарльза) та адаптації цього стилю такими білими виконавцями як Том Джонс, Джо Кокер, Ерік Бардон (вокаліст рок-гуртів «The Animals», «War») [7]. Важливу роль відіграли також соло гітаристів. Так, наприклад гітарне соло із використанням характерного для рок-гітаристів прийому fuzz, зігране гітаристом Tony Peluso у пісні «Goodbye to Love» (1972) американського гурту «The Carpenters», на думку П. Перрона «трансформувало софт-рокову Goodbye to Love у прототип powerballad» [3].

4. У поп-баладах основна вага лежить на виразових функціях мелодії та гармонії. Композиції як правило мають форму «куплет-приспів» (AABB), хоча бувають і строфічні форми, або ж форма «куплет-приспів» ускладнюється бриджами, варійованими повторами у приспівах, а строфіка отримує досить деталізовану структуру, змінний віршований метр. Поп-балади зазвичай мають багате і деталізоване аранжування, у якому провідна роль належить акустичним інструментам – фортепіано, акустичні гітари, саксофони. Досить часто використовуються струнно-смічкові (здебільшого, скрипки). Електроакустичні гітари, як правило, мають дещо «полегшене» (порівняно із роком) звучання. Перкусія також м'яка, ненапориста, досить проста, «фонова». У 1980-х рр. подеколи навіть почали використовуватися драм-машини. Щодо клавішних, то приблизно із середини 1970-х рр. музиканти увели до вжитку різноманітні синтезатори та електро-клавішні (зокрема, Rhodes-Fender або родес-піано), яке упродовж 1970–1980-х рр. стало однією з найхарактерніших тембрових ознак джаз-року, fusion та поп-музики.

5. Одним із ранніх зразків powerballad (окрім вже згаданої «Goodbye to Love» американського гурту «The Carpenters») є також пісня «Wildflower» канадійської софт(поп)-рокової групи «Skylark», випущена того ж 1972 р. Їй притаманні сильний, емоційний сольний вокал, у якому вгадується вплив соул-співаків (очевидно, далися взнаки музичні смаки соліста Skylark Донні Жеррара – Donny Gerrard, котрий мав афро-американське походження), поєднання звучання електрогітар, струнних та арфи, перкусії у манері «slowdance» та бек-вокал, майже подібний на бек-вокал у музиці госпел.

6. У 1980-х– на початку 1990-х рр. у жанрі powerballad виконані повільні композиції в альбомах та сингли Лайонела Річі, Чаки Хан, Майкла Болтона, Тоні Брекстон, Вітні Хьюстон, Селін Діон, Мераї Кері, Мадонни та ін., які стали класичними зразками powerballad. На даному етапі означені вище риси набувають сталості, при цьому збагачуючись новими

ознаками. Певний мінімалізм софт-рокових балад 1970-х рр. змінюється багатим, ускладненим аранжуванням із використанням нових тембрових рішень не лише для фонового супроводу, а й окремих інструментальних соло в піснях (поряд зі звичними для powerballad соло електрогітари, з'являються чуттєві соло саксофона, наприклад як у сопрано-саксофоніста Kenny G). При збереженні основної форми-структури (куплет-приспів) іще більше уваги приділяється гармонії. Центральними посталями стають співаки – здебільшого афро-американського походження, виховані у традиціях соулу та ритм-енд-блюзу, із розкішними голосами, технічно універсальними за своїми можливостями.

Використані джерела

1. Aaron Ch. Don't Fight the Power. Da Capo Press, 2002. 132 p.
2. Encyclopedia of the Blues / ed. Edward Komara. V. 1. N. Y.; London: Routledge, 2006. Blues Ballad. P. 129.
3. Perrone P. Tony Peluso: Guitarist whose solos on The Carpenters' «Goodbye to Love» ushered in the power-ballad era. Independent, Aug. 2, 2010. URL: <http://www.independent.co.uk/news/obituaries/tony-peluso-guitarist-whose-solos-on-the-carpenters-goodbye-to-love-ushered-in-the-power-ballad-era-2041048.html> (дата звернення: 02.10.2018).
4. The Cambridge Companion to Pop and Rock. Editors: Simon Frith, Will Straw. John Street / Cambridge: Cambridge University Press, 2001. 324 s.
5. The New Grove Dictionary of Music and Musicians / ed. St. Sadie/ 2nd Edition. V. 20. N.Y.; Oxford, 2005. Popular Music.
6. The New Grove Dictionary of Music and Musicians/ ed. St. Sadie/ 2nd Edition. V. 2. N.Y.; Oxford, 2001. Ballad.
7. The New Grove Dictionary of Jazz / ed. Barry Kernfeld. V. 1. N.Y.; London, 1988. Ballad.

Полянська Надія Геннадіївна

«ІСУС ХРИСТОС – СУПЕРЗІРКА» Е.-Л. ВЕББЕРА:

СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ВЕРСІЙ 1970-ГО ТА 2000-ГО РОКІВ

Рок опера є одним із найцікавіших явищ в мистецтві ХХ ст. Цей жанр виник в 60-х рр. минулого століття у США як один із різновидів мюзиклу. Рок-опера – це музично-сценічний твір, музична складова якого тяжіє до різних стильових напрямків рок-музики. Рок-опера може існувати не тільки як вистава із постійними або замінюваними виконавцями, але й як єдиний альбом. Але в цьому випадку від звичайного концептуального альбому рок-оперу вирізняє саме наявність наскрізного сюжету. Дуже часто запрошуються і беруть участь в рок-операх відомі вокалісти та солісти рок-гуртів.

«Ісус Христос – Суперзірка» є однією із найяскравіших рок-опер ХХ ст., музику до якої написав Ендрю Ллойд Веббер, лібрето – Тім Райс. Її світ побачив 1970 р. В сюжеті рок-опери описується останні дні життя Ісуса Христа та зраду апостола Юди Іскаріота. На той час вона викликала багато критики та дискусій у суспільстві, адже в опері біблійні події описуються не за церковними традиціями. У 1970 р. в жовтні Ендрю Ллойд Веббер та Тім Райс записали музичний альбом «Jesus Christ Superstar». А згодом, у 1973 р., рок-оперу було екранізовано режисером Норманом Джуінсоном. В оригінальній версії 1970 р. головну роль Ісуса Христа виконав харизматичний соліст гурту «Deep Purple» Ієн Гіллан («Deep Purple» – британський рок-гурт, який разом з гуртами «Led Zeppelin» та «Black Sabbath» заснували в музиці стилі «хард-рок» та «хеві-метал»). За період з середини 70-х рр. до кінця минулого століття «Ісус Христос – Суперзірка» став надзвичайно популярним в усьому світі і мав багато постановок, у тому числі і в Україні.

У 2000 р. рок-оперу було екранізовано вже вдруге, але вже із переоркестрованою композитором музичною версією та акторами-вокалістами вже іншого складу, та новою назвою «Jesus Christ Superstar. Millennium Version». Якщо дивитися на драматургічну сторону нової версії рок-опери, можна звернути увагу на те, що вся музична частина рок-опери є ланцюгом чітко розділених музичних номерів під назвою «зонгі». Для портретної музичної характеристики персонажів було використано різні стилі: ліричний рок або поп-рок для Ісуса Христа та «хард-рок» для Іуди. В музиці нової версії не можливо не відчуті основи афроамериканської музики: «блюз», «госпел», «соул». Це добре відчувається в такому номері наприклад як «I Don't Know How To Love Him». Цю пісню-баладу було виконано Марією Магдаленою, яка несе в собі безмежне кохання до Ісуса Христа. Де ми чітко відчуваємо стиль поп-музики.

Якщо проводити стильову аналогію з першою редакцією 1970 р., треба сказати, що за стилістикою дві версії рок-опери «Ісус Христос – Суперзірка» досить суттєво відрізняються, незважаючи на те, що оркестрував обидві версії в обох випадках власне сам Е.-Л. Веббер. Перша редакція менш різноманітна в стилях музики: у творі ми можемо почути тяжкість, акцентований грубий ритм, звучання електрогітари, характерні для молодих на той час стилів «хард рок» та «хеві-метал». А в постановці рок-опери 2000 р. ми чуємо в основному «поп-рок» – стильовий напрямок рок-музики, що поєднує в собі елементи поп-музики з її простою структурою, легкістю мелодії, повторення фраз, та рок-музики з її енергійністю, агресією та використанням електрогітар та ударних як базових інструментів. Поряд із стилем «поп-рок» ми можемо почути в дру-

гій редакції рок-опери різноманітні за стилістикою номери, де використовується навіть естетика бурлеску, як, приклад, шикарний номер з дивовижною хореографією «King Herod Song», де Цар Ірод вважає Ісуса «фальшивим Месією», адже він відмовився створити диво для царя.

Можна зробити висновок, що протягом всього часу формування стилів рок-музики протягом другої половині ХХ ст., було повністю переосмислено стилістичну концепцію рок-опери Е.-Л. Веббера «Ісус Христос – Суперзірка». Якщо перша редакція була монолітна за стилем, то в другій помітно відчувається вплив полістилістики. Це дозволило розширити виражальні засоби музики рок-опери та яскраву вписати її до музичної картини початку нового тисячоліття.

Попова Аліна Олексіївна

ПРОБЛЕМАТИКА НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ ДЖАЗОВОГО МИСТЕЦТВА

Мистецтво джазу тривалий час перебувало поза увагою українського наукового простору. Сьогодні джаз починає осмислюватися як невід'ємна частина світової та української культури, і як закономірний результат загальної логіки її розвитку.

У американському та європейському мистецтвознавстві джаз давно є об'єктом пильної уваги. Сучасна російська та українська джазологія як окрема наукова дисципліна знаходиться у стадії активного формування. Серед фундаментальних робіт загального історико-музикознавчого характеру, в яких джаз розглядається в цілому, можна виділити роботи М. Стернса, Дж. Колліера, У. Сарджента, Й. Берендта, Ю. Панасьє, В. Конен, В. Овчіннікова, В. Симоненка. Аналізу окремих елементів джазової стилістики (імпровізація, композиція, свінг, гармонія, інструментарій тощо) присвячені дослідження А. Азріеля, А. Одера, Г. Шуллера, Л. Переверзева, Є. Барбана, М. Сирова, В. Олендарьова, Д. Лівшиця, В. Шуліна. Дослідження кінця ХХ – початку ХХІ ст. визначаються такою проблематикою: джаз як соціокультурний феномен (Ф. Шак); функціонування джазу в музичній культурі України (В. Романко); контакти джазу з масовим мистецтвом та фольклором (Є. Строкова, А. Цукер, В. Тормахова); взаємодія джазу з академічною композиторською традицією ХХ ст. (М. Матюхіна, А. Чернишов, О. Воропаєва, О. Супрун).

Сьогодні існує достатня кількість досліджень, присвячених з питанням розвитку навичок джазової імпровізації (І. Бриль, Ю. Маркін, М. Серебряний, О. Хромушин та ін.); розвитку навичок аранжування джазової музики (Г. Гаранян, Ю. Чугунов, А. Пчелінцев); формування

виконавської майстерності майбутніх артистів естрадних ансамблів (Д. Бабіч); музично-естетичного виховання засобами естрадного мистецтва (О. Попова, Н. Попович, К. Шпаковська); розвитку творчої активності студентів музичних факультетів педагогічних ЗВО на основі естрадно-джазового мистецтва (О. Жаркова, О. Курильченко, Ю. Степняк).

Вагомий внесок у розвиток джазового мистецтва України зробили український піаніст, заслужений працівник культури України, музикознавець Володимир Симоненко, джазовий критик, продюсер, ведучий джазових проєктів, директор київської Школи джазового та естрадного мистецтв Петро Полтарєв, джазовий популяризатор, музичний продюсер, радіоведучий Олексій Коган.

Серед наукових розвідок українських дослідників необхідно виділити дисертацію О. Воропаєвої «Джазінг як форма взаємодії академічного та “третього” пластів у джазі», яка була захищена у Харківському державному університеті мистецтв ім. І. П. Котляревського у 2009 р. Авторка поставила за мету виявлення мовностильової специфіки джазінгу як форми вказаної взаємодії у процесі еволюції джазу, спираючись на розуміння джазового мистецтва як типу музичного мислення.

Соціокультурний аспект сфери джазового мистецтва України є пріоритетним у дисертації З. Рось «Розвиток джазового фестивального руху в соціокультурному просторі України періоду незалежності (1991–2012 рр.)», захищеній у Прикарпатському національному університеті ім. В. Стефаника у 2016 р.

Сучасний український джаз пройшов тривалий шлях від несприйняття до захоплення. Подальшому розвитку й удосконаленню вітчизняного джазового мистецтва сприяє низка факторів: розширення географічних меж джазових проєктів; розвиток джазових шкіл України й організація фестивалів з міжнародною участю; посилення інтересу зарубіжних дослідників до української культури й мистецтва.

Сидорчук Тетяна Анатоліївна

ЗАПОРУКА УСПІШНОГО КІНОМЮЗИКЛУ: ДОСВІД ГОЛЛІВУДСЬКИХ КІНОСТУДІЙ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Продумана драматургія, музичний матеріал, що не може не запам'ятатись, влучний ліричний текст, вражаючі танцювальні па, робота найкреативніших геніїв кіноіндустрії – ось загальний логлайн успішного кіномюзиклу. Якщо проаналізувати найкращі зразки жанру, формула буде та ж сам. Усі ці складові, витримані в правильних пропорціях, не

лише викликають непідробний інтерес у пересічного глядача, логічно призводячи до успішної прокатної історії, а й виконують свою глобальну гуманітарну мету: привернути увагу до обраної командою митців на чолі з продюсером проблематики.

Не можна оминати й проблеми важливості «медійного обличчя», тобто популярного артиста-виконавця головної ролі – цей «інгредієнт успішності» перевірений роками, адже його витoki датуються ще німим кінематографом, а використовується він дотепер. Наприклад, «Warner Brothers» запросили на головну роль у фільмі «Співак джазу» (1927) Ела Джонсона, тому що шукали найпопулярнішого артиста в американському шоу-бізнесі: його участь зможе гарантувати, що пісня стане хітом, а разом з нею зросте і популярність фільму. Актор уже був зіркою першої величини на момент зйомок фільму, і картина, окрім усіх переваг, збагатилась прекрасним виконавцем. Однак важливо згадати, що після шаленого успіху другого звукового фільму з Елом Джонсоном «Співаючий дурень» (1928) велика кількість митців взялась знімати мюзикл, достеменно не знаючи його специфіки, роблячи акцент в фільмах лише на талант зірок великої сцени, таких як Фані Брайс, Софі Такер, Тед Льюїс (та ж студія «Warner Brothers»). Так, дані виконавці були професіоналами в роботі на сцені, але аж ніяк не в кіно. Ще одна помилка голлівудських кіноробів першої половини ХХ ст. – спроби буквально перенести бродвейський мюзикл на екран («Ріо Ріта», 1929; «Саллі», 1929), не використовуючи широкі можливості кінематографа – прийоми операторської майстерності, монтаж. Велика кількість однотипних, не завжди якісних стрічок призвела до першої кризи жанру. З вищесказаного доходимо висновку, що не можна нехтувати іншими, теж важливими компонентами фільму.

Робота над підготовкою сценарію до проекту – одна з найважчих та найвідповідальніших задач. Найперше, що повинен продумати продюсер – це ідея мюзиклу, головна думка, яка б захопила потенційного глядача. Дуже важливо в таких постановках передбачити суть глядацького інтересу через кілька років: фільми-мюзикли – досить трудомісткий та затратний формат, що передбачає багато часу на реалізацію. Проте він ґрунтується на масовому мистецтві: популярна музика, хореографія, участь зірок – все це є складовими масової культури, яка відображає сучасні віяння та популярні в суспільстві течії. Так, «потрапити в хвилю», тобто знати, що буде актуально за кілька років – завдання нелегке, навіть ризиковане. Але це зовсім не значить, що потрібно сліпо «йти за модою» – іноді успішними стають ідеї, що кардинально відрізняються від загального настрою суспільства.

Наприклад, під час депресії 1930-х рр. були популярні широкома-сштабні постановки Б. Берклі, його грандіозні хореографічні полотна та всім відома «танцююча» камера, що рухається ніби разом з героями. На думку самого режисера, мюзикл повинен відволікти глядача від тягарів та проблем реального життя. І, справді, кінотеатри наповнювались публікою, яка бажала зануритись у чарівний світ мистецтва, а кіностудії рятувались таким чином від банкрутства. В 1932 р. Барзбі Берклі, за ініціативи продюсера Деріела Занука, підпише контракт з «Warner Brothers» на постановку фільму «42-га вулиця». І можна впевнено сказати, що саме ця картина виведе з кризи жанр кіномюзиклу.

До слова, Д. Занук, окрім видатного Б. Берклі, відкрив для кінематографу Соню Хейні – фігуристку, чемпіонку Олімпійських ігор, що своїми танцювальними номерами на льоду довгий період часу підігрівала інтерес глядача до музичних фільмів студії «XX століття Фокс». Так студія робила акцент на яскравих, непересічних особистостях, серед яких, наприклад, юна Ширлі Темпл, що, незважаючи на свій зовсім молодий вік, отримала спеціальний «Оскар» та принесла кіностудії мільйони прибутку. Не цуралась кіностудія й супутніх товарів (сьогодні ми називаємо таку складову кінобізнесу мерчандайзинг) з зображення актриси: ляльок, збірок з виконаними нею піснями, суконь її героїнь тощо. Ширлі досить часто знімалась для рекламних компаній і стала справжнім кумиром навіть для жінок старшого віку. Подібну тенденцію перейняли й інші кіностудії: Бобі Брін на RCO, підліток Міккі Руні на «Метро Голдвін Майер». Проте через певний період часу, подорослішавши, діти-актори перестали цікавити великі кіностудії, оскільки часто з віком втрачали свою чарівність.

Мюзикл став активно розвиватись саме в США, тому що він представляв найбільш очевидну форму американської мрії. Класичний сюжет мюзиклів Золотої пори – 1930–1950-х рр. – історія Попелюшки. При цьому акцент робився не на результат «сходження», а на сам процес. Американська мрія в мистецтві не припинила бути популярною ні в часи кризи 1930-х, ні в період війни, ні навіть тепер.

Утім, головним компонентом в музичних фільмах є звук. У 1930–1931 рр. виробники фільмів були обмежені в технології звукового міксування: проблема полягала в тому, що в 1931 р. було майже неможливо поєднати музику та діалоги без погіршення якості аудіо. Проте вже з 1933-го студія RCO почала користувалась репутацією компанії з найбільш якісним звуком. Вклавши левову частку коштів в технічне переоснащення «звукоцеху» студії, RCO тим самим зробила колосальну інвестицію в майбутнє. Того ж 1933 р. на студії дебютував дует Фреда Асте-

ра та Джинджер Роджерс, що понад 15 років приносив компанії левову частину прибутку. Голлівудські виробники-конкуренти RCO швидко зрозуміли «плідну ниву» кіномюзиклу, вносячи тим самим кількісну та якісну лепту в історію кінематографу.

Природньо, що основна специфіка фільмів-мюзиклів полягає в тому, що увага націлена на музичний матеріал. Відповідно, робота композитора й автора текстів пісень, а також репетиції акторів розтягують підготовчий період у часі, прирівнюючи фільм до складно-постановочного, що збільшує ціну підготовчого періоду і загальної собівартості продукту. До початку зйомок вже повинні бути готові фонограми, під які буде працювати актор на знімальному майданчику. Звук теж вносить корективи в знімальний процес кіномюзиклу, тому що на головні ролі запрошуються переважно професійні вокалісти або хореографи (за виключенням, коли партію головної актриси записує професійна вокалістка), а рівень акторської майстерності вокалістів часто буває якісно нижчим, ніж у професійних акторів.

Як бачимо, важливість музики в кінематографі важко переоцінити, а надто – в картинах, де музика виступає формотворчим компонентом. На прикладі досвіду голлівудських кіностудій першої половини ХХ ст. можна побачити, наскільки важливо проявляти далекоглядність при створенні музичного аудіовізуального продукту. Незважаючи на теоретично відому формулу успіху, кожне десятиріччя вносить свою новизну та родзинку в розвиток жанру. Кіномюзикл як предмет масової культури безперервно збагачується новими ритмами й формами, його герої кожного разу набувають нових рис, а драматургічна канва не витримує жодних перешкод на кшталт упереджень скептиків. Так, взявшись до створення продукту подібного формату, потрібно уміло поєднувати перелічені вище «інгредієнти», враховувати актуальність моменту, а часто й випереджувати свій час.

Скороходова Дар'я Дмитрівна

ТАНЦЮВАЛЬНА ПІСНЯ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ ЕСТРАДНИХ ВИКОНАВЦІВ

У роботах, присвячених українській естраді, науковці головну увагу приділяють ліричній пісні, оскільки вона, на їхню думку, найбільш повно репрезентує український національний архетип. Однак танцювальні пісні є не менш показовими для українського фольклору, і танцювальність широко представлена на українській естраді, починаючи від скориківської «Не топчїть конвалїй» та івасюківського «Водограю».

В українській естрадній музиці доби незалежності відбулися значні трансформації, серед яких найбільш знаковими є її комерціалізація та наслідування стильових зразків західної популярної музики. Не стала винятком і танцювальна естрадна пісня, яка активно використовує ритми диско та євроденсу, поступово знижуючи змістовне наповнення танцювальних текстів. Розглянемо особливості танцювальної пісні 1990-2000-х рр. на прикладі творчості двох відомих українських естрадних співачок – Наталі Могилевської та Руслани.

Наталя Могилевська розпочала свою кар'єру як співачка, що виконувала лірико-драматичний репертуар, де могла показати потенціал свого вокалу. Серед її пісень балад згадаємо «Місяць» та «Єрусалим», з останньою вона отримала Першу премію на Слов'янському базарі у 1995 р. Однак унаслідок зміни продюсера, яким стає Олександр Ягольник, співачка різко змінює стиль, і віднині основною в її репертуарі є танцювальні пісні. Головним хітом співачки кінця 1990-х рр. стала пісенька з невибагливим текстом «Ла-ла-ла», яка зробила її популярною на усю Україну. І хоча у 1998 р. вона припиняє співпрацю з О. Ягольником, більшість подальших хітів Н. Могилевської є саме танцювальними піснями.

Танцювальні пісні складають основу репертуару співачки, серед них – «Только Я» (1999), «Відправила message» (2006), «Этот танец» (2007), «Я завелась» (2016), «Я танцювала» (2017). В них Н. Могилевська мала можливість продемонструвати не лише свої вокальні дані, а й показати свої хореографічні здібності. Танцювальний напрям творчості співачка почала розширювати, взявши у 2006 р. участь у телепроекті «Танці з зірками», де разом з партнером Владом Ямою посіла друге місце. У 2017 р. Н. Могилевська знову взяла участь у телепроекті «Танці з зірками», де разом з Ігорем Кузьменком отримала перше місце. Творче кредо співачки виражено у пісні «Я танцевала», де Н. Могилевська однаково виражає себе і в музиці, і в танці.

Руслана (Руслана Лижичко) також є співачкою, в репертуарі якої важливе місце посідає танцювальна пісня. На відміну від Наталі Могилевської, в творчості якої танцювальне начало представлено євроденсом, Руслана не обмежується ним, а прагне поєднати у своїй творчості популярну та традиційну музику. Найбільш успішним став її проєкт «Дикі танці» (2003), в якому органічно співіснують давні гуцульські пісенні й танцювальні мотиви та сучасні ритми поп-музики. В рамках проєкту було здійснено тури по Україні, випущено два кліпи на пісні «Коломийка» і «Ой, заграймо музиченьку». Успіх проєкту «Дикі танці»

надихнув співачку на участь у Євробаченні, на якому вона з успіхом перемагає, обігнавши усіх 35 конкурентів і набравши 280 балів.

Успіх співачки на Євробаченні був пов'язаний передусім з креативністю підходу Руслани та її команди до пісенного твору, який зміг продемонструвати її вокал, а також дозволив відчувати прадавню енергетику українського фольклору, сконцентровану в архаїчних ритмах гуцульських танців. Вдала постановка танцю, яка не перешкоджала співачці виконувати пісню, а також костюми та антураж вразили європейського телеглядача. У подальшій творчості Руслана не відмовляється від танцювальних ритмів, хоча частково відходить від етніки (альбом «Дика енергія»).

Отже, сучасна популярна музика є невід'ємною від танцювальних ритмів. У кожному добу вони свої, але найкращі зразки танцювальних пісень завжди будуть пов'язані або з креативним відтворенням надбань світової естради на танцювальному ґрунті, або ж з їх поєднанням з національною традицією.

Тимченко Зоя Романівна

УКРАЇНСЬКА ПОПУЛЯРНА ПІСНЯ НА МУЗИЧНИХ TV-КАНАЛАХ

Українські сучасні музичні телевізійні канали у різні роки свого існування з різним ступенем інтенсивності зверталися до трансляції вітчизняної популярної пісні. Так, у 1990-х рр. Enter Music, M1, M2, Star TV, MTV Україна, Smash!TV, O-TV, Music Box Ukraine, Biz-TV та деякі інші пропагували українську естрадну музику, вдаючись до трансляції численних пісенних фестивалів, конкурсів, хіт-парадів, концертів вітчизняних зірок. Подібні культурні акції не мали особливого успіху, оскільки не вирізнялися відмінною технічною якістю та високим художнім статусом. На початку 2000-х рр. культурно-мистецька ситуація на музичних телевізійних каналах відображала певне «двовладдя»: активно стверджувався мистецький арсенал самостійного українського шоу-бізнесу нової хвилі та продовжував свій творчий поступ прошарок представників традицій української естради. Складнощі подібної ситуації посилювалися експансією на українському TV-просторі популярного «пісенного продукту» російських виконавців, які свідомо підтримувалися не зовсім толерантними українській культурі колами. Революція гідності докорінно змінила існуючу суспільну думку та призвела до позитивних зрушень у багатьох культурних галузях. Цей процес торкається й долі української популярної пісні у медійному просторі.

Окрім того, у певний період часу у зв'язку з розвитком саунд-студій та діяльністю продюсерів українська популярна пісня продовжує успішне існування саме в цифровому аудіо-форматі. Особливості існування поп-пісні саме на сучасних музичних TV-каналах полягають у тому, що, як стверджують польські дослідники: «...поєднання Музичним Телебаченням (MTV) відео і музики (у відеокліпах) набули широкої популярності і створили окрему культурну форму» [1, с. 23].

Така культурна форма виявляє певні цікаві аспекти. По-перше, українська популярна пісня у телевізійному форматі на музичних каналах представлена в кліповій формі у режимі нон-стоп. Це спонукає її до пошуку ефектних видовищних форм, яскравого стильового розвитку, змістового насичення та підвищення майстерності вокального виконання та оригінальності танцювально-пластичних форм. По-друге, сама форма камерного домашнього сприймання з екрану музичного каналу популярної пісні (та навіть концертного виступу «наживо») формує особливий інтимний простір, який спонукає до спілкування з власним «я» через музику і популярну пісню. Ефект натовпу та посилення колективних емоцій у такому випадку відсутній. Щезає й умовність розподілу на сценічний простір та залу, а колаж кліпів музичного телеканалу дозволяє, окрім суто розважальної мети, зафіксувати у потоці асоціацій власної свідомості певний погляд на навколишній світ. Таке сприйняття активізує внутрішні потоки та психічні імпульси глядача/слухача і сприяє глибокому зануренню у світ контрастних емоційних станів (лірики або драйву). По-третє, ефект присутності посилюється можливістю підспівувати і для цього транслюються караоке-субтитри. Подібна практика сприяє ще більшому розповсюдженню музики зазначеного жанру масової культури.

Сучасні музичні TV-канали роблять ставку на якісну популярну пісню молодіжного напрямку. При цьому у ротаціях переважають українські/україномовні співаки з україномовним же контентом, орієнтованим або на західні популярні музичні стандарти (Мішель Андраде, Опука), або на сучасне стильове відтворення українського етнопростору (Ілларія, Христина Соловій), що видається вкрай перспективним та новаторським шляхом існування вітчизняної популярної пісні у форматі музичного TV-каналу.

Використані джерела

1. Goban-Klas T. Media i komunikowanie masowe. Teorie i analizy prasy, radia, telewiziji i Internetu. Warszawa: Wydawnictwo naukowe PWN, 2006. 336 s.

СЕКЦІЯ 7

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКІ ПОШУКИ МОЛОДІ

Аверіна Валерія Валеріївна

ПСИХОЛОГІЧНЕ ПЕРЕВТІЛЕННЯ СПІВАКА НА СЦЕНІ

Дуже важливим аспектом під час роботи над художнім образом вокального твору є необхідність створити персонажу особистість, а це означає визначити сенс існування сценічного героя в контексті твору і визначити це в інтонаціях та пластичних образах. Одним із способів пізнання образу персонажа є розбір тексту для розуміння і кращого осягнення внутрішнього світу героя. Шлях перевтілення в сценічного героя починається з твору персонажної свідомості в середині свідомості самого виконавця.

Почуття артистизму співака є ключовою уявою розвитку інтерпретаційних здібностей, уміння швидко здійснювати зміну персонажного самопочуття, налаштування себе на певний емоційний стан. Перевтілення здійснюється на рівні самосвідомості:

- перший етап перевтілення – енергія уваги усвідомлення;
- другий етап – свідомість у її зміненому етапі;
- третій етап – персонажна свідомість;
- четвертий етап – руйнування структури свідомості персонажа.

Подолання сценічного стресу є багатограним і комплексним процесом. Робота із сценічним стресом будується на основі індивідуального підходу щодо розвитку сценічної рефлексії, створення позитивної психологічної установки, вироблення навичку конструктивного, творчо-позитивного ставлення до екстремальної ситуації. На жаль, що зусилля багатьох представників сучасного естрадного виконавства спрямовано, майже завжди, на демонстрацію своєї зовнішньої привабливості й милування собою на сцені.

На мій погляд, виконавець повинен пережити персонажне буття як власне. Безумовно, у цьому перевтіленні присутня й частина психологічного портрета самого виконавця як безпосередньо творця, емоційного портрета свого героя. Повинен бути принцип «тут і тепер». Переживання вокаліста-актора є його безперервною внутрішньою діяльністю, емоційним осмисленням персонажного самопочуття. Саме на рівні самосвідомості здійснюється це перевтілення, представляючи собою переорієнтацію установок співака з себе самого на «інше Я» – персонаж.

Дана властивість виконавця є функціональною при здійсненні перевтілення. Цей стан можна визначити як «існування персонажа в запропонованих обставинах».

Авраменко Євгеній Тарасович

ЕКОЛОГІЧНІ МАТЕРІАЛИ ПРИ ПРОЕКТУВАННІ ЕКО-ЖИТЛА

Підвищена увага до захисту навколишнього середовища у світі підштовхує людство до проектування та будівництва енергоефективного комфортного житла. За останній час у світі з'явилися компанії, архітектурні бюро та творчі дизайнерські студії, які спеціалізуються на створенні саме таких проектів, що пов'язані зі створенням житлового простору, яке не наносить шкоди навколишньому середовищу, або принаймні мінімізує цю шкоду.

Екобудинок збереже здоров'я жителів та не завдаватиме шкоди довкіллю. В одній з доповідей ООН з екологічної небезпеки будівельних матеріалів відзначається, що численні шкідливі фактори, обумовлені будівельними матеріалами, будучи окремо малими, можуть надавати небезпечний сумарний вплив. На початку ХХ ст. завдяки «старанням» архітекторів-модерністів у будівельну практику широко проникали залізобетон, сталь, склоблоки, пластмаси. Будинок остаточно перестав бути частиною навколишнього середовища.

Найменш бажаними як конструкційний матеріал є метали, різні пластики, бетон (через свою систему створення), каміння з кристалічними компонентами, бітумні матеріали; більш кращі: глиняна цегла, м'які камені осадового походження. Найкращими є матеріали *біогенного походження*: дерево, солома, торф, рослинні матеріали, необпалені ґрунтоблоки, ракушняк, піщаник тощо.

Дерево – один з кращих матеріалів для будівництва житлових будинків завдяки прекрасним гігієнічним якостям, унікальною корисною властивістю щодо теплових і газових потоків. Недолік дерева в тому, що воно боїться вогню, якщо ж його обробляти антипіренами, воно помітно втрачає свої гігієнічні переваги. Особливі ароматичні речовини деревини, мають бактерицидні властивості і позитивно впливають на здоров'я. Дерево в залежності від породи поводить себе в певних умовах абсолютно по-різному: одне любить вологе середовище, інше – сухе, третьому подобається постійна зміна середовища, а четверте взагалі нічого не боїться. Для дерев'яних стін краще підбирати натуральні або мінеральні утеплювачі змонтовані за схемою навісного фасаду: льон, конополі, коркові

плити, торф'яні блоки, камку (водорості). Щодо виробів з модифікованої деревини – фанери, деревесно-стружкових і деревно-волокнистих плит, до їх складу включають нерідко токсичні компоненти в сполучних речовинах. Наприклад, присутність в приміщеннях панелей ДСП без ламінуючого покриття веде до інтоксикації фенолом.

Коркові матеріали відносяться до групи деревних матеріалів. Панелі випускаються як з захисним (лаковим або вініловим) покриттям, так і без, тобто повністю натуральні. Коркові підлоги володіють значним опором до ковзання, мають амортизаційні та теплоізоляційні властивості, позитивно впливають на опорно-руховий апарат, мають чудову шумоізоляцію, не накопичують статичну електрику, не виділяють шкідливих сполук.

Будівництво з ґрунту. Землебитні стіни виключно міцні і довговічні, дають невелику усадку, мало набухають від вогкості, майже не утворюють тріщин і мають невеликий коефіцієнт теплопровідності. З найдавніших часів житло та інші будівлі зводили з ґрунту шляхом набивання його в опалубку або з ґрунтоблоків. Будівництво з ґрунту має ряд переваг: дешевизну, вогнестійкість, гігієнічність, малу теплопровідність. Сирій ґрунт як будівельний матеріал володіє, як правило, хорошими гігієнічними властивостями, будинки, побудовані з нього, стоять сотні років.

Нині набувають популярності будинки, створені повністю з *природної сировини* за стародавніми, але вдосконаленими технологіями. Використовують глину, деревину, саман, соломку, очерет, ракушняк, адже вони не містять шкідливих речовин і мають властивість поглинати зайву вологу з повітря в приміщенні і віддавати її, коли необхідно. Для *солом'яного* житла зводять стіни з дерев'яного каркасу, всередину якого вставляють спресовані солом'яні тюки, які потім штукатурять глиною, що є гіпоалергенним і біопозитивним. Соломку можна замінити *очеретом*. На жаль, цей варіант був незаслужено забутий.

Корисні властивості будь-якого натурального матеріалу можна загубити, використавши шкідливі хімічні покриття або просочення. Одним з найбільш якісних і нешкідливих покриттів є *натуральна оліфа*.

Природне каміння застосовують для будівництва та облицювання, воно володіє довговічністю, гарним зовнішнім виглядом. Поширені граніти, сієніти, габро, вапняки, мармур, кварцити та інші гірські породи. Серед штучних *кам'яних* оздоблювальних матеріалів найбільшого поширення набули оздоблювальні *керамічні* матеріали для зовнішньої і внутрішньої обробки.

В еко-житлі повинні бути присутні тільки безпечні для здоров'я матеріали. Все натуральне створює дружне візуальне середовище, служить

сильним антидепресантом. Здавна все, що природне, вважається нами красивим. У древні часи казали: «Ми створюємо собі домівки, а потім вони створюють нас». Цей вираз можна було б без великого перебільшення розширити: «Ми створюємо собі житло, а потім воно формує наш світ».

Бачинська Юлія Віталіївна

ВИКОНАВСЬКО-ПЕДАГОГІЧНІ ЗАСАДИ КАРОЛЯ МІКУЛІ ТА ВІЛЕМА КУРЦА У ФОРМУВАННІ ТРАДИЦІЙ ЛЬВІВСЬКОЇ ФОРТЕПІАННОЇ ШКОЛИ

На переломі ХІХ–ХХ ст. у Галичині, зокрема у Львові, фортепіанне мистецтво знаходилося на досить високому рівні. В ньому існували міцні професійні засади, які були пов'язані, насамперед, з діяльністю польського педагога-піаніста, учня Ф. Шопена, Кароля Мікулі (1821–1897), котрий з 1858 по 1887 рр. очолював Галицьке музичне товариство і був директором заснованої при цьому товаристві консерваторії.

У своїй фортепіанній педагогіці К. Мікулі повністю спирався на засади Ф. Шопена, адже був прихильником і палким пропагандистом творчості та піаністичних основ гри свого видатного педагога. Мікулі був одним з кращих учнів Шопена, пізніше – його асистентом, що доволі скрупульозно записував методичні вказівки свого Маестро. Це дало йому можливість передавати своїм вихованцям основні принципи техніки та стилістику гри Шопена. Спогади одного з улюблених учнів Мікулі – Рауля Кочальського – дають нам основний матеріал для характеристики його педагогічних засад [3].

К. Мікулі обстоював шляхетну простоту інтерпретації, виступаючи проти перебільшень як у силі, так і в ніжності. Ідеалом звучання була наспівність фортепіано. Він цінував багатство градацій гучності, але і в цьому радив уникати крайнощів, а в ставленні до виконавського темпоритму вимагав організованості і висміював всіх тих, хто вживав перебільшене *rubato*. Успадкована від вчителя підкреслена увага до еластичності і гнучкості у всіх частинах піаністичного апарату, вимога вільних, об'єднуючих рухів руки – найважливіші педагогічні засади мікулівської роботи над технікою [1].

У 70-х рр. ХІХ ст. в Галичину все більше проникають альтернативні тенденції європейського фортепіанного виконавства. Суворі «канонізація» одного тільки Шопена з часом стала обтяжливою для молодих адептів розвитку національної культури, тож вони, сповнені ентузіазму, стали шукати нові, власні шляхи у мистецтві. Осередком збереження й розвитку традицій К. Мікулі у Львові довгий час все ще залишалася консерва-

торія Галицького музичного товариства, де справу педагога продовжили його учні, зокрема Р. Шварц, В. Вшелячинський, С. Нев'ядомський та Ф. Нойгаузер. У зв'язку зі станом здоров'я К. Мікулі змушений був відмовитись від керівництва консерваторії, але не покинув педагогічну справу. У 1888 р. він разом із дружиною заснував приватну музичну школу, яка стала першим навчальним закладом для майбутніх видатних українських музикантів, серед яких зокрема і В. Барвінський.

Відчутний та істотний вплив на розвиток фортепіанного виконавства у Львові початку ХХ ст. справив Вілем Курц (1872–1945), який у 1898 р. приїхав з Чехії на запрошення Галицького музичного товариства і став провідним професором фортепіано у консерваторії. В. Курц виявив велику послідовність та наполегливість у налагодженні систематичної освіти піаністів, що дозволило йому відчутно підняти фаховий рівень випускників Львівської консерваторії. Він шукав відповідь на складні питання методики, вивчаючи принципи своїх попередників, а найбільше школи Т. Лешетицького. Було розроблено послідовність вправ і етюдів для виховання всіх найважливіших навичок фортепіанної гри. Велику увагу професор звертав також на підготовленість учнів до майбутньої педагогічної діяльності. Він запровадив у консерваторії лекції з фортепіанної педагогіки, в яких узагальнив досвід власної роботи.

Основний принцип В. Курца: будь-яка робота піаніста – це робота розуму, інтелекту. Дисципліна думки під час праці за інструментом зумовлює дисципліну рухів, максимальну економію в роботі мускулатури [2].

Для розвитку Львівської фортепіанної школи знахідки В. Курца у ділянці методики фортепіанного навчання виявилися надзвичайно важливими. Він надавав винятково великого значення доброму і правильному налагодженню граючого апарату піаніста.

Подібно як його попередник К. Мікулі, В. Курц зумів об'єднати навколо своїх засад велику кількість учнів та послідовників, що дає всі підстави говорити про створення ним мистецької піаністичної школи. У нього навчалися не лише польські піаністи (А. Родзінський, Г. Лісіцка, А. Тадлевський, Ю. Кретович), з його педагогікою пов'язана поява і розвиток українського фахового піанізму в Галичині – його учнями були В. Барвінський, Р. Савицький, Н. Нижанківський, Р. Сімович, М. Колесса, Д. Задор, Тарас і Дарія Шухевичі, А. Рудницький.

Фортепіанна школа обох європейських піаністів-педагогів – Кароля Мікулі і Вілема Курца – міцно закріпила своє коріння у виконавському мистецтві Галичини. Численні кадри українських музикантів, що навчалися протягом наступних багатьох років спочатку у Вищому музичному інституті ім. М. В. Лисенка, а згодом у Львівській державній кон-

серваторії ім. М. В. Лисенка – це нове покоління піаністів, вихованих в більшості на педагогічних традиціях обох попередників. І Кароль Мікулі, і Вілем Курц здійснили великий вплив на розвиток фортепіанної педагогіки і виконавства в Галичині і зайняли почесне місце в історії українського фортепіанного мистецтва.

Використані джерела

1. Кашкадамова Н. Фортепіанне мистецтво у Львові: Статті. Рецензії. Матеріали. Тернопіль: СМП «СТОН», 2001. 400 с.; іл.
2. Попіль М. Вілем Курц – один із засновників Львівської фортепіанної школи. Львів, 1992. 24 с.
3. Koczalski R. Jak grał i uczył K. Mikuli. Muzyka. Warszawa, 1937. № 7–8.

Бондар Володимир Олексійович

ІСТОРИЧНА ТЕМАТИКА ЯК ПРОВІДНА СЮЖЕТНА ЛІНІЯ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА

У вітчизняному мистецтвознавстві концепт сучасного мистецтва набув контраверсійних інтерпретацій фахівців. Так, його аналогами є «і поняття українського трансавангарду, і так звана українська “нова хвиля”, і постмодерністське необароко, ба навіть “теперішнє мистецтво”...» [1]. За словами дослідниці Д. Івашкіної, проблема тлумачення цього поняття виникає, зокрема тому, що воно не несе в собі визначення у часі і не фіксує ніякого історичного періоду, адже не можливо бути просто сучасним, натомість треба бути лише «сучасним чомусь». Більше того, з огляду на те, що поняття «сучасне мистецтво» не містить хронологічної субстанції, далеко не всі твори мистецтва, що створюються у наш час, можна віднести до кола «сучасних» [1].

Мистецтвознавець Н. Шпитковська в цілому погоджується із таким підходом до інтерпретації поняття «сучасне мистецтво». На її переконання, «комунікативні системи, розвиток Інтернету, відео, засобів зв'язку і передачі зображення у будь-яку точку світу зобов'язали сучасне мистецтво бути не лише зрозумілим для багатомільйонної армії користувачів, але й змусили його намагатись залишатися цікавим для представників різних верств населення, які живуть в різних точках планети, мають різний колір шкіри та сповідують різні релігії, доволі часто не схожі одна на іншу. Відтак, мета митця, враховуючи всі ці нові можливості, не лише не спростилася, а навпаки: стала значно важчою» [3, с. 251].

Її досягнення, згідно гіпотези Н. Шпитковської, можливе лише за наявності розвиненої культурної інфраструктури, оскільки «митці, які народилися і працюють у країнах з багатовіковою історією культури, відріз-

няються від решти художників світу». Саме тому, як переконана ця авторка, українські митці «виокремлюються у незалежну ланку і, в такий спосіб, привертають особливу увагу до своїх творів та проектів» [3, с. 247].

Нині у центрі уваги все більшої кількості сучасних арт-проектів опиняється саме історична тематика. Митець, який походить із країни, що не має тривалої історії, або вона не позначена якоюсь особливою самотутністю, як наприклад, США, ОАЕ, звертається до сторінок історії інших країн. Відтак, не позбавленим сенсу є твердження Н. Шпитковської про те, що «країни без мистецьких традицій уже не можуть претендувати на стовідсоткову прихильність мистецької спільноти, тому що в мистецьких світових перегонах беруть участь представники тих місць, де люди жили тисячоліттями, розвиваючи власну культуру» [3, с. 251]. У цьому сенсі Україна має неймовірний потенціал: будучи розташованою в самому центрі Європи, вона опинилася у центрі зацікавленості світової мистецької спільноти. Як то кажуть, нам є що показати.

Водночас, реагуючи на виклики часу, а саме потребу самоідентифікації, сучасне українське мистецтво «творюється ... на тлі національної спадщини»; у ньому «від часу проголошення України незалежною помітно посилюється інтерес до джерел національного мистецтва, його здобутків, до народної творчості» [2]. Так, на нашу думку, звернення до славного минулого України найбільш потужно представлене у творчості сучасного вітчизняного скульптора Л. Яремчука, котрий є автором серії пам'ятників, присвячених героям української історії і культури: монументальні пам'ятники Ярославу Осмомислу, Ярославу Мудрому, Володимиру Великому, Івану Вишенському, Петрові Сагайдачному та ін.

Таким чином, однією з провідних сюжетних ліній сучасного українського мистецтва є історична тема, що викликано як внутрішніми, так і зовнішніми чинниками. З одного боку, це пояснюється перманентним інтересом вітчизняних митців до власної історії та самотутніх художніх традицій як способу утвердження своєї національної ідентичності. З іншого – домінування історичної тематики в сучасному українському культурно-мистецькому просторі пояснюється його входженням у європейський і світовий художні контексти, зокрема, намаганням зберегти власний національний колорит і самотутність.

Використані джерела

1. Івашкіна Д. Сучасне українське мистецтво: проблеми визначення та інтеграції. URL: <http://h.ua/story/327821/> (дата звернення: 04.11.2018).
2. Мистецтво незалежної України: навч. посіб. / за ред. Анучина Л. В. Харків: СПДФО Ізрайлев Є. М., 2007. 84 с.
3. Шпитковська Н. Сучасне українське мистецтво у світовому культурному просторі як форма спадкоємності національних традицій // МІСТ. 2014. № 10. С. 247–254.

ОСНОВИ ОСВІТЛЕННЯ В ЗАКЛАДАХ ХАРЧУВАННЯ

У будь-якому приміщенні освітлення відіграє ключову роль в інтер'єрі і облаштування комфортного проведення часу. Особливо велике його значення в громадських місцях – ресторанах, кафе і барах, куди люди приходять відпочити і цікаво провести час. Варто зазначити, що освітлення ресторану або кафе відрізняється від барів, що обов'язково необхідно враховувати при плануванні.

Перш ніж приступити до підбору світильників, необхідно врахувати рівень природного освітлення. Вікна – невід'ємна складова більшості ресторанів, за винятком тих небагатьох барів, які розташовані в напівпідвалах. Якщо приміщення зали невелике, то вдень природного світла буде цілком достатньо. У великих банкетних залах столики, які стоять далеко від вікон, опиняться в тіні. Їх варто освітити окремо за допомогою бра або верхнього світла, що буде включатися окремо від інших освітлювальних систем у залі.

Ресторан, як і кафе, має на меті створення для людей теплої, цікавої і комфортної атмосфери. Провідну роль відіграє світло та освітлювальні прилади. Завдяки правильній розстановці світильників і організації необхідного рівня світлового потоку за нормами ДБН, в ресторані або кафе можна створити: невимушену атмосферу; відчуття гостинності і комфорту; підсвічування цікавих елементів в інтер'єрі; виділити зони в приміщенні.

У багатьох ресторанах використовується зональне підсвічування окремо для бару і столиків. Наприклад, для столиків можна зробити більш яскраве освітлення, а над барною стійкою приглушити. У барах освітлення практично завжди темне і приглушене.

За допомогою освітлення можна певною мірою компенсувати недоліки дизайнерського оформлення або архітектури приміщення в цілому. Добре створена атмосфера всередині ресторану або кафе спонукатиме у відвідувачів жвавий інтерес і стійке бажання не один раз повернутися.

Державні будівельні норми (ДБН) – нормативно-правові акти, затверджені центральним органом виконавчої влади з питань будівництва та архітектури представляють собою документ, який регламентує норми освітленості в будь-яких приміщеннях. ДБН містить в собі мінімальні норми по рівню освітленості, при яких людина відчуватиме себе комфортно. Тому важливо знати норми при організації освітлення в кафе і ресторанах. Інакше можна зіпсувати навіть самий вдалий інтер'єр.

Провести необхідні розрахунки потрібного світлового потоку для ресторану можна за допомогою спеціальної програми або самостійно. Сьогодні для ресторанів дуже часто використовується світлодіодне освітлення, так як воно економічне з точки зору споживання електроенергії.

У ресторані існують як службові приміщення (кухня, комора тощо), так і зали для відвідувачів. Для кожного приміщення тут існують свої норми ДБН. Крім цього слід враховувати плафони світильників, так як вони бувають прозорими і матовими. А це обов'язково впливає на інтенсивність світлового потоку. Якщо використовується світлодіодне освітлення, то рекомендується брати матові плафони для створення більш м'якого і приглушеного світла. Беручи до уваги всі ці нюанси, можна без проблем розрахувати потрібний рівень світла.

У ресторанах рекомендується створювати системи освітлення, що складаються з різних рівнів підсвічування. Вона може мати такі цільові рівні:

- загальне (створює люстра);
- акцентне (формують настінні бра, які можна встановити над кожним столиком; таким чином можна виділити особливо вдалі елементи інтер'єру);
- технічне (використовується в підсобних і складських приміщеннях);
- робоче (застосовується для підсвічування кухні);
- аварійне (екстреній ситуації і при відключенні основного освітлення люди повинні швидко і безперешкодно покинути будівлю ресторану).

У залі, де знаходяться відвідувачі, використовуються перші два рівня підсвічування – загальне і акцентне. Освітлення ресторанних залів середніх розмірів може бути найрізноманітніше і повністю залежить від стилю закладу. Багато дизайнерів сходяться на думці, що в таких залах буде доречна стельова люстра в центрі. Для кафе в сільському стилі можна обрати ткані абажури, у пабах часто використовують підвісні ліхтарі, а в молодіжному барі добре буде виглядати підвісна конструкція з поворотними світильниками. Але останнім часом оформлювачі закладів громадського харчування все частіше відмовляються від центрального світильника, вважаючи за краще виділяти кожен столик окремо. Це може бути маленька настільна лампа, яка створить атмосферу затишку, бра або настінний світильник над столом. Таке освітлення використовують і в окремих кабінках великих ресторанів. А от пластмасові підвіси веселих кольорів над столиками дуже добре підходять для столових і фаст-фудів. Освітлення в ресторанах безпосередньо залежить від того, в якому стилі буде оформлено приміщення.

ТРАНСФОРМАЦІЯ ТРАДИЦІЙНИХ СИМВОЛІВ У ТВОРЧОСТІ МАРТИ БАЗАК

Значна частина сучасних митців наслідує народні традиції, використовуючи відповідні техніки та мотиви в образотворчому мистецтві. Одним із таких майстрів є Марта Базак, яка поєднує у своїй творчості народні традиції та власні експериментальні техніки.

Марта Базак народилася 24 січня 1953 р. у Коломиї Івано-Франківської області. У 1972 р. закінчила Львівське училище декоративно-прикладного мистецтва, далі продовжила навчання на відділенні художнього текстилю у Львівському державному інституті декоративного і прикладного мистецтва. У студентські роки брала активу участь у різноманітних виставках, серед яких була Міжнародна виставка проєктів гобеленів у Гданську (Польща, 1977). На сьогодні в біографії художниці велика кількість мистецьких проєктів та виставок, зокрема міжнародних, в яких вона брала участь, експонуючи твори художнього текстилю, живопису та графіки.

Марта Базак у творчості тяжіє до оригінальних рішень. Особливо це помітно у гобеленах художниці, в яких вона поєднує складні техніки та варіації тканих та інших поверхонь. Окрім гладкого гобелена з характерним для нього підкресленням живописних можливостей техніки, М. Базак часто звертається до ткання в рамах та ширм.

Велику увагу художниця приділяє зображенню янгола, образ якого здавна зустрічався не тільки в релігійному, а й у світському мистецтві, підкреслюючи тим самим чистоту й піднесеність персонажу. Янголи у творчості Марти Базак з'являються на гобеленах, у живописних роботах та розписі на склі. Янголи у роботах художниці постають у різних життєвих ситуаціях, що підкреслює їхню близькість з людьми.

У роботі «Без назви», зображений янгол, що підтримує однією рукою свої крила, тим самим підкреслюючи важкість своєї ноші. Картина виконана олією у 1991 р. Якщо не звертати увагу на крила, то можна побачити звичайну людину, що долає складнощі власного життя. Здається, що крила нагадують – те, що є найкращого у людях – від янголів. У колориті картини переважають темні сині та коричневі відтінки, а сам живопис вирізняється лаконічністю й графічністю вирішення.

Гобелени Марти Базак, у яких також помітне тяжіння художниці до зображення янголів, виявляють прихильність майстрині до оригінальних прийомів виконання та використання складних технік, що часто поєднуються в одній роботі. У гобелені «Між місяцем і сонцем» (2013,

вовна, бавовна, гобеленове ткання) зображений янгол, який стоїть у човні між місяцем і сонцем та дивиться вгору. У роботі переважає охриста колірна гамма.

У роботі «Між місяцем і сонцем» (2013, аплікація з тканини на синтепоні) переважають сірі й коричневі відтінки. В аплікації не прийнято передавати тонкі переливи кольору, вона вимагає спрощених, узагальнених форм. Роботу «Між місяцем і сонцем» вирізняє силуетність, однорідність кольорової плями. Зображений у ній янгол немов розчиняється у просторі, тут відчувається легка фактура, підкреслено прозорість матеріалів. Гобелен «Ангел з білим і чорним крилом» (2010) виконаний у класичній техніці гобеленового ткання, що дає можливість підкреслити живописність текстилю. У творі художниця прагне показати, що в кожній людині є два начала – світле і темне, тож кожна людина сама обирає, яким шляхом йти. Цікавим за вирішенням є твір «Крила» (аплікація з тканини на синтепоні), що складається із двох однакових частин, на яких зображені крила янгола, які будь-яка людина може «приміряти» на себе.

Кожна з робіт художниці – це окрема історія, яка відрізняється своєрідністю й оригінальністю. Один і той самий сюжет зустрічається як у живописних, так і у тканих роботах, що дає художниці можливість по-різному розкрити його. Творчість Марти Базак – це поєднання різноманітних ткацьких та живописних технік, увага до народної традиції, яка завдяки новаторським ідеям художниці трансформується у незвичайні ідеї сучасних робіт.

Виговська Софія Вікторівна

ПЛАСТИЧНЕ МИСТЕЦТВО ПОСТМОДЕРНІЗМУ:

ІДЕЇ, РИСИ, ПАМ'ЯТКИ

Постмодернізм – це художній напрям другої половини ХХ – початку ХХІ ст., характерний для різноманітних видів сучасного мистецтва, який з'явився після модернізму. Якщо модерн намагався побачити естетику у всіх проявах людського існування, а авангардизм прагнув до відкриттів та чогось нового, то постмодернізм демонструє розчарування у прагненні створювати щось нове [2]. За своєю сутністю явище постмодерну це свого роду відчай у пошуку сенсу будь-якої істини у будь-чому. Людина – не господар всесвіту, вже не є царем над природою, а є її частинкою, міцно вкорінена в світові процеси та залежить від них. Світ за лічені хвилини може перетворитися на руїни, саме тому людині потрібно вміти пристосовуватися до змін умов.

Постмодернізм освоює хаос та перетворює його на середовище буття людини, саме це є його реакцією на концепцію модернізму. Фундаментом для класичної традиції слугували ієрархія цінностей, образність, суб'єктність. В постмодернізмі сам процес цінується значно більше. Творчість інтерпретується як гра, що має елементи випадковості, хаотичності, де присутня деяка розмитість кордонів мистецтва. Постмодерніст надає перевагу маніпуляції із вже існуючими об'єктами, процесами та явищами, а також значною мірою орієнтується на запити маси та комерційний успіх [2].

Наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. масовий споживач стає залученим до світу культури, цьому сприяють явища глобалізації та інтернаціоналізації, де твори мистецтва тиражуються мільйонами екземплярами, стають доступними для загалу не лише в стінах музеїв та галерей, але і на веб-сайтах – створюються віртуальні музеї, швидкими темпами розвивається міжнародна виставкова діяльність та просвітницький туризм. З одного боку, ці всі процеси змінюють бачення культурних орієнтирів, та породжують невизначеність та розгубленість в творчих пошуках особи, але, з іншого, це сприяє зростанню культурного потенціалу окремого індивіда в наслідок залучення до багатогранного світу мистецтва.

Предметний світ постмодернізму в 1960-х рр. яскраво заявляє про себе в мистецтві, але як такий, що пройняв через себе масову культуру, телебачення, рекламу, фотографію, журнали. Це спричинило виникнення нових художніх тенденцій, нижче наведені приклади декількох з них. Поп-арт (англ. popular art) – вид мистецтва, в якому зображено культ речей у суспільстві масового споживання. Поп-арт – це соціальний жанр, оскільки людина могла бути продуктом, який зображали художники. Відео-арт виник в 1970-х рр. Художники для вираження своєї концепції використовували засоби відеотехніки, картинки з телевізора чи комп'ютера, тому що хотіли створити щось несхоже на традиційне мистецтво. Хепенінги (англ. happening – те, що трапляється або відбувається) відбуваються в природному чи міському середовищі та є завчасно спровокованими. Енвайромент – вид мистецтва, суть якого полягає в залученні простору в художню композицію. Його засновником є Джордж Сігал, який відомий своїми скульптурами людей зроблених з бинтів та гіпсу та розташованих в міському буденному середовищі – на перехрестях, магазинах та інших місцях, які люди щоденно відвідують, суть композиції відображення самотності людини в шаленому плинні сьогоденного життя («Кіно», 1963; «Перехрестя», 1992) [2]. З кінця 1980-х рр. зароджується архітектурний напрям деконструктивізм який є візуально ускладнений, парадоксальністю форм, агресивним вторгненням у сере-

довище. Яскравими прикладами деконструктивізму вважаються пожежна частина «Танцюючий дім» в Празі (1996) і музей Гуггенхейма в Більбао Френка Гері (1997) [1].

Таким чином, дослідивши провідні ідеї, риси, а також пам'ятки пластичного мистецтва постмодернізму, приходимо до наступного висновку: переважаючий фактор, що сприяв до виникнення постмодернізму в сучасному мистецтві це спроба пошуків виходу з нової кризи цінностей.

Використані джерела

1. Енциклопедія постмодернізму / за ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; пер. з англ. О. Шовкун; наук. ред. пер. О. Шевченко. Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2003. 503 с.
2. Історія мистецтв: навч. посіб. / О. Л. Шевнюк. Київ: Освіта України, 2015. 451 с.

Вишнівська Юлія Анатоліївна

ОСОБЛИВОСТІ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ ОЛЕКСАНДРА МИШУГИ – ВИДАТНОГО УКРАЇНСЬКОГО ВОКАЛІСТА ХХ СТОЛІТТЯ

Українське вокальне мистецтво відоме в усьому світі. Талановиті українські виконавці є гордістю нашої країни і не тільки. Однак існуючі дослідження вокального мистецтва не виявляють всієї суті вокальної школи як явища культури. Аналіз виконавської та вокально-педагогічної діяльності видатних особистостей допоможе виявити особливий ракурс історії вітчизняного вокального мистецтва, механізми створення і функціонування української вокальної школи.

Великий внесок у формування української академічної школи співу належить основоположнику української музичної класики Миколі Лисенку. Він був першим серед тих, для кого діяльність у галузі музики стала професією. Тут варто зауважити, що у відкритій 1904 р. у Києві Музично-драматичній школі М. Лисенка сольний спів викладали професори О. Мишуга, О. Муравйова, скрипку вели відомі педагоги Г. Любомирський, О. Вонсонська, драму – М. Старицький, музично-теоретичні дисципліни та композицію читав сам М. Лисенко.

Особливе місце в науково-теоретичному обґрунтуванні основ вокальної педагогіки, виведенню її із сфери виключної емпіричності, належить видатному українському академічному співакові Олександрові Пилиповичу Мишугі (1855–1922). О. Мишуга й до нині позиціонується його учнями як педагог, який навчав не інтуїтивно чи за принципом наочності, а за створеною ним особисто, новою на той час і актуальною сьогодні системою постановки голосу. Адже вокально-технічні засоби сучасної

української педагогіки спираються на основні положення вокальної педагогіки ХІХ – початку ХХ ст., а саме: типи дихання, які для всіх голосів, включаючи і колоратурне сопрано, мають бути глибокими (грудо-діафрагмальний тип дихання, або, як назвав його французький педагог і співак Ж. Фор – абдомінальним (abdominis – живіт)), стабільне положення гортані у співі (атака звуку використовується як м'яка, так і тверда), реєстри голосу (всі голоси користуються трьома реєстрами: грудним, змішаним і головним, доводячи звучання грудного реєстру до крайніх верхів (особливо чоловічі голоси), адже згладжування реєстрів і зараз є основною проблемою). Ідея його педагогічного методу полягала в тому, що спів – це продовжена мова, а звук повинен формуватися в «резонансовій точці». Свої вимоги щодо цього О. Мишуга записав у вірші: Щоби правильно співати, / треба добре вимовляти, / кожну букву в кожному слові, / так, як вимовляють в мові. / Ну, не горлом, а губами, / Пред язиком, за губами, / Піднебіння вверх стягати, / І в самих вустах співати [1, с. 36].

Спів у О. Мишуги – це продовжена мова. Згідно з цим, щоб правильно співати, необхідно спочатку навчитися виразно вимовляти голосні, а також поєднання їх з приголосними, склади, і потім – слова та речення. «Слово – мета, а звук – лише засіб», – зазначав О. Мишуга, зосереджуючи увагу на виробленні чіткої дикції та виразного фразування. Навчання він починав не зі співу, а з мовлення. Головну роль у формуванні правильного красивого звучання голосу, тембру і його вдосконаленні О. Мишуга відводив резонуванню голосу, справедливо вважаючи, що вміння використовувати «маску» надає сили голосу та звучності. Гучності голосу не можна досягти натиском та форсуванням. «Резонатори утворюють об'ємний, повний звук» [там само].

Вимовляти та співати всі голосні слід не на горлі, а в позиції звуку – тобто біля верхніх передніх зубів. Перший склад слова слід артикулювати, розкривши рот на висоту першого суглоба вказівного пальця, а наступні склади долучати до першого в тій самій позиції, сполучаючи їх легато на губах. Незважаючи на досить серйозний підхід до навчання співу, О. Мишуга вважав, що одного лише голосу недостатньо; за його словами, «треба мати розум, гаряче серце й залізну волю, а вже потім – голос».

Отже, становлення й розвиток вокальної школи в Україні у ХХ ст. мало послідовний та систематичний характер, беручи свій початок від італійської школи співу початку ХVІІ ст. та доповнюючи її особливостями індивідуального стилю видатних українських педагогів ХХ ст., таких, як Олександр Мишуга.

Використані джерела

1. Головащенко М. І. Олександр Мишуга. Київ: Музична Україна, 1971. 198 с.

ЗОБРАЖЕННЯ ПРИРОДИ І ТВАРИН У ТВОРАХ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА

Людина і природа взаємопов'язані зараз, як ніколи. Люди не можуть жити без природи, без співу птахів і весняного дощу, без яскравого теплового сонця і сумного осіннього падолисту. Навіть без таких простих речей ми не уявляємо свого життя. Шанобливе відношення до всіх тварини спостерігалось ще у первісній людській общині. Уявляючи природу єдиним організмом, людина добре розрізняла ступені життєвості її складових і порівнювала себе найбільше зі звірячим світом.

Основним завданням художника-анімаліста стає точність у зображенні птахів і тварин. Вони довго і ретельно вивчають тварин для точного їх зображення. Гостра спостережливість помітна в перших художників-анімалістів, про це свідчать зображення птахів та звірів у первісному мистецтві; красиві стилізовані фігури тварин у пам'ятках звірино-го стилю кельтів, скіфів, германців, також у творчості Давнього Сходу, Америки, Африки, Океанії та в народному мистецтві багатьох країн. Зображення звірів є також в античній скульптурі, мозаїках та вазописі; у середні віки в Європі стали розповсюдженими фольклорні, казкові образи тварин та птахів. У добу Відродження стали з'являтися зображення звірів з натури, авторами яких були Антоніо Пізанелло та Альбрехт Дюрер.

Тематика зображень тварин охоплює образи хижаків (лев, вовк, рись, пантера, барс, орел, а також дикий кабан). Були розповсюджені й зображення образів «мирних» звірів – травоядних, таких як кінь, баран, олень, козел, а також риби і водоплавних птахів. Ці зображення досить реалістичні, але й не позбавлені перебільшення деяких рис, наприклад, великі гіллясті роги оленя уздовж усього тулуба.

Декоративні вирішення у зображенні тварин, птахів, рослин, квітів були улюбленими мотивами у декоративно-прикладному мистецтві багатьох народів світу з різних культурних регіонів нашої планети. У давніх народів, що займалися скотарством та мистецтвом, у декоративно-прикладному мистецтві був присутній так званий «звіриний стиль». Вони асоціювали себе з тваринним світом, часто з хижими звірами, також і войовничі племена. Всім відомі чарівні пекторалі скіфів з динамічним та експресивним сюжетом із зображеннями фантастичних і реальних звірів. Римська імперія асоціюється з зображеннями гордих вовків та орлів. «Звіриний стиль» був присутнім у мистецтві германських племен: переплетення зміїних тіл було зображене на одязі та зброї, а носі кораблів у вікінгів оздоблювали головами славнозвісних драконів.

У декоративно-прикладному мистецтві зображають рослин, птахів і звірів зазвичай стилізованими. Ними оздоблюють килими, одяг, тарілки, глечики та інший посуд. Якщо розглядати орнаменти та декоративні композиції, ми можемо помітити, що природні форми силою уяви перетворюються за допомогою узагальнених форм, ліній, плям у щось зовсім нове. Форма стає спрощуватися до більш узагальненої, стилізованої та геометричної форми. Завдяки цьому можна багато разів повторювати мотиви орнаменту простіше і без зайвих спеціальних приладів. Те, що втрачено при спрощенні природної форми та узагальненні, призвело до площинності зображення, завдяки цьому, стало можливим використовувати її як художній орнаментальний засіб: відтворювати в різних масштабах, ритмічно повторювати та розвертати.

Гладунець Сергій Михайлович

САУНДТРЕК З КІНОФІЛЬМУ «ВИСОКИЙ ПЕРЕВАЛ»

М. СКОРИКА: ОСОБЛИВОСТІ ДРАМАТУРГІЇ

Музика до кінофільму М. Скорика «Високий перевал» є логічним продовженням його творчого кредо. Безсумнівно, що увагу композитора привернув не тільки сюжет фільму, пов'язаний із подіями, що відбуваються на Західній Україні у повоєнні роки, але й можливість звернутися до музичного фольклору. Проаналізуємо цей саундтрек як музичну композицію та засіб виразу загальної ідеї й сюжету кінофільму.

Кінофільм «Високий перевал» складається з двох частин. Події відбуваються наприкінці Другої світової війни та у повоєнні роки. У вступі (під час титрів) звучать гуцульські мотиви: збільшена секунда у мідних духових інструментів. У сцені, коли жінкам, що працюють на Уралі на лісоповалі, повідомляють про перемогу, звучить музика патріотичної пісні, що була дуже популярною у період війни і стала своєрідним гімном захисту рідної землі – «Священна війна». Ефект, який справляє на жінок (і серед них на головну героїню – Славку (Ярославу) Петрин) повідомлення про кінець війни та перемогу, є двозначним. Спочатку вони радіють, танцюють, обіймаються, але вже скоро починають плакати, згадуючи усі випробування, які пройшли на шляху до перемоги. Саме тому в оркестровці М. Скорика ця музика звучить зовсім інакше, ніж у першоджерелі: там з'являється трагізм та сила, яка ніби тисне на слухачів, очевидно, за рахунок нюансу *fortissimo* та акценту на партію духових у нижньому регістрі, що, знову ж таки, створює враження важкого звучання.

Коли головна героїня повертається до рідного краю, в музиці знову з'являються гуцульські мотиви, переважають мідні духові інструменти, зокрема труба, яка стає символом гірського прикарпатського пейзажу. Окрім того, в оркестровці композитор робить великий провал у діапазоні між басами та дискантами саме тоді, коли Славка бачить рідний край. Такий провал, на нашу думку, створює відчуття самотності як людини на фоні природи (на екрані ми бачимо масштаби прикарпатських лісів і пагорбів у снігах) та людини на війні. Також потрібно підкреслити, що солююча труба зі своїм мотивом (верхня нота з невеличким *glissando*, яка завершується низхідним мотивом) є лейт-інструментом, що виконує лейтмотив рідної землі Славки.

У середині першої частини (31:53), після епізоду тиші, починається відома скориківська «Мелодія» у виконанні флейти, коли Славка бачить вдалині свою рідну хату. Ця мелодія є у фільмі одночасно лейтмотивом і Славки, і її сім'ї. Вона звучить завжди, коли на екрані відбуваються події, в яких задіяні Славка чи її рідні. «Мелодія» вперше у фільмі звучить дуже повільно, що відрізняється від виконання її на концертній естраді.

Славка біжить до рідної хати та, відкривши двері, бачить чоловіка і дітей. Син, побачивши матір, не вірить, що це вона, направляє на неї автомат та виганяє з дому. Уся сцена озвучена «Мелодією», і коли власний син говорить жорсткі слова матері, мелодія звучить у скрипок у верхньому регістрі, це є її кульмінацією. У сцені зустрічі з чоловіком знову звучить «Мелодія», вона починається в низькому регістрі, цього разу також у повільному темпі, що імітує розмову, адже чоловік розповідає дружині, як вони жили без неї. Однак потім діалогічність виявляється і в оркестровці – мелодія звучить то у віолончелей, то у скрипки, і таким чином діалог відбувається як на екрані (зоровий), так і в музиці (звуковий).

Лейтмотив гір та величної природи (труба соло, низхідний мотив) звучить, коли прибічники ОУН замислили за допомогою хитрощів зловити Славку (09:40). Її ведуть у мішку на голові у ліс, де у схованці знаходяться націоналісти. У цій сцені звучить гуцульська дрімба, який М. Скорик використовує і у своїх академічних творах. Вибір композитором цього інструменту не випадковий, адже дрімба (також вона має назву «гуцульська дрімба» і є різновидом варгана) є карпатським інструментом, а події фільму відбуваються саме у цій місцевості та стосуються життя корінного прикарпатського населення.

Славці, як комуністці, надають шанс переконатися у своїй помилці. Серед своїх катів вона бачить чоловіка і сина. У цій сцені звучить знову «Мелодія», але цього разу у валторни. На нашу думку, тембр цього інструменту ніби створює враження материнського болю та плачу, який

вона не може випустити зовні та тримає всередині, в своєму серці. Саме таким є приглушений тембр та низький регістр валторни, який нагадує звук, коли людина співає із закритим ротом. Темп мелодії ще повільніший, ніж раніше. Також з'являється новий музичний елемент, що нагадує тікання годинника, адже Славці надали певний термін для того, щоб вона прийняла «правильне» рішення.

У сцені в школі, коли Славка відвідує урок, коли до класу забігає націоналіст і направляє на неї автомат, звучить знову соло труби, яка до цього звучала у сцені, коли героїню вели у землянку. Таким чином труба у фільмі символізує небезпеку для Славки.

«Мелодія» в партії труби (41:09) знову звучить у сцені, коли націоналісти вбивають чергову родину (за те, що ті підтримують владу), однак в цьому випадку вона стилізована під похоронний марш завдяки тому, що додається відповідний ритмічний малюнок, що нагадує повільні лункі кроки чи стукіт серця.

Та ж сама «Мелодія» звучить вже у партії віолончелі (55:24) у сцені прощання матері та дочки, яку Славка віддає на суд, прекрасно усвідомлюючи що її чекає важка доля – вислання у Сибір. У цій самій сцені коханий Миросі прощається з Славкою (яку він вже більше не побачить) та розуміє, що його з Миросею надії на щасливе майбутнє разом ніколи вже не здійсняться. Віолончель у цій сцені також якнайкраще відповідає атмосфері сцени та її настрою, адже цей струнний інструмент здатний додати у вже знайому мелодію вібрато, що так зближує струнні інструменти із людським голосом.

Лейтмотив небезпеки життю (заклик труби) пробиває тишу і простір, коли Славка вирішує самотужки піти в ліси та вмовити чоловіка й сина повернутися та не допомагати ворогам. У цей час звучать дерев'яні та мідні духові, а також цимбали, підкреслюючи народний колорит. Самотність героїні на фоні безмежного лісу, глибоких заметів та гір ніби повторює музика – знову звучить соло труби, яке ніби протиставляється усьому оркестру. Напруженість подій на екрані посилює дисонантність гармонії.

Наприкінці фільму знайомий мотив «Мелодії» звучить востаннє, але в мажорі – у сцені, коли поранену Славку намагається врятувати рідний син Юрасик. Він з'їжджає з гори, тримаючи матір на руках, на зустріч йому біжать комуністи, серед яких прийомний син Славки. Завершує картину сцена, де двоє синів нахилилися над матір'ю, і вона, вмираючи, бачить їх разом і посміхається, очевидно, вірячи в те, що вони тепер приміряться і стануть однією родиною. Мелодія після цього звучить знову в мінорі.

Саундтрек до фільму «Високий перевал» озвучує не весь фільм, а лише окремі сцени. Багато діалогів та сцен з розмовами не мають музичного супроводу, в той час як усі сцени природи є озвученими. Цікавим є те, що саундтрек фактично побудований на двох мелодіях, однак завдяки майстерності композитора вони, залежно від змістовної наповненості сцен, видозмінюються та створюють різні художні образи. Ці зміни стосуються метро-ритміки (зміна темпу та ритму), оркестровки (додавання ударних інструментів, що створюють ефект звучання годинника, стукотіння серця тощо.), регістру (та ж сама тема звучить у різних сценах у певного інструменту у певному регістрі). Загалом, не дивлячись на недосконалість технічних кінематографічних засобів у часи, коли знімався фільм, фільм сприймається цілісно та справляє глибоке враження: глибиною й неординарністю сюжету, драматичною акторською грою та зрозумілою музикою.

Грушанська Юлія Сергіївна

АЛЬТЕРНАТИВНІ ЛАНДШАФТИ ЖИТЛОВОЇ ЗАБУДОВИ МІСТА

Дизайн ландшафту – це архітектура відкритих просторів, в організації яких провідна роль належить природним елементам й елементам зовнішнього благоустрою. Специфічні матеріали дизайну ландшафту – рельєф, зелені насадження, квіти, вода, малі архітектурні форми. Не створюючи будинків, ландшафтний архітектор оперує ними як складових своїх просторових об'єктів і визначає передумови їх функціонального й композиційного рішення. Дизайн ландшафту може бути визначено як область сучасної архітектури, що розвивається, тобто як категорія, що означає діяльність по просторовій організації середовища перебування суспільства, включаючи містобудування й навіть районне планування в якості найбільш високого її рівня.

Основна ідея ландшафтного мистецтва наших днів знайшов прояв в його суспільних функціях, у задоволенні різних потреб трудящих. Характер цих потреб визначає ступінчато-диференційовану структуру зелених насаджень міста й приміської зони. Перший щабель структури являє собою зелені насадження біля житлових масивів або виробничих комплексів, якими людина користується повсякденно. Наступним щаблем будуть сади й парки загально-районного й міського значення, що мають пішохідну або транспортну доступність до 30 хвилин. Останній щабель – це приміські лісопарки й лісові масиви, що мають транспортну доступність більше 1 години.

Підвищення поверховості забудови до 9-12 і більше поверхів, збільшення довжини житлових будинків понад 200 м, зменшує подвір'я житлових будинків до 2.5 га, змінює їх вигляд у результаті наближення спортивних майданчиків, дитячих майданчиків до житлових будинків, сприяє домінуванню в житловому ландшафті архітектурних об'ємів, приводить до втрати обмеженого зв'язку житлових територій з природним середовищем.

Важливим фактором удосконалення дизайну ландшафту середовища міста є збільшенням зон контакту людини і природи – пішохідні зони, двори-сади, атріуми, сади на дахах, сквери. Способами вирішення даної проблеми є використання альтернативного озеленення – зелених дахів, вертикальних садів та інших елементів на інертній основі. Існує кілька типів зеленого даху, основні з них:

- інтенсивні покрівлі, які мають мінімальну глибину 13 см, збільшують навантаження на 390-730 кг/м² і можуть підтримувати більш широке розмаїття рослин, вони вимагають більшого технічного обслуговування;

- екстенсивні дахи, які мають глибину від 2 см до 13 см, збільшують навантаження до 50-120 кг/м², вони легші, ніж інтенсивні зелені дахи, і вимагають мінімального технічного обслуговування.

Дахові рослини доповнюють дикі області, надаючи середовище до існування для комах, птахів, мігруючих птахів та інших тварин, що стикаються з дефіцитом природного середовища в щільній житловій забудові.

Додаткова екологічна перевага зелених дахів – це можливість схопити вуглець. Вуглець є основним компонентом рослинної речовини і, природно, поглинається рослинною тканиною. Вуглець зберігається в рослинній тканині та ґрунтовому субстраті, але додаткова маса ґрунтового субстрату та збереженої води збільшує навантаження на конструкцію будівлі.

Вибір рослин повинен бути адаптований до характеристик субстрату, а також орієнтуватися на умови місця та бажане обслуговування. Для екстенсивного озеленення, особливо легкого догляду, найкраще обирати посухостійкі та морозостійкі види. У випадку інтенсивного озеленення вибір рослин майже безмежний і може включати в себе газони, чагарники, деревця.

Один із сучасних напрямків екодизайну в міському середовищі, засноване на використанні екологічних технологій – це створення вертикальних садів або зелених стін. За допомогою вертикального озеленення або вертикального саду, можна задекорувати будівлі, різні непривабливі об'єкти, прикрасити бульвари, парки, альтанки, арки, колони,

позначити межі і розділити ділянку на функціональні зони, можна прикрити господарські будівлі або створити зелені кімнати. Використання витких рослин дозволяє надати мальовничість непоказним стін будівель, затінити балкони, лоджії, вікна.

Особливий інтерес представляє новий тип контейнера – контейнер-вежа, який швидко набуває популярність. Такі контейнери можуть бути виготовлені з різних матеріалів, мати різноманітну форму і розміри, але об'єднує їх те, що висаджені в такі контейнери рослини утворюють колону.

Цікавим, але відносно важким прийомом вертикального озеленення є оформлення виткими рослинами освітлювальних щогл. Труднощі в цій справі полягають у відсутності в більшості випадків земляного покриття в основі освітлювальних щогл, в інтенсивному русі транспорту й пішоходів по міських магістралях, а також у різких вітрових потоках, що проходять уздовж магістралей.

У сучасному альтернативному ландшафті житлової зони міст, вертикальне озеленення повинно бути дуже розвинене. До того ж вигляду міста, як не був би він прекрасний, необхідний яскравий фрагмент живої природи, щоб зробити міське середовище більш гармонійним. Розумне вирішення проблеми може бути досягнуто завдяки вертикальному озелененню і вертикальним садам.

Крім того, в умовах щільної міської забудови використання зелених стін часом є єдиним можливим способом озеленення, оскільки вони займають вертикальні поверхні, заощаджуючи міський простір.

Данілін Іван Вікторович

АКТУАЛЬНІСТЬ ПОСТАНОВКИ П'ЄСИ А. П. ЧЕХОВА «ДЯДЯ ВАНЯ» В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ ТЕАТРІ

Постановки на українській сцені п'єси А. Чехова «Дядя Ваня» є актуальним на сьогоднішній день. Адже проблеми, що порушує автор у творі – розчарування в ідеалі, покладання свого життя задля досягнення примарної мети, перегукуються з проблемами сучасного суспільства.

Дядя Ваня А. Чехова присвятив все своє життя читанню дивних, нікому не потрібних праць Серебрякова. Він свято вірив в його винятковість, поклонявся його надуманому таланту замість того, щоб вибратись із цієї мушлі і будувати власне життя. Скільки сьогодні ми бачимо людей, сповнених розчарування у своїх кумирах, ідеалах, поглядах. Скільки фальшивої інформації і нікчемних Серебрякових нам нав'язують звідусіль.

Скільки Войницьких вірять в примарні ідеали, а коли усвідомлюють реальність, розчаровуються, зневірюються, але повернути щось не в силі.

Проблема внутрішньої і зовнішньої краси. Красива, самозакохана, переконана у своїй правоті Олена Андріївна. Вона приваблива зовні, вміло користується і насолоджується своєю вродою, не розуміючи при цьому, що до тіла завжди додається душа. А душа в героїні черства і порожня. Занурившись в сьогочасне суспільство, бачимо так багато Олен Андріївн, які в неробстві проживають свої дні, продають свою молодість і красу старим Серебряковим, щиро тішачись, що це вірний для них шлях.

Протилежністю Олени Андріївни є Соня – щира, працелюбна дівчина з глибинки. Вона безпідставно невпевнена в собі жінка, яка повірила в примарні, пусті ідеали більшості. Соня гідна справжнього взаємного кохання, але цинізм всього устрою перешкоджає її щастю. Щодня ми зустрічаємо таких Сонь, але соціуму вони не цікаві. Навіщо розглядати внутрішню красу, заглиблюватися в духовний світ людини? Набагато легше взяти те, що красиве зовні.

Проблема екології, що червоною ниткою пронизує сюжет п'єси А. Чехова. «Ліси тріщать під сокирою, гинуть мільярди дерев, спустошуються житла звірів та птахів, мілішають і висихають ріки, зникають безповоротно чудові пейзажі, і все через те, що в ледащій людини не вистачає розуму нагнутися і підняти з землі паливо Від прогресу ми не стаємо кращі...» [2, с. 134]. Цими словами Астрова А. Чехов говорить сьогодні з кожним із нас, адже проблема екології в нашій країні нині надзвичайно актуальна.

Людство переповнене героями чеховської п'єси: Войницькі, Соні, Астрови бачать трагедію сьогодення, небезпеку для майбутнього. Вони прагнуть щось змінити, але не можуть – хтось через нерозуміння більшості, як Астров, хтось через душевну нерішучість, як Войницький. Комусь, як Серебрякову і Олені Андріївні, вигідніше не виходити зі своєї зони комфорту і не помічати очевидних речей. В результаті люди стають цинічними як Астров, озлобленими як Войницький, деградують, як Серебряков, перебувають в неробстві як Олена Андріївна, присвячують своє життя ідолам і при цьому терпляче несуть свій хрест як Соня. В результаті вони стають несправедливими, байдужими один до одного, а головне – у ставленні до себе. І так проходить життя [1].

Багато дискусійних виступів знаходимо в літературі про доцільність постановок на українській сцені творів російського драматурга саме в наш час. Творчість Антона Павловича Чехова – це класика, насамперед світової літератури та драматургії. Вона дозволяє подивитись на

сучасний світ через призму історії та історичного досвіду і, можливо, щось змінити на краще вже сьогодні для майбутнього.

Використані джерела

1. Угаров М. Чехов и Пустота // Театральные Новые известия. 2005. № 9. С. 12.
2. Чехов А. Твори. Київ: Школа, 1982. 189 с.

Завацька Олена Юріївна

ДИТЯЧИЙ ХОРОВИЙ ЦИКЛ «В СЕЛІ У БАБУСІ» ТЕТЯНИ ЯРОВОЇ: СТИЛЬОВІ ДОМІНАНТИ

Стильові домінанти є найбільш характерними властивостями художньої форми мистецьких творів. У музиці зазвичай виділяються від однієї до трьох стильових домінант, які й складають його художню своєрідність. У композитора цілісність стилю найбільш повно виявляється в цілісній системі стильових домінант.

У дитячому хоровому циклі «В селі у бабусі» Тетяни Ярової стильовою домінантою є яскраво виражена описовість, якій підпорядкований весь твір. Т. Ярова у музиці всебічно відтворює уклад життя в українському селі, надає національний колорит навіть «Зозулі» у другому номері. У циклі композиторка змальовує сільське життя, передусім тваринний світ: у третьому («Телятко») та четвертому («Шпаки») номерах імітуються голоси тварин і птахів; в п'ятому номері («Прохання») за допомогою відповідного штриха відтворюється стрибки жабки. Підпорядковується описовості й композиція твору, де велике значення має його сюжет, який є стрімким і розвиненим та рясніє змінами місць, де відбуваються події.

Канон у першому номері «Як поїду я в село» зображує сцену гомінного сільського життя. Сюжетна лінія – приїзд до бабусі, зустріч із зозулею, гра з телятком, схожим на головного героя, вечірній відпочинок серед калини та ожини шпаків і прохання до бабусі подарувати жабку – присутня на всіх рівнях композиції, насамперед у поєднанні картин дійсності і авторських вигадок. Відповідно до принципу описовості показано основних персонажів твору. Їх не багато, і вони усі є рівноправними і однаково цікавими автору, а поділ на головних, другорядних і епізодичних можна провести лише формально. Серед композиційних прийомів особливого значення набувають повтори і посилення двоголоссям хору, нагнітання однопорядкових деталей, вражень, персонажів, що також сприяє описовості. Показовою властивістю є також єдність, при якій різні виконавські інтерпретації, манера звуковидобування в

номерах абсолютно не протирічать, а доповнюють одна одну, що також працює на описовість, створюючи різномантні музичні образи.

Стильовою домінантою дитячого хорового циклу «В селі у бабусі» Т. Ярової є психологізм. Хоча серед художніх деталей зовнішні переважають над внутрішні, перші так чи інакше психологізуються: вони змальовують емоційні враження героя (село, соняшник, місто, теля, жабка) або відображають зміни у його внутрішньому світі (деталі портрету). У творах використовуються також і деталі-символи (калина, червоненька хусточка), які надають композиціям більш глибокого виміру.

Отже, домінантні властивості композиторського стилю визначають ті закони, за якими окремі елементи складаються в естетичну єдність. У кінцевому підсумку ця цілісність диктується принципом функціональності стилю, яка здатна адекватно втілювати художній зміст. Т. Ярова у своєму творі «В селі у бабусі» відтворила колоритні та національно визначені музичні образи в яскраво вираженій описовості як домінанті свого стилю.

Заєць Оксана Петрівна

ПЕРФОРМЕНС ЯК АКТУАЛЬНА ФОРМА СЦЕНІЧНОГО ВИСТУПУ АРТИСТА-ВОКАЛІСТА

У сучасному світі, де час і простір стискаються настільки, що вже майже неможливо помітити грані між епохами та культурами, спостерігається все тісніше взаємопроникнення різних сфер людської життєдіяльності. Ця дифузія відбувається як на рівні мислення й свідомості, так і на рівні суспільного та культурного життя незалежно від расової чи релігійної приналежності тієї чи іншої соціальної групи.

Мистецтво, як вагома й важлива частина соціального та культурного життя суспільства, не стоїть осторонь загальносвітових тенденцій розвитку людства. Сучасні митці намагаються шукати свіжі творчі підходи та напрямки у мистецтві, що дозволили б по-новому розкрити потенціал традиційних мистецьких галузей. Проводяться масштабні творчі експерименти, головною метою яких є поєднання в одному художньому проєкті, здавалося б, несумісних засобів та прийомів. Такі проєкти часто називаються перформенсами (від англійського слова *performance* – виконання). І саме ця назва – «виконання» – якнайкраще підходить до таких дійств, які є невеликими спектаклями, в яких в одному просторово-часовому континуумі поєднуються музика, живопис, акторська пластика, скульптура, освітлення, дизайн одягу та багато іншого. Наприклад, для посилення ефекту виконуваної музики або ж як ефективний засіб само-

реклами варто згадати неодноразово повторюваний американським гітаристом-віртуозом, співаком і композитором Джимі Хендріксом ефект із займанням електрогітари в його руках під час виконання музики; хоч першого разу (у березні 1967 р. в Лондоні) це сталося випадково. Піаніст-виконавець відомої п'єси Джона Кейджа «4' 33"» успішно виконує поставлене композитором завдання, мовчки (чи демонструючи відповідну міміку, погляди та темп дихання) просидівши запланований відрізок часу в концертному залі на сцені біля рояля. Концерти Євгенія Гудзя (вокаліст гурту «Gogol Bordello») – це повноцінні музичні вистави, де кожен учасник виконує свою роль, підіграючи солісту, що дозволяє автору втілити власний задум інтерпретації творів. Щоразу параметри музичної комунікації будуть інакшими через відмінність музичномовного контексту та предметної ситуаційності. Водночас певні елементи просторової поведінки сприймаються, як правило, однозначно і спрямовані на увиразнення відношень між людиною і її оточенням.

Проблема художнього використання простору недостатньо розроблена в музикознавстві й потребує ретельнішого вивчення. Науковий аналіз використання простору в хореографії може допомогти у вирішенні цієї проблеми. У хореографії простір є активним по відношенню до глядача, оскільки контролюється безпосередньо виконавцем-танцюристом, тоді як пасивний простір співака контролюється глядачем. Очевидно, що й музикант має осмисленіше підходити до вирішення проблеми активізації сценічного простору під час концертних виступів.

Найсинтетичнішим з усіх видів мистецтв, поза всяких сумнівів, є театр. Він поєднує в одну відшліфовану століттями художню систему такі різні мистецькі напрямки, як література, художнє слово, музика, пантоміма, хореографія, малюнок та скульптура (мається на увазі створення та оздоблення тривимірного простору сцени). Чим більше мистецьких галузей залучено до створення театральної постановки, тим багатший арсенал художніх засобів виразності знаходиться у розпорядженні актора. Представник акторської професії повинен добре володіти багатьма навичками – художнім словом, основами пантоміми, танцю, співу, музики тощо. Саме ця специфічна особливість акторської майстерності – її багатовекторність і різноманітність виражальних засобів, що сприймаються візуально, – становить неабиякий інтерес для дослідження, адже виступ музиканта на концерті публіка сприймає не лише у слуховій, а й у візуальній площині.

Ведучи мову про музично-виконавський процес загалом, ми не можемо не відзначити того, що кожен музичний інструмент має свої специфічні особливості, які дозволяють або не дозволяють застосовува-

ти ті чи інші прийоми театралізації. Слід зазначити, що саме вокальній творчості належить першість у можливості наблизити сценічний виступ до повноцінного театралізованого дійства, оскільки 1) слухач добре бачить обличчя вокаліста; 2) рухи корпусу не обмежені та дуже добре видимі слухачеві. Можливість слухача бачити обличчя виконавця під час виступу є суттєвою перевагою вокалістів перед іншими виконавцями. Так, скажімо, під час сценічного виступу піаніста слухач має можливість бачити лише половину його обличчя, а органісти взагалі позбавлені двостороннього візуального контакту з публікою. Прямий двосторонній зоровий контакт між виконавцем та слухачем ми вважаємо ключовим чинником сценічного артистизму. Оскільки очі людини є дзеркалом її душі, а музика, у свою чергу, є зовнішнім проявом її внутрішніх душевних переживань. Прямий зоровий контакт стає надзвичайно потужним засобом емоційної виразності, що доповнює слухове сприйняття музики, а міміка обличчя дозволяє ілюструвати музичний матеріал візуальними засобами.

Таким чином, загальні тенденції розвитку сучасного мистецтва полягають у тому, що відбувається синтез кожного його виду, а митець при створенні проекту використовує виражальні засоби не одного, а одразу кількох видів мистецтва, що значно збагачує художньо-естетичний зміст даного проекту. У цьому мистецькому (передусім, театральному-музичному) синтезі переваги має артист-вокаліст, який в силу специфіки вокального мистецтва є найбільш відкритим до пошуків в царині синтетичних перформативних форм.

Зеленюк Анастасія Віталіївна

ФІРМОВИЙ СТИЛЬ ЯК СКЛАДОВИЙ ЕЛЕМЕНТ ІМІДЖУ КОМПАНІЇ

В сучасному світі розробка та використання фірмового стилю стає все більш популярною складовою стратегії розвитку будь-якої компанії. Численні компанії ведуть боротьбу за «місце під сонцем», але визнання отримують одиниці.

Історія появи знаків для ідентифікації товарів сягає стародавніх часів. Деякі дослідники вважають, що витoki фірмового стилю починаються від 5 тис. до н. е. Інші вчені співвідносять появу фірмового стилю з будівництвом гробниць фараонів у Єгипті.

Розвиток фірмового стилю та українського дизайну нерозривно пов'язаний із СРСР. Інновації на просторах Радянського Союзу втілювалися із запізненням, що було викликано низьким рівнем промислової

активності. Тоді як в усьому світі поставало питання естетичного вигляду промислових об'єктів, в Україні промисловий комплекс тільки зароджувався. Враховуючи цей факт, стає зрозумілим тенденція наслідування загальних мистецьких течій у перші роки незалежності.

Розробка фірмового стилю складний та багатогранний процес, який вимагає від дизайнера не тільки професійних навичок, а й вміння зрозуміти специфіку того чи іншого виробництва. Проектування зрозумілого фірмового стилю передбачає комплексний підхід до роботи, який включає дослідження сфери діяльності компанії.

Створення системи ідентифікації з динамічним логотипом для організацій, які акцентують свою увагу на стабільності, стійкості роботи та дотриманні традицій у своїй діяльності, є мірою невиправданою і неадекватною. Важливим фактором є врахування інтересів споживачів. Вивчення та визначення цільової аудиторії, її вподобань і потреб, ці відомості допомагають зробити прогнози щодо життєдіяльності та подальшої долі компанії. За допомогою психологічних факторів споживачів, можливо виокремити напрями розробки дизайну який відповідає очікуванням цільової аудиторії.

Ефективне застосування фірмового стилю безроздільно залежить від дотримання правил використання фірмового стилю. Також слід враховувати важливий фактор – ширину діапазону носіїв компанії. Чим ширше, тим більше охоплення цільової аудиторії.

Фірмовий стиль є одним із головних елементів іміджу компанії. Фактично він є основою, яка має зберігати свою цілісність протягом багатьох років, та бути досить гнучким, аби змінюватись разом з ідеологією та стратегією компанії під впливом сучасних течій. Фірмовий стиль виконує ідентифікуючу, інформаційну та іміджеву функції для забезпечення ефективності діяльності компанії. Ідеальний фірмовий стиль має гнучку структуру, завдяки якій має перспективи для розвитку та удосконалення. Такий підхід дозволяє залишати фірмовий стиль актуальним при будь яких обставинах та появах нових течій.

Зеленюк Олександр Олександрович

ВЕБ-ДИЗАЙН ЯК ОСНОВА ВІРТУАЛЬНОГО СВІТУ

Сучасне соціокультурне середовище все більше підпадає під вплив цифрових технологій, а веб-дизайн став невід'ємною частиною сучасного віртуального середовища. Розробка сучасного інформаційного середовища вимагає чималих зусиль, і галузь веб-розробки й дизайну вирішує поставлене завдання. Веб-дизайн інтерпретує символи для створення

емоційної оболонки інформаційного веб-ресурсу. Засоби веб-дизайну використовують чимало психологічних та ігрових інструментів заради налагодження та ефективного сприйняття інформації користувачем.

У становленні веб-дизайну виокремлюють наступні етапи розвитку:

1) кінець 50-х рр. XX ст.: освоєння штучного інформаційного середовища на рівні дослідження можливостей нового простору;

2) 1989 р.: зародження веб-дизайну, але оскільки екрани моніторів залишалися чорними та вміщували в себе невелику кількість одноколірних пікселів, дизайн розроблявся за допомогою символами табуляції, а графічні інтерфейси були головним інструментом веб-серфінгу;

3) початок 90-х рр. XX ст.: з'являються перші браузеры, здатні показувати зображення, що стало першим кроком до сучасного веб-дизайну;

4) 1995 р.: поява Javascript та Flash технології;

5) 1998 р.: з'являється такий засіб структурування дизайну як Cascading Style Sheets (CSS); концепція цієї технології полягала в поділі функцій вмісту і функцій подання контейнеру, так щоб контент містився HTML, а його візуальне форматування зображалося за допомогою CSS;

6) 2007 р.: зростання мобільного контенту;

7) 2010 р.: адаптивний веб-дизайн.

Ітан Меркот запропонував показувати однаковий зміст, використовуючи при цьому різні форми макетів для його подання. Це поняття отримало назву «Responsive web design» (адаптивний веб-дизайн). Вказаний підхід має деякі недоліки: для дизайнера – це створення значної кількості макетів, для розробника – проблема представлення користувачеві смислового навантаження елементів. Головна перевага цього підходу полягає в тому, що той самий контент буде збережений на різних макетах.

Виходячи з того, що зображення великої кількості макетів та різноманітних ефектів займає більше часу, дизайнери приходять до рішення раціоналізувати процес та повернутись до витоків дизайну, віддаючи перевагу змісту. Витоком таких рішень став так званий «плоский дизайн». В цьому стилі пріоритет віддають на графічному зображенню інформації і змісту в цілому.

Сучасний веб наближається до все більшого контролю та гнучкості. Нові елементи CSS, такі як `vh`, `vw` (висота і ширина області перегляду) дозволяють отримати нові можливості та ще більшу гнучкість при розміщених елементів. Також слід зазначити такі юніти як CSS – Flexbox, який спрощує зміну макетів лише за допомогою однієї властивості, і web components, який є набором компонентів, таких як галерея або форма реєстрації. Це дозволяє спростити робочий процес, а також економити час при розробці.

Сьогодні веб-дизайн отримав додаткову функцію емоційного провідника користувача у веб-середовищі і у зв'язку з комерціалізацією штучного веб-простору. Результативна інформаційна комунікація в цьому просторі можлива лише за допомогою якісного аналізу та поваги до цільової аудиторії, також розуміння історичного взаємозв'язку розвитку веб-технологій. Даний метод характеризує професійний підхід до розробки будь-якого інформаційного веб-ресурсу, який відповідатиме вимогам сучасної естетики та виконуватиме поставлене перед ним завдання.

Іваницька Ірина Іванівна

ІСТОРІЯ ВИКОРИСТАННЯ МЕТАФОРИ В ЛАНДШАФТНОМУ МИСТЕЦТВІ

В умовах високих технологій, комп'ютеризації, Інтернету, метафора як вербальна, так і невербальна мова стає потужним засобом комунікації. Метафора сьогодні розглядається як інструмент, що здатен впливати на суспільну свідомість.

Метафора в перекладі з грецької мови означає перенесення. В дизайні метафора розглядається в контексті перенесення явищ оточуючого світу на предметне середовище. Спеціальних досліджень щодо походження і розвитку метафори в ландшафтному мистецтві немає, але враховуючи, що метафора є однією із категорій художнього образу, дозволимо собі зробити деякі висновки з її дослідження. Існує чимало творів мистецтва, в яких використовується метафора, але у сфері ландшафтному мистецтві метафору застосовують мало. Основні елементи художньої виразності – лінія, форма, колір, текстура – мають художнє звучання лише тоді, коли в них прочитується знак чи символ оточуючого світу.

Людина має схильність до образного мислення, метафоричного сприйняття світу. Про це свідчать роботи вчених В. Ф. Шерстобітова, Б. А. Рібакова, психіатра К. Юнга, психолога Р. Арнхейма та ін. У давніх людей метафорична уява формувалась завдяки трьом основним джерелам: всесвіт (сонце, місяць, зорі); жива і нежива природа (земля, вода, рослинність, тваринний світ і т. ін.); штучна природа. Враховуючи те, що предмети дизайну мають утилітарну функцію, людина всіх епох намагалась відобразити в них ще і соціально-культурне, естетичне значення, виразити своє відношення до оточуючого світу. Магічна роль давнього орнаменту, широко проявилася у використанні знаків, символів і стилізованих зображень з фольклорно-поетичним відношенням до світу. Орнаменти – тексти, які прочитуються, інтерпретуються, пояснюються.

Дослідження демонструють, що походження і розвиток метафори в дизайні обумовлений наступними факторами:

1) філософський фактор виник в період критичного осмислення техніцизму і появи метафоричного дизайну;

2) естетичний фактор затверджує метафору в якості основного компонента, що входить в структуру художнього образу;

3) психологічний фактор обумовлений психологічною схильністю людини до метафоричного сприйняття та відтворення явищ навколишнього світу;

4) історичний фактор підтверджується еволюційним характером розвитку використання метафори в дизайні;

5) природний фактор як першоджерело створення образних форм в об'єктах дизайну;

6) культурологічний фактор підкреслюється прикладами метафоричних переносів творів живопису, скульптури, архітектури, прикладного мистецтва та ін. на об'єкт дизайну.

В основі людської сутності лежить схильність до порівнянь. Метафора є універсальним засобом у вирішенні проектно-художніх завдань і становить основу інструментальної, ідейно-ціннісної та культурно-мовної позицій. Ці позиції обумовлюють, в свою чергу, відповідні технології дизайн-творчості з формування художньої образності об'єкта дизайну.

Розуміння сутності метафоричної мови на прикладі природних явищ, тваринного світу, соціально-культурних явищ важливо для дизайнера, тому що формує його художньо-образний менталітет, підштовхує до активного використання засобів художньої виразності. Метафора дозволяє проникнути в глибинні структури реальності культурного ландшафту, створює безліч смислових конотацій, в результаті яких відбувається передача інформації. У кожному культурному ландшафті зашифровано велика кількість значень, частина з них визначена метафорами. У ландшафті грамотне використання метафори формує простір як систему символів, який може бути інтерпретовано як текст.

Іванова Ольга В'ячеславівна

ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНАЛЬНО-ПЛАНУВАЛЬНОГО ЗОНУВАННЯ ОФІСНИХ ПРИМІЩЕНЬ

Офіс – це обличчя будь-якої компанії, показник її солідності, успішності та професійного рівня. Саме тому тут дуже важливо створення відкритого естетичного простору та загальної позитивної атмосфери. Інтер'єр офісного приміщення – це своєрідне відображення внутрішньої

корпоративної культури трудового колективу та показника його рівня. Таким чином, офіс є своєрідною «візитівкою» компанії. Саме з вивчення функціональності його планування та інтер'єру у клієнтів і партнерів фірми починається формування уявлення про її діловий імідж. Цей факт, безумовно, підкреслює актуальність вивчення даної теми.

Дизайн інтер'єру фірми може відбитися на конкурентних перевагах. Річ у тому, що дизайн офісу може презентувати інформацію про компанію більш ефективно, ніж будь-яка реклама. Також лояльність співробітників компанії до клієнтів може позбавити конкурентів можливості використовувати свої навички та вміння. Грамотне оформлення офісу є гарантією продуктивної роботи співробітників, отримання прибутку та процвітання компанії. Якщо звернутися до спеціаліста, то можна створити такий дизайн інтер'єру, в якому навіть аксесуари і дрібні деталі будуть безпосередньо пов'язані із спеціалізацією фірми та її позиціонуванням на ринку товарів та послуг.

Оскільки в офісі багато хто з працівників проводить по 8-10 годин на добу, зручність робочого місця і його ергономіка стають основними умовами комфортності. Комфортність залежить від багатьох факторів – зручності меблів, продуманості планувальних і колірних вирішень інтер'єрів, температури і якості повітря. Важливу роль відіграє і планування приміщень. Найбільш поширені такі їх види – офіс закритого (кабінетного) типу, загальний відкритий простір і комбінований офіс (універсальне приміщення з безліччю функціональних зон).

Внутрішнє оформлення приміщення справляє значний вплив на тих, хто в ньому довго перебуває. Чисельні медичні дослідження довели, що колірна гама та форма навколишніх предметів помітно впливають на працездатність, ефективність і стиль мислення людини. Як відомо, обстановка впливає на загальне самопочуття та працездатність співробітників, тому що на роботі сучасна людина проводить більшу частину свого часу.

В офісі повинні бути досить високі стелі – не менше 2,7 м на більшій частині площі. Енергопостачання в офісному приміщенні обов'язково повинно бути не менше 50 Вт на квадратний метр площі офісу. При необхідності повинен бути встановлений електрогенератор з електрощитовою. Не варто забувати, що всі ці вимоги ДБН в здійсненні проектування діють в умовах нового будівництва офісів. При облаштуванні офісу в старій будівлі частина цих вимог може виконуватися частково.

Офісні приміщення агентств повинні включати низку відповідних приміщень, які б забезпечували всі ці функції. Так, наприклад, функціонально-планувальне зонування офісних приміщень повинно передба-

чати кілька основних функціональних зон: вхідна група, зона роботи з клієнтами, зона проведення зборів, акцій, адміністративна зона, зона зав'язків з транспортними агенціями, зона конференц-залу, зона додаткових та обслуговуючих приміщень. З них можна виділити зони комп'ютерного та інформаційного забезпечення.

З усіх вищеперерахованих приміщень функціонального зонування особливу роль відіграють офісні, що складаються з декількох функціональних підзон: зустріч клієнта, робота з клієнтом, розвиток туристичного бізнесу. Всі ці види діяльності пов'язані з інтернет технологіями і менеджментом туристичної галузі. Приміщення таких офісів повинні передбачати передусім наявність офісного обладнання, столів із комп'ютерами, невеликих приміщень для корпоративних нарад та конференційних залів. Планувальна схема такого офісу найкращим чином «вписується» в перетікаючий простір універсального приміщення. Універсальний простір передбачає наявність одного або декількох великих приміщень, які функціонально зонують залежно від конкретних умов до їх функціональної роботи.

Отже, виходячи з цього можна сказати, що функціонально планувальна структура організації офісів при розміщенні їх на одному поверсі передбачає чітке зонування відповідних зонувальних блоків: вхідна група (з ресепшеном); зона роботи з клієнтами; основні офісні приміщення; основні інформаційні приміщення по ознайомленню клієнтів з можливими турами (табло, стенди, внутрішня реклама), обідня зона (з невеликою столовою), санітарно гігієнічні приміщення.

Методологічні основи проектування будь-якої будівлі передбачає наявність системного підходу, який включає декілька стадій: аналіз, синтез, впровадження. Також важливим в аналізі архітектурних вирішень є обрані заздалегідь критерії його оцінки з наукової точки зору важливо знати, що саме буде головним, а що другорядним у процесі оцінювання проектних вирішень та варіативного відбору найкращого варіанту.

Іщенко Надія Андріївна

ПЛАКАТ ТА ЙОГО ФУНКЦІЇ В СУЧАСНОМУ СУСПІЛЬСТВІ

Реклама є одним із основних засобів стимуляції споживання товарів та послуг (в тому числі і соціальних) в сучасному суспільстві. Реклама, виконуючи роль механізму переконання, впливає на цінності та спосіб життя людини, і цей вплив має як позитивний, так і негативний аспекти. Класифікація реклами відбувається на підставі різних параметрів: функції, місце її розміщення, мета, аудиторія, особливості продукту,

що пропонує реклама тощо. Книги, журнали, дорожні знаки, плакати, логотипи, фільми, упаковки, поштові марки, інструкції, веб-сайти – «невидима рука» графічного дизайнера впливає на кожен галузь нашого життя. Незважаючи на те, що з'являються нові платформи для розміщення реклами, наприклад, Instagram або YouTube, друкована реклама залишається актуальною донині. Серед чисельних видів класифікації реклами, сучасні науковці виділяють три основні типи: комерційну, політичну та соціальну. Ми зупинимо свою увагу на одному з видів – соціальній рекламі та соціальному плакаті.

Плакат став однією з ранніх форм реклами і почав розвиватися як спосіб візуальної комунікації на початку XIX ст., а масове поширення плакатів відбулося трохи пізніше – у другій половині XIX ст. Саме тоді в повсякденний обіг увійшов термін «плакат». Розвиток технологій друку дозволив дизайнерам використовувати нові підходи при створенні друкованої продукції: замість того, щоб просити друкаря набрати шрифт і розташувати зображення на макеті, вони стали самостійно використовувати трафарети і фотомеханічне перенесення.

Плакат як популярний вид друкованої реклами використовується не тільки для того, щоб продати свій товар, послуги або сповістити про подію. Плакат, виготовлений методом офсетного друку, вартує дорожче листівки або буклету, його можуть побачити сотні, а то й тисячі людей. Тому собівартість одного «рекламного контакту» зі споживачем у плаката вкрай низька, а інвестиції в дизайн та виготовлення плакатів зазвичай є досить вигідним вкладенням. Цей вид друкованої реклами доступний і менш витратний. Досить часто плакат використовують як інструмент для донесення необхідної інформації, пояснення тих речей, які необхідно знати кожному і цим застерігати від вчинення дій, що можуть призвести до неприємних наслідків. Наприклад, існують рухи проти обов'язкової вакцинації, ВІЛ-дисидентство і людей, які стверджують, що гомеопатія лікує. Так, в Іркутську з релігійних міркувань через відмову від лікування померли від ВІЛ жінка і чотирирічна донька. У США після прийому гомеопатичного препарату Hyland's Teething Tablets у дітей виникали нудота, судоми, втрата свідомості. Через страх, що щеплення призводять до аутизму, в штаті Міннесота через кілька років призвело до епідемії кору. Як бачимо, незважаючи на численні дослідження про ефективність вакцини в боротьбі з вірусами і підвищеною смертністю або неефективності гомеопатії, люди продовжують шукати альтернативу офіційній медицині думаючи, що лікування травами, акупунктура або остеопатія вилікують від серйозних захворювання, тим самим піддаючи небезпеці себе та близьких. Оскільки серед поліграфічної ре-

клами плакат має більший охват та вплив, його доцільно використовувати як інструмент для донесення наукових фактів та викриття міфів. Плакат є дієвим і доступним інструментом в сучасному візуальному інформаційному середовищі.

Каранда Андрій Олександрович

ФОРМУВАННЯ НАСТРОЇВ В ІСТОРІЇ ЛАНДШАФТНОГО МИСТЕЦТВА

Ландшафтні об'єкти створюються для людей, тому їх задача не тільки утилітарне призначення, а й емоційний вплив на оточуючих. Формування настрою – складна задача, що програмується при створенні ландшафтних об'єктів. Аналізуючи створення ландшафтних об'єктів минулого, зрозумівши їх вплив на людей того часу, можна зробити висновки та запозичити прийоми, що були використані в давнину і перевірені часом. Актуальність формування настроїв у ландшафтних об'єктах буде зростати у зв'язку з постійним посиленням навантаження на психіку сучасної людини.

Розвиток китайського садово-паркового будівництва дав приклади найбільш характерні з точки зору побудови пейзажів настроїв. Навіть назва саду Радості (Юйюань/Уйуан), що в Шанхаї (початок будівництва у 1577 р.), підтверджує китайську філософію ландшафтного мистецтва минулого, яка створює настрої. Майже всі парки та сади Китаю містять ідейний зміст, тематику та філософську назву. Цзи Чен, автор трактату «Улаштування садів» (1634 р.) писав, що «при вході в сад створюється настрої».

Вода – важливий елемент саду. Вона розглядається, як символ очищення. В деяких садах та парках Китаю, водне плесо займало до половини площі саду (парк Бейхай, Північне море, Пекін).

Як пише А. Д. Жирнов у своїй книзі «Ландшафтна архітектура. Генеза та розвій форм садово-паркового мистецтва», пейзажі китайських парків можна поділити на три типи: той, що страхає, сміється, викликає ідилічний настрої. Для відтворення першого типу проектувалися пагорби, звисаючі над водою верби, залишалися вирвані з корінням дерева. Цей парк плавно переходив у другий тип – той, що сміється. Темні дерева «відступають», відкривається велика долина з рослинами безперервного цвітіння. Третій тип пейзажу – ідилічний (романтичний) – навіював легкий сум. Це досягалося розміщенням невеличкого острова із хатою рибачка, горбатим містком, похилими гілками верб у воді. Можна констатувати, що настрої садів Китаю допомагали людині пізнати оточуючий світ, себе, дістатися глибини своєї душі.

Японці вищезгадані прийоми композиції настроїв в ландшафтній архітектурі запозичили в Китаю, але японські сади славляться створенням мініатюрних ландшафтів. Великий вплив на паркове будівництво Японії мало вчення дзен, згідно якого інтуїція – єдине джерело пізнання істини. Саме споглядання та самозаглиблення приводять до інсайту – розуміння істини Будди.

Історичні ландшафтні простори Італії мали свої назви. «Парк монстрів» (Parco dei Mostri) або «Священний ліс» (Sacro Bosco) розташований в Італії. Задля передачі смислового навантаження у парку розміщували скульптурні композиції. Серед споруд парку «Священний ліс» – брама Пекла, Храм Вічності, голова Орка, королеви Пекла – все, що дає нам змогу замислитись про життя земне та про інший вимір. Цей парковий комплекс є меморіалом людині та викликає емоції смутку, пошани, пам'яті. Цей простір можна віднести до тих, що свідчать про плинність життя.

Після величезних статуй з лютими або сумними обличчями, будівля храму особливо радує своєю лаконічністю і красою. Вона нагадує про духовний ріст є символом спокою, гармонії та умиротворення. Це ще одна риса просторів настрою – гра з відчуттями відвідувачів, витримання контрасту темної та світлої сторони.

Якщо розглядати простори ландшафтної архітектури, що створюють романтично-ідилічний настрій, то найяскравіший приклад – острів Ізола-Белла в акваторії озера Маджоре на півночі Італії. Наявність терасування, можливість споглядати сад та околиці з різних рівнів створює емоційне піднесення, формує ідилічний настрій та романтичне сприйняття існуючого оточення.

Кожному із розглянутих об'єктів притаманні особливі риси, що дають змогу виявити способи і прийоми формування простору ландшафтного мистецтва з відповідним настроєм.

Карпенко Ольга Валер'янівна

НАРОДНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ОСНОВА УНІКАЛЬНОСТІ ЯВИЩА ХУДОЖНЬОГО АВАНГАРДУ УКРАЇНИ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТ.

Художній авангард в Україні веде своє походження від європейського авангарду, здебільшого від французького кубізму та італійського футуризму. Митці мали змогу безпосередньо побачити новітні мистецькі експерименти кубістів. Так, Олександра Екстер, яка була у Парижі, привозила до України фотографії творів Пікассо, які з захопленням вивчалися, аналізувалися і перевтілювалися в український кубофутуризм.

За спогадами Бенедикта Лівшиця, коли Олександра Екстер привезла з Парижу до родинного маєтку Бурлюків у Чернянці фото «Авіньонських дівчат» Пікассо, то це викликало в родині неабияке захоплення, навіть з'явився такий термін «розпікасити» натуру. «Все – на потребу цьому оновленому сприйняттю світу: і зсунута конструкція, і множинність перспективи, і моря чорного кольори, викинуті імпресіоністами, і свисто-пляска площин, і нечуване трактування фактури» [6, с. 43].

Та українські митці розуміли, що лише наслідуванням вже зроблених відкриттів неможливо заявити про себе, це завжди буде вторинний продукт, тому інтуїтивно намагалися знайти власні витoki для перевтілення у творчості. І так само, як для кубістів джерелом натхнення стало полінезійське мистецтво та іберійська пластика, так для українського авангарду виявилось народне мистецтво. «Давид Бурлюк відчував у собі бурхливий потік прадавніх джерел, нестримний подих скіфських степів, не випадково він викликає до життя давньогрецьку назву частини Скіфії – Гілеї (про яку згадує Геродот) та надає нового футуристичного дихання архаїчній назві» [4, с. 206].

За словами Бориса Калаушина, дослідника творчості Миколи Кульбіна, Давид Бурлюк закликав створити «Музей вивісок», щоб зберегти для нащадків зразки народного мистецтва. «Вмре, зникне з лиця землі “кустарне мистецтво” – і одне лише місце буде – музеї, де аромат і шарм національного, (а не інтернаціонального) духа народного буде живий» [5, с. 206].

Казимир Малевич із захопленням ставився до традицій українського села, до звички прикрашати яскравими розписами, орнаментикою білі стіни хат, що згодом перейде у його супрематичний період, де на білому тлі з'являються геометричні фігури. У автобіографічних нотатках Малевич описує свої дитячі спогади: «Сільські діти носили завжди просту полотняну вдяганку, зручну для всього. Селянські одяжки подобалися мені тим, що вони барвисті, візерунчасті, що кожен шив собі вдяганку, яку хотів. Самі ткали, самі вишивали і фарбували [1, с. 22]. <...> Я з великим хвилюванням дивився, як роблять селяни розписи і допомагав їм вимашувати глиною долівку хати й робити візерунки на печях. Селянки чудово зображали півнів, коників й квіти. Усі фарби виготовлялися на місці із різних глин і синьки. Я пробував перенести цю культуру на груби у себе вдома, та не виходило» [1, с. 23].

У передмові до книги Д. Горбачова «Малевич та Україна» С. Папета пише: «Цікаво реконструювати, які саме “негативи” фіксувала свідомість майбутнього художника, що вони згодом почали проявлятися у вигляді ультрасучасних полотен. Білі стіни мазанок на тлі різнобарвних смуг ла-

нів, те ж біле в місячному сяйві на тлі чорної ночі, а також біле на білому – на тлі снігу. В інтер'єрі хати найактивнішою кольоровою плямою була біла піч з барвистими розписами, що, за спогадами самого художника, так зачаровували його. Між іншим згадаємо, що всі супрематичні композиції створені Малевичем саме на білому. Колористичні враження доповнювали святкові селянські строї, зокрема плахти з вишуканим геометричним малюнком, смугасті різнобарвні рядна на долівках хат, кубічні розмальовані скрині. Сам Малевич генеалогію власного кольоровідчуження безперечно виводив із сільської культури» [3, с. 48].

У 1918 р. на відкритті виставки декоративних малюнків О. І. Прибильської та Ганни Собачко Олександра Екстер проаналізувала головні декоративні елементи народного мистецтва та їхній зв'язок з принципами народного мистецтва, виділивши такі декоративні особливості, як площинність форм, ритм, композицію колориту. Вона зазначила, що в народній декоративній творчості розвиток законів композиції йде від примітивного ритму (килим, глина) до динамічного – великодня писанка [2, с. 43].

Відомо, що за ескізами Малевича та Екстер у селі Вербівка біля міста Кам'янка селянки виконували гобелени та килими. У такій співпраці український авангард живився народним мистецтвом, його чіткою та ясною композицією, яскравими кольорами, а селянське мистецтво, традиційне набувало нових сучасних форм. С. Білокінь пише: «Доречно згадати, що згодом, у тридцятих роках, ідея співдружності професіональних митців з народними майстрами набула особливо плідного використання. Проекти гобеленів і килимів виконали тоді А. Петрицький, М. Бойчук, В. Седляр, М. Рокицький, Г. Пустовійт та інші митці» [3, с. 57].

Українські авангардисти не відокремлювали сучасне мистецтво від традицій, а, навпаки, поєднували, збагативши досягнення європейського живопису життєдайними джерелами українського народного мистецтва.

Використані джерела

1. Горбачов Д. «Він та я були українці». Малевич та Україна. Київ: СІМ студія, 2006. 456 с.: іл.
2. Карпенко О. В. Новаторство «школи» Екстер // Мистецтвознавство України: зб. наук. праць. Київ: СПД Пугачов О. В., 2007. Вип. 8. С. 39–46.
3. Карпенко О. В. Використання геометричних знаків-символів у народному декоративному та класичному авангардному мистецтві // Мистецтвознавство України: зб. наук. праць. Київ: СПД Пугачов О. В., 2008. Вип. 9. С. 45–57.
4. Карпенко О. В. Уособлення національно-світоглядного архетипу у творчості Давида Бурлюка // Мистецтвознавчі записки. Київ: Міленіум, 2012. Вип. 21. С. 205–211.
5. Калаушин Б. Николай Кульбин: поиск. Из истории русского авангарда. Альманах «Аполлон». Санкт-Петербург: Аполлон, 1994. Т. 1. Кн. 1. 496 с.
6. Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. Воспоминания. Москва: Художественная литература, 1991. 250 с.

ЕРГОНОМІЧНИЙ ПІДХІД У ПРОЕКТУВАННІ ДИТЯЧИХ ОБ'ЄКТІВ

В умовах піднесення української держави до європейського рівня соціально-економічних відносин ергономічний підхід у проектуванні нових систем є необхідним напрямом організації діяльності у різних сферах. Ергономіка виникла в результаті двох одночасно діючих процесів – диференціації та інтеграції наукових знань. Диференціація знайшла відображення в виділенні ергономіки з науки про трудову діяльність людини, а інтеграція – у використанні областей, суміжних з трудовою діяльністю людини.

Ергономіка вивчає функціональні можливості людини в трудових процесах, виявляє можливості і закономірності створення оптимальних умов для високопродуктивної праці і забезпечення необхідних зручностей людині. Область застосування ергономіки досить широка: вона охоплює організацію робочих місць, як виробничих, так і побутових, а також промисловий дизайн. Інтенсивні зміни змісту та умов праці викликають необхідність коректив у процес внесення інновацій в дизайнерські рішення.

В умовах створення сучасного суспільства велике значення відводиться питанню дизайну обладнання дитячих майданчиків. Для забезпечення здорових умов перебування на свіжому повітрі, зміцнення організму, фізичного розвитку, а також для активного дозвілля в колективі однолітків в кожному мікрорайоні будуються дитячі ігрові майданчики.

Дитячий майданчик сучасного типу – це ігровий міні-комплекс, призначений не стільки для ігрових цілей, скільки для розвитку фізичних здібностей дитини, хоча саме через ігрову діяльність дитина пізнає світ. Традиційний типовий майданчик складається з пісочниці, гойдалки, гірки та грибка. Останні зараз частіше всього поєднуються у вигляді 2-поверхового ігрового будиночка з балконом, повітряним переходом, оглядовим майданчиком, лазалкою і трапом. Це дозволяє на тій же площі створити більшу різноманітність розваг. До набору-міні додаються: вільне місце для спокійних ігор, дитячих пікніків, взимку для ліпки сніговика; декоративні елементи для розвитку художніх навичок; спортивний комплекс для ведення спортивних ігор; квітник, курінь або намет, лабіринт, дитяча карусель.

Дитячі майданчики, виготовлені спеціально для дворів приватного сектора та загальнодоступних місць, мають наступні елементи: пісочниця, гойдалки різного формату, ігрові будиночки, а також спортивно-

ігровий майданчик. Сучасна дитяча площадка створюється спеціально для дітей і тільки для них, являючи собою єдиний ігровий комплекс, міні-містечко.

Найбільш використовуваний матеріал для організації дитячого майданчика – дерево. Сучасні технології дозволяють зробити дерев'яні елементи стійкими до ушкодження вологою, шкідниками та збудниками хвороб, до дії низьких та високих температур. Другий за значимістю матеріал для виготовлення елементів дитячого майданчику – метал. Крім кріплення зі сталі виготовляють елементи, які мають витримати додаткове навантаження. Камінь для дитячих об'єктів не використовують, бордюри формують із круглого дерева чи з м'яких витривалих рослин. Тканину і неткані текстильні вироби на дитячих майданчиках використовують для тентів та м'яких огорож. Художньо-декоративне оформлення дитячого майданчика виконують відповідно до обраного місця, дотримуючись правила безпеки, комфорту та правил універсального дизайну.

На сьогоднішній день досить важливим є питання реалізації концепції «доступного середовища», зокрема для дітей з обмеженими можливостями та інвалідністю. У діючій Конвенції про права осіб з інвалідністю закріплені 2 головні принципи створення доступного середовища: перший – універсальний дизайн, другий – розумні пристосування. Іншими словами, Конвенція вимагає враховувати потреби всіх людей, включаючи осіб з інвалідністю, вже на стадії проектування нових об'єктів або при капітальному ремонті, роблячи простір універсальним. Реалізація концепції «доступного середовища» для дітей з обмеженими можливостями забезпечується за рахунок організації ігрових майданчиків для дітей з інвалідністю, оформлених за універсальним дизайном.

Таким чином, універсальний дизайн на дитячих об'єктах з використанням ергономіки передбачає проектування дитячого середовища таким чином, щоб ним могли користуватися широке коло відвідувачів. Застосування ергономіки в універсальному дизайні – це ефективний інструмент для вирішення проблем мобільності і допомоги людям з обмеженими можливостями відчувати себе комфортно.

Кириченко Вікторія Володимирівна

ЖИТТЄВИЙ І ТВОРЧИЙ ШЛЯХ ЕМІ ВАЙНХАУС

Британська співачка Емі Вайнхаус відома у світі як виконавиця композицій в таких стилях як: джаз, соул, блюз, R&B, поп, реггі тощо. Її ім'я стало відомим з виходом у світ альбому «Back to Black» (2006). Альбом став платиновим п'ять разів у себе на батьківщині, а через місяць

був оголошений як альбом-бестселер (2007). Також альбом «Back to Black» отримав премію «Греммі» як «Найкращий поп-альбом» (2008).

До творчості Емі Вайнхаус зверталися багато вітчизняних та зарубіжних журналістів (Олексій Подшачінський (Open.ua), Фрейзер Макалпайн (BBC Culture), Ігор Кузьмічов (ELLE.ru), Ольга Архіпова (SPLETNIK) тощо). Кожен із них відкривав невідому раніше для масового слухача Емі та висвітлював її життя та творчість.

Окремих досліджень творчості Емі Вайнхаус не існує, але є безліч публікацій у різних періодичних та інтернет виданнях, приміром, New Musical Express. У ньому вийшла стаття про публікацію невиданої раніше пісні Емі Вайнхаус «My Own Way» одним із її авторів, лондонським музикантом Джиллом Кенгом (2018). Як розповів музикант, співачка записала цю пісню ще в сімнадцять років для того, щоб один із лейблів звернув на неї увагу. «Це був дуже важкий час для поп-музики. До нас приходила величезна кількість жахливих хлопчачих і дівочих гуртів. Потім до нас прийшла Емі; вона відкрила рот і просто підкорила нас» [1]. Та слід зазначити, що Девід Джозеф з Universal Music раніше заявляв, що майже всі демо-записи були видалені, щоб запобігти незаконним публікаціям.

Музична кар'єра Емі Вайнхаус почалася ще у шкільному віці. Коли Емі виповнилося десять років, вона створила разом зі своєю подругою Джульєт Ешбі реп-групу «Sweet/Sour». Уже в дванадцятирічному віці дівчинка вступила до театральної школи Сільвії Янг в Лондоні, де планувала вчитися акторській майстерності, але через два роки була виключена за неналежну поведінку. У період навчання в театральній школі Емі Вайнхаус разом з іншими студентами знялась в епізоді The Fast Show (1997).

Е. Вайнхаус була природженою джазовою співачкою, яка успадкувала свій талант від бабусі. Потужне контральто, яке було в Емі та бездоганне виконання джазових композицій пророкувало їй успіх та прихильність слухачів. Перші свої пісні дівчина написала у чотирнадцять років, а через рік вже почала працювати в World Entertainment News Network та джаз-групі. Перший контракт Емі Вайнхаус підписала за сприяння соул-виконавця Тайлера Джеймса. Відразу після отримання чеку запросила музикантів американської співачки Шарон Нایت до студії The Dap-Kings та вирушила із ними в турне.

Перший альбом співачки під назвою Frank (2003) був записаний продюсером Салаамом Ремі. Майже всі композиції альбому написала Емі. Альбом був добре прийнятий критикою та став платиновим, хоча сама Емі була незадоволена результатом, так як вважала альбом «не своїм», пояснюючи це тим, що до альбому увійшли ті пісні, яких вона не

хотіла там бачити та які їй самій не подобаються. Другий альбом «Back to Black» (2009) включив у себе багато джазових композицій, які були створені під враженням Е. Вайнхаус від жіночих поп-груп 1950–1960 рр. Даний альбом приніс Емі справжню популярність та зробив її провідною співачкою не тільки у себе в Британії, але й у всьому світі. З популяризацією альбому допоміг один із продюсерів Вайнхаус Марк Ронсон, зігравши декілька головних треків у своєму радіо-шоу на East Village Radio в Нью-Йорку. Третій альбом Емі Вайнхаус «Lioness: Hidden Treasures» був випущений уже посмертно (2011). До нього увійшли джаз, соул та R&B композиції, які були записані, але так і не увійшли до попередніх альбомів співачки.

Особистість Емі Вайнхаус позначилася на творчості багатьох співаків, серед яких відома співачка Адель. Емі Вайнхаус підтримувала репутацію Великобританії як центру музичних трендів і країни з найцікавішими і самобутніми артистами. Приміром, Дмитро Шуров (Піанобой) відмітив, що Емі відрізняється манерою співу в піснях «Back to Black» і «You Know I'm No Good», «Love Is a Losing Game».

Вивчення творчості особистостей є перспективним напрямом досліджень. Творчість Емі Вайнхаус належить до прикладів цікавих здобутків в естраді.

Використані джерела

1. Perpetua M. Critics Assess Amy Winehouse's Legacy. Rolling Stone. URL: <https://www.rollingstone.com/music/music-news/critics-assess-amy-winehouses-legacy-175877/> (дата звернення: 10.11.18).

Кисорець Тарас Олександрович

ЧОРНОБИЛЬСЬКА ТРАГЕДІЯ У ТВОРАХ МИСТЕЦТВА

В публікації описано основні витвори мистецтва, які передають емоції страшної трагедії, а також історію їх створення. За більш ніж 30 років після аварії, було створено велику кількість художніх творів, меморіалів, фільмів, книг, музичних творів, комп'ютерних ігор, в яких порушено тему Чорнобильської трагедії та її вплив на екологію. Створені художньо-емоційні та філософські образи, які несуть значне змістовне навантаження, допомагають глибше осмислити загальнолюдську трагедію століття. Серед них твори скульпторів-художників М. Жарикова, М. Тихонової, М. Янковської, С. Ястребова; письменників І. Драча, Л. Костенко, Б. Олійника, Д. Павличка; музикантів Д. Боуї, А. Челентано, гуртів «Скрябін», «Pink Floyd»; режисерів М. Белікова, О. Байрак, М. Боганіма та багато інших. Кожен з цих митців по особливому піді-

йшов до цієї трагедії, вони зуміли в мистецтві передати біль, розпач, кохання, а також віру в світле майбутнє.

Чорнобильська трагедія, яка сталася 26 квітня 1986 р. назавжди увійшла в історію як страшне лихо, яке дає про себе знати і до нині. Величезні викиди радіації отруїли гектари родючих земель та лісів, саме через це тисячі людей були змушені покинути свої домівки. Ці страшні події вплинули на кожного з нас, і саме тому наш обов'язок пам'ятати та не дати забути наступним поколінням про те, як страждала й страждатиме наша Батьківщина.

Ніхто з мислячих, розумних людей не зміг спокійно жити знаючи про масштаби та наслідки чорнобильського лиха. Найбільше перейнялися цією проблемою літератори, саме вони одні з перших почали доносити до людей правдиву інформацію про події, які докорінно змінили життя в Україні. Дуже емоційно до трагедії підійшов Іван Драч, він у своїх рядках дуже вміло та правдиво передав той біль, який відчували тисячі переселенців. Ліна Костенко також перейнялася цією проблемою і приділила багато уваги чорнобильському лиху.

В працях цих двох письменників є чітка побудова твору, в яких фрагментарно відтворено події, що сталися в минулому столітті. Якщо уважно читати, то ми прослідковуємо наскільки твори є правдиві, бо зустрічаємо роздуми авторів, оповіді людей, які змушені були виїхати також розповіді ліквідаторів. Усе це утворює жахливу картину для читача, але найгірше те, що це реальні події, які сколихнули увесь світ. З цього випливає одна з важливих основ цих творів: природа є святою, не потрібно втручатися в її процеси, бо цим самим ми собі краще не зробимо, а, навпаки, із часом все вернеться, але змінити щось буде вже не можливо.

Багато уваги цьому лиху приділили скульптори та архітектори. В кожному місті, районі або навіть селі є пам'ятники, меморіали або стіни пам'яті ось це є плід їхньої роботи. І це стосується не тільки України, навіть закордоном є багато пам'яток про це лихо. Головним завданням митців правильно передати емоції через свій витвір, щоб для звичайної людини було зрозуміло, що хоче сказати автор своєю роботою. Аналізуючи деякі з пам'яток ми можемо спостерігати за тим, як автор передає настрій своєї роботи, кожен із нас може сприйняти це по різному, але тема одна – це смуток та біль, розпач і тривога.

Кінематограф також не відставав, було створено дуже багато документальних стрічок. Українські режисери зняли десятки фільмів в яких порушені теми не тільки чорнобильської трагедії, а й кохання та розлуки, тому що багато сімей з певних причин розпалися, а це є також важлива соціальна проблема. Майже всі фільми дуже реалістично передають по-

дії, які змінили життя України. Також багато фільмів про наше горе було знято за кордоном, але в більшості з них в основі лежить фантастика.

Свій посильний внесок маємо залишити і ми, молоді митці. Так, один із останніх наших творів – об'ємно-просторова композиція «Чорнобиля пам'ять». Для її виконання використано дерево та метал, адже ці матеріали добре поєднуються. В основі композиції торцевий спил дуба (кільце), який пошкоджений природними шкідниками. На це кільце поставленні металеві овали (орбіти), в центрі яких куля з дуба, що символізує атом. Овали будуть обплетені рослинами, виготовленими з дерева, що символізують життя. Вся робота просякнута ідеєю небайдужості та глибокого усвідомлення страшних наслідків Чорнобильської трагедії.

Таким чином, вивчаючи та аналізуючи окремі твори мистецтва за темою Чорнобиля, можна зробити такі висновки. Перш за все, у творах змістовно відтворюється глибина страшної трагедії ХХ ст., яка охопила половину нашої планети. Далі, у творах прослідковується прагнення не лише констатувати факт трагедії, а й означити певні орієнтири мінімізації, а також передати емоції закладені у творі автором. Ми, митці, повинні через засоби мистецтва доносити до людей якомога більше інформації, пов'язаної із страшною трагедією ХХ ст., через художні образи передавати не лише біль та розпач, а й прагнення жити в щасливій, успішній країні під мирним атомом.

Клочко Марія Юріївна

ТРАНСФОРМАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ В УКРАЇНСЬКІЙ МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ ХХІ СТОЛІТТЯ

ХХІ століття характеризується швидким темпом розвитку та широким спектром засобів пізнання інформації. Завдяки технічному прогресу з'являються нові можливості для здобуття творчих навичок. В українській мистецькій освіті відбуваються трансформаційні процеси, поступово змінюються методи викладання, збільшується кількість шкіл та інших навчальних закладів мистецького напрямку, проте існує низка проблем, вирішення яких є нагальним питанням. Аналізуючи ситуацію в країні, умови навчання, стан технічного забезпечення, правові документи, які стосуються мистецької освіти, та кількість коштів, що виділяються з бюджету України кожного року на розвиток цієї сфери, можна припустити, що наявних ресурсів в умовах сучасності для розвитку мистецької освіти недостатньо.

Сьогодні залишається відкритою проблема забезпечення підручниками з новою інформацією для студентів та учнів, оскільки навчальна

база містить значну кількість застарілої інформації часів СРСР, що для викладання дисциплін новітніх напрямів є неактуальним. Фінансування навчальних закладів та забезпечення необхідними інструментами для мистецької освіти є недостатнім, тому можна простежити дефіцит кваліфікованих кадрів. Рівень заробітної плати викладачам державних освітніх закладів залишається низьким, що в порівнянні з країнами Євросоюзу є мізерним.

З 2019 по 2023 рр. викладачі повинні пройти сертифікацію в Агентстві Перевірки кваліфікації і якості освіти. Нова редакція закону, що регулює сферу освіти в країні передбачає, що посадовий оклад педагогічного працівника найнижчої кваліфікації буде зафіксований на рівні трьох мінімальних зарплат, але із зазначенням, що він буде поетапним та розтягнутим до 2023 р. Для порівняння можна взяти показник заробітної платні викладачам Німеччини, які в місяць отримують від 3,833 доларів, що становить 107,333 гривні.

Кількість корпусів, що виділяються державою для навчання, зменшується. Існує проблема нестачі аудиторій для здобуття знань мистецького напрямку. Обмін досвідом з студентами сусідніх країн не заохочується повною мірою, викладання матеріалу в українських навчальних закладах відбувається тільки державною мовою. На мистецькі напрями виділяється менша кількість місць ніж на технічні напрямки, що дискредитує мистецьку освіту.

Проте 05.09.2017 було прийнято Закон України «Про освіту» (№ 3491Д), в якому норми, що визначають мистецьку освіту як спеціалізований вид освіти, який має особливі умови реалізації, встановлює пов'язаність між собою її ланок, взаємозалежність рівнів і наступність її здобуття в процесі підготовки професійних митців. В освітньому законодавстві закріплюється єдність галузевої системи освіти, основною ланкою якої є початкова мистецька освіта. Метою такого закону було створення та запровадження дієвого механізму реалізації, охорони та захисту конституційного права людини на освіту, а також забезпечення законодавчих гарантій підвищення інвестиційної привабливості системи освіти, спрямованих на культурний розвиток країни і економічне зростання.

Розв'язання питання наявності кваліфікованих кадрів, забезпечення необхідними інструментами для навчання, технічною базою та контролем чинності закону про освіту, можна вирішити шляхом розробки правильної стратегії пріоритетності фінансування галузей. Вирішенню проблеми фінансування може сприяти Закон України «Про освіту» (№ 3491Д) за умовою його реалізації та дотримання. Для заохочення

студентів з інших країн та приваблення інвестицій варто додати можливість викладати англійською мовою.

Для підготовки якісних майбутніх кваліфікованих кадрів мистецького напрямлення є важливою умовою наявність викладачів-практиків, які можуть передати свій досвід. Проблему застарілості теоретичної бази можна вирішити шляхом перегляду та повного оновлення інформації, яку надають учням та студентам. Наявність відкритого доступу до мережі інтернет полегшує пошук матеріалу для навчання за мистецькими напрямками. Доступність інформації дозволить отримувати знання дистанційно.

Ковтун Андрій Едуардович

ГЕНЕЗА АМЕРИКАНСЬКОГО МЮЗИКЛУ ЯК МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНОГО ЖАНРУ

Мюзикл – музично-театральний жанр, в якому відбувається синтез музичних, драматичних, вокальних, хореографічних та інших мистецтв. Сам термін «мюзикл» виник від понять «Musical Comedy» (музична комедія) та «Musical Play» (музична вистава). Одною з характерних рис мюзиклу є здатність вирішувати складні драматичні завдання простими та зрозумілими для сприйняття художніми засобами.

Мюзикл як новий жанр зародився в ХХ ст. в Америці завдяки становленню і розвитку тогочасного театрального мистецтва, яке було відмінним від європейського. Як відомо, «художньою колискою» в США були північно-східні штати, які називалися другою Англією. Перші свідчення про театр в цих регіонах датуються XVII ст. Під тогочасним потужним впливом пуритан, переселенців з Англії, які активно пропагувала аскетичний спосіб життя, театральне мистецтво перебувало поза офіційною ідеологією нової країни. В Америці був навіть прийнятий закон, який забороняв азартні ігри, театральні п'єси, вистави та будь якого роду дуже дорогі розваги. Даними діями театр хоч і не вдалось знищити, але це слугувало специфічному розвитку простих і розважальних форм даного мистецтва, які розраховувались на звичайного пересічного глядача. На початку XIX ст. часто театралізовані видовища складались з пантомім, скетчів, циркових номерів та мелодрам. Набували популярності менестрель-шоу (театр менестрелів), мандрівні театри, бурлески, плавучі театри. Поступово в суспільстві формується думка, що театр – це перш за все шоу, яке складається з різних видовищних елементів.

Починаючи з другої половини XIX ст. в Сполучених Штатах Америки формуються стаціонарні театри. Театральне життя починає бути

бурхливим. З'являються англійська баладна та французька комічні опери, дарами, оперети, водевілі, скетчі, ревію, шоу менестрелів. Всі ці жанри починають взаємодіяти між собою і на додачу на початку ХХ ст. під чималим впливом ще й джазового музичного мистецтва, що сприяло своєрідному утворенню музично-театральних форм, поступово створюється синтетичний жанр, який отримує назву – мюзикл. Американські музичні дослідники вважають, що безпосередній і найбільший вплив на формування мюзиклу мали менестрель-шоу, ревію, баладна опера, вар'єте, бурлеск, оперета, екстраваганца, а також тогочасний джаз.

Отже, під впливом політики англійських переселенців-пуритан театральне мистецтво Америки, а згодом і сам мюзикл набуває простої розважальної форми. Цей музично-театральний вид мистецтва отримує свої індивідуальні жанрово-естетичні ознаки та нормативи, які базуються на синтезі різних видів мистецтв. Завдяки своїй здатності вирішувати складні драматичні завдання простими художніми засобами та використанню елементів видовищного шоу він набуває можливості ставати популярним видом мистецтва для широкого загалу.

Конько Світлана Миколаївна

МИСТЕЦТВО ІМПРЕСІОНІЗМУ В УКРАЇНІ

Імпресіонізм, який відкрив людині нове бачення мистецтва, відіграв важливу роль у його історії. Імпресіонізм (від фр. *impression* – враження) – напрям у мистецтві, який основним завданням уважав витончене відтворення особистісних вражень та спостережень, мінливих миттєвих відчуттів і переживань. Його представники змальовували світ таким, яким він видавався в процесі перцепції, тобто сприйняття.

В українському живописі імпресіонізм був тісно пов'язаний з реалізмом, а подекуди обидва ці терміни одночасно вживались для опису творчості українських художників початку ХХ ст. Однак все ж таки можна чітко виділити низку вітчизняних художників-імпресіоністів. Найяскравішим його представником був Іван Труш, який увійшов в історію як маляр, критик, педагог, громадський і політичний діяч, фотограф, мандрівник, редактор та журналіст. Він усе своє життя присвятив боротьбі за розвиток українського національного мистецтва. Тематична палітра художника різноманітна: він писав портрети, пейзажі, сюжетні картини та натюрморти, але, перш за все, він був пейзажистом. Його можна назвати інтимним художником-ліриком, оскільки романтичні пейзажі рідної Гуцульщини були основною темою творчості митця. І. Труша захоплювало вміння імпресіоністів передавати загальне враження від природи, їхня

невимушена композиція, ескізна техніка малювання, ясний та насичений колорит. Техніка малювання дрібним мазком, поступовий перехід між тонами та проникнення нижнього кольору крізь верхній дуже типові для пейзажів художника. Мистецька спадщина І. Труша налічує понад 6 000 робіт, серед яких галерея психологічних, академічних за типом, портретів (Аріадни з Драгоманових, дружини митця, кардинала С. Сембратовича, І. Франка, В. Стефаніка, Лесі Українки, П. Житецького, М. Драгоманова, М. Лисенка, автопортрет та ін.).

Микола Ткаченко працював як пейзажист, мариніст, писав сцени морських баталій. Його українськими пейзажами з їх тонким психологізмом, декоративністю і вишуканістю колористики захоплюються в Парижі. При цьому французькі мистецтвознавці викреслили його зі своєї національної історії як радянського митця, а радянські історики аналогічно викреслили його за те, що він був улюбленим художником царя. Але цей художник, безумовно, заслуговує на включення в список найвидатніших імпресіоністів України. Твори М. Ткаченка знаходяться в багатьох музейних зібраннях, в тому числі в Центральному військово-морському музеї в Санкт-Петербурзі, Державному музеї українського образотворчого мистецтва в Києві та ін.

Коли ми говоримо про український імпресіонізм, варто згадати ім'я відомого українського пейзажиста Миколи Бурачека, поетична безпосередність сприйняття природи, етюдність творів якого гармонійно сполучаються з пластичною цілісністю образів, створеного завдяки мазку. М. Бурачек починав з пейзажів, що фіксують мінливість світу («Золота осінь», «Ганок взимку»), а завершив композиціями, де образ землі є синтезом тривалих спостережень і глибоких узагальнень.

Творець ліричного пейзажу Петро Левченко зробив великий внесок у розвиток українського образотворчого мистецтва, об'єднавши в своїх роботах реалізм та імпресіонізм. Його пейзажі сповнені поетичного почуття, а невеликі за розміром твори художника асоціюються з музикою – вони нагадують завершені сонати. За колористикою роботи художника схожі з творчістю великого американця Джеймса Вістлера, а за багатством технічних прийомів значно випередили свій час. Крила вітряків з картин П. Левченка окриляють бездержавних в той час українців, а дідівські хатинки укріплюють бажання здобути українську Україну.

Український імпресіонізм має також і жіночі імена, з яких неможливо не згадати про Тетяну Яблонську, яка є авторкою сотні робіт різних жанрів та стилів – від імпресіоністичних пейзажів до психологічних портретів. Неминуща цінність живопису Тетяни Нилівни полягає у самодостатності створеного нею в межах кожного полотна світу фарб, гармонії

кольорових поєднань, тональних аспектів, граціозної легкості малюнка. Святкова строкатість, поетичність, чистота та насиченість кольору в творах майстрині чимось співзвучні картинам Марії Приймаченко та Ганни Собачко-Шостак. Ще за життя творчість Т. Яблонської була відмічена усіма можливими на той час нагородами й преміями на той час.

Зінаїда Серебрякова у своїх роботах прагнула передати гостре відчуття краси та цілісності світу. Її називають майстринею автопортретів, найвідомішим з яких є картина «За туалетним столиком», що художньо втілює світовідчуття та поетику «Срібного віку». З полотна дивиться сама художниця – молода, повна енергії і здоров'я. І хоча вона не використовувала дрібний мазок, як більшість імпресіоністів, майстерність у передачі світла, широка кольорова гама, м'якість, ліричність та поетичність її образів говорять про спорідненість з імпресіонізмом. З. Серебрякова стала однією з перших жінок, яку Академія мистецтв висунула на звання академіка живопису. В 2015 р. одне з її полотен було продано на аукціоні Sothbey's за 3 845 000 фунтів стерлінгів – це близько 6 000 000 доларів. «Дівчинка, що спить» стала найдорожчою її картиною на сьогодні.

Отже, український імпресіонізм є явищем, визнаним у всьому світі. Українські митці внесли до імпресіонізму ліричність пейзажних зображень рідних місцин та поетичність портретних образів, в яких відчувається любов до рідної землі.

Кошевич Лілія Валеріївна

МИСТЕЦТВО ВОЛОКНА

В СУЧАСНОМУ ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТИЛІ

Яскрава самобутність плеяди українських митців гобелену та розпису на тканині сприяє зближенню національної культури у світовий культурний простір. Інтеграційні процеси кінця ХХ ст. для українського мистецтва – відновлення перерваного історичного плину попередніх століть. У першу чергу це стосується древнього Львова – найвагомішого осередку декоративно-ужиткового мистецтва України, зокрема художнього текстилю. Свідченням тому є елітарні мистецькі навчальні заклади, серед яких Львівська академія мистецтв, яка виплекала сотні відомих в країні та світі митців.

За час існування (а це майже 75 років) Львівська національна академія мистецтв доклала зусиль до формування такого феномену як *львівська мистецька школа*, зокрема *львівська школа текстилю*, що фактично визначає основні художньо-естетичні якості українського текстилю, а тому має неабияке значення для мистецтва в цілому. Ідея зна-

чимості даної школи для України – формування обличчя сучасного українського професійного художнього текстилю. Йдеться не лише про відображення стану українського текстилю кінця ХХ ст., а й про засади формування феномену фахової школи як синтезу художньо-естетичних, стилістичних особливостей творів та системи мистецьких поглядів.

З початку заснування вищого мистецького закладу у Львові у 1946 р. одна з його найстарших кафедр – кафедра художнього текстилю – підготувала і випустила сотні художників, якими заслужено пишається. Серед них народні й заслужені художники України, заслужені діячі культури та легкої промисловості України, головні художники великих текстильних підприємств, лауреати державної премії ім. Т. Шевченка, доктори та кандидати наук.

Особливістю львівської фахової школи завжди було розуміння значення джерельних основ професійної творчості, відтак плекання традицій народного мистецтва, зокрема ткацтва, та їх подальша особистісна інтерпретація у творчості. Водночас львівська мистецька школа відзначалась мобільністю методологічних удосконалень згідно новітнім реаліям світового текстильного авангарду. Ця риса сформувалася природним шляхом завдяки енергетиці багатовікових зв'язків європейського та західноукраїнського мистецтва, яка продовжувала впливати на нові покоління, всупереч ідеологічним табу минулих десятиліть.

Кожен з митців звертається у своїй творчості до традицій народного ткання, що, в свою чергу, веде за собою не лише орнаментальне навантаження, а й матеріальне. Йдеться про використання волокна – вовна, льон, шовк, коноплі, сизаль. Майстри сприймають фактуру натурального волокна як субстанцію збереження етнопам'яті, усвідомлюють її як змістовний компонент ткацьких виробів, виконаних в останні роки.

Зважаючи на те, що новий етап розвитку художнього текстилю в країні початку ХХІ ст. передбачає суттєве розширення кордонів цього різновиду мистецтва, художниками текстилю вироблено нові стратегії розвитку текстильного малярства. Наразі спостерігається феномен багатогранного, образного і пластично-виразного українського мистецтва художнього текстилю, що розвивається з усіма ознаками національної культури, проте у відповідності до тенденцій візуального мистецтва сучасної Європи та світу.

Теперішня буденність не стримує волевиявлення митця – автор може творити за велінням серця. Саме свобода творчості дозволяє знаходити нові можливості комбінування текстильних технік в оновленні його художньої мови, в поєднанні старих та нових матеріалів: вовни, льону, бавовни, коноплях і таких «облагороджених» нетрадиційних для

текстилю як ручний папір, листя, стебла рослин, пір'я птахів, гілки дерев, трави тощо. Тому з метою спрямування новаторських тенденцій та ствердження нової естетики в мистецтві українського текстилю, підтримки нових образно-тематичних та техніко-технологічних граней вивільнення від застарілих художньо-естетичних та композиційних штампів сучасні митці налаштовані на сміливе експериментаторство, на концептуальність інноваційного авторського текстилю.

Підтвердженням тому слугує численна кількість робіт, представлених на Всеукраїнських виставках, виконаних в авторських техніках чи з використанням, здавалося б, несумісних в текстилі матеріалів. Яскравими представниками новаторського текстилю в Україні є Н. Борисенко, О. Парута-Вітрук, Н. Максимова, А. Шнайдер, С. Бурак, М. Тіменник, М. Кирницька, Т. Печенюк, Л. Корж, В. Ганкевич, А. Попова та багато інших. Ці митці не бояться експериментувати, відкривати для себе та глядача щось нове. Тим самим вони трактують новий шлях розвитку мистецтва текстилю не лише в Україні, а й у світі.

Канони формальності й декоративності народної традиції – це лише зовнішня оболонка цілісної системи образного мислення народних майстрів багатьох поколінь. Опираючись на традиції народного ткання, кожен митець зберігає свій почерк, поєднуючи народну традицію з новочасними художніми тенденціями. Це добре прослідковується у творчості українських митців художнього текстилю. Матеріал сприймається художниками як естетичне джерело натхнення, впливає на стилістику, підказує тему, манеру виконання, задає загальний настрій твору.

Кравчук Віолетта Миколаївна

ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВИЙ НАПРЯМ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА У ПРОСТОРІ КУЛЬТУРИ ХХ СТОЛІТТЯ

Сучасне мистецтво неможливо уявити без естрадної та джазової музики. Він є важливою складовою сучасної музичної культури. У класичному («комерційному») періоді джазу – ери свінгу (1920-1940-х рр.) – провідною була розважальна функція, і джаз був репрезентований простою та демократичною музикою. Саме на цей період припадає велика кількість евергрінів – музичних тем, які й до сьогодні є улюбленими серед сучасних джазменів. З ери бібопу джаз виокремлюється як специфічний напрям музики, починаючи активну взаємодію з іншими творчими напрямками, у тому числі поза музичними, зокрема як один з носіїв ідеї лібералізації суспільного життя. Джаз відзначається зближенням та взаємозбагаченням з академічним музичним мистецтвом через звернен-

ня джазових музикантів до традиції європейської композиторської творчості або ж через використання академічними композиторами форм та прийомів джазового мистецтва. Також джаз взаємодіє і з естрадним мистецтвом та жанрами, що передували джазу – жанрами спірічуелс, госпелз, блюз, регтайм, соул тощо.

Вельми цікавим та мало дослідженим стильовим напрямом в естраді і джазовому вокальному мистецтві другої половини ХХ ст. став соул, який сформувався під впливом традицій афро-американського фольклору, а також різних стилів і жанрів класичної джазової та естрадної популярної музики. Йдучи в ногу з часом і народжуючи все нові жанрово-стильові модифікації, соул є відкритим стилем. Це означає, що соул слід розуміти ширше, ніж стиль або жанр – скоріше це особливий спосіб світобачення, який розпізнається на різних рівнях спілкування співака з публікою.

Найуспішніший виконавиця соулу 1980-1990-х рр. Вітні Х'юстон прославилася завдяки романтичним соул-баладам. Незважаючи на сильний та душевний вокал, в її записах тих років немає «сирих», безпосередніх переживань, на яких заснована класична школа соулу, яка замінена витонченою рафінованістю. Виконавську манеру співачки відрізняє феноменальний голос з широким співочим діапазоном, сила і краса джазового вокалу, надзвичайна емоційність і глибина. Наприклад, романтична балада Доллі Партон «I will always love you» у виконанні В. Х'юстон звучить як лірична сповідь, прощальне звернення до коханого.

Отже, у просторі культури ХХ ст. естрадно-джазові напрями посідають важливе місце, формуючи її неповторний вигляд.

Краснянська Юлія Володимирівна

СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ЛАНДШАФТНОЇ ТЕРАПІЇ

Термін «пейзажотерапія» зародився ще на початку ХХ ст., його ввів румунський професор Яків Кармазин-Каковський. Головна сутність його внеску полягає у збереженні здоров'я та довголіття людей. Пейзажотерапію як синтез природи з мистецтвом учений поділив на дві групи: групу стимулятивних факторів, які мають мажорний ефект психоемоційної дії, і групу седативних факторів з мінорним ефектом психоемоційної дії. Автор дійшов висновку, що кожний пейзаж містить оздоровчий потенціал великої сили і стимулює життєві сили людини. Фітопейзаж – це гармонійна та ідейна єдність природи і мистецтва, якої досягають використовуючи контраст або нюанс. Ще одним важливим фактором є ідейна єдність колористичних сполучень. Як показали спостере-

ження, теплі тони в пейзажі посилюють, а холодні знижують життєдіяльність людини.

Виділяють декілька типів пейзажотерапії:

- маринотерапія – ефект оздоровчої дії на людей всього комплексу сил природи приморського узбережжя;

- сільвотерапія – ефект оздоровчої дії лісового повітря, особливо в соснових масивах, які виділяють фітонциди, що знищують в повітрі хвороботворні бактерії;

- спеціотерапія – ефект від перебування людей на неосяжних відкритих просторах з перспектив різної глибини;

- кольоротерапія – ефект від перебування людини серед рослин в період їх цвітіння або ж рослин з яскраво забарвленими листками.

Ці види терапії знімають з людей жаль та тугу, невпевненість та журу, підсилюють почуття радості, схильність до філософії і самоаналізу. В результаті люди приходять висновку, що життя прекрасне. Дуже добре впливає пейзажотерапія на формування світогляду і емоційний стан дітей. Цей ефект підсилюється, якщо поєднувати її з ігровими образами, близькими для них.

Пейзажотерапія чудово поєднується з музикою, яка впливає на емоційний стан дитини ще до її народження. Мелодія може як розбурхати почуття, так і привести їх в спокійний стан. Ще одним незамінним фактором оздоровлення є вода. Вона може бути в динамічному стані – водограй, річка, струмок або ж в статичному стані – дзеркало озера.

Ландшафтна терапія – новітня форма арт-терапії, у якій застосовуються об'єкти з оточуючого простору, природного чи рукотворного середовища. У процесі терапії відбувається взаємодія з природним і культурним ландшафтом, що сприяє розвитку цілісності особистості, укріпленню родини, колективу. Вона передбачає активну взаємодію людини і природи як процес постійної співучасті та співпереживання, допомагає особистості краще зрозуміти своє місце у світі через пізнавальні дії, спрямовані як на себе, так і на оточуюче природне середовище. Милуючись красою ландшафту, доглядаючи за тваринами та рослинами, спостерігаючи за їх розвитком, дорослі й діти починають сприймати їх як рівних, вступаючи з ними у процес спілкування на якісно іншому рівні, через запахи, кольори. На думку О. І. Копитіна, одного з засновників методу арт-терапії, робота в природному середовищі допомагає мобілізувати внутрішні ресурси особистості та укріпити віру у власні сили, розвинути самостійність мислення, вміння приймати рішення, творити своє життя; допомагає людині усвідомити можливі невдачі та проблеми, пов'язані із зустріччю з реальністю і почати новий життєвий етап.

Ландшафтна арт-терапія дозволяє пережити особливий емоційний стан, дає потужний ресурс та розвиваючий ефект. Також за її допомогою можна задовольнити потреби сучасної міської людини у єднанні з природою та отриманні поштовху для виходу на інший, більш високий рівень соціального функціонування.

Кримповська Анна Миколаївна

ВПЛИВ ФЕСТИВАЛЬНОГО РУХУ КОНОТОПСЬКОГО РАЙОНУ СУМСЬКОЇ ОБЛАСТІ НА ЗБЕРЕЖЕННЯ НАРОДНОПІСЕННОЇ ТВОРЧОСТІ СУМЩИНИ

Організація дозвілля – один із основних напрямків роботи закладів культури. Кожному регіону з двадцяти п'яти областей нашої країни притаманні свої особливі форми дозвілля, які враховують багаторічні традиції та звичаї мешканців конкретної місцевості, в якій проживають різні за походженням етнічні угруповання. Всі ці форми дозвілля втілюються в цікаві конкурсно-розважальні, інтелект-шоу програми, літературно-мистецькі вернісажі, правові ринги, бесіди, усні журнали, тренінги, вечори запитань та відповідей, вечори духовності, вечори-зустрічі, вечори-пам'яті, вечори-вшанування старожилів тощо. Проте найбільш впливовим на збереження народної творчості й презентацію та трансляцію її в сучасному культурно-мистецькому просторі є різноманітні фестивалі районного, міського, обласного, всеукраїнського та міжнародного рівнів.

Впливовим на збереження народнопісенної творчості Сумщини є фестивальний рух Конотопського району Сумської обл. Проведення знаного не тільки на Сумщині, а й в Україні та за її межами фестивалю «Конотопська відьма» (за повістю Г. Квітки-Основ'яненка) давно стало історико-культурними брендом області, про що зауважує С. Садовенко у своїй публікації: «Історико-культурними «брендами» області є: відомі в усьому світі Кролевецькі рушники; «Конотопська відьма» (за повістю Г. Квітки-Основ'яненка); мистецький фестиваль «Глухівські асамблеї»; «Сумщина – партизанський край» (тут діяв загін С. Ковпака)» [1, с. 163].

Початок ХХІ ст. характеризується складною кризовою ситуацією в культурі, коли на зміну одній системі цінностей приходять ряд інших. З одного боку, вони будуються на запереченні культурно-естетичного досвіду попередніх поколінь, що призводить до руйнування усталених засад. Наш час пов'язаний із тенденцією набирання обертів глобалізаційних процесів у світі та нівелювання неповторності окремої національної культури з її унікальними віковичними традиціями. «В умовах інформаційного суспільства ідентичність нерозривно пов'язана з споживчими

практиками, які стали значущою сферою емпіричного життя індивідів, елементом їх повсякденності», підкреслює далі С. Садовенко [там само, с. 162]. І в цьому інформаційному просторі широке залучення населення, особливо молоді, до участі в народній художній культурі через взаємозв'язок історичного минулого і нинішнього сьогодення, що відбувається при проведенні фестивалів від районного до міжнародного рівнів, відіграє свою значущу роль.

Молоде покоління українців знаходить нові шляхи повернення пісенної спадщини нашого народу у сучасність через переосмислення першоджерел у інших музичних жанрових формах. Як зразок можна навести творчу діяльність гуртів «Зілля», дуєт «Тартак» і «Гуляйгород», «А-Старта», «Дримба та дзига» м. Київ, «LX», «Дуліби» м. Рівне, «Дзвони сонця» м. Львів та ін. Таким чином до народних пісень але у сучасній формі навертають велику кількість молодих українців.

Вивчення проблеми фольклорних традицій Слобожанщини у сфері музичних діалектів розпочалося в другій половині ХХ ст. Хоча наукові роботи з фольклору Слобожанщини з'явилися ще в ХІХ ст. (збірки гр. М. Цертелева, проф. А. Метлинського, нотні видання О. Потебні, а в ХХ ст. – роботи відомого хормейстера В. Ступницького та фольклориста-композитора О. Стеблянка), однією з перших наукових розвідок можна вважати передмову до збірки «Пісні Сумщини» В. Дубравіна (1989). Відомий вчений визначив кордон двох музичних діалектів – слобожанського та північнополіського за принципом розрізнення виконавської манери на території сучасної Сумщини. Проте досліджень з обраної теми на теренах України є недостатньо. Пошуки методологічних засад і розгляд практичних наслідків фестивального руху Сумщини власне і визначає актуальність та проведення популяризаційної роботи щодо народнопісенної творчості Сумщини в контексті збереження фольклорної спадщини України, зокрема, на прикладі фестивального руху Конопського району Сумської обл.

Використані джерела

1. Садовенко С. М. Брендінг міст як складова культурної політики України // Культурологічний альманах: Вип. 5. Культурна дипломатія: стратегія, моделі, напрями. Вінниця: ТОВ Нілан-ЛТД, 2017. С. 162–166.

Крупка Назар Вячеславович

БІОНІКА В ЛАНДШАФТНОМУ УРБАНІЗМІ

Зростання антропогенного навантаження на ландшафтні насадження гостро відчутне в великих містах та значно вплинуло на процеси

обігу вуглецю у природі. Виникає необхідність у створенні штучно висаджених зелених насаджень на значних територіях, здатних формувати біоценотичні системи. Це стало початком нового напрямку – урбоекології, а саме забудову міст, в яких ландшафт виступає як складна структура із системою зв'язків між природним, антропогенним та соціальним середовищами. Завданням урбоекології є створення «сталого міста» екологічного, естетично облаштованого, спроможного протистояти ускладненим умовам, які виникають у наслідок технологічного розвитку цивілізації.

Біонічна урбаністика – наука, завданням якої є дослідити, змодельовувати та застосувати в умовах урбанізованого простору, ті самі методи і процеси які здавна існують і працюють у природі, намагаючись композиційно і функціонально вписатися в природний ландшафт. Природне формотворення і створені природою конструктивно-технологічні моделі можна використати не лише в архітектурних спорудах, інженерних рішеннях, а й у функціональній організації та композиційному вирішенні великих за площею територій.

Робота з об'єктами великих масштабів належать до сфери публічної урбаністики, яка займається вивченням методів застосування діючих закономірностей живої природи для вирішення актуальних проблем людства. Завдання біонічної урбаністики – робота над створенням штучних систем, здатних до самовідновлення власних ресурсів. На основі дослідження принципів функціонування природних екосистем біонічна урбаністика вирішує проблеми збереження природного довкілля, діючи у кількох напрямках:

- відтворення принципів функціонування і взаємозалежностей природних системах в організації життєдіяльності штучних антропогенних систем;
- створення максимально сприятливих для природного середовища споруд з екологічних матеріалів із замкненим циклом енергоспоживання;
- компонування забудов у ландшафті за принципами природного середовища, щоб зберегти візуально ідентичність масштабність і колористику природного оточення.

В. Гуцуляка, Д. Арманда та Н. Солнцева у своїх працях розкривають ознаки основних природно-територіальних комплексів, складових ландшафту, їх морфологічних частин та структур. У їх формуванні беруть участь представники флори від бактерій до велетенських дерев.

Технологія використання бактерій для активного очищення водойм зумовлена природним процесом життєдіяльності бактерій в основі якого лежить реакція окислення органічних сполук, що є у водоймах. Таке окислення здійснюється в процесі біоценозу мікроорганізмів, які

складають єдиний комплекс живої екосистеми. Ці процеси можуть проходити в природних умовах як без активного втручання в них, так і в штучно створених умовах. В цьому випадку будують спеціалізовані споруди для контрольованого та прискореного очищення стічних вод.

Здатність рослин до газостійкості є одним із показників до вирощування рослин в міському середовищі у якості природних фільтрів, що поглинають важкі метали та надлишок вуглекислого газу. У складних урбанізованих умовах необхідно висаджувати рослини, що здатні до швидкого популяційного самовідновлення. Кількість рослин та швидкість їх росту сприяють покращенню екологічної ситуації в будь-якому середовищі за винятком екологічних катастроф пов'язаних з підвищенням радіації та забрудненням продуктами нафтопереробки.

Використання сил природних стихій для отримання керованої уже сьогодні відстежується в будь-якому місці. Потужні сонячні станції розміщують за межами міста, на дахах будинків. Малопомітні для жителів вони не наносять шкоди середовищу й забезпечують місто енергією.

Існують вторинні енергоресурси, це енергія яка залишається в результаті діючих технологічних процесів на виробництві і яку не використовують. В даний час особливо великі втрати тепла на електростанціях, в металургійній, хімічній, нафтовидобувній і нафтопереробній галузях, в сільському господарстві.

Кушнарєнко Дмитро Сергійович

ФОТОКНИГА ЯК СУЧАСНЕ КУЛЬТУРНЕ ЯВИЩЕ

У наш час відображення повсякденного життя людини у фотографії набуло масового поширення. З інтенсивним розвитком сучасних технологій, засобів масової інформації, соціальних мереж, фотографія поступово стає частиною буденності. Сьогодні вона активно застосовується в сучасному дизайні та поліграфії. З моменту появи цифрової фотографії робота з нею стала значно простіше і це сприяло тому, що наразі фотографічні засоби є невід'ємною частиною сучасного дизайну, як шрифт або графічний малюнок. Отже, дослідження її функцій та особливостей, принципів використання в графічному та веб-дизайні, є актуальною проблематикою в сучасному мистецтвознавстві.

Сьогодні технології роблять доступним змогу створювати якісні фото широкому загалу. Фотоархіви з власних фото створюють як професійні фотографи, дизайнери, так і далекі від дизайну споживачі. Гігабайти фотографій зберігаються на різноманітних носіях, окремі відібрані фо-

то йдуть у соціальні мережі. Практика роздруковувати фото, що була розповсюджена в епоху плівочної фотографії, сьогодні не є популярною.

Цифрова революція фундаментально змінила всі сегменти ринку фотографії, зараз спостерігається значна увага до нетрадиційних форм подачі звичних матеріалів. Особливого попиту набули фотокниги. Фотокнига – це твір мистецтва, особистий простір, на якому можна вмістити всі думки, переживання, миті з подорожей, весіль, іменин, особливих святкових, сімейних та урочистих подій. Основу альбомів і фотокниг становлять зображення, які поєднані спільною темою, ідеєю та композицією.

Фотокнигу характеризує органічне поєднання головних складових елементів – текстового й візуального рядів. На відміну від фотоальбомів, текст у фотокнизі має таке ж значення як і ілюстрації, він не просто доповнює образотворчий ряд, але надає йому нового, більш глибокого смислового й емоційного звучання. Особливість технологічна фотокниги як різновиду альбому полягає в тому, що фотографії друкуються на її сторінках. Тобто, під час виготовлення фотокниги знімки не наклеюються на сторінки, а спочатку монтуються в єдиний цифровий макет, який потім роздруковується й збирається в книгу. Останнім часом стає доволі популярним підвиди фотокниги – артбук і скетчбук. На прилавках книгарень можна знайти не одне подібне видання, проте переважно закордонне. Відмінність фотокниг в тому, що вони не продаються в магазинах, а виготовляються індивідуально для кожного. Дизайнер разом з замовником обирають певну кількість фото і створюють логічний, цілісний візуальний ряд книги, доповнюючи текстом.

На перший погляд, мовчазний характер жанру фотокниги за практичної відсутності друкарською наповненості дозволяє наглядно залучатися до підпорядкованих один одному художнім формам фотографій, котрі формують цілісний візуальний образ, адже сучасне фотовидання – це явище синтезу фотомистецтва, видавничої справи та поліграфії. Тож актуальність фотокниги як нового культурно явища цілком виправдана.

З поширенням попиту на фотокниги, зростають вимоги до їх редакційно-видавничої підготовки, більш детально відбираються фото для того, щоб книга сприймалась мистецьким продуктом. Тому на сьогодні поняття «фотокнига» потребує конкретнішого визначення та дослідження.

Левицька Катерина Сергіївна

БАРОКОВИЙ СПІВ: ПРОБЛЕМИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

В українському музичному просторі існує не так багато інформації про музичну епоху бароко та її стильові особливості. Ще менше можна

знайти практичних порад для виконавців щодо того, як саме слід виконувати музику бароко. Відомості про цю епоху й особливості виконання частіше є доступними в іноземній літературі або на іншомовних сайтах. Оскільки у світі барокова опера стає дедалі більш популярнішою і репертуарною (протягом останніх десятиліть старовинна опера завоювала сцени провідних театрів світу), вивчення традицій та основ її виконання стає одним із пріоритетних завдань сучасного співака.

Для розуміння філософії барокової музики необхідно знати історичний і соціокультурний контекст епохи, художні постулати барокового мистецтва, музичну риторичку та принципи нотного запису барокових творів, їхні стилістичні та вокально-технічні особливості, проаналізувати сучасну практику виконання вокальних творів епохи бароко тощо.

Запит на барокову музику в Україні останнім часом помітно активізувався. Восени минулого року в Мистецькому Арсеналі презентували барокову оперу Г. Перселла «Дідона та Еней» (до того прем'єра відбулася у Львові та Сумах), що викликало бурю емоцій і у знавців цієї музики, і у звичайних глядачів; у березні наступного року планується здійснення сценічної версії опери Г. Ф. Генделя «Ацис і Галатея».

Звичайно, такі проекти потребують спеціальної підготовки виконавців. Сучасні майстри барокового вокалу (як, приміром, відома британська співачка Емма Кіркбі або українська співачка, солістка Варшавської опери Ольга Пасічник) приїждять до Києва з концертами та майстер-класами. Існують співтовариства, які популяризують саме барокову музику – одним із таких є проект *Open Opera Ukraine* (засновники Наталя Хмілевська, Галина Григоренко, Анна Гадецька), мета якого – «формувати нову культуру споживання музичного інтелектуального продукту через здійснення сучасних оперних постановок, розвиток аудиторії та професіоналізацію молодих талантів» [2]. Проект звертається до сучасних мистецьких трендів, займається постановками барокових опер за участю відомих музикантів, організовує тематичні лекції тощо.

Нещодавно в числі інших молодих виконавців мені пощастило взяти участь у майстер-класі Ольги Пасічник, що проводився у рамках підготовки до постановки опери «Ацис та Галатея» Г. Ф. Генделя. Це були три напружені й дуже продуктивні дні, особливо з огляду на підготовку до виконання партії Галатеї – однієї з провідних в опері. Заняття у майстер-класі відкрили очі не тільки на музику бароко, адже багато з того, про що йшла мова, є одвічними постулатами вокального виконавства. Пані Ольга максимально зосереджувала увагу на ставленні до тексту, вимові, фразуванні – в цілому на проблемах інтерпретації.

Зауваження, отримані упродовж майстер-класу, перевернули бачення щодо вивчення та підготовки вокального матеріалу не лише епо-

хи бароко, але будь-якого іншого періоду музичної історії. Яскравий приклад – робота над текстом вокального твору (те, що здається очевидним). Після занять з п. Ольгою стало зрозуміло, що співати, не знаючи дослівного перекладу літературного тексту (маючи справу тільки з художнім перекладом), неможливо – так само, як співати партію та інтерпретувати образ, не знаючи сюжету опери. Ще одна наболіла проблема – вимова без акценту, якій приділялося на майстер-класі дуже багато уваги. Працюючи з професіоналами міжнародного рівня, одразу відчуваєш, наскільки нам не вистачає своїх коучів саме з вимови. Але найцікавішим в музиці бароко, на мій погляд, є побудова арії *da saro* та каденцій. З'ясувалося, що учасники майстер-класу абсолютно не готові самостійно підготувати (вигадати) варіації. Причина не в тому, що фантазії немає – ми просто не знаємо навіть загальних елементарних правил побудови подібної орнаментики. На щастя, пані Ольга надала цілий список джерел, де можна знайти потрібну інформацію.

Відповідаючи на питання про те, від чого залежить автентичність барокового виконання, О. Пасічник зауважила, що «насамперед оволодіння бароковим співом залежить від оволодіння вокальною технікою взагалі. Коли ... вас виховують виключно на репертуарі, який займав за ледве 70 років в історії музики, і вам втовкмачують, що поки ви не будете добре співати Верді, Пуччіні чи Чайковського, ви взагалі не надаєтеся до цієї професії, звичайно, у вас створюється певний стереотип не просто звучання зовнішнього, а якогось внутрішнього естетичного ідеалу, до якого ви прагнете. Звісно, вам потім важко сприймати свій голос в якомусь іншому стилі. Тому пробуючи виконати єдиним вам знаним способом і бароко, і бельканто, і веризм, і авангард, ви наштовхуетесь на неймовірні труднощі, бо все це вимагає різних технік. Друга річ – ваша загальна музична освіченість, уява і креативність. Третя – мотивація і зацікавленість. І тільки четверта – певні фізіологічні передумови» [1].

Такі заходи, як майстер-клас Ольги Пасічник, вкрай необхідні для українських вокалістів, оскільки допомагають виявити та узагальнити основні принципи барокового вокального виконавства, розкрити особливості барокової традиції співу, а головне – отримати професійні практичні рекомендації щодо виконання вокальної музики епохи бароко.

Використані джерела

1. Найдюк О. Бароковий майстер-клас від Ольги Пасічник. URL: <http://kyivdaily.com.ua/2018/10/15/barokoviy-mayster-klas-vid-olgi-pasi/> (дата звернення: 31.10.2018).

2. Open Opera Ukraine (сайт). URL: <https://www.openopera.com.ua/blank-page> (дата звернення: 31.10.2018).

ВИДАТНІ ПОСТАТІ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ДЖАЗУ

Український джаз з кожним роком набуває все більшого світового визнання, який впевнено завойовує публіку, концертні зали і майданчики. Він є гордістю нашої музичної культури, та одночасно вимагає до себе відповідної уваги, як з боку офіційних закладів, так і музичної спільноти. Молоде покоління джазових музикантів, яке виросло на хорошій якісній музиці, створює нові музичні шедеври, здобуваючи велику популярність у цьому напрямі.

Трубач Денніс Аду як керівник джазового оркестру та композитор-аранжувальник є жаданим гостем на різноманітних фестивалях, серед яких «Джаз Коктебель» та «Alfa Jazz Fest». Джазовий гурт «Dogma Trio» постійно експериментує з електронними стилями. Лауреат Гранпрі різноманітних конкурсів та фаворит джазових фестивалів гурт «Acoustic Quartet» співпрацює із ф'южн групою «Sunsay», Сергієм Бабкіним, британським саксофоністом Джуліаном Такером, українською співачкою Анною Чайковською. Також гурт брав участь в проекті з Кузьмою Скрябіним «Кузьма джазує».

Колектив «ManSound», який професійно виконує пісні в жанрі а саррелла, також часто звертався до джазового музичного стилю. У джазовому житті Києва значне місце посідає концертний цикл бас-гітариста Ігоря Закуса «Jazz-Коло», в якому беруть участь кращі київські джазмени, а також музиканти з інших українських міст. Серед них тенор-саксофоністи Дмитро (Бобін) Александров і Богдан Гуменюк, гітарист Володимир Шабалтас, барабанщики Олександр Лебеде-нко, Олег Марков та Олексій Фантаєв, співачка Юлія Рома (Лобода), піаністка Наталя Лебедева, співачка Катерина Пурцеладзе та піаніст Павло Ігнат'єв.

Важливе місце в джазовому просторі України посідає грузинська джазова співачка Ніно Катамадзе. Її музика є емоційним переплетенням класичних джазових імпровізацій з грузинської автентикою, а її поведінка на сцені абсолютно не схожа на звичну для глядачів звичайних джаз-концертів. Вокал Ніно Катамадзе порівнюють з розкішним оксамитом і, одночасно, вибуховою хвилею, що здатна підняти на поверхню найпотаємніші почуття слухачів, занурити їх в особливий психоделічний світ джазового мистецтва. На початку ХХІ ст. джаз важко назвати новою музикою, а завдяки таким мистецьким постатям як Н. Катамадзе він не перестає доводити свою життєздатність та новизну.

ОБРАЗИ МАТЕРІ У СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ ТЕАТРІ

Образ Матері завжди посідав визначне місце в українському мистецтві: літературі, живописі, скульптурі, музиці, театрі, кіно. Цей архетип для українця є найбільш яскравим і оспіваним: знаходимо його відображення у міфології, архаїчному мистецтві, фольклорі, думках, піснях, віршах. В українській культурі образ Матері традиційно сприймається у трьох іпостасях. Перша – це рідна матір, ненька; друга – Батьківщина, рідна земля, Україна; третя – Матір Божа, Богородиця, Березина. Всі ці варіації образу ми можемо зустріти при аналізі сучасних українських театральних вистав. Але щоб дослідити сучасний образ Матері, ми вдалися до розгляду його витоків.

Матір була об'єктом поклоніння ще за часів Трипільської культури, яка залишила нам чимало зображень жінки – глиняних статуєток, розписів та ін. З часів скіфської доби збереглося чимало «кам'яних баб» – це статуї або скульптури, що однозначно трактуються науковцями, як символ землі, родючості й нового життя.

На сьогоднішній день відома велика кількість богинь давньослов'янського пантеону: Мокош, Лада, Девана, Жива, Леля, Мара. Це свідчить про те, що жінки, жіноча сутність і призначення ніколи не залишалися поза увагою в уявленнях праукраїнців. Також зазначимо, що жіночі образи зустрічалися на усіх рівнях слов'янської міфології: русалки, вили, мавки, відьми, Смерть, Доля та багато інших. У давніх українських віруваннях важливе місце займала Березина – мати всього живого, первісне божество-захисниця людей, богиня плодючості, природи та добра. З часом Березина стала охоронницею дому, її скульптурки знаходились у хатах, зображення-амулету носили на шиї. Традиційний малюнок Березини – символічна постать жінки з застерезливо піднятими руками.

Як відомо, жінка займала центральне місце в українській родині, отже, завдяки цьому земний образ Матері був сакралізований. Це споріднює образ Матері в українському пісенному фольклорі з образом божества Мокоші як матері врожаю, від якої залежить доля людини і всього роду. Домінування архетипу Матері визначило і сакралізацію образу Богородиці як Матері-заступниці, возвеличення саме материнського аспекту Святої Марії.

У народній пісні архетип Матері втілений в образах рідної неньки, матері-Землі та України, домінуванню яких сприяли соціально-історичні умови: тисячолітні землеробські традиції; роз'єднаність укра-

їнських земель. Разом з тим, казковий та пісенний фольклор відображає амбівалентність образу жінки, що знайшло своє втілення в образах доброї та злої матері.

Образ Матері яскраво змальований в українській художній літературі, зокрема, тема материнства була провідною у творах Т. Шевченка, І. Франка, М. Гоголя, А. Малишка, Б. Олійника та багатьох інших. Зображення жінки-матері у їх творах глибокі та багатогранні, самі ж матері показані як люблячі, страждаючі, жертвовні.

Під час дослідження нами були проаналізовані вистави різних жанрів, поставлені у різних містах України: «Мати» (автор К. Чапек, режисер-постановник Ігор Матіїв, Київський академічний драматичний театр на Подолі), «Тарас Бульба» (автор М. Гоголь, постановник Анатолій Тихомиров, театр «Золоті ворота»), «Королева краси» (автор М. МакДонах, постановка С. Пасічник, Харківський державний академічний український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка), «Різдвяні мрії старої діви» (автор Н. Птушкіна, режисер Л. Садовський, Полтавський академічний обласний український музично-драматичний театр ім. М. В. Гоголя), «Гість» (автор І. Міхейчева, режисер-постановник Володимир Богатирьов, Волинський академічний обласний український музично-драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка), «Родина-Мать» (режисер Дж. Кловер, «Театр за два тижні»), «Я йду, Христе! (Дванадцять листів отця Андрея до матері)» (автор Г. Лужницький, режисер Ірина Волицька, Державний Центр театрального мистецтва імені Леся Курбаса), «Поки мама не прийшла» (автор Ремі Де Вос, режисер Крістоф Фьотріє, Київський академічний молодий театр) та деякі сучасні вистави за творами Т. Шевченка та І. Франка.

Після детального аналізу вистав, їх перегляду, ознайомлення з відгуками критиків і глядачів, ми дійшли наступних висновків. Образ матері змінюється у свідомості українців, що відображається і на сцені. Ми бачимо цілий ряд різномірних образів Матері: матері воїнів; Батьківщина-мати; матір, що покинула свою дитину; мати-Берегиня; зла матір; мати, що не змогла виконати своє призначення; мачуха; праматір; рідна ненька.

Таким чином, в образі матері у сучасному театральному мистецтві не втрачає актуальності її троїста сутність, що притаманна українській культурі на протязі віків. Мати постає перед нами у образах рідної неньки, батьківщини, рідної землі, Берегині. Разом з тим, слід зазначити, що сучасність диктує свої правила, вносячи до образу Матері амбівалентність.

СПІВАЧКИ МЕЦО-СОПРАНО В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ КИЇВСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ

Своєрідна вітчизняна педагогічна династія, що сформувала власну вокально-методичну концепцію у межах київської школи, була започаткована О. О. Муравйовою (1867–1939), до цього вокал у навчальних закладах Києва (музична школа РМТ, музичне училище) викладали переважно іноземці. Методичне впорядкування ідей, оформлення їх у певні науково-методичні розробки здійснювали її учні – сама Олена Олександрівна не дуже любила теоретизувати, а словесні зауваження й побажання прагнула звести до мінімуму, показуючи правильний спів на власному прикладі. Кредо О. Муравйової визначала єдність ідейно-художнього та вокально-технічного образу виконавця. Талановитий педагог, вона виховала цілу плеяду видатних оперних співаків: у Великому театрі співали І. Козловський, В. Златогорова, О. Бишевська; у Київській опері – З. Гайдай, Л. Руденко, Р. Разумова та ін.

Педагогічну естафету О. О. Муравйової підхопили її вихованці та наступні покоління педагогів вокалу: Д. Євтушенко, М. Литвиненко-Вольгемут, З. Гайдай, Л. Руденко, Н. Захарченко та ін. Водночас формувалася педагогічна традиція іншого корифея київської вокальної школи – М. Е. Донець-Тессейр (1889–1974) та її учнів (І. Колодуб, Є. Мірошніченко, В. Вотріна та ін.). Першою з відомих нам викладачок – мецо-сопрано у Київській консерваторії була О. Д. Ропська (1897–1957, викладала з 1944 по 1955 рр.).

В. Антонюк зазначає: «Завжди помітною була для вокальних педагогів Київської консерваторії схильність до науково-методичного осмислення своєї діяльності» [1, с. 448]. Вже у «Пам'ятному зошиті» (1936), написаному О. Муравйовою для студентів, виокремлені постулати, які формують її вокально-методичні принципи. Зокрема, передбачається, що кожен учень є індивідуальністю і вимагає відповідного підходу; спів – головним чином психофізичний процес; дихання має бути глибоким, але при необхідності допустиме відхилення в бік грудного; положення гортані – фіксоване понижене, але не насильне; перехідною нотою для драматичного сопрано і тенора є «ре-бемоль», особливу увагу слід звертати на «до-діез» (подумки підвищувати); вправляти необхідно на голосну «У» (в системі М. Донець-Тессейр – на комплекс голосних); при поєднанні регістрів (грудного і головного) обов'язково піднімати (скорочувати) завіску піднебіння при кожній наступній вищій ноті» [4,

с. 135–136]. Важливі методичні рекомендації вміщені у працях Д. Євтушенка, М. Єгоричевої, Т. Михайлової, О. Степанової, М. Микиші, І. Колодуб. У дослідницькій роботі знаходить відображення увесь комплекс професійних знань, набутих під час навчання, у виконавській (будь то оперний театр, філармонія тощо) та педагогічній діяльності, узагальнюється досвід цілих поколінь.

Невід'ємною частиною вокальної педагогіки є творча складова. У більшості випадків діяльність педагога-вокаліста включає також публічний, сценічний характер, тож і в класі, на уроці, викладач створює максимально творчу атмосферу, крок за кроком виховує у своїх учнів уміння оперативно і правильно оцінювати можливу сценічну ситуацію та знаходити оптимальний вихід з неї, заохочує до різних форм виконавства, багатоаспектного процесу вокальної творчості. Тож, вокальна педагогіка, за висловом Н. Гребенюк, «це своєрідний симбіоз вокального мистецтва і педагогічної майстерності» [3, с. 38].

Багатопланові процеси розвитку українського вокального мистецтва чітко відбилися у життєтворчості співачок мецо-сопрано різних поколінь, які вписали окрему сторінку в історію київської школи сольного співу. Для більшості з них основним джерелом натхнення стали оперний театр (виконавська діяльність) і консерваторія (педагогіка). Співачки, які працювали у відповідній теситурі та мали характерне темброве забарвлення, стали видатними виконавицями партій Кармен (одноійменна опера Ж. Бізе), Амнеріс («Аїда» Дж. Верді), Марини Мнішек («Борис Годунов» М. Мусоргського), створили незабутні образи в інших видатних оперних творах.

Серед видатних вітчизняних мецо-сопрано – Лариса Руденко, Лариса Остапенко, Галина Туфтїна, Валентина Кочур, Людмила Юрченко, Тетяна Пімінова, Анжелїна Швачка. Їхнє життя та творчість – приклад і джерело натхнення для багатьох молодих співачок. Без перебільшення можна сказати, що досвід названих виконавиць став класичним і увійшов до скарбниці не лише української, але й світової вокальної культури.

Творчий шлях *Лариси Руденко* – одного з корифеїв київської вокальної школи, учениці О. Муравйової – охоплює період з 1939 до початку 1980-х рр. Починаючи оперну діяльність, співачка гармонійно поєднувала повноцінне звучання голосу з детально розробленим сценічним малюнком ролі. За 30 років сценічної діяльності Л. Руденко втілила понад 50 оперних ролей – зокрема, Амнеріс («Аїда» Дж. Верді), Далїла («Самсон і Далїла» К. Сен-Санса), Ульріка («Бал-маскарад» Дж. Верді), Графиня («Пікова дама» П. Чайковського), Кончаківна («Князь Ігор» О. Бородїна), Марина Мнішек («Борис Годунов» М. Мусоргського), Елен

(«Війна і мир» С. Прокоф'єва), Соломія («Богдан Хмельницький» К. Данькевича), Стеха («Назар Стодоля» К. Данькевича), Уляна («Молода гвардія» Ю. Мейтуса). Багато уваги Л. Руденко приділяла камерному виконавству. В її концертному репертуарі сотні романсів, народних пісень (українських та багатьох народів світу). Виховала прекрасних учнів, серед яких С. Кисла, В. Кочур, О. Мильна.

У біографії *Галини Туфтїної* викладацька діяльність у Київській консерваторії розуміється як підсумок творчої кар'єри співачки. Будучи вихованкою Ленінградської консерваторії, співачка приїхала до Києва лише у 1960-ті роки, втім, швидко адаптувалася до реалій київської оперної сцени та вокальної школи. Росіянка за походженням, вона швидко опанувала українську мову і фонетику, завдяки чому, крім класичного світового репертуару, блискуче виконувала партії в операх М. Лисенка, Б. Лятошинського, К. Данькевича. Якщо ж навести перелік вихованців Г.О. Туфтїної, пріоритетність педагогічної складової її творчого життя не виглядає парадоксальною. За 26-річний період викладання у консерваторії Г. Туфтїна виховала, зокрема, таких співаків, як А. Швачка, М. Липинська, О. Михайленко, В. Осадчук, О. Зінченко, Т. Странченко.

Серед авторитетних педагогів столичної консерваторії, у класі яких виховувалися й виховуються мецо-сопрано, назвемо, окрім згаданих вище, Тетяну Михайлову, Галину Сухорукову, Зінаїду Бузину, Валентину Кочур, Людмилу Юрченко, Анжеліну Швачку.

Реальний стан і перспективи розвитку київської школи сольного співу на сьогодні неможливо уявити без вивчення творчих здобутків видатних виконавців та вокальних педагогів. Вагому частину цієї безцінної спадщини складають досягнення співачок мецо-сопрано різних поколінь – представниць потужної вітчизняної вокальної школи.

Використані джерела

1. Антонюк В. Школа сольного співу НМАУ ім. П. І. Чайковського // Академія музичної еліти України. Історія та сучасність. Київ: Музична Україна, 2004. С. 435–454.
2. Гнидь Б. П. Виконавські школи України. Кафедра сольного співу НМАУ ім. П. І. Чайковського (1971–2001): посібник. Київ, 2002. 95 с.
3. Гребенюк Н. Є. Вокальна педагогіка: зміст, структура, специфіка // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць. Київ: Науковий світ, 2002. Вип. 9. С. 25–38.
4. Евтушенко Д. Г. Выдающийся педагог-вокалист (воспоминания о Е. А. Муравьевой) // Вопросы вокальной педагогики: сб. статей. Москва: Музыка, 1967. Вып. 3. С. 134–145.

**МІФОЛОГЕМА РУСАЛКИ У МИСТЕЦЬКИХ ПРОЕКЦІЯХ
КОМПОЗИТОРІВ СЕРЕДИНИ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ.**

**(НА ПРИКЛАДІ ОПЕР Е. Т. А. ГОФМАНА,
О. ДАРГОМИЖСЬКОГО, М. ЛИСЕНКА,
А. ДВОРЖАКА, М. ЛЕОНТОВИЧА)**

Використання образів богів, привидів та інших міфічних істот в оперному мистецтві має тривалу історію. На ранніх етапах розвитку цього жанру, а також в добу Класицизму ірреальні герої швидше поставали у вигляді алегорії чи емблеми у сценах, що обрамляли всю оперу, а іноді й могли втручатися у хід подій твору. Часто їх поява була надзвичайно ефектною та була покликана вразити публіку: боги та чарівні персонажі могли спускатися із хмар або ж підійматися з-під землі, що відбувалося із залученням різної машинерії.

У Романтичну епоху підхід до змалювання таких персонажів кардинально змінився – все частіше вони діють в опері на рівні із реальними героями (а іноді є й головними дійовими особами), мають розгорнені вокальні партії та власні лейттеми в оркестрі.

Однією із передумов, яка вплинула на появу значної кількості опер на казкові, міфічні та чарівні сюжети, стало активне вивчення фольклорних пам'яток, що й відкрило невичерпну скарбницю найрізноманітніших легенд, переказів, пісенних пластів, тощо. Нові сюжети, які композитори почали використовувати для своїх композицій, сприяли оновленню драматургії, формуванню нових жанрових різновидів, а на рівні музичної мови спонукали митців до пошуку нових засобів музичної виразності задля змалювання подібних образів.

Емблемою ХІХ ст. Л. Кірілліна називає русалку [1, с. 60], адже саме в цю епоху цей символ мав важливе значення та часто використовувався митцями. Дослідниця в цьому вбачає не просто моду, а навпаки потребу виразити щось суттєве. І справді, якщо в бароковому мистецтві зображення композиторами німф, сирен, тритонів не виходило за межі показу емблеми стихії та не містило ні натяку на психологізм, то в романтичній опері русалка вже може бути головною героїнею. Нерідко митці поміщували образ у глибокий духовний контекст, а з допомогою нього підносили важливу проблематику.

Наряду із «фаустівсько-мефістофельськими», «русалкові» сюжети в оперному мистецтві ХІХ ст. зустрічаються у творчості композиторів різ-

них національностей. Не дивлячись на те, що основою опер ставали найрізноманітніші літературні твори, а іноді й народні легенди, все ж сама міфологема має ряд спільних рис. Насамперед, це втілення розколотості світів, «двосвіття», яке є властивим для епохи в цілому. У подібних сюжетах воно органічно втілилось у вигляді героїні-русалки, яка має зв'язок і з реальним світом, і з потойбічним, з якого походить («Ундина» Е. Т. А. Гофмана, «Русалка» А. Дворжака).

Ідея самопожертви проходить червоною ниткою крізь усю історію оперного жанру. У ХІХ ст. вона напряму пов'язана із жіночими образами. Якщо в операх минулих століть це був відважний герой-рятівник, то в романтичній опері жертвою нерідко стає невинна дівчина. Із ідеєю самопожертви також пов'язана ідея помсти за скоєне, адже згодом русалка повертається задля того, щоби «забрати» коханого із собою («Ундина» Е. Т. А. Гофмана, «Русалка» О. Даргомижського, «Русалка» А. Дворжака), для встановлення вищої справедливості у зв'язку із зрадою.

Протиріччя, що виникають в образі героїні-русалки, часто виражені з допомогою введення контробразу суперниці, поява якої й згодом спричиняє до незворотних наслідків (Ундина – Бертальда в опері Е. Т. А. Гофмана, Русалка – Княжна в опері А. Дворжака). Русалка, як істота неземна, може отримати душу, якщо вступить у шлюб із земним чоловіком. Тут спостерігаємо також залучення і християнських постулатів, адже душа – це мета, до якої прагне героїня. Цей аспект є характерним для опер Е. Т. А. Гофмана та А. Дворжака. Зазначимо також, що сюжетний кістяк композиції чеського композитора повністю збігається із твором, написаним на основі повісті Ф. Фуке. Однак саме в опері А. Дворжака він органічно переплітається із народними легендами, сольними номерами та інструментальними епізодами у стилі народних пісень і танців, формуючи неповторну замальовку із життя казкових персонажів.

В операх українських композиторів ідея самопожертви, а також ідея здобуття душі героїнею замінена мотивом загубленої душі, що частково спостерігаємо також і в «Русалці» О. Даргомижського. Оскільки за слов'янськими віруваннями русалками ставали утоплениці або ж померлі нехрещені діти, тобто ті, хто перейшли в інший світ без церковного обряду, то відповідно це вплинуло на подібні сюжети. В операх М. Лисенка та М. Леонтовича русалки мають амбівалентну сутність, однак вона втілена не в межах одного образу, а в образі русалок в цілому (наприклад, Панночка та її зла мачуха в «Утопленій», русалки, які прагнуть звести зі світу козака та русалка, яка намагається врятувати його всіма способами в опері «На русалчин Великдень»).

Зазначимо також, що образ русалок в українських операх втілений надзвичайно багатогранно, адже окрім вищезгаданих антитез спостерігаємо також розгорнені збірну та індивідуальну характеристику міфологеми: збірний образ переважно трактується обома митцями у фольклорному контексті, тобто шляхом застосування композиторами стилізацій народних пісень, танців та ігор. Індивідуальні образи (Панночка в «Утоплений» М. Лисенка, Перша, Друга, Третя, Четверта та Нова русалки в опері «На русалчин Великдень» М. Леонтовича) композитори трактують як із використанням інтонацій пісенно-романсового складу, так і з застосуванням мелодекламаційних епізодів.

Значну роль фольклорного начала спостерігаємо також в опері «Русалка» А. Дворжака. Насамперед, це досягнуто шляхом введення яскравих персонажів із народних легенд – Баби-Яги та Водяника. Згадаймо також і чеські народні танці із святкування у 2-й дії, завдяки яким композитор створює різкий контраст до пригніченого психологічного стану головної героїні.

Сцена у підводному царстві в «Русалці» О. Даргомижського втілена в дещо іншому ключі. Тут на першому плані у митця знаходить ідея загубленої душі Наташі, а також ідея провини Князя та потреба спокутування за скоєні вчинки. Для партії Наташі-русалки властива «омузикалена» музична мова, наспівна декламація з гнучкою ритмікою і безперервним розвитком, із допомогою яких композитор прагнув передати найтонші душевні переживання героїні, яка, з рештою, твердо вирішує вчинити так, як і героїні «Ундини» та «Русалки» – забрати коханого до себе [1, с. 57].

Русалкові сюжети стали одними із найпоширеніших в романтичну добу. Якщо «фаустівсько-мефістофельський» топос, як правило, втілювався митцями в інфернальному сенсі, то в русалкових сюжетах з точністю до навпаки – героїні часто ставали жертвами та були втіленням чистоти. Будучи приналежними до потойбічного світу, і стикнувшись із реальним, вони зазнавали неабияких страждань. Яскравими зразками можуть слугувати героїні із опер «Ундина» Е. Т. А. Гофмана, «Русалка» О. Даргомижського, «Русалка» А. Дворжака. В операх українських композиторів ці аспекти не отримали широкого втілення: образ русалки переважно трактувався як невід'ємний від фольклору, а поглиблений психологізм, замальовки внутрішніх переживань героїв були властивими для героїв, дотичних до них: Левка в «Утоплений» М. Лисенка, Козака із опери «На русалчин Великдень» М. Леонтовича.

Використані джерела

1. Кириллина Л. В. Русалки и призраки в музыкальном театре XIX века // Музыкальная академия. 1995. № 1. С. 60–72.

ІЛЮСТРАЦІЇ І ШРИФТОВІ КОМПОЗИЦІЇ Г. НАРБУТА: ІСТОРІЯ І СУЧАСНІСТЬ

Георгій Нарбут – видатний майстер української графіки, помітна постать в історії мистецтва. За своє коротке життя він зумів зробити фундаментальний внесок у розвиток українського мистецтва і в історії української книжної графіки він займає одне з головних місць. Народився Георгій Іванович Нарбут 9 березня 1886 р. на хуторі Нарбутівці поблизу Глухова. В 1896 р. батько віддає десятирічного Георгія й молодшого сина Володимира до глухівської гімназії, де його дуже зацікавила старослов'янська мова. Г. Нарбут знайшов зразок шрифту в «Остромировому Євангелії», почав учитися писати стародавнім шрифтом від руки. Спочатку переписав «Повчання Володимира Мономаха дітям», а потім «Євангеліє від Матвія». Пізніше на основі старовинних шрифтів, що зустрічались у староукраїнських літописах і стародруках, митець створив новий український шрифт, який сучасники назвали «нарбутівським». У 1903 р. він вже добре володів графічною технікою та мав відчуття стилю. Про це свідчить один із ранніх малюнків, що зберігся, до «Пісні про Роланда», який виконано пером упевненими контурами, площинно розфарбовано аквареллю на зразок середньовічної мініатюри.

У 1906 р. Георгій із братом Володимиром вступає до Петербурзького університету на факультет східних мов. Тут його вабило не стільки навчання, скільки творчість навколо журналу «Мир искусства», а передусім – І. Білібін. У період 1906–1909 рр. Г. Нарбут займався оформленням таких книг, як «Журавель та Чапля» (1906, 1907), «Дерев'яний орел» (1909). Саме ці роботи стали шляхом пошуку власного стилю і відходом від білібінського стилю. У 1912 р. вийшли ще дві книжки байок – «Крилов. Байки» і «1812 в байках Крилова», що остаточно зміцнили репутацію Г. Нарбута як великого майстра з тонким смаком і власною манерою.

У 1917 р. Г. Нарбут розпочав працю над «Українською абеткою», створивши 15 аркушів з оригінально зображеними літерами та ілюстраціями. У 1919 р. у Києві художник продовжив роботу над абеткою, точніше, почав її переосмислювати по-новому – виразніше, веселіше, повнокровніше. Він уважав «Абетку» своїм найкращим творінням. У малюнках до абетки виявилися властиві натурі художника поєднання фантастики, поетичності та гумору. Г. Нарбут демонструє велику, рідкісну різноманітність прийомів, що дали змогу в чорно-білих графічних аркушах утілити незліченну кількість персонажів, передати зачарування українською природою.

Влітку 1917 р. М. Грушевський оголосив конкурс на кращі ескізи українських паперових грошей, який виграв Г. Нарбут. Оформляючи купюру, він застосував вишукані орнаменти в дусі українського бароко XVII–XVIII ст., декоративні шрифти та зображення тризуба – знака князя Володимира. Саме на українських 100 карбованцях, за 52 дні до офіційного прийняття тризуба як Державного Герба України, з'явився знак князівської пори, що відразу запам'ятався українським патріотам, оскільки виступив символом нашої державності, яка бере початок за часів Київської Русі. На замовлення Центральної Ради Георгій Нарбут у 1918 р. працював над державною символікою України. Він виконав зображення герба Української Народної Республіки, де на блакитному восьмикутнику було зображено постать козака в обрамленні орнаменту з тризубом угорі. Г. Нарбут створив проект державної печатки за зразком давньоукраїнської, гетьманської – із зображенням козака з рушницею, проектував печатку Державного секретарства.

Останнім задумом митця стало ілюстрування «Енеїди» І. Котляревського, до якої він устиг виконати лише одну ілюстрацію із запланованих дванадцяти. Георгій Іванович захворів на тиф, стан здоров'я художника різко гіршав і 23 травня 1920 р. великого майстра не стало.

Г. Нарбута справедливо вважають реформатором книжкової справи світового рівня, адже він чи не вперше почав вирішувати проблеми комплексного оформлення книжки, її «архітектури», звертаючи увагу на кожен елемент – від шрифтів і заставок до обкладинки. Митець сам виконував буквиці й витворював шрифти, визначав формат і площу тексту й полів, підбирав папір і визначав спосіб друку. У творчості митця спостерігається зв'язок з народною творчістю та давнім українським мистецтвом.

У 1983 р. в київському видавництві «Мистецтво» вийшов ілюстрований альбом «Георгій Нарбут», упорядником якого був П. Білецький. В альбомі були зібрані твори художника, причому деякі твори з музейних фондів і приватних колекцій публікувалися вперше. Інші шрифтові роботи наслідувати було набагато складніше – вони вимагали певного творчого розуміння. Тільки кращі учні та послідовники Нарбута – Павло Ковжун, Марко Кірнарській, Роберт Лісовський могли це робити. У 2006 р. Національний банк України випустив пам'ятну монету номіналом 2 гривні, присвячену 120-річчю з дня народження Г. Нарбута, а поштою України та видавництвом «Марка України» було зроблено випуск комеморативної поштової марки з нагоди ювілею митця. З прийняттям Україною незалежності геральдика і шрифти Г. Нарбута знову зайняли поважне місце в усіх сферах життя. У більшості державних документів України дотепер використовується нарбутівський шрифт.

Використані джерела

1. Геніальний самородок. Георгій Нарбут (1886–1920) // Мельничук Г. 1000 незабутніх імен України. Київ: Школа, 2005. 288 с.
2. Лагутенко О. Нариси з історії української графіки ХХ століття. Київ: Грані-Т, 2007. 168 с.
3. Основоположник національної графіки: до 125-річчя від дня народження Георгія Івановича Нарбута // Календар знаменних і пам'ятних дат. 2011. № 1. С. 100–105.

Назар Любов Богданівна

НОВИЙ ПЛАСТИЧНИЙ РУХ В ГАЛИЧИНІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ: ПЕРІОДИЗАЦІЯ, ДИФЕРЕНЦІАЦІЯ НАПРЯМКІВ ТА ШКІЛ

Початок ХХ ст. знаменується появою цілої низки авторських систем нового руху. Франсуа Дельсарт, Стіл Маккей, Айседора Дункан, Еміль Жак Далькроз, Мішель Сен-Дені, Рудольф Штайнер, Марі Вігман, Рудольф фон Лабан та багато інших, українці – Василь Верховинець та Василь Авраменко – імена, відродження та імплементація яких в сучасний український музикознавчий простір має ґрунтовні та виправдані засади. Вже від початку існування окреслених систем модерного трактування ритмопластики, серед учнів європейських навчальних осередків пластичного руху зустрічаються імена українців, зокрема, галичан, які згодом активно впроваджували нові тенденції та принципи танцювального мистецтва на рідних теренах.

Плеяда маловідомих та забутих адептів «нового руху» в Галичині, еволюція становлення та розвитку даного напрямку в освітньому та артистичному мистецькому вимірах, виявлені в процесі дослідження, дозволили здійснити періодизацію явища на засадах історичного методу. Так, перший період припадає на 10-20-ті рр. ХХ ст. і окреслюється як період ознайомлення, впровадження та входження нових систем в культурно-мистецьке життя Галичини. Це час студій переважно молодих, прогресивних галичан у відповідних європейських школах та перші спроби організувати роботу з обраними системами на Батьківщині. Другий період охоплює 30-ті роки і вирізняється урізноманітненням та появою нових, «синтетичних» напрямків, в яких схрещувалися тенденції різних шкіл, демонструючи процеси відбору і селекції ідей та апробацію найадекватніших методів їх втілення. В цей період також формується національний стосунок до нових методик, а в загальні педагогічні і естетичні засади нового руху впроваджуються національні танцювальні традиції. Третій період розгортається в 40-ві рр. ХХ ст. і має всі ознаки професіоналізації,

яка виявляється у 1) входженні у стадію інституціоналізації (широке впровадження в систему освіти різних рівнів); 2) науково-теоретичному осмисленні у методологічно-дидактичній сфері (створення наукових розробок, підручників, посібників, програм тощо); 3) вироблення іманентних ознак національного виміру, серед яких – феномен авторських музичних творів, спеціально призначених для нових рухових систем (написання сюжетних музично-хореографічних постановок та циклічних інструментальних творів, зокрема, Василем Барвінським, поява перших дитячих українських балетів Стефанії Туркевич-Лукіянович).

Ритмо-пластична методика швейцарського педагога Еміля Жака-Далькроза (1865–1950) була популярною і в Галичині, де не лише фігурувала як навчальна дисципліна в музичних школах та Вищому музичному інституті ім. Лисенка у Львові (ВМІЛ), але й вплинула на становлення та розвиток модерного танку загалом. Піонером впровадження методики Далькроза став Станіслав Гловацкий (1885–1946), уродженець Тернополя, який закінчив Женевські курси та заснував у Львові першу школу ритмопластики (1908) в Польщі та є автором першої польської праці з історії танцю (1937). Невдовзі у музичній школі Сабіни Каспарек з 1911 р. курси Далькроза ведуть польські педагоги Зоф'я Свьонтковска, Флора Щепановска, які студіювали в Геллерау під Дрезденом. Саме в Геллерау проходила курси і українка Наталія Пулюй-Барвінська, а її наступниця – Оксана Федак-Дрогомирецька – студіювала в Женеві (школи Далькроза, Вігман). Вона викладала ритміку у ВМІЛ, згодом заснувала власну школу в 1933 р., де поєднала методику Далькроза з українським музичним матеріалом. Далькрозисткою також була Рома Прийма-Богачевська – випускниця шкіл Далькроза та «виразного» танцю М. Броневської – в майбутньому прима всесвітньовідомого балету Рут Сорель в Канаді. У власних постановках пропагувала тип інтелектуального танцю з мімічно-драматичним елементом, відомими є такі її хореографічні картини як «Божище золота», «Війна», «Смерть», «Відьма». Марія Пастернакова (ще одна видатна далькрозистка) заснувала власну школу, є видатним істориком і теоретиком українського танцювального мистецтва, автор найбільш вичерпної на сьогодні праці «Українська жінка в хореографії».

Школу «мистецького танку» Айседори Дункан репрезентували в Галичині Оксана Гургула-Щуратова, Галина Голубовська-Балтарович, Стефан Фалішевський (безпосередні учні Дункан), Оксана Сірополко (випускниця школи сестри Айседори — Елізабет у Празі). Белла Кац студіювала в учениці Дункан Генрієтти Боденвізер у Віденській музичній академії, а Варвара Вольска приїхала до Львова з Москви, де закінчила дунканівську школу. Всі вони творили власні, непересічні артис-

тичні та педагогічні концепції. Оксана Федів-Суховерська (учениця Івана Боберського) – муза української «руханки», сподвижниця нових засад «тіло виховання», значно популяризувала ідеї ритмопластики в освіті (за методикою Дункан). Є автором праць «Рухові забави та ігри», «Ритміка» у 2-х томах, відкрила учительські курси, провела безліч концертів та мистецьких акцій. Серед учениць Суховерської – всесвітньовідома балерина Мія Славенська (продовжила навчання у Лео Деліба та Жозефіни Вайс у Парижі) та Дарія Нижанківська – згодом довголітній керівник Королівського балету Канади.

Послідовницями експресіоністки Марі Вігман, популярної у Німеччині 20-30-х рр., стали галичанки Марія Броневська, Марія Ржечицка-Вайдова, Віра Заграднік (згодом асистентка Вігман, Рут Сорель, Георга Гроке). Випускницею школи Броневської та курсів Дрогомирецької стала Дарія Кравців-Ємець – одна з найяскравіших авангардисток українського модерного танку містично-символістичного напрямку. Винятковими мистецькими явищами стали її постановки «Марія Магдалена», «Ангел печалі», «Отче наш» на музику С. Франка, а хореографічна картина у візантійському стилі «Ікони» до «Хоралу» В. Барвінського з великим успіхом була показана на сцені Великого оперного театру Львова у травні 1937 р.

Слід відзначити, що галицькі педагоги танцю трансформували європейські системи відповідно до власної традиції та індивідуальних засад. Найбільш знаменита серед усіх українок – Олена Гердан-Заклинська – синтезувала національні танцювальні традиції та модерну пластику. Учениця Василя Авраменка (школа В. Верховинця) у Подебрадах (Чехія), українського балетмейстера Олександра Костіна (Прага), Ржечицкої-Вайдової, Броневської, Федак-Дрогомирецької, Гердан-Заклинська є переможцем Міжнародних конкурсів (Брюссель, Інсбрук), з великим успіхом гастролювала Європою, США, згодом заснувала власну школу та очолила факультет хореографії в університеті Торонто.

Унікальним і непересічним явищем української культури окресленого періоду є пластично-хореографічне художнє прочитання музичних творів. Зокрема, з доступних на сьогодні джерел вдалося встановити, що за допомогою ритмопластики на Галичині було інтерпретовано твори Баха (велике враження справили триптих «Вітражі» на музику Баха у постановці Бели Кац), Шопена, Шумана (цикл «Крейслеріана» поставлений школою О. Драгомирецької), Ліста, Брамса, Гріга, Дворжака, Франка, Сен-Санса, Рахманінова, Падеревського, Прокоф'єва і, звісно, Далькроза (інспірований Дрогомирецькою).

Органічною складовою танцювальних постановок стала і музика українських композиторів: Вербицького, Нижанківського, Колесси, Ли-

ська, Безкоровайного, Балтаровича. З сучасників найактивніше відгукнувся на ідеї нового руху Василь Барвінський – один з перших в Галичині, хто знав систему Далькроза і як учень, і як концертмейстер, і як композитор. Згодом Барвінський активно впроваджував її елементи у музичну освіту Галичини. Створивши низку творів, спеціально написаних для нової пластичної системи, композитор під її впливом став винахідником світового рівня: це варіабельні швидкості (загублена «Прелюдія методом Далькроза») та кластер («Жаб'ячий вальс»). На базі розвитку шкіл нового руху з'явилися і перші дитячі балети Стефанії Туркевич-Лукіянович: «Мікі-Маус» та «Весна» (написані у 30-х роках) – фактично початки нового жанру в українській музиці.

Пишньов Антон Дмитрович

УКРАЇНСЬКЕ АКАДЕМІЧНЕ ВОКАЛЬНЕ ВИКОНАВСТВО: СУЧАСНИЙ СТАН

Сьогодні українське академічне вокальне виконавство представлено багатьма видатними співаками, які репрезентують його в Україні та за кордоном. Серед них хотілося б зосередити увагу на двох – Петрі Приймаку та Фемії Мустафаєві.

Петро Приймак (нар. 1968 р.) народився на Тернопільщині. Він має брата-близнюка Павла, і обидва брати, маючи подібний темперамент та зовнішність, обрали однакову професію – співака, хоча голоси мають різні: Петро – баритон, Павло – тенор. Разом вони закінчили Чернівецьке музичне училище у 1988 р., де їх першою викладачкою була Юлія Шевчук, у 1994 р. – Київську консерваторію в класі Костянтина Огневого. Свій творчий шлях брати розпочали в Чернівецькій філармонії 1984 р. вокальним дуетом – Павло і Петро Приймаки. Сьогодні вони є успішними артистами, солістами Національної опери України. Брати багато гастролують по усьому світу, беруть участь в концертах, конкурсах, фестивалях. На професійній сцені немає подібного чоловічого дуету. Брати Приймаки виконують різноманітну музику – від класики до українських народних пісень.

Петро Приймак має яскравий, гнучкий голосом, прекрасну вокально-технічну підготовку, глибоко проникає в суть виконуваної вокальної партії, має прекрасні акторські здібності. Він є виконавцем близько 50 баритонових оперних партій з класичних українських та світових опер. Петро Приймак співав на оперних сценах України, Франції, Данії, Канади, Японії, Німеччини, Швейцарії. Також він знявся у музичних фільмах «Тра ля ля, або Як вам хочеться» (Укртелефільм), «Пісня калинова». Має

записи на CD «Різдвяні пісні», зроблені у Канаді, «Колядки і щедрівки», «Два серця для України», фондові записи на радіо та телебаченні.

Фемій Мустафаєв (нар. 1952 р.) народився в маленькому радгосп-поселенні Узбекистану. У 15 років його батьки повернулися в Україну і оселилися у Херсонській області. Музичну освіту майбутній співак розпочав в Херсонському культосвітньому училищі на оркестровому відділенні духових інструментів, пізніше продовжив на відділенні хорового диригування у Херсонському музичному училищі, де, крім основної професії, займався ще й вокалом. Пізніше продовжив вокальну освіту в Київській консерваторії.

Навчаючись в Київській консерваторії, він разом з іншими виконавцями з її оперної студії спільно з лейпцизькою музичною школою працював над виставою опери Г. Ф. Генделя «Дейдамія», де Фемій Мустафаєв виконував партію Одиссея. Йому, ще студентові, навіть запропонували попрацювати в групі дрезденської опери п'ять років, але, на жаль, співаку тоді заборонили поїздку до Німеччини. Проте через певний час співак буде працювати в Дрезденській (Німеччина) та Кошицькій (Словаччина) операх, а також співатиме за кордоном на різних сценах світу, гастролюватиме з сольними концертами країнами Європи та Америки. Співак довгий час був провідним солістом Академічного театру опери та балету для дітей і юнацтва, працював солістом Державного духового оркестру України, Державного естрадно-симфонічного оркестру, Державного театру оперети, був солістом Українського радіо.

Фемій Мустафаєв має широкий вокальний діапазон – від ліричного тенора до баритона. Його сильний, багатий обертонами голос широкого діапазону дозволяє впевнено виконувати твори доби бароко, класицизму, романтизму та сучасних композиторів. Співак на високому професійному рівні виконує як оперну, так і камерну музику. Будучи вихованцем української вокальної школи, співак знайшов свій особливий яскравий стиль виконання музичних творів. Він вільно володіє всіма засобами вокального мистецтва. Його тембр легко впізнати, а фахові можливості його голосу дозволяють переконливо звучати у різних виконавських формах сольного співу – академічній, народній, естрадній.

Ф. Мустафаєв в своєму репертуарі має народні пісні майже усіх національностей, що проживають на теренах України. Співак активно пропагує вокальні твори сучасних українських композиторів – О. Костіна, І. Шамо, В. Кирейка, О. Білаша, О. Гавриша та ін. Співак активно популяризує кримськотатарську музичну культуру. Його музичний диск «Ватним» дає можливість на високому професійному рівні познайомити громадськість з кримськотатарським культурним надбанням.

ВИКОРИСТАННЯ КОЛЬОРУ

У ПРИМІЩЕННЯХ ПІДПРИЄМСТВ ХАРЧУВАННЯ

Для того, щоб заклад харчування мав попит, необхідно створити усі необхідні умови для комфортного відпочинку. Однією з обов'язкових умов, яка впливає на комфортність перебування клієнтів та персоналу в підприємстві харчування є колірна гама приміщень. Колірна гама архітектурних поверхонь та предметного наповнення значною мірою впливає на психофізіологічний стан людей. За допомогою кольору можна приховати недоліки планування, розширити або звузити простір, розділяти приміщення на функціональні зони, зменшити вплив негативних факторів (наприклад, надмірне виділення тепла/холоду). Тому так важливо використовувати колірну гаму, яка відповідає типу підприємства харчування.

Колір – це одна із характеристик матеріалів та архітектурного середовища. На вибір колірного вирішення підприємства харчування впливають такі чинники: призначення приміщення; орієнтація і освітленість; конфігурація приміщення і його розміри; тривалість перебування у ньому людей. Комфортне перебування людини у середовищі залежить від комфортних умов зорової роботи та функціональної організації середовища. На комфортність зорової роботи впливають колірна гама об'єкта спостереження та колір тла. Функціональна організація робочого процесу в інтер'єрі підприємств харчування залежить від такого колірного рішення при якому знижується фізична стомливість, підвищується настрій та психологічний тонус.

Колір є важливим композиційним елементом інтер'єру підприємств харчування. Колірні носії можна поділити на дві групи, основну групу, яких складають архітектурні поверхні – стіни, стеля, підлога. До побічної групи входять елементи облаштування інтер'єру. Важлива роль відводиться колірній композиції стін. За допомогою кольору можна змінити пропорції приміщення (звужити чи розширити), розділити на вертикальні та горизонтальні поверхні.

Відношення людини до кольорів має складний характер і може визначатися географічними особливостями, соціальним складом життя, національними традиціями. Однак, якщо відкинути суб'єктивні ознаки прийняття кольору і сприймати його більш загально, то усі кольори можна поділити на хроматичні та ахроматичні. Перевага хроматичності чи ахроматичності у інтер'єрі відіграє важливе значення у психофізіологічному сприйнятті середовища. Перевага хроматичної гами у примі-

щенні викликають відчуття байдужості та млявості. Що стосується використання ахроматичної гами у інтер'єрах, то її вплив з точністю протилежний і сприяє активізації та пожвавленню.

Колірна гама інтер'єру формується за двома принципами – контрасту або нюансу. Не виключенням є і приміщення підприємств харчування, у яких колір може виконувати тонізуючу або релаксуючу функцію. Вибір контрастної по тону та кольору колірної гами обумовлений типом підприємства харчування і тривалістю знаходження у ньому клієнта. У таких підприємствах харчування як: їдальні, буфети, ресторани, заведено використовувати нюансне колірне вирішення, це обумовлено низкою чинників:

- тривалість знаходження клієнтів – у їдальнях та ресторанах передбачено можливість споживання декількох страв;

- форма проведення дозвілля – місце проведення обідньої перерви (буфети та їдальні), проведення зустрічей офіційного та не офіційного характеру (ресторани);

- місце розташування – при навчальних закладах, офісних та промислових установах, у яких передбачається стримана колірна гама

- контингент відвідувачів, який складається із працівників громадських установ, учнів студентів тощо;

У кафе, барах та підприємствах швидкого харчування є прийнятним використання контрастної колірної гами, це обумовлено наступними чинниками:

- тривалість перебування клієнтів – нетривалий проміжок часу;

- форма проведення дозвілля – розраховані на швидке харчування у проміжку між основним прийомом їжі з можливістю проведення активного відпочинку;

- контингент відвідувачів – соціально активна частина населення;

- функціональне призначення закладу – розраховані на відпочинок у вільний від роботи, або навчання час.

Проте використання яскравих кольорів та контрастів повинно бути обдуманим, оскільки людині в сучасному темпі життя доводиться зазнавати багато стресів і навантажень, тому надмірне використання насичених кольорів у інтер'єрі підприємств харчування може лиш зашкодити психологічному здоров'ю людини. Однак використання яскравих кольорів доречно у закладах харчування, де люди перебувають нетривалий час. У таких закладах яскравий колір відіграє функцію звернення уваги.

ТЕАТРАЛЬНА ДІЯЛЬНІСТЬ ЗАСЛУЖЕНОЇ АРТИСТКИ УКРАЇНИ МАРІЇ БРОВЧЕНКО

Ім'я Марії Федорівни Бровченко (дівооче прізвище Кривець) як педагога-вокаліста добре знане не тільки на Чернігівщині, а й далеко за її межами. Вона народилася в 1919 р. у передмісті Ніжина Овдіївці в добропорядній селянській родині. Свій талант, як сама говорила, унаслідувала від діда, який мав красивий, гучний голос. Першою її вокальною школою був спів «на колодках». Для того, щоб покликати співом хлопців з іншого боку Остра, необхідно було, як вона сама говорила, мати гарне співоче дихання та кришталєво чисту інтонацію. Пізніше, коли навчалася в Ніжинському педагогічному інституті, брала участь у театральному гуртку і виступала, як солістка, на традиційних, так званих студентських, вечірках. Пригадуючи роки свого навчання (кінець 1930-х рр.), Марія Федорівна говорила про те, що залюбки брала участь в інститутському хорі під керівництвом М. Кінзбургського та із задоволенням виконувала українські народні пісні «Повій вітре на Україну», «Ой, не світи, місяченьку», «Ой, у полі вітер віє».

Згодом любов до пісні та неабиякий акторський талант привели її до Ніжинського драматичного театру імені М. Коцюбинського, де вона виконувала всі ведучі вокальні та драматичні ролі, зокрема Катерини в опері «Катерина» М. Аркаса, Наталки в опері «Наталка Полтавка» М. Лисенка, Оксани та Одарки в опері «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, Наймички в драмі «Наймичка» І. Тобілевича, Рашель в творі М. Горького «Васса Железнова». Особливо вдавалася молодій актрисі партія Наталки в однойменній опері М. Лисенка, яку вона трактувала в найкращих національних традиціях.

Намагаючись подолати у роботі над образом звичні штампи – відмовлялась від невинуваних жестів, шукала ансамбль з партнерами – актриса прагнула до простоти, акторської щирості й життєво-психологічної достовірності. Головним інструментом для вирішення цих завдань був передусім голос – сильний, красивий, чистий, що передавав найтонші переживання душі її героїнь. Та не менш важливою була сценічна гра – натхненна, правдива, темпераментна й безпосередня. Наприклад, артистка на сцені правдиво перевтілювалася в козацьку дружину Одарку в опері С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм» й захоплювала публіку майстерним володінням голосу, природністю відтворення драматичних ситуацій, мімікою, жестами. Надзвичайна музикальність, сце-

нічна обдарованість артистки допомагала їй втілювати на сцені справжнє «життя людського духу», як того вимагав К. Станіславський.

Ніжинський театр ім. М. Коцюбинського продовжував свою роботу під час німецької окупації. Як засвідчував Г. Васильківський, найбільш енергійні молоді артисти створили в театрі бойову підпільну групу на чолі з став артистом-співачом Володимиром Мочульським. Після війни за концертну діяльність М. Ф. Бровченко була нагороджена Грамотою за підписом генерала А. Гречко, а в березні 1946 р. – Почесною грамотою, яку їй вручив генерал-майор П. Кулаков.

Після визволення міста Ніжин, театр продовжив свою діяльність оперетою Л. Юхвіда і О. Рябова «Весілля в Малинівці». Життєстверджуюча, повна оптимізму, народного гумору, яскравих побутових колоритних сцен, вона захопила глядачів у повному сенсі цих слів. В пресі того часу зазначалось, що сценічна обдарованість, прекрасне володіння голосом, сильним соковитим сопрано, зробили Марію Бровченко улюбленицею слухачів.

Наприкінці 1940-х рр. М. Бровченко продовжує свою артистичну кар'єру в Прилуцькому музично-драматичному театрі імені 15-річчя ВЛКСМ разом зі своїм чоловіком режисером, заслуженим артистом УРСР І. Бровченком. В той час театр мав різноманітний, цікавий репертуар, в якому значне місце займала українська класика. Артисти театру досконало володіли українською народною живою мовою, її інтонаційними особливостями, що відповідало найкращим традиціям українського музично-драматичного театру. До наших часів дійшов репертуарний список вистав цього театру: «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Сорочинський Ярмарок» та «Майська ніч» М. Старицького, «Наймичка» та «Безталанна» І. Карпенко-Карого, «Назар Стодоля» Т. Шевченка, «Шельменко денщик» Г. Квітки-Основ'яненка, «Русский вопрос» К. Сімонова, «Платон Кречет» А. Корнійчука, «Чужой ребенок» В. Шкваркіна та ін.

Новий етап у творчості М. Бровченко відкрив Ужгородський драматичний театр, де вона працювала артисткою І категорії. Режисером театру в той час був заслужений артист УРСР Г. В. Воловик. Значну частину репертуару складали українські народні драматичні п'єси та опери, забуті українські обряди, звичаї, повір'я, свята. М. Бровченко виконувала провідні драматичні та вокальні партії у виставах: Наталки в опері «Наталка Полтавка» М. Лисенка, Харитини в п'єсі «Наймичка» І. Тобілевича, Катерини – «Катерина» М. Аркаса, Оксани та Одарки – «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, Ярини в героїчній

драмі «Шлях до України» О. Левади, Хведоськи в драмі М. Кропивницького «Дві сім'ї» та ін.

Марії Бровченко пощастило зіграти Варвару в драмі М. Старицького «Богдан Хмельницький» – вдову бойового друга, хороброго сотника Ниви. Особливо вдавалася їй фінальна сцена. Сцена смерті Варвари вражала всіх своєю щирою правдивістю, бо почуття героїні були близькі їй самій. Артистка створювала на сцені атмосферу глибокої життєвої правди, яка примушувала всіх страждати та хвилюватися посправжньому.

Будучи всебічно обдарованою актрисою, Марія Федорівна з винятковим успіхом грала і в комедійному репертуарі, створивши неперевершені образи Цвіркунки («Чорноморці»), Пріськи («По ревізії»), Хотини («Дурисвітка»), Тетяни («Суєта»). В комедійних ролях актриса вражала глядачів легким, природним гумором, надзвичайною жвавистію рухів, грайливим словом, веселим сміхом і захоплюючою легкістю, пластичністю рухів. Вона сміялась щиро й заражливо, тому глядачі вірили їй.

Подальшу долю Марії Бровченко вирішило клопотання адміністрації театру про її вступ до Київської консерваторії, в якому, зокрема, зазначається: «... правдива, щира до праці, Марія Кривець невтомно виконувала свої громадські обов'язки». Так вона стає студенткою Київської консерваторії П. Чайковського класу славетної оперної співачки М. І. Литвиненко-Вольгемут.

Отже, артистична діяльність заслуженої артистки України Марії Федорівни Бровченко була важливим підґрунтям для її подальшої концертної та педагогічної роботи.

Попудренко Ірина Валеріївна

ЧЕРНІГІВСЬКЕ ФОЛЬКЛОРНО-АВТЕНТИЧНЕ ВИКОНАВСТВО ЯК ВАЖЛИВИЙ КОМПОНЕНТ РЕГІОНАЛЬНОЇ СПІВАЦЬКОЇ ТРАДИЦІЇ У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТ.

Чернігівщина з давніх часів славиться автентично-фольклорним мистецтвом і відома широкому світу неповторними виконавцями кобзарями, лірниками, співаками. Нині народнопісенне виконавство відіграє важливу роль у відродженні та актуалізації фольклорно-етнографічних традицій і популяризації народної творчості. В регіоні налічується більше двадцяти фольклорно-автентичних колективів. Справжніми носі-

ями автентичної виконавської традиції та берегинями народних пісень в регіоні є автентичні співаки-солісти.

Репертуар талановитих автентичних виконавців Чернігово-Сіверського регіону Віри Зайченко та Катерини Арап складається з пісень, що побутують на Чернігівщині, і включає календарно-обрядові, родинно-обрядові, історичні, чумацькі, козацькі, рекрутські, ліричні пісні, балади тощо. Традиційно пісні виконувались *a cappella*, тобто без музичного супроводу. Характерним для індивідуальної манери виконання Катерини Арап та Віри Зайченко є використання діалектних особливостей місцевої говірки (зокрема, дифтонгів), подача звуку, тембр, відкритий звук, мелізматики, «гукання» тощо.

Віра Володимирівна Зайченко – кавалер ордена княгині Ольги III ступеня, заслужений працівник культури України, лауреат обласної премії ім. М. М. Коцюбинського, засновниця Музею народного декоративного мистецтва Чернігівщини, член Національної спілки майстрів народного мистецтва, невтомна збирачка і популяризатор народного мистецтва, талановита вишивальниця. Її по праву вважають визнаним авторитетом з питань народної культури Чернігівщини і єдиним фахівцем, який всебічно досліджує чернігівську вишивку.

Найяскравіше проявилися організаторські здібності та співацька майстерність В. В. Зайченко в музеї народного декоративного мистецтва. Тут вона активно розпочала вивчення етнографічної колекції Чернігівського історичного музею, здійснювала експедиції по області, розробила тематико-експозиційний план. Майже 15 років Віра Зайченко опікувалася своїм дітищем: екскурсії і лекції, виставки і театралізовані дійства, консультації з питань чернігівської вишивки, концертні виступи. Відвідувачів зачаровував низький «степовий» приємного тембру голос Віри Зайченко, який допомагав їм глибше проникнути в етнографію, побут, культуру краю. В піснях «Ой, що ж бо то та й за древо», «Ой, мій таточку, випий чарочку», «Ой, куди ж ви, голубочки, полетите?». «Ой, у світлиці» розкривала соціально-побутові мотиви та обряди Чернігівщини. Закохана в пісню, вона й сама збрала близько п'ятдесяти маловідомих перлин.

Особливою популярністю серед народу користувалися виступи дуету у складі В. Зайченко та К. Арап. Народні співачки задушевно виконували такі пісні Чернігівського краю, як: «Вітер віє та вітер повіває», «Туман яром по долині», «Ой ти, коте, не гуди», «Ой, учора ізвечора», «Темна нічка, ой, да петрівочка», «Наша піч регоче».

Програма «Мамині пісні», яка була підготовлена під орудою Чернігівського фольклориста В. Г. Бойка принесла дуету особливий успіх. Вона складалася з пісень, записаних Олександром Довженком від своєї ма-

ми Одарки Єрмолаївни. У грудні 1943 р. О. Довженко знайшов вільний час, щоб почати записувати від матері пісні в окрему збірку під назвою «Материні пісні», в яку вміщено тексти 33-х творів. Перед піснями подано уривки усних спогадів Одарки Єрмолаївни про свого батька і про себе. Вони служать своєрідним епіграфом до збірки. Далі йдуть колядки, їх у зошиті найбільше – 14. Записано також 3 щедрівки, 11 веснянок та 5 ліричних пісень. Пісні подані без заголовків, перед піснею «Поставлю свічу проти місяцю» є заголовок «Веснянка». Назву «Веснянка» мають також пісні «Да на юлиці три куриці», «Король, король». До колядок «Ой із-за гори та з-за кам'яної», «Ой чого ж ти, роженько, та одна в городі» і веснянок «Поставлю свічу проти місяцю», «Як буду я женитися», «Ой що ж бо то за древо» додані ноти, проте їх авторство не засвідчене.

Слід також сказати про талант Катерини Арап, на який свого часу, звернув увагу відомий співак, народний артист Радянського Союзу Сергій Лемешев. Молодій народній виконавиці пощастило представляти народне мистецтво Чернігівщини на сцені Кремлівського Палацу з'їздів у Москві. Не зайвим буде сказати про те, що талановита народна співачка протягом декількох років (1980–1986) щонеділі об 11.30 подавала своїм неповторним голосом позивні радіопередачі «Золоті ключі». Вона ж, до речі, була однією з перших лауреатів цієї дуже популярної на той час радіопередачі.

Аналізуючи індивідуальну манеру співу Катерини Арап, необхідно зазначити такі особливості її виконання: відкритий звук з яскравою, дзвінкою поліською окрасою тембру, мелізматика, що виконувалась дуже легко, завдячуючи природному співочому вібрато, свідчить про високий виконавчий рівень та володіння вокальним диханням. Співачка часто застосовувала прийоми, які допомагали їй передати регіональний стиль виконання, серед яких: переривання слова та взяття дихання посеред слова, додавання складів «го», «ге», «гу», глісандуючі під'їзди до звуків та в кінці, особливо весільних пісень «гукання».

Знаковою для Катерини Арап, Віри Зайченко та інших народних співаків Чернігівщини була презентація Поліського весілля у столичному будинку письменників, де були представлені два фрагменти – «Печуть коровай» і «В'ють вільце (гільце)» з дотриманням усіх елементів ритуалу цього найдовершенішого народного дійства, в якому і глядачі і виконавці – його учасники. Присутні на вечорі письменники Юрій Мушкетик, Іван Драч, Олекса Ющенко щиро були вдячні митцям з Довженкового краю за радісні години безпосереднього спілкування з народним обрядом та його унікальними піснями.

Отже, характерною рисою автентичного співу на Чернігівщині є відтворення регіональних особливостей, що пов'язані з народною мане-

рою виконання, побутовою мовою, з її діалектами та специфікою звучання, що, у великій мірі залежить від індивідуального відчуття виконавця. Також зазначимо, що особливості народного виконавства залежать від індивідуального модусу мислення виконавця, який формується культурним простором регіону.

Прищепя Ірина Юріївна

ОСОБЛИВОСТІ ПРОЕКТУВАННЯ

ПОСТІНДУСТРІАЛЬНИХ ЛАНДШАФТНИХ ПАРКІВ В МІСТІ

Відновлення та використання постіндустріальних територій міста – це одна з глобальних проблем сучасності. Її актуальність визначається широким розповсюдженням таких територій в межах міста та їх техногенним впливом на екологію міста. Ґрунтуючись на цих аспектах, а також дефіциті вільних від забудови місць для створення ландшафтних об'єктів, ідея створення постіндустріального парку виглядає не тільки актуальною, але й цікавою та сучасною.

Проблема відновлення постіндустріальних територій охоплює декілька значних завдань: збереження, відтворення та раціональне використання природних ресурсів; охорона навколишнього середовища від промислових забруднень; зменшення шкідливого впливу на екологію міста; оптимізація техногенних ландшафтів та порушених територій, їх перетворення і подальше використання. Вирішення цих задач можливе тільки в їх тісному взаємозв'язку.

Очевидним є те, що реконструкція постіндустріальних територій є найбільш актуальною для великих міст, таких як Київ, Харків, Дніпро, Одеса та багатьох інших, в яких підхід до формування архітектурно-ландшафтного середовища з позиції взаємодії з природними ландшафтами потребує коректуванню багатьох раніше прийнятих проектних рішень.

Узагальнюючи аналіз сучасних закордонних тенденцій та досвід створення парків на постіндустріальних територіях, можна визначити та описати основні особливості їх проектування, базуючись на яких можна розробити певний алгоритм проектування таких парків на території України. Аналізуючи світовий досвід перетворення промислових територій в рекреаційні, можна відмітити, що в основі плану формування нового міського рекреаційного простору присутнє збереження промислової побудови ландшафту. Тому однією з основних особливостей, притаманних постіндустріальним паркам, є досвід пам'яті, пов'язаний з його минулим промисловим використанням. Так, планувальне рішення

Parc de La Villette (Париж, Франція) активно використовує каркас старих каналів; окрім того збережені будівлі скотобійні, що допомагає відтворити образ старого району Парижу.

Наступною по важливості є особливість організації простору за індустріальним типом. Наприклад, в основі концепцій таких парків, як Bürgerpark (Саарбрюккен, Німеччина), Duisburg-Nord park (Дуйсбург, Німеччина) та території Westergasfabriek park (Амстердам, Нідерланди) було закладено збереження планувальних особливостей індустріального ландшафту, окрім цього використовується існуюча дорожньо-транспортна та інженерна інфраструктура.

Функціональне зонування постіндустріальних парків також обумовлене існуючою архітектурно-планувальною структурою. Таким чином існуючі споруди і будівлі використовуються в якості музеїв, галерей, арт-об'єктів, а на вільних майданчиках облаштовуються місця для відпочинку, спорту, прогулянок.

Для постіндустріальних ландшафтних парків характерним є екологізація ландшафту, що виражається у проникненні парку «в саму будівлю» за рахунок вертикального озеленення та озеленення покрівлі. Одним з яскравих прикладів такої екологізації є MFO park (Цюрих, Швейцарія), де дуже активно використовується вертикальне озеленення конструкцій, будівель та споруд.

Реалізації постіндустріального парку притаманне раціональне використання ресурсів і матеріалів та переробка промислових відходів та сміття. Найчастіше на бувших промислових об'єктах накопичуються тонни сміття, відходи виробництва та інші матеріали. Деякі з цих матеріалів активно використовуються в дизайні та облаштуванні реконструйованої території або навіть для створення штучного рельєфу. Таким чином використовувались іржаві уламки металу в ландшафтному дизайні Парку на старій верфі (Чжуншань, Китай) та The Steel Yard (Провіденс, США); бетонні конструкції Shale Experience Park (Дорметтінген, Німеччина).

В проектуванні та реалізації постіндустріальних парків не можна недооцінювати участь громадськості. Саме суспільство може стати основною рушійною силою для перетворення промислового об'єкту в ландшафтний. Таким чином наприклад з'явилися High-Line Park (Нью-Йорк, США) та Superkilen (Копенгаген, Данія).

При створенні постіндустріальних парків слід дотримуватись таких рекомендацій:

- 1) в основі ідейного задуму парку має бути покладено втілення духу місця і духу часу, підкреслення індустріального минулого;

2) функціональне зонування парку та організація простору має відбуватись за індустріальним типом – вписування ландшафту в уже існуючу структуру території;

3) має враховуватись екологізація ландшафту за рахунок вертикального озеленення та раціонального використання існуючих матеріалів та переробки відходів;

4) потрібне залучення громадськості для проектування та реалізації ландшафтного об'єкту.

Рассадіна Анастасія Олександрівна

ОСОБЛИВОСТІ ПРОЕКТУВАННЯ МЕБЛІВ ДЛЯ ОБЛАШТУВАННЯ ПАРКОВОЇ ЗОНИ

Проблеми дизайну архітектурного середовища паркових зон в сучасних умовах постають в новому світлі суспільних та економічних реформ, які запроваджуються. Реформи, які проводяться, покликані кардинально змінити мислення та ставлення населення до архітектурного середовища, в якому вони живуть, до землі й майна, до екології, збереження природних багатств.

Облаштування громадського середовища (вулиць, площ, набережних та рекреаційних зон), тобто місць щоденного користування населенням, має стати пріоритетним напрямком цілеспрямованої політики, а парковий простір має розвиватися на таких засадах, як рівність у праві використання, безпека, чистота, розмаїття видів діяльності, комфорт, естетичність тощо. Натомість в останні десятиліття проблеми, що характерні для розвитку відкритих громадських просторів, наполегливо ігноруються. Тому дана проблематика є актуальною, дослідження якої повинно здійснюватися з метою ознайомлення та систематизації.

Сьогодні вуличні меблі користуються величезним попитом, а тому існує і відповідна пропозиція на ринку. Облаштування вуличними меблями паркових зон дозволяє переконатися у відмінному дизайні і тому, що фахівці відмінно попрацювали над стильністю і привабливістю кожного окремого елемента. Серед позитивних аспектів, відзначають: довговічність – термін експлуатації вуличних меблів вимірюється десятками років, якщо при цьому здійснювати належний догляд за ними; практичність – всі вироби є максимально зручними у використанні, вони досить легко миються і очищаються від пилу і інших непотрібних частинок; міцність – основа створюється з міцних металів, вуличні меблі стійка до різних механічних пошкоджень. Крім того, основними перевагами вуличних меблів вважають комфорт відпочинку на вулиці та в па-

ркових зонах; мають невелику вагу; розбираються; виготовляються з матеріалів, що не промокають – пластику, дерева, металу, ротанга, бамбуку; стилізовані під природний вигляд.

Дерево вважають елітним матеріалом за рахунок екологічності, міцності і відповідної вартості. Меблі з натурального дерева мають красиву текстуру і колір. М'яку деревину отримують із хвойних видів дерева (гнучкі), а тверду – з листяних порід (довговічні). Серед усіх деревних матеріалів з яких виготовляють вуличні меблі, тикова деревина вважається найбільш практичним і надійним варіантом. Тік (*Tectona grandis* L. F.) листопадне дерево роду *Tectonia* родини Ясноткові. Природній ареал зростання мусонні ліси Південної і Південно-Західної Азії. Тікове дерево джерело дуже цінної деревини, але в Україні цієї деревини достатньо, щоб використовувати її для пакових меблів. Тікові лавки та гойдалки не деформуються навіть після тривалої експлуатації. Унікальні властивості тикового дерева відомі давно, однак його штучним вирощуванням люди займаються близько 150 років. Така необхідність виникла через загрозу зникнення цього дерева. Тікова деревина високо цінується серед меблевих майстрів завдяки своїм унікальним властивостям – стійкість до гниття, впливу вологи та сонячних променів. За рахунок того, що деревина містять в собі особливі ароматичні масла, вона не вражається шкідниками і хвороботворними бактеріями.

Окрім природних матеріалів при виготовленні паркових меблів використовують метал. Зокрема комплект меблів, які виконано методом художньої ковки, має подвійну функцію. По-перше, створює атмосферу абсолютного комфорту, спокою і віддаленості від міської метушні, а по-друге, є справжньою окрасою будь-якої території.

Кована лавочка зі спинкою або оригінальна лава – це прекрасний варіант конструкції для облаштування муніципальних парків, житлових дворів, дачних і заміських будинків. Ковані лавки в міському парку важлива складова якісного простору. Облаштування вуличними меблями паркових зон – найпростіший елемент благоустрою, але на разі з'являється все більше їх типологій, залежно від того, які саме активності проєктанти бачать саме у цьому місці. Розробка класифікації вуличних меблів для оздоблення паркових зон, виявлення їх ергономічних особливостей, функціональних показників та технічних властивостей дозволить підвищити рівень дизайну паркових зон, вивчення та удосконалення оздоблення ландшафту.

ПЕРЕВАГИ МІЛІТАРНОГО СТИЛЮ В ІНТЕР'ЄРІ

Стиль мілітарі з'явився після Першої світової війни. Спочатку він проявлявся в одязі, причиною цьому послужила бідність, брак матеріалів, ресурсів. Тому військову форму перешивали для повсякденного одягу. І вже пізніше люди, з одного боку, бажали таким чином вшанувати пам'ять своїх рідних і близькі, а з іншого боку, натхненні битвами, використовували військову атрибутику в будинках і квартирах. Стиль мілітарі нагадує дух армії. Тут така ж кольорова палітра, меблі і аксесуари на військову тематику.

Кімната або вся квартира, оформлена в дусі авантюризму і мужності, дозволить створити ідеальну атмосферу для всіх тих, у кого в крові переважає дух авантюризму і постійна спрага нових і незвіданих пригод. Дизайнери також радять при виборі колірної гами звертати увагу на розташування кімнати, в сонячному житлі можна використовувати і досить темний колір, а ось темні кімнати розширюються, якщо для їх оформлення використовувати більш світлі оздоблювальні матеріали та аксесуари.

Мілітарі в інтер'єрі – це і використання спеціального, характерного для військової техніки і одягу кольору камуфляжу, що може бути дотримано в постільній білизні, накидках на крісло, шторах, шпалерах. Деякі любителі цієї області спеціально замовляють «камуфляжні» меблі. Що стосується меблів, то в них обов'язково повинні бути присутні чіткі геометричні форми, вітається деяка грубуватість. Основний напрямок в меблях для стилю мілітарі – це мінімалізм (що цілком природно), у ньому не повинно бути деталей, які просто виконують декоративну функцію. Основні кольори в стилі мілітарі – бежевий, блакитний, всі відтінки зеленого та коричневого. У цьому стилі менше бруду через відсутність білих поверхонь, які легко брудняться. Для оздоблення стін підійде однотонна фарба, світло-бежевого кольору з темно-зеленими, коричневими акцентами. Підлогу можна покрити паркетом, а в якості трофея може виступати шкура «вбитого звіра». Кольори для текстилю повинні бути смугастими, однотонно-бежевими, темно-зеленими. Ліжка або диван можна вкрити покривалом з камуфляжним забарвленням. Камуфляжну сітку можна використовувати в якості штор або балдахіна над ліжком.

Меблі повинні бути простими й функціональними. Їх повинно бути мінімум, так як військовий стиль не передбачає розкоші та присутності непотрібних речей. Шафи, стільці, ліжка виготовлені з металу або дерева і мають прості форми. Для правдоподібності обстановки армії в

кімнаті можна встановити ліжко з жорсткою пружинною сіткою. Стиль мілітарі оптимально поєднує в собі функціональність з граничним мінімалізмом, що робить інтер'єр декілька бруталним і відповідним для представників сильної половини людства.

Кімната у стилі мілітарі для багатьох хлопчиків-підлітків стане ідеальним особистим куточком. Також цікаво в дитячій буде виглядати споруда у вигляді фортеці з мішків, наповнених річковим піском. Чи не відмовляться мати такий інтер'єр у своїй квартирі і молоді люди, не обтяжені сім'єю. Останнім часом стилем мілітарі не зневажають навіть представниці прекрасної половини людства. Особливо подобається цей напрямок в дизайні тим, хто не може приділяти багато часу прибиранню.

Інтер'єр квартири, для якої обраний стиль мілітарі, можна відрізнити по певній колірній гамі і по підібраним меблям. Кольори для цього стилю підбираються відповідно до тих відтінків, які оточують військових. Це трав'яний, болотний, пісочний, земляний. Однак це не вся колірна гамма. Стиль мілітарі дозволяє використовувати всі відтінки білого, синього, а також бежевий колір. Іншими словами, жорстких рамок при виборі відтінків немає.

Що стосується оформлення стін, то в кімнаті їх оформляють за допомогою матеріалів, що імітують цеглу або натуральний камінь. Відмінно вписується в стиль мілітарі декоративна штукатурка з поверхнею під бетон і шорсткістю. Стіни прикрашають антикварною зброєю, військовими картами, портретами знаменитих воєначальників або предметами геральдики.

На полицях вдало виглядають такі аксесуари в стилі мілітарі, як різні металеві речі, пов'язані з військовими діями – патрони, гільзи, каски, нашивки. Особливо цінними є при цьому предмети, винесені з поля бою, вони коштують досить дорого і зберігаються на полицях під скляними ковпаками, роблячи інтер'єр повністю автентичним.

Штори на вікно можна пошити з грубої парусини або льону, таке рішення лише вдало доповнить інтер'єр кімнати в стилі мілітарі. Оформляючи спальню, розгляньте варіант використання камуфляжної сітки над ліжком як полога – це може стати родзинкою в інтер'єрі військової спрямованості. В інтер'єрі активно використовуються і всі сучасні розробки архітектурно-будівельної спрямованості. Елементи оздоблення, виконані з бетону, сталі, загартованого скла, авіаційного алюмінію, титану, стануть гідним доповненням «бруталної» кімнати.

КАМЕРНА СИМФОНІЯ № 3 ТА ОПЕРА «ПАЛАТА № 6» В. ЗУБИЦЬКОГО: ПРОЕКЦІЯ ЖАНРОВОЇ ОБРАЗНОСТІ

В наш час музична культура представлена розмаїттям жанрів, стилів, які формуються, утверджуються, модифікуються. Кожному слухачеві в розмаїтті жанрів прийдеться щось до душі. Це щось – оригінальне творіння яскравої уяви та особистості митця, плід нереалізованих ідей, тонких натяків, кристалізованих в опусах минулого, мудрість, виплекана попередніми поколіннями. Цілком передбачливо, що наявність того, хто сприймає завершений твір, кому вдається пропустити через свій досвід надані художні ідеї і осмислити їх – це один з необхідних критеріїв, що супроводжують процес творення. Слухач виступає не просто дотичною стабільного руху, а претендує на назву провідної частки, одиниці, без якої нічого б не було. «Будь-який твір мистецтва є дитям свого часу, часто і матір'ю наших почуттів» [2, с. 3]

В словах «мадригал», «партесний концерт» нам відчутний присмак давнини. Ці означення змушують нас пригадувати історію появи цих явищ. Однак на виконання в наш час таких жанрів, як симфонія, опера ми реагуємо не так гостро. Володимир Зубицький написав два знакові твори – оперу «Палата № 6» та Камерну Симфонію № 3 на початку 1980-х рр. Якщо розглядати особливості їхньої структури, є помітними тенденції, що відіграють роль не просто в становленні композитора, а є суттєвими для сучасної музики.

Повість А. Чехова насичена великою кількістю персонажів, яких близько двадцяти. Жанровій природі опери це суперечить, тому було вирішено залишити тільки ключових героїв. Це 6 осіб – лікар Андрій Юхимович, доктор Хоботов, хворі Іван Дмитрович Громов і Мойсейка, сторож Микита і член міської управи. Двох останніх осіб доручено виконувати одному акторові – для підкреслення камерного жанру. Використовується міманс: група пацієнтів, лікарняний персонал, службовці управи. «...для «Палати № 6» великий зал і не потрібний, у великому залі вона не вражає слухачів так сильно, як в малому» [1].

Опера має розгалужену лейтмотивну систему. Лейтмотив божевільні – стрімка висхідна фраза мідних духових, лейтмотив Андрія Юхимовича – з низхідною мінорною терцією у віолончелей, вокалізи інтерлюдій – лейтмотив співчуття. Яскравим матеріалом є рефренна фраза Мойсейки – «Дайте копеечку». Розділити лейтмотиви можна на дві групи: лікарняна сфера та сторона, яка їй протистоїть. Твір розглядається в

аспекті зближення деяких формотворчих принципів з аналогічними принципами симфонізму даного автора.

Вступ та 1-ша картина – місце головної партії, що складається з двох елементів. Вона презентує образи рішучі, яскраві, навіть зловісні. Перший відкриває оперу і в ньому відчувається асоціативна схожість зі «Свідком з Варшави» А. Шонберга. Другий контрастний елемент з'являється перед мовою героїв.

Протилежна сфера – інтерлюдійні вставки. Показаний антиномічний сплав розпачу, співчуття, туги. Темброва забарвленість підкреслюється жіночими вокалізами. Експозиція в рамках перших трьох картин призводить до заключної партії. Варто зазначити: умовні назви дано завдяки не тональному співвідношенню тем, а їхньому образному значенні для розвитку музики та дії. Розробка – велика за розмірами, розпочинається в 4-й картині вторгнення «людей в чорному». Службовці управи варіюють образ «сили, що примушує». Функцію репризи виконує остання, 7-ма картина. Смерть Рагіна композитор та лібретист приховали опустили. Втілюється ідея вічності Людини, яка пройшовши земний шлях, залишається вірною собі. Четверту інтерлюдію виконує хор – трагічно звучить спогад про Рагіна.

Камерним жанром та складом вирізняється присвячена пам'яті Б. Лятошинського Симфонія для 14-ти струнних. Один з різновидів театрального жанру «монодрами» пропонує наявність діалогу з безмовним персонажем, що присутній на сцені. В мові можна виділити два основні елементи: глісандуючі секундові інтонації – тривожні, поривчасті, та трихордові «питання» задумливого, напруженого характеру. Перші звучать на різній висоті, охоплюючи широкий діапазон, з'являючись як перегуки. Другий елемент – найчастіше у скрипок в середньому регістрі. Йдеться про творчі пошуки – Митець, не сприйнявши відштовхуючу дійсність, ставить питання: «Хто ми, звідки ми, куди ми йдемо?».

2-га частина репрезентує безмовного персонажа. Постає образ жалючого механізму, машини, яка руйнує все на своєму шляху. Під остинато басів вихор підіймається до вселенських масштабів. Монодрама Людини востаннє висвітлюється в 3-й частині. Музичний матеріал з попередніх частин об'єднується.

Специфіка музики ускладнюється її подвійною природою. З одного боку, вона має коло інструментів для власного висловлення, тож виглядає замкнутою, автономною щодо інших жанрів мистецтва. Принципово відрізняється вона і тим, що звучить у континуумі. Але музика схильна до розшифровки за допомогою літературних аналогій. В. Конен зауважила: «Раціонально поєднані між собою образи виводять за рамки

музики» [3, с. 2]. В даному випадку вони виводять до театру, невід'ємного від нашого життя, до образності, що так яскраво проступає в різножанровій музиці Володимира Зубицького.

Використані джерела

1. Бентя Ю. День. 2011. № 122.
2. Кандинский В. О духовном в искусстве. Ленинград, 1989. 73 с.
3. Конен В. Театр и симфония. Москва: Музыка, 1975. 376 с.

Тарасенко Юрій Олександрович

ЕКО-ДИЗАЙН В ФІРМОВОМУ СТИЛІ: ТЕНДЕНЦІЇ ТА ІННОВАЦІЇ

Основні екологічні проблеми, пов'язані з промисловим виробництвом – це забруднення атмосфери, забруднення водних об'єктів, порушення і забруднення ґрунтів. Виходить, що промисловість впливає абсолютно на всі компоненти природного середовища. Проблема екології стосується багатьох галузей діяльності людей, зокрема і сфери графічного дизайну. Дизайнери і люди креативної сфери не рідко задають тренди на майбутнє, тому на них лежить відповідальність за екологічність того, чи іншого новаторського рішення.

Інноваційні інформаційні технології змінили облік сучасного суспільства. Сфера креативу також потрапила під вплив трансформацій і акценти перенеслися із процесу на результат. Основна тенденція поліграфічного ринку – розширення спектру оброблюваної продукції, підвищення рівня автоматизації, можливість персоналізації і захищеного друку. При цьому на передній план виходять фінішні рішення для цифрового друку, як вбудовані, так і «офлайн».

Біологічні ресурси необхідні для життя людини та забезпечення її фізіологічних потреб. Щоб їх зберегти, необхідно передивитись використання невідновлювальних матеріалів і розробити більш ефективні способи для підприємств створювати менше відходів і споживати менше енергії. Люди, розробляючи нову упаковку, не думають про шкідливість використання пластику, бульбашкової плівки, пінополістиролу та інших шкідливих матеріалів. Однак з настанням підвищеної екологічної обізнаності ситуація може кардинально змінитися. Сучасна промисловість може запропонувати значну кількість екологічно чистих пакувальних матеріалів. Такі матеріали включають в себе перероблену стрічку, бамбук, ящики, виготовлені з відходів після споживача, папір Geami і навіть грибкові стебла. При використанні таких продуктів упаковка стає прида-

тною для повторного використання або стає біорозкладаною, що, в свою чергу, значно зменшує кількість відходів, знайдених на звалищах.

Мікрогофрокартон – це дво-тришаровий гофрований картон, що дозволяє отримати рівну поверхню і високу рівномірну площинну жорсткість. Використання мікрогофрокартону має такі переваги: екологічність, універсальність використання, практичність, можливість нанесення друку, привабливий зовнішній вигляд. Мікрогофрокартон, ідеально підійшов для поставленої мети. Цей матеріал виготовляється в Україні на Обухівському картонному комбінаті.

Вагомим фактором у виготовленні дизайн-матеріалів є кількість відходів, які залишаються в процесі обробки. В результаті надлишковий папір стає непотрібним і просто викидається. Оптимізація процесу друку – відмінне рішення для скорочення відходів паперу у виробництві. У цій конкретній стратегії використовується один лист картону для декількох проектів, щоб зберегти матеріали. Звичайно, щоб виконувати такі завдання, виробники потребують гнучке друкарське обладнання для обробки, яке дозволяє їм оптимізувати використання матеріалів і максимально використовувати їх висхідні дані. Оскільки не все друкарське обладнання здатне до виконання таких операцій, краще дослідити передові оздоблювальні матеріали, щоб знайти ті, які найкраще підходять для визначених потреб.

Завдяки використанню екологічних матеріалів і сучасних технологій обробки в еко-дизайні, вдається вберегти екологію від засмічення складними для переробки матеріалами та зменшити використання природних ресурсів, необхідних для виробництва.

Ткачук Анна Сергіївна

СУЧАСНА ХУДОЖНЯ ТКАНИНА КАРПАТ

Художнє ткацтво – невід’ємна частина культури українського народу, і як традиційне, так і сучасне, являє собою яскраве самобутнє явище. Нині ткацтво Карпатського регіону як одна з традиційних і найбільш розвинених галузей народного мистецтва має широкі можливості розвитку, збагачуючись новими здобутками професійної майстерності.

Яскравою етнографічною специфікою традиційно-побутової культури Карпатського регіону є наявність кількох локальних груп українців цього регіону – гуцулів, бойків, лемків та населення прилеглих рівнинних місцевостей Закарпаття. Поряд із спільними рисами в художньому вирішенні тканин у межах кожної групи завжди існували незначні місцеві варіанти, властиві тому чи іншому мікрорайону ткацтва. Так, для

бойківського ткацтва характерне використання лляної пряжі, а також широке застосування саржевої і перебірної ворсової технік. У лемківського ж переважає лляна пряжа, а поширені перебірна і ворсова техніки. Щодо гірських осередків народного ткацтва, то тут значно ширше використовувалась в якості сировини овеча вовна, а в передгір'ях – льон і коноплі. Провідною технікою було перебірне плетення [2, с. 43–44].

Мабуть ніде декоративний дар гуцулів не проявляв себе настільки яскраво і в такому широкому, масовому вираженні, як у тканинах і національному одязі. Їхнє художнє виконання відзначається рідкісним кольором і орнаментальним багатством, що є результатом творчих знахідок багатьох поколінь. Ткацькими народними техніками цікавилися косівські професійні майстри ХХ ст., зокрема технолог М. Ганущак, а також А. Герасимович, котра більше відома широкому загалу своїми вишивками, однак постійно експериментувала за ткацьким станком. У Косові всім було знайоме ім'я найстарішого майстра Р. Горбового. Із його тканин у Львові змодельовано чимало зразків сучасного жіночого одягу. Водночас на виставках і в художніх салонах великим успіхом користувалися і традиційні вироби: ліжники яворівських майстрів В. Химяк та А. Карпанюк; рушники А. Василяшук із Шешор, а також тканини багатьох інших майстрів, котрі своєю творчістю підтверджували «життєвість давнього мистецтва» [1, с. 35].

Природа і краса української землі як постійне джерело творчої насаги проявляється у гобеленах Л. Жоголь, І. Забашти, Г. Кусько, М. Токар та ін., батіках М. Кирницької, Г. Грищенко та ін. [4, с. 29].

Створюючи орнаментальні мотиви, майстри надихались чудовою природою Карпат, гірський ландшафт яких підказував геометричні композиції орнаментів. Саме тому для образотворчості львівського текстилю характерне геометризоване начало. Так, відомий майстер гобелену Л. Жоголь, перебуваючи в 70-х рр. ХХ ст. у Карпатах, була вражена ліжниками славетного осередку народних майстрів Яворова. Під їхнім впливом вона створила свою авторську серію ліжників, використовуючи в композиціях традиційні геометричні мотиви – трикутники і ромби.

На сьогоднішній день є підстави для твердження, що на противагу іншим типологічним групам, виробництво ліжників повністю не занепало. До 1980-х рр. традиційно їх виготовляли надомні ткачі у селах і містах Верховинського, Косівського, Надвірнянського районів Івано-Франківської області; Вижницького, Путивльського районів Чернівецької, Рахівського району Закарпатської області. Особливого розвитку ці твори набули в середині 90-х рр. ХХ ст., оскільки тоді професійні митці почали творчо інтерпретувати схеми композицій та орнаменти автенти-

чних гуцульських ліжників [3, с. 274]. Злет цього виду мистецтва спостерігаємо у с. Яворів на Івано-Франківщині завдяки міжнародним ліжниковим пленерам, започаткованим з ініціативи талановитої львівської художниці З. Шульги. Вони, а також наступні виставки-акції протягом останніх років сприяли зверненню до ліжника як мистецького твору багатьох художників [3, с. 277].

Відтак, текстиль кінця ХХ ст., з одного боку, генетично пов'язаний з народним мистецтвом, а з іншого – вражає творчим розмаїттям, свободою у ставленні до матеріалу, радує оновленням звичних декоративних прийомів, трансформацією образної мови.

Мистецтво художньої тканини України початку ХХІ ст. вимагає суттєвого розширення кордонів цього різновиду мистецтва. Саме тому сучасними художниками вироблені нові стратегії розвитку «мистецтва тканини», «текстильного малярства», «м'якої скульптури і мистецтва першоелементів» [5, с. 10].

Нові знахідки пластичних ефектів в галузі художнього текстилю зумовили появу багатоманітних технік на тлі збереження традиційного гладкого ткання. Це повною мірою розкрилось на виставках НСХУ. Однією з найцікавіших та найефективніших форм виставкової діяльності НСХУ є експонування в Будинку Художника у Києві виставок у форматі трієнале. На них представлені твори з різних видів пластичного мистецтва, що зближує українські художні виставки з європейськими та міжнародними мистецькими акціями. Поряд з іншими видами мистецтва у «заповітне коло» трієнале увійшов і художній текстиль. На Другій трієнале (2007), як і на попередній, експонувалося близько 180 творів, що охоплювали майже всі текстильні жанри – гобелен, ліжник, розпис на тканині, аплікацію, вибійку, колаж, клаптикову техніку (печворк), експериментальний об'ємно-просторовий текстиль. Вони демонстрували увесь діапазон творчих знахідок представників різних художніх шкіл – Закарпатської, Львівської, Київської та ін. Як на першій, так і на другій трієнале роботи майстрів старшого покоління – традиціоналістів класичного гобелену М. Токар, М. Литовченко, А. Ламах, Л. Жоголь, М. Шнайдер-Сенюк, Н. Саєнко сприймалися важливими для усвідомлення спадкоємності традицій в українському художньому текстилі.

Таким чином, українське декоративне мистецтво у його теперішній багатоманітності немислиме без художнього текстилю, що як предмет творчості охоплює коло авторів різних шкіл та жанрово-стильових уподобань. Зокрема, художнє ткацтво населення Карпат поряд із багатьма видами декоративно-прикладного мистецтва і досі становить важливу складову частину культури українського народу. В основі творів

сучасного художнього текстилю знаходяться, з одного боку, традиції і досвід старшого покоління майстрів, а з іншого – знахідки пластичних форм і ефектів сучасних художників.

Використані джерела

1. Гоберман Д. Искусство гугулов. Москва: Советский художник, 1980. 215 с.
2. Никорак О. І. Сучасні художні тканини Українських Карпат. АН УРСР. Львівське відділення Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Рильського. Київ: Наук. думка, 1988. 224 с.: іл.
3. Никорак О. І. Українська народна тканина XIX – XX ст. Типологія, локалізація, художні особливості. Ч. I. Інтер'єрні тканини (за матеріалами західних областей України). Львів: Афіша, 2004. 253 с.: іл.
4. Чегусова З. А. Декоративне мистецтво України кінця XX ст. 200 імен: Альбом-каталог. Київ: ЗАТ «АТЛАНТ ЮЕМСі», 2002. 511 с.: іл. Укр., англ.
5. Четверта всеукраїнська трієнале художнього текстилю : каталог / авт. упор. З. Чегусова. Київ: НСХУ, 2016. 78 с.

Туницья Ольга Сергіївна

ОСНОВНІ ПРИНЦИПИ СУЧАСНОГО ІЛЮСТРУВАННЯ ДИТЯЧИХ КНИЖОК

Дитяча книга – невід'ємна складова неповторного світу дитинства, яка формує її уяву про навколишній світ, тому графічне втілення та ілюстративна естетика дитячого видання має особливе значення. Дослідженням дитячих ілюстрованих книг присвячені праці О. Авраменко, Е. Ганкіної, Я. Кодлюк, В. Конашевича, І. Кондратюка, Е. Кузнецова, а дослідженню впливу ілюстрації на формування особистості дитини роботи О. Камкіна, В. Матафонова, О. Ситнікова, А. Яковлічева та ін.

Сучасність диктує нам нові вимоги щодо зовнішнього вигляду книг для дітей – вони мають бути комунікативно ефективними, цікавими та змістовними, тематично наповненими, з сучасними героями та конструктивним вирішенням, притаманним призначенню цих книг (навчальна, ужитково-розважальна, пізнавальна чи художня).

Ілюстрування дитячих книжок потрібно розглядати, притримуючись вищеперахованих вимог, та, в першу чергу, враховуючи вікові особливості дитини, адже книги для дошкільнят значно відрізняються від книг, призначених для дітей шкільного віку. Якщо взяти до уваги дитячу книгу для найменших читачів, ми помітимо, що основну її частину займає ілюстративний матеріал, тоді, як зі збільшенням віку читача, кількість малюнків зменшується, кольорова палітра теж стає більш стриманою. Тому видання, відповідно до вікової категорії, розділяють на групи: книги для дітей до 5 років (дошкільного віку), від 6 до 10 ро-

ків (молодшого шкільного віку), від 11 до 14 років (середнього шкільного віку), від 15 до 18 (старшого шкільного віку або підлітків).

За допомогою ілюстративного матеріалу діти дошкільного віку сприймають книгу, «читаючи» її від малюнка до малюнка, саме так наймолодші читачі відстежують сюжет. Дітям старшого віку ілюстрації допомагають краще зрозуміти прочитаний матеріал, уявити те, що написано в книзі за допомогою створення зорових образів. Відповідно до цього «ілюстрованість видання для першої групи рекомендовано не менше 75 %. Ілюстрації повинні займати не менше 50 % сторінки книги. Для другої групи ілюстрованість видання визначають не менше 30 %. Для третьої групи видань допускається розміщення ілюстрацій на берегах (окрім корінцевого) за умови збільшення берега на 30 %» [2, с. 153].

Щодо кольорової палітри, при виданні книг для дітей потрібно дотримуватись принципу точної передачі кольору, з використанням відтінків. Ілюстрація повинна бути чіткою, зрозумілою та яскравою, оскільки саме фарби здатні вплинути на емоційний стан дитини, пробудити в неї уяву та багату фантазію. Дещо інші вимоги висуваються до кольорового оформлення книг для дітей шкільного віку, коли їх приваблює не колір, а реальні зображення, цікаві деталі та інтригуючі моменти.

Ілюстративний матеріал належить до позатекстових компонентів – це «комплекс зображень і елементів, безпосередньо пов'язаних із зображенням, які вміщені в підручнику для реалізації змісту освіти» – зазначає Я. Кодлюк. [1, с. 90]. Тобто ілюстрація впливає на мислення дитини, посилюючи враження від прочитаного матеріалу, забарвлює його для кращого естетичного сприйняття та емоційного відгуку. В результаті ми отримуємо активного читача, якому цікава книга. Це важливо, оскільки діти зростають в сучасному, глобалізованому світі, де електронні видання випереджають друковану продукцію. Отже, для того, щоб вдало підібрати ілюстративне наповнення для дитячої літератури, потрібно врахувати всі вимоги та сформулювати принципи їх створення та розміщення.

Вимоги до дитячої книжкової ілюстрації та основні принципи їх складання формувалися давно. Незважаючи на модернізацію сучасного світу, вони залишаються незмінними та педагогічно спрямованими. Книжкова графіка дитячої літератури повинна нести в собі виховний зміст і пізнавальні елементи, оскільки діти у будь-якому віці допитливі, схильні до творчості. Тому книжкова ілюстрація, в першу чергу, повинна розкривати літературний твір. Іншим, не менш важливим принципом побудови сучасного ілюстрування дитячої книги, є розважальний. Саме в ігровій діяльності відбувається пізнання дитиною світу, формування її естетичних смаків і вподобань.

Перше, що привертає увагу дитини, – це обкладинка, тому при її створенні потрібно враховувати переваги, яким дитина надає значення – яскравому кольору, зрозумілому шрифту, зображенню улюбленого героя. Важливо також враховувати, що малюнки в дитячій книзі повинні бути реалістичними, чіткими, зрозумілими для читача. Потрібно враховувати характер персонажів, індивідуалізувати їх серед інших. Схвалюється жвавість, веселість та емоційність персонажів. Діти добре сприймають двопланові композиції, де в її центрі знаходиться головний герой, а інші персонажі на задньому плані доповнюють композицію.

Сучасна поліграфія стрімко розвивається, тому виникають інноваційні принципи створення ілюстративного матеріалу для молодшого читача – це рух і динаміка у зображенні, від яких діти у захваті (тривимірне зображення, використання ілюзорного рельєфу). Тому все більшої популярності набирають інтерактивні книги з так званими «живими» ілюстраціями, які яскраво відображають дійсність, описану в книзі, допомагають зрозуміти психологію персонажів, увійти у світ книги та розвинути фантазію.

Отже, основними принципами ілюстрування дитячих книг є такі: врахування вікової категорії читачів, кольорове наповнення, інноваційність, креативність при створенні персонажів, акцентуація на основних деталях, дотримання пропорцій між текстом та зображенням. В такому випадку книга стане другом для дитини та буде сприяти розширенню її кругозору, збагаченню образної сфери та художньо-естетичному розвитку.

Використан джерела

1. Кодлюк Я. П. Підручник для початкової школи: теорія і практика: монографія. Тернопіль: Підручники і посібники, 2004. 288 с.

2. Шульська Н. М., Манюхіна А. Ю. Ілюстративна культура сучасної дитячої книги: видавничі норми й читацькі вимоги // Scripta Manent: Молодіжний науковий вісник інституту філології та журналістики. 2016. С. 152–154.

Харченко Олександра Сергіївна

ОЗЕЛЕНЕННЯ ДАХІВ БУДИНКІВ

В сучасних містах з кожним роком залишається все менше територій для парків і природних насаджень, а повітря забруднюється викидами газів. Прекрасним вирішенням цієї ситуації є сади на даху. Вони можуть служити як невеликі зелені фільтри, острівці справжньої природи, що несуть спокій і красу, а також додає краси та кольорів у місто. Зелені оазиси, створені руками людини на дахах будинків, рятують мешканців мегаполісів не тільки від загазованого повітря, це ще й ефективний ліквідатор стре-

су. Сад на даху – це додатковий простір для життя міського жителя. Фахівці зазначають що озеленення даху дає багато переваг і вигод:

- зменшує забруднення повітря, утримує пил і токсичні речовини;
- має відмінні теплоізоляційні властивості: знижує нагрів даху в спеку, взимку ж, навпаки, не дає теплу виходити назовні; тому скорочуються витрати на обігрів будинку взимку і його кондиціювання в літню пору;

- сади на даху (якщо їх буде багато) здатні знизити температуру повітря;

- знижує рівень шуму для мешканців верхніх поверхів, поглинає частину опадів, створює здоровий мікроклімат;

- компенсує простір, повертаючи власникові загиблі під забудовою зелені галявини;

- облагороджує будівлю, виглядає красиво, ефектно та сучасно.

Проаналізуємо види озеленення дахів. В залежності від принципу використання саду озеленення даху буває двох видів: інтенсивним і екстенсивним.

При інтенсивному озелененні відпочинок в саду відбувається максимально активно. Подібне озеленення покрівлі передбачає використання більших рослин, включаючи чагарники і дерева. Часто при оформленні ландшафтного дизайну застосовуються альпійські гірки і навіть маленькі водойми, а в спеціальних контейнерах – і екзотичні рослини. Такий вид озеленення покрівлі найбільше підходить для приватних будинків.

Екстенсивний спосіб не передбачає ніяких додаткових зручностей для людини, пріоритетними тут є рослини для саду. Всі роботи з озеленення виконуються для створення сприятливого середовища для рослин. Даний спосіб застосовують на плоских дахах або для покрівлі з невеликим ухилом для того, щоб зменшити потребу постійного догляду за нею.

Екстенсивне озеленення покрівель використовується найчастіше для оформлення терас, торгових центрів, гаражів. Незабаром на даху утворюється справжня екосистема з дрібними птахами та комахами.

Розглянемо способи влаштування саду на даху. Слід врахувати ряд специфічних особливостей:

- розрахувати, яка буде навантаження на фундамент і покрівлю, адже вони повинні будуть витримати додаткову вагу родючого ґрунту і самих рослин;

- створити умови, які не дадуть коріння рослин сильно розростатися;

- провести надійну гідроізоляцію покрівлі;

- продумати систему поливу та водовідведення.

Для того, щоб влаштувати сад на даху, потрібно спорудити спеціальну покрівлю, структура якої нагадує листовий пиріг:

1. Створення повноцінної гідроізоляції. На плити перекриття вистилаються бітумно-полімерні рулонні матеріали. Нижній шар прикріплюють до основи механічним способом, а верхній наплавляють.

2. Укладання теплоізоляційного шару у вигляді плит з екструдованого пінополістиролу. Їх укладають щільно, але без фіксації, щоб не порушити шар гідроізоляції.

3. Влаштування дренажу між шарами рулонного матеріалу – геотекстилю, смуги якого кладуть одним шаром внахлест. Для дренажу використовується шар гравію або гальки.

4. Насипання ґрунту, і висаджування рослини і дерев.

На даху рослини починають рости навесні на 4-14 днів раніше, ніж на землі, і з такою ж різницею в часі цвітуть, плодоносять, вбираються в осінній наряд листя. Це потрібно враховувати при комбінації декоративних поєднань рослин. При озелененні даху рекомендується садити невибагливі і витривалі рослини, характерні для гірської флори: спіреї, пузиреплодник, дерен, які при регулярній стрижці перетворюються в найближчому часі в розкішні топіари. Непогано почувуються рослини, висаджені у великі ємності, контейнери. З хвойних порід підійдуть гірські сосни, туї, подушкоподібні ялини, ялівець. Невеликі карликові деревця, штамбові форми, дівочий виноград. Для озеленення скатних дахів найчастіше використовують очитки. На гідроізоляційний шар кладуть захисну плівку, спеціальну вологостиримуючу губку, касети з очитками. Такий дах згодом практично не вимагає догляду.

Модні тенденції останніх років, що закликають задуматися про екологію і природу, все більше роблять популярними сади на даху. Ще зовсім недавно озеленення дахів будівель вважалось у нас екзотикою. Сьогодні з'явилася приємна тенденція – сади на дахах стали популярними не тільки в приватних будинках, але і в ресторанах, громадських і офісних будівлях, банках, спортивних комплексах і це явище, безсумнівно, має великі перспективи.

Хруленко Ілля Олексійович

ТВОРЧА ПОСТАТЬ МАРІО ЛАНЦА У ВОКАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ ХХ СТОЛІТТЯ

Домінантною ознакою культурологічних досліджень початку ХХІ ст. є зростання інтересу до мистецької спадщини ХХ ст. Особливу увагу фахівців привертають малодосліджені епізоди історії музичної,

зокрема й вокальної культури. Щороку розкриваються все нові факти та документи, пов'язані з історією світової музики, вокального мистецтва як в етнокультурному, так і у загальнолюдському контекстах.

Необхідність проведення дослідження питань щодо творчої постаті та багатогранного мистецького доробку Маріо Ланца (оригінальне ім'я Альфредо Арнольдо Кокоцца (1890–1973)) обумовлене виникненням нових поглядів сучасних діячів вокальної культури щодо життєдіяльності непересічних митців, які своєю самовідданою працею сприяли не тільки збереженню самобутності свого народу, але й підносили загальний розвиток зокрема вокальної культури ХХ ст.

Одним із найяскравіших митців свого часу, творчість якого увійшла яскравою сторінкою в літопис світового вокального мистецтва, є володар унікального тенору, відомий у всьому світі оперний співак Маріо Ланца. Батьки називали його Фредді. Сценічний псевдонім співака було створено з чоловічого варіанту імені матері Марії та дівочого її прізвища Ланца.

Маріо Ланца, легендарний американський співак і актор, завжди відрізнявся не тільки красивим вокалом, а й багатьма іншими талантами. Він був вродливий, досконалий і фантастично притягальний як у кіно, так і в буденному житті. Першим справжнім учителем юного дарування був баритон Антоніо Скардуццо, який вчасно застеріг Маріо від перенапруги голосу, дав йому основи вокальної техніки і спробував залучити до вивчення сольфеджіо – але цю область музичної грамоти Маріо так і не усвідомив. У цей період сформувався музичний стиль американського співака, а також був закладений необхідний фундамент всіх його вокальних навичок.

Було б цікавим знайти відповіді на питання: чи застосовувався під час навчання Альфредо Арнольдо Кокоцца (Маріо Ланца) такий метод розвитку співацького голосу, який у вокальній практиці ХХ ст. був доволі поширеним і мав назву «концентричний». Заснований цей метод був видатним композитором і вокальним педагогом М. І. Глінкою у 1903 р., хоча варто зауважити, що сам автор цей термін у своїй практиці не використовував. Безпосередньо термін «концентричний» належить музичному теоретику і публіцисту М. І. Компонейському, який вперше дав визначення цьому методу в надрукованих «Вправах на зрівняння і удосконалення гнучкості голосу». Метод полягає у тому що, розвиток співацького голосу іде шляхом розширення діапазону по різні сторони від примарних тонів. Цей метод удосконалював собою існуючий на той час «інструментальний» метод, в якому голос розвивався за наступною системою: вправи починалися з «витягування» тонів від нижчої межі голосу угору, через усі регістри, по прямій лінії до найвищих тонів і на-

зад. Інструментальний чи лінійний метод сприяв форсуванню звуку і перевтомі голосового апарату. Прогресивність методу М. І. Глінки полягала в природності та поступовості розвитку голосу і знаходить своє втілення в сучасній вокальній практиці. Поряд з концентричним, вокальна педагогіка в основі загальної методології співу ставить і фонетичний метод, який з успіхом використовується в практичній діяльності педагогів-вокалістів і який висвітлює особливості психо-фізіологічних процесів при утворенні звуків співу і мови.

Отже, Маріо Ланца є новим типом митця-універсала, який відзначається величезною працездатністю, широкому діапазоні інтересів у різних галузях культури та мистецтва, що приваблює сучасних митців і актуалізує пошук знайдення відповідей на питання щодо розкриття секрету успіху артиста.

Циба Наталія Сергіївна

НАРОДНА АРТИСТКА УКРАЇНИ ЛАРИСА РОГОВЕЦЬ: ТВОРЧІ ЗДОБУТКИ

Серед сузір'я співаків Чернігівщини особливе місце посідає постать народної артистки України Лариси Роговець. Неабиякий інтерес представляють творчі здобутки співачки, зокрема участь у міжнародних конкурсах вокалістів.

Свого часу Л. Роговець з відзнакою закінчила фізико-математичний факультет Чернігівського педагогічного інституту ім. Т. Г. Шевченка і працювала викладачем математики. Студентські роки були для майбутньої співачки періодом спроб та наполегливої праці над розвитком голосу і вокальним репертуаром. У 1988 р. на конкурсі солістів-вокалістів у Києві Лариса Роговець здобула свою першу перемогу і була визнана кращою у номінації «академічний вокал». На цьому конкурсі вона здобула звання лауреата й цінні подарунки: перший в житті магнітофон та коштовну вазу. Київський успіх надихнув Ларису присвятити своє життя вокальному мистецтву.

Професійну вокальну освіту Л. Роговець здобула в інституті імені Гнесіних (клас професора Зари Долуханової). Першою сходинкою до міжнародного визнання для Лариси Роговець стало здобуття звання лауреата XIV Всесоюзного конкурсу вокалістів ім. М. Глінки, у якому вона взяла участь у жовтні 1991 р. і виборола третю премію. У 1992 р. Лариса Роговець взяла участь у концертних програмах, що відбулися у Німеччині. Поряд з цим вона була запрошена до концертних виступів в циклі «Світове оперне мистецтво».

Згодом Л. Роговець взяла участь Міжнародному конкурсі вокалістів імені Франсіско Віньяса (Іспанія). Журі конкурсу імені Франсіско Віньяса очолювала видатна італійська співачка Магда Оліверо. Випробувати свої сили у камерно-ораторіальному оперному співі до Барселони приїхало більше ста вісімдесяти співаків з тридцяти шести країн світу. Спеціальними призами конкурсу нагороджено двадцять чотири виконавця, однак звання лауреат отримало лише дев'ять співаків. Серед лауреатів відзначених винагородами була єдина представниця України – співачка Лариса Роговець, яка отримала Другу премію та Срібну медаль. З цього приводу на шпальтах газети «Голос України» було надруковано вітання та стаття «Перша медаль незалежної України». Отже, Лариса Роговець стала першою у незалежній Україні співачкою – лауреатом Міжнародного конкурсу. Після успішного виступу в Барселоні керівництво Чернігівської філармонії запросило Ларису Роговець стати солісткою філармонійного камерного оркестру.

Уже як солістка Чернігівської філармонії у 1992 р. вона стає лауреатом Міжнародного конкурсу вокалістів імені Ерні Шпуренберга в голландському місті Хертогенбош й отримує запрошення режисера Крістіни Міліц Базельського міського театру (Швейцарія) на роль Гранд Весталки у виставі «Весталка» Гаспаре Споніні. Восени 1992 р. народна артистка СРСР Марія Бієшу запросила Л. Роговець до Кишиневу для участі у Третньому міжнародному фестивалі зірок оперного та балетного мистецтва «Марія Бієшу запрошує». У наступному 1993 р. Л. Роговець – дипломант Міжнародного вокального конкурсу «Бельведер» у Відні. Пізніше вона разом з солістами Одеського та Харківського оперних театрів представляла в Лондоні українське вокальне мистецтво. У 1997 р. на XIII Міжнародному конкурсі оперних виконавців «Viotti-Valsesia» співачка отримала Другу премію та диплом «За краще мецо-сопрано».

В подальшому Л. Роговець брала участь у багатьох престижних міжнародних конкурсах та фестивалях, зокрема Великобританії, Німеччини, Голландії, Болгарії, Італії. Загалом народна артистка України Лариса Роговець представляла українське вокальне мистецтво майже у двадцяти престижних міжнародних конкурсах, в більшості з яких здобула звання лауреата.

Човган Людмила Ігорівна

ОСОБЛИВОСТІ ВПЛИВУ МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ НА ВИКОНАВСЬКУ ДІЯЛЬНІСТЬ АРТИСТА-ВОКАЛІСТА

В умовах сьогодення вокальне мистецтво займає чільне місце у суспільстві, оскільки поява нових талант-шоу, фестивалів-конкурсів приве-

ртають все більше уваги серед людей різного віку. Постає питання виховання творчого потенціалу серед молоді, спрямування освітнього процесу на формування в особистості художнього смаку, активізацію творчого мислення у процесі сприйняття та виконання музичних творів.

Успішність виконавської діяльності потребує залучення всіх процесів мислення особистості, оскільки підготовка до виступу включає в себе прослуховування та аналіз інших вокалістів, співставлення з власним співом. Сприйняття себе самого надзвичайно потрібне, оскільки, прослуховуючи себе, артист оцінює звучання власного голосу, вносить корективи, формує музичний та сценічний образ.

Музично-вокальне мислення, його розвиток відбувається у процесі активної музичної діяльності. Саме в творчому процесі формуються музично-інтонаційні та музично-мовні здібності, без яких робота артиста-вокаліста в подальшому неможлива. Музичне мислення сприяє розумінню внутрішнього світу артиста-вокаліста, створює нову реальність, співак через мислення пізнає себе, відкриває в собі внутрішній потенціал, реалізує його у продуктах творчої діяльності. Це призводить до розвитку не лише музичного мислення, але й свідомості та музичної культури загалом.

Музично-виконавська діяльність артиста-вокаліста ґрунтується на музично-слухових уявленнях, які складаються зі слухо-моторно-зорових образів, що утворюються на базі чуттєвого та когнітивного досвіду особистості в процесі творчої діяльності. Ці уявлення виявляються в інтонаціях, які утворюють художній образ виконуваного музичного твору, що впливає на колективну свідомість.

Музичне мислення є надто важливим у становленні артиста-вокаліста, оскільки його діяльність – це сукупність музично-слухових уявлень, якими він оперує. Професійне втілення композиторського та поетичного задуму при виконанні вокального твору розкриває образність музичного мислення та фахову приналежність співака, причому його зрілість виявляється в емоційності – контролем за якістю звучання, динамічними штрихами, драматургією, артикуляційністю, тембровістю, інтерпретацією та ін.

Задля вдалого концертного виступу артист-вокаліст повинен знаходитися в стані оптимальної концертної готовності – гармонічному поєднанні фізичного, емоційного та розумового параметрів. Фізичне самопочуття дуже важливе для виконавця, оскільки, коли співак добре почуватися, у нього гарний настрій, немає ніяких зажимів, це відчувається і в його виконанні – він здатний щонайкраще донести музичну думку, не замислюючись над тим, що його турбує. Крім фізичної підготов-

ки, емоційна на розумова теж відіграють неабияку роль, оскільки будь-яке виконання повинне бути емоційним, відвертим, нести в собі довіру, виправдовувати образ та зміст виконуваного твору. Глядач має відчувати, повністю поринути у концертну атмосферу та відчувати всі емоції та почуття, які намагається передати артист.

Виконання пісенного твору – складний процес, який полягає у виконавському розшифруванні, осмисленні тих форм мислення, при яких він виник; прагнення зрозуміти те, що намагався передати композитор при написанні тої чи іншої мелодії. Виконавець виконує роль дослідника, інтерпретатора, який через власну уяву та переживання доносить до слухача задум виконуваної пісні. Для молодих виконавців це досить складно, оскільки розуміння емоційних відтінків твору приходить із досвідом. На відміну від сприйняття пісенного твору слухачем, у артиста-вокаліста те, що сприймається слухом, миттєво переростає у виконавську дію. Тому, чим швидше налагоджується контакт між внутрішньо почутим і його відтворенням голосовим апаратом, тим природніше й активніше опановується музичний твір, розвивається музичне мислення виконавця.

Отже, сутність музичного мислення для артиста-вокаліста полягає в практичній діяльності, в якій він через виконуваний твір спілкується з духовним досвідом людства. Таке проникнення в діалектику зв'язків форми та змісту художнього твору породжує новий художній смисл, який має особисте значення для виконавця. Таким чином, групування в музичному мисленні здійснюється на таких рівнях: інтуїтивному, формально-логічному та художньо-цілісному.

Чумак Анна Ігорівна

СТАНОВЛЕННЯ РОК-МУЗИКИ У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ МОЛОДІЖНОЇ КУЛЬТУРИ

Рок-музика із часу свого виникнення (50-ті рр. ХХ ст.) завоювала за порівняно невеликий історичний термін величезну популярність у всьому світі. Маючи власний оригінальний, яскраво індивідуалізований комплекс музично-виражальних засобів, вона стала також явищем й соціокультурного характеру. Це сталося завдяки тому, що в другій половині ХХ ст. інтеграційні економічні, політичні, соціально-культурні процеси поширилися не тільки на окремі країни, регіони, а й на всю людську спільноту і стали чинниками розвитку всесвітньої культури, що сприяло розвитку та взаємозбагаченню зв'язків між народами у сфері художньої культури. Кардинальні зміни у функціонування рок-

музики внесли новітні технології та розробки в галузі електроніки, звукозаписувальної та звуковідтворюючої техніки, музичної акустики, ствердження нових технологій у шоу-бізнесі та розважальній індустрії.

У мистецтвознавчій та музикознавчій літературі значне місце відведене вивченню проблем особливостей еволюції рок-музики, розвитку молодіжної рок-культури, соціокультурних впливів рок мистецтва на суспільство та навпаки [1; 2; 3; 4]. Серед складових генези рок-музики окреслимо такі: народна творчість; мистецтво середньовічних західно-європейських мандрівних акторів і музикантів, східнослов'янських скоморохів; легка музика (танцювальна, інструментальна й вокальна); джаз; музично-театральні жанри видовищно-розважального спрямування (кафешантан, кафе-концерт, кабаре, мюзик-хол, ревію, вар'єте, театр мейнстремів, музична комедія, оперета, мюзикл).

Усі перелічені складові художнього життя різною мірою живили практично всі види театрального, музичного, естрадного мистецтва, закладали основи майбутніх театральних та естрадно-музичних дійств, слугували стартовим матеріалом і для майбутнього рок-музикування. Щодо оперети та мюзиклу, то їх розвиток мав суттєвий вплив на формування музичної естради, згодом рок-музики, в тому числі рок-опер. Рок-виконавство практично повністю використало здобутки музичної естради, особливо в галузі театралізації своїх шоу, запозичивши зовнішню ефектність, розкутість, розмаїтість та театралізацію.

Рок-музика мала багато запозичень не тільки з різних музичних культур світу, а й з джерел фольклорного, класичного й експериментального спрямувань, скористалася всіма надбаннями попередніх часів як у музичному, так і соціально-економічному плані. Рок-музика виникла в ситуації, коли молодь намагалася створити власну культуру, яка б протиставлялася традиційній. Як результат – рок став певним конгломератом, який віддзеркалив споконвічні проблеми «батьків» і «дітей», став закономірним етапом розвитку загальної світової культури. Молодіжні рухи, культура та музика другої половини ХХ ст. – той соціокультурний механізм, що дав певний поштовх для соціального прогресу, що призвело до більшої соціалізації молоді через свої «молодіжні» важелі – рухи, погляди, уподобання і, безумовно, через нову музику, яка дістала назву «рок» [1].

На зародження рок-музики часів СРСР та її подальшої еволюції, зокрема в Україні, істотно вплинули власні художні здобутки відповідної культурної площини, а саме: музична естрада (пісня, романс, конкурси майстрів естради, фестивалі пісень, згодом різні телевізійні проекти), джаз та авторська пісня [3]. Як зазначав Г. Шохман ще у 1985 р.: «Можливо, уперше ми стикаємося з мистецтвом, що свідомо, часом на-

віть декларативно адресується саме і винятково до молоді, експлуатуючи відому за всіх часів її фізіологічно-вікову схильність тяжіти до всякого роду крайностей» [5, с. 56].

Проаналізувавши етапи розвитку рок-музики, можливо зазначити, що рок-музика, а згодом і більш емне поняття рок-культура, почали розвиватися з 1950-х рр. спочатку в США, а з часом і в Західній Європі. Цьому передувала відповідна соціокультурна ситуація, що склалася на ті роки в західному суспільстві: загострення стосунків між поколіннями призвів до молодіжних рухів протесту; в результаті змін почала визрівати молодіжна культура з відповідною сферою духовного задоволення – рок-музикою; набув значного розвитку рівень засобів масових комунікацій, що сприяло вдосконаленню способів доставки тиражованого мистецтва; у новому рок-мистецтві почалися процеси пошуку різноманітних форм, методів і способів осмислення світу засобами року; молодіжне середовище умовно поділилося на різні рухи протесту – контркультуру, субкультуру, рухи бітників, хіпі, модів тощо.

Наступні молодіжні рухи 60-х рр. ХХ ст. наклали свій відбиток на загальне річище молодіжної культури та молодіжної музики. Цей етап ознаменувався виникненням рок-музики як самостійного напрямку в рамках спочатку американської, а згодом і європейської культури. Намітилися тенденції виходу року за суто національні рамки. Як підсумок проходження етапів розвитку рок-музики можна окреслити щонайменше три ознаки рок-мистецтва: орієнтація на молодь (тематика пісень, манера виконання, стилі одягу, епатажність); неприйняття молоддю певних суспільних відносин; численні запозичення різних музично-стилістичних та національних традицій.

Використані джерела

1. Откидач В. Музично-театральні жанри як джерельна база рок-музики // Мистецтвознавчі записки. Вип. 7. Київ: Міленіум, 2005. С. 148–154.
2. Откидач В. Рок-музика і світовий художній процес: монографія. Харків: ХДАК, 2005. 294 с.
3. Хижняк И. Парадоксы рок-музыки: мифы и реальность. Киев: Молодь, 1989. 259 с.
4. Цукер А. Проблемы взаимодействия академических и массовых жанров в современной советской музыке: автореф. дис. ... д-ра искусствовед.: 17.00.02. Москва, 1991. 48 с.
5. Шохман Г. В защиту единства музыки. О массовых жанрах // Советская музыка. Москва, 1985. № 6. С. 56–59.

СТИЛІСТИКА ВИТИНАНКИ ЯК ВИДУ МИСТЕЦТВА

Якщо ми говоримо про витюки витинанки як виду мистецтва, то перш за все слід брати до уваги, що це мистецтво народне, і як будь-яке народне мистецтво воно мало декоративний і прикладний характер. Крім того, треба враховувати, що витинанка як вид мистецтва розвивалася на різних теренах, у різних культурах, які часто не перетиналися одна з одною. Отже, стилістика витинанки, як набір художніх засобів виразності, має суттєво відрізнятися у контексті певної культури, часового проміжку (період розвитку витинанки понад два тисячоліття) та індивідуальності майстра.

Незважаючи на все це, витинанка як вид мистецтва має багато спільних рис, зумовлених технічними особливостями її виконання. По-перше, матеріал має бути прийнятним для витинання на ньому візерунку. Найчастіше це папір, оскільки він є доступним і легким у роботі. По-друге, витинання – це графічна техніка, яка вимагає суттєвої стилізації художнього образу. Предмет зображення спрощується за формою та кольором на основі відбору найвизначніших рис, навмисне узагальнюється. По-третє, техніка виконання витинанки спрощує можливість копіювання візерунку: традиційно папір часто згортається у парну кількість разів, у сучасному варіанті – накладається кілька шарів, а наноситься і витинається один сюжет. Повторюваний мотив використовується як засіб художньої виразності, за його допомогою легко зробити на якійсь ідеї акцент, привернути до неї увагу. По-четверте, у своїй історичній суті витинані твори переважно були однотонними. Це обмежувало майстрів у засобах виразності, зате робило їх твори лаконічними, переносило акцент з зовнішнього вигляду твору на тематику образу, його ідейність, захований підтекст, сакральні мотиви, особливо коли ми говоримо про символізм вибраних образів.

У різних культурах були свої символи. Прості геометричні орнаменти – найбільш древні. У стародавніх слов'ян – це коло, квадрат, світове дерево (дерево життя), пізніше – родове дерево; ромб, трикутник, шеврони (подібні до трикутників узори, але без основи), спіраль (хвилясті лінії, сигми, зигзаги), хрест, сварга, «s- мотиви», меандри (безконечники) і восьмикутні зірки (рожі). Кожен символ ніс своє сакральне значення, служив оберегом, використовувався як кодний знак.

Найдавніший паперовий декор виник у Китаї. Пов'язаний він із часом винайдення паперу, а це близько 200 року до н. е. У цей час ки-

тайська цивілізація вже далеко відійшла від первісного ладу і прості геометричні візерунки змінилися у її культурі зооморфними мотивами, які об'єднувалися у так звану групу «побажання блага»: щастя, багатства, успішної кар'єри, довголіття і радості, які у конфуціанському Китаї вважалися п'ятьма компонентами «повного щастя». До цієї групи «щасливого» орнаменту входило багато тварин, птахів, риб та комах. Найважливішими з них вважалися п'ять: дракон, фенікс, тигр, єдиноріг і черепаха. Не важко помітити, що більшість з них – міфічні.

Багато мотивів у Китаї пов'язано з рослинним світом: сосна шанувалася як символ довголіття та моральної чистоти, квіти персика символізували весну, так само як і верба, пєон і нині є національним символом Китаю, як емблема процвітання та кохання на рівні з ним шануються і квіти сливи. Лотос уособлює чистоту та є оберегом сім'ї, гранат дає багато потомство, кизил за народними віруваннями здатен був приносити успіх. Таким чином орнаментация прикрас також була оберегом, який закликав вищі сили природи надавати захист.

Наступна група китайських візерунків – небесні явища. Хмари – провісники дощу, який мав вирішальне значення у сільському господарстві. Хвилястий водяний візерунок теж має містичне значення і багато різних трактувань.

Серед геометричних візерунків найчастіше зустрічаються прямокутний орнамент і коло. Перший – один із найдавніших у Китаї, символ дощу, безкінечності. Коло має багато форм, його візерунок сплітається ніби мотузка без початку і кінця, завдаючи при цьому особливий ритм.

У будь-якій культурі стародавня символіка незмінно впливає на творчість сучасних художників, є її виток, джерелом натхнення та ідей, у яких вигадливих формах би ці ідеї не втілювалися. Зазвичай композиційна структура новітніх витинанок ускладнюється, з'являються сміливі експерименти з кольоровою гаммою, багатоплановість. Якщо залишається однотонність матеріалу, то робота дуже деталізується, збільшується в розмірах, переймає риси монументальності. Однотонність виробу заставляє майстра більше працювати з пластикою художнього образу, краще володіти лінійним мотивом, приділяти увагу найменшим дрібницям. Тематика робіт стала невичерпною, у ній яскраво прослідковується вплив новітніх інтеграційних культурних процесів. Міжкультурний вплив суттєво впливає і на традиційну символіку. Наприклад, скандинавський трикветр не характерний для китайської чи слов'янської культур, але його часто можна помітити у роботах сучасних майстрів витинанки.

Хочеться підсумувати, що сьогодні витинанка все рідше використовується як техніка народної творчості. Складність мистецьких вимог до сучасних художніх творів робить витинанку прерогативою професійних художників більше, ніж народних майстрів.

Чупріна Роман Михайлович

ВІДОБРАЖЕННЯ ЕКОЛОГІЧНИХ ПРОБЛЕМ В МИСТЕЦТВІ

Сьогодні в Україні проводяться різноманітні мистецькі заходи, провідною ідеєю яких є екологічні проблеми. Одним з таких є Всеукраїнський молодіжний мистецький соціально-екологічний фестиваль «Біле озеро», де відбуваються арт-акції «Престиж здорового способу життя в молодіжному середовищі», «Молодь обирає здоровий спосіб життя», «Чисте довілля» та ін. Також тут проводяться творчі майстер-класи, презентуються вироби декоративно-ужиткового мистецтва, а також дизайнерські проекти. Крім того, в рамках цього мистецького форуму проходить мистецький вечір «Екологія душі» та творчий діалог «Біле озеро», об'єднані загальною темою «Утвердження культури здоров'я серед молоді».

З 15 по 28 жовтня 2015 р. на Закарпатті в містечку Шаян проводився соціальний арт-плєнер «GREEN LIFE», організований LIGHT ART FOUNDATION за підтримки Всесвітнього фонду природи WWF в Україні. Ідея планеру полягала в приверненні уваги до проблеми відновлення чистоти Карпат. У рамках проведення цього арт-плєнеру, окрім творчої роботи художників, було заплановано прибирання сміття на околицях мальовничого містечка. «У сучасному світі потрібно популяризувати охорону природи новими методами. Людям набридають настирливі заклики екологів про те, що все погано, і всім потрібно брати відповідальність за це. Нікого не можна примусити любити природу, можна лише показати її красу та велич. І саме у цьому можуть допомогти мистецтво та творчість. Ми розглядаємо проект «GREEN LIFE» як екоосвітній та сподіваємося, що створені в результаті плєнеру картини зможуть запалити серця українців і надихнути їх берегти природу нашої країни», – коментує Катерина Куракіна, менеджер зі зв'язків з громадськістю WWF в Україні [2].

Упродовж 28 березня – 28 квітня 2016 р. у Львові проводилася масштабна мистецька подія – виставка робіт міжнародних дизайнерів-графіків Асоціації «4-й блок». Експозиція була присвячена 30-й річниці Чорнобильської катастрофи і 5-й річниці трагедії на Фукусімі. Метою цієї акції було привернення уваги людей до екологічної проблематики за допомогою мистецької інтерпретації впливу наслідків найбільших

техногенних аварій (Чорнобиль, Фукусіма) на життя людей [1]. У художніх творах, представлених на цій виставці, містилося осмислення митцями проблеми відповідальності людини за ті суттєві зміни, що відбуваються в екосистемі Землі.

У контексті питання відображення екологічних проблем у мистецтві на особливу увагу заслуговує вітчизняний фестиваль ленд-арту «Весняний вітер», який щороку проходить у Києві. Його гасло – «Екологія через мистецтво». Саме тому ця арт-акція проходить під відкритим небом, а представлені на ній інсталяції та мистецькі об'єкти, тісно взаємодіючи з навколишнім середовищем, репрезентують ідею гармонії людини з природою. Таких мистецьких фестивалів в Україні проводиться чимало. Для прикладу можна назвати «Аплікацію духу», «Трипільське коло», «Хортицю», а також ленд-арт – сімпозіум в Могриці.

Таким чином, екологічна проблематика посідає одне з чільних місць у сучасному вітчизняному мистецтві. Її обговорення здійснюється на різноманітних мистецьких заходах, зокрема, доволі активно це відбувається в царині ленд-арту, оскільки його представники переконані, що лише плекаючи природу, людина буде мати майбутнє.

Використані джерела

1. Міжнародна виставка екологічного плакату «Чорнобиль 30 – Фукусіма 5». URL:http://artmuseum.km.ua/?dep=20&w=show_exhibition&dep_up=5&dep_cur=13&exhibition_id=138 (дата звернення: 01.11.2018).
2. Художники будуть малювати заради збереження української природи. URL:<http://wwf.panda.org/uk/?254674/Green-life> (дата звернення: 01.11.2018).

Шараєвська Мар'яна Анатоліївна

ЕСТРАДНИЙ СПІВ У ДОБУ ШОУ-БІЗНЕСУ: УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТ

Складовими професії естрадного співака є передусім творчий потенціал, що виявляється на рівні високих якостей природних даних митця, що допомагає досягти художніх результатів у виконавській діяльності. Така діяльність не залишається непоміченою соціумом і оформлюється у систему практичних взаємостосунків економічного характеру. Творчість митця не зосереджена виключно на зануренні у свій внутрішній світ, авідгукується на зовнішні події суспільного життя й отримує зворотній імпульс від суспільства у вигляді популярності та професійної затребуваності.

Популярності українського естрадного співака має сприяти його репертуар, для якого характерно звертання до народнопісенної традиції,

яка базується на стилізації національного мелосу, з привнесенням західноєвропейської та джазової стилістики, де першорядне значення надано тембральним якостям ритм-секції та електронної обробки музичного звуку. Це відкриває можливості віднаходження нових концептуальних рішень, пов'язаних з новаціями у тембровій палітрі, сценографії, незвичними поєднаннями фольклору та джазу, інструментами симфонічного оркестру, використанням новітніх електронних засобів виразності.

У творчій діяльності естрадний співак звертається до соціально значимих подій у житті суспільства, але з коригуванням на популярність, розважальність і підтримання фінансово-економічних стосунків з продюсерськими центрами, що виявляється у зацікавленості у співпраці, заснованій на фінансовому, творчому та соціальному рівнях (взаємовигідні стосунки, використання жанрових умов спеціалізації, взаєморозуміння на рівні мистецької концепції, умов соціокультурного середовища тощо).

При співпраці співака з шоу-бізнесом важливими компонентами є: надбання інформації (досягнення високого професіоналізму); аналізування явищ культури (узагальнення та класифікація для прогнозування власної творчої діяльності); виявлення економічних аспектів культури (знання принципів маркетингу, використання технічних засобів у творчому процесі); визначення граничних меж співпраці естрадного мистецтва та шоу-бізнесу (співвідношення законів музичних жанрів та фінансово-договірних стосунків у системі шоу-бізнесу).

Взаємодія естрадного вокаліста з шоу-бізнесом полягає у репрезентації його творчого потенціалу та індивідуального переломлення соціальної спрямованості популярних жанрів, посиленні попиту на певну жанрову і стилістичну спрямованість творчості, фінансово-економічному розрахунку в організації та реалізації нових творчих ідей. Творча співпраця шоу-бізнесу та вокального мистецтва може відбуватися у музичному виконавстві академічної спрямованості (опера, оперета, мюзикл тощо); у вокальній творчості більш давніх часів, а також у роботі вокально-інструментальних ансамблів та аматорських вокальних колективів.

Ширма Олена Валентинівна

НАРОДНІ ЖІНОЧІ СТРОЇ ОЛЕВЩИНИ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Кожен народ має своє неповторне індивідуальне обличчя як у духовній культурі, так і в побуті. Ця індивідуальність знайшла своє відображення і в традиційному народному одязі, який формувався протягом

багатьох століть. Особливою рисою українського одягу є його декоративна мальовничість, яка віддзеркалює високий рівень культури.

Розглянемо головні групи вбрання Житомирського Полісся. Ще в середині XIX ст. місцеві жіночі сорочки шилися додільними у три пілки, мали плечову вставку (плечкі, віставкі), рукави, зібрані на манжетах (чохлах), стоячі комірці (комнери). Основною їх оздобою на той час була незначна кількість вишивки, виконаної так званим затяганим швом червоною заполоччю на комірці та манжетах у вигляді простих геометричних орнаментів, зокрема ламаних ліній (кривуль) та косих хрестів. Комірці також декорувалися штампуванням або пруткуванням.

У кінці XIX ст. стоячі комірці поступово зникають, натомість у сільську моду входять відкладні комірці (з затоком). У цей же час червона з білим затягана вишивка поширюється на рукави жіночих сорочок, які продовжують побутувати на більшій частині Житомирщини. Водночас у місцеву вишивку все активніше проникає хрестиковий шов.

У 1920-ті рр. крій та матеріал жіночих сорочок значно міняється: доморобне полотно поступається місцем фабричній бавовняній тканині, відомій під назвою перкаль. При цьому полотно нерідко використовується лише у нижній частині сорочки (подточці). Центральний пазушний розріз ховається під досить широкою планкою (маньешкою). З часом комір остаточно зникає, натомість з'являється прямокутний виріз горловини. При цьому станок зберігає плечові деталі (наплічники), але видозмінюється за рахунок появи лестки. На тогочасних сорочках виникають орнаменти, виконані художньою гладдю – виматуванням.

Упродовж кількох десятиліть мінялись і назви ниток, що їх використовували для вишивки місцеві селянки. У різні історичні періоди куповану бавовняну нитку червоного кольору тут розрізняли як давнішу заполоч, пізнішу горіну і сучасну лучку (муліне). На сьогодні реально різницю у специфікації цих ниток зрозуміти вкрай важко, можливо лише стверджувати про різницю у їх товщині.

Поясний одяг, що носився поверх сорочки, упродовж визначеного історичного періоду еволюціонував від незшитих форм домашнього виготовлення до ускладненої конструкції спідниць із купованих тканин. До найдавніших місцевих типів цієї групи слід віднести парну запаску та плахту. Про побутування першої ще в кінці XIX ст. сьогодні пам'ятають найстаріші інформанти. Такий одяг носили їхні бабусі, матері, свекрухи. Житомирські запаски зберігають у своїх композиціях реліктові геометричні мотиви-символи. Їх давність засвідчують назви, найбільш красномовними серед яких є посвет (ускладнений косий хрест), козаки (біконічні антропоморфні мотиви), кулаки (розети), мако-

вки (косий хрест), у лавки (поперечні смуги) тощо. З часом на зміну плахтам і парним запаскам прийшли доморобні вовняні спідниці – літники (андараки). Замість парної запаски з'явилась одинарна, помітно меншого розміру що стала фартухом для вищезгаданих літників.

До всіх видів спідниць одягали фартухи відповідного матеріалу та кольору. Найдавніші серед них полотняні, що також шилися оборками – фальбонами, до 1930-х рр. оздоблювалися затяганим або хрестиковим швами. Після війни в ужитку масово з'явилися фартухи з фабричної тканини – перкальові.

До спідниць із фартухами обов'язково зав'язували пояси-крайки. Крім них у кінці ХІХ ст. селянки виготовляли плетені пояси червоного кольору. Сьогодні вони залишилися у вжитку лише як родинні реліквії або через те, що на них місцеві знахарки льоном і борошном спалюють рожу.

В означений період відбулися значні зміни й у головних уборах. На Житомирщині, як і на більшій частині України, тривалий час побутувала намітка сіра або біла (рубок, серпанок). У вив'язаному вигляді один її кінець тягнувся ззаду від голови до ніг. Поруч із намітками на ручних верстатах ткали полотняні хустки, оздоблені червоними суцільними смужками на двох протилежних краях або по периметру. Їх називали заснованими. З часом засновані хустки поступаються місцем пописаним, тканим також червоною заповоччю у густі яскраві смуги. Полотняні хустки виробляли не лише малих, а й великих розмірів. Як бачимо, остання чверть ХІХ ст. стала періодом стрімкої зміни типів, кольорів і матеріалів жіночого сільського вбрання.

Розглянутий матеріал засвідчує, що від середини ХІХ до середини ХХ ст. на теренах Житомирського Полісся побутувало кілька типів народних жіночих строїв від найдавніших із нам відомих доморобних традиційних конструкцій до пізніших, що проникли у сільський вжиток під впливом міської моди, купованих тканин, ускладнених силуетів.

Юрчик Анна Валеріївна

КОЛІР ЯК ФАКТОР СТИМУЛЯЦІЇ РОЗВИТКУ РОЗУМОВИХ ЗДІБНОСТЕЙ ОСОБИСТОСТІ

Візуальне сприйняття кольору є важливою складовою складного процесу формування особистості. Колір є першою інформацією в сприйнятті реальності людиною. Стимуляція та розвиток розумових здібностей дитини починається з візуального сприйняття різних кольорів на сторінках дитячої книги.

Вважається, що дитяча література є особливим і унікальним типом видань, який відрізняється від усіх інших категорій та жанрів. На думку відомих зарубіжних та вітчизняних письменників та видавців, створення книги дитячого спрямування є найскладнішою формою літературної діяльності, яка повинна враховувати особливості дитячого сприйняття навколишнього світу.

Важливою складовою редакційно-видавничого процесу над дитячою книгою є створення оптимального ілюстрованого ряду. Суб'єкти створення дитячої книги (видавець, художній редактор, дизайнер, більше редактор) беруть на себе велику відповідальність за створення видавничого продукту для особливої читацької аудиторії. При підборі ілюстративного наповнення книг для дітей важливо сформулювати основні вимоги, які ставлять фахівці видавничої галузі.

Початковою формою сприйняття естетичних почуттів і загалом відчуття вважається колір. Художня кольорова ілюстрація в дитячих книжках послідовно розвиває відчуття кольорової гармонії – від простого милування барвами до розуміння азів культури колористики, активно сприяючи вихованню. Дитяча кольорова ілюстрація здатна залучати дитину до колористичної культури свого народу, знайомлячи з національною символікою кольорів, й виховувати повагу до історії і культури свого народу.

Колір – це потужний спосіб вивчення світу який забезпечує здоровий розвиток малюка. На думку зарубіжних вчених, новонароджені діти з недорозвитком сприйняття та різними вадами пару контрастних кольорів сприймають дуже чітко від перших тижнів життя. Якщо їм не читають, то необхідно створити присутність в своєму середовищі за допомогою різнобарвних предметів.

Для різних вікових груп вимоги до кольору в дитячих виданнях є різними й по-своєму особливими. Тобто, для малюків та учнів початкової школи бажано використовувати інтенсивні, підкреслено яскраві барви, переважно базові та локальні. Вчені стверджують, що діти віком до шести, іноді до дев'яти років мають спільні проблеми факту та фантастики. Барвисті та яскраві книги можуть допомогти їм почати робити висновки стосовно реальності або неальності кольорової гамми об'єктів. Наприклад, якщо є апельсинове дерево з фіолетовим стовбуром, можна почати невелику розмову про це. *"Поглянь спочатку на це дерево в книзі! Воно помаранчеве і фіолетове. Чи насправді дерева на вулиці виглядають так?"* Це особливо ефективно для маленьких дітей та трохи більше дітей, й допоможе уникнути проблем зі сприйняттям навколишнього світу. Саме такий підхід до дитячого сприйняття книги враховують

зарубіжні видавництва. На жаль, ця методика підміни кольорів не набрала популярності серед українських дитячих видань.

Отже, колір є життєво важливим є для здорового розвитку дитини. Наявність яскравих та цікавих ілюстрацій в книжках, наданих на самих ранніх етапах життя, може мати вплив на формування естетичного смаку і потягу до творчості. Дитяча книга стає першим кроком людини в пізнанні навколишнього світу, власних здібностей та змінювати цей світ.

Яковенко Олена Валеріївна

СИМВОЛІКА ПЕТРИКІВСЬКОГО РОЗПИСУ:

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ В ГРАФІЧНОМУ ДИЗАЙНІ

Сьогодні петриківський декоративний розпис відомий далеко за межами нашої країни. Характерні орнаменти можна побачити у сучасному інтер'єрі, предметах побуту, на автівках, одязі або татуюванні. Графічний орнамент, який у минулому використовували переважно як настінний розпис сільських хат або печі, стає окрасою різних предметів побуту, музичних інструментів, сувенірів, іграшок. Дизайнери переносять петриківський розпис на речі повсякденного вжитку сучасної людини. Затребуваний розпис й у поліграфії та графічному дизайні. Різні агентства розробляють візерунки на основі петриківського розпису. Можна відмітити, що незважаючи на таку популярність петриківського розпису в сучасному дизайні, дуже часто його семіотика залишається по заувагою дослідження як мистецтвознавців, так і дизайнерів.

До головних символів петриківського розпису відносяться дерево життя, жар-птиця, ластівка, журавель, соловей, сова, лебідь. Дерево життя є символом всесвіту, його зародження; символом росту, гармонії, безсмертя; невичерпних життєвих сил; вічного оновлення та відродження. Вазон із елементами виноградного листя та кетягів має назву «чудесного дерева» і є символом добробуту сім'ї, інколи дівчини-нареченої. Квітка – це захоплення красою рідного краю, любов до оточуючого світу, вона уособлює одвічні пошуки майстрів гармонії й краси. Крім того, квітка як вершина прекрасного в природі відображає глибинну сутність петриківського розпису, його філософію: людина є не центром, а лише часткою Всесвіту на рівні з галузкою, пуп'янком, квіткою. Жар-птиця – це символ Бога, Сонця. Ластівка є божою пташкою та відображає весну, тепло, надію та щастя, вона віщує добро і сімейне благополуччя. Зозуля уособлює таємницю невпинного часу, журавель – любов до Батьківщини, рідної домівки, соловей – веселощі та радість, сова – мудрість і знання, а лебідь – вірність та красу.

Петриківський орнамент характеризується передусім як рослинний, переважно квітковий. Він полягає в уважному вивченні реальних форм місцевої флори та створення цій основі фантастичних, неіснуючих у природі квітів, як, наприклад, «цибулька» чи «кучерявки». Цибулька – традиційний елемент петриківського розпису. Широке застосування мають мотиви садових квітів (жоржини, айстри, троянди) і лугових (ромени, волошки) ягоди калини, полуниці і винограду. Калина означає дівочу вроду та чистоту, а червоні її грона – символ вічного кохання, вірності та відданості. Мальва – символ козацької доблесті, нескореності, символ патріотичної любові до рідного краю, а дуб уособлює сонце, силу та мужність. Мак відображає боротьбу любові та ненависті, життя та смерті тощо.

Вибір традиційних кольорів петриківського розпису теж важливий. Найчастіше майстри працюють із червоною фарбою, що символізує вогонь життя, силу духу, рідний дім; синьою, що означає спокій, силу та мудрість; жовтою, яка є ознакою життя, багатства та врожаю; коричневою як земля-годувальниця, надійність; зеленою, що символізує пробудження, надію; рожевою, що знімає напругу, зменшує емоції гніву та агресії; білою як символом чистоти, щирості та відвертості.

Для петриківського розпису характерним є використання традиційних рослинних та тваринних символів, замальованих точними кольорами у традиційній градації. Композиціям класичного петриківського розпису притаманна рівновага, масштабність мотивів стосовно сусідніх елементів і цілого аркуша, чіткий ладовий інтервал, а не поступова розтяжка.

Сучасні майстри, які працюють у цьому жанрі, збагачують його новою тематикою. Це свідчить про те, що петриківський розпис гармонійно вписався в умови сучасного візуального середовища та має значний потенціал для подальшого розвитку.

Ярмолук Анжела Володимирівна

ВПЛИВ СУЧАСНОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ НА ЕМОЦІЙНО-ПСИХОЛОГІЧНИЙ СТАН ЛЮДИНИ (НА ПРИКЛАДІ КОНЦЕРТНОЇ МУЗИКОТЕРАПІЇ В ЗОНІ АТО)

Здавна відомо, що музика є супровідником емоційно-психологічного та фізичного стану людини. Багато людей, слухаючи музику, навіть не замислюються про її вплив на їх емоційно-психологічний та фізичний стан. У давнину і в середні віки віра в ці-

лющу дію музики була великою. В літературних та медичних свідоцтвах йдеться про лікування за допомогою музики хореоманії (танці святого Вітта), що сприяло появі музикотерапії – психотерапевтичного методу, що використовує музику як лікувальний засіб. Неважливо, якою мірою проявляється вплив музики на людину, який він носить характер, до чого може привести, але з величезною впевненістю можна стверджувати, що цей вплив так чи інакше є фактом. Музика – це звук, звучання. «Звук є вібрацією, а на нашій землі вібрає все. З цієї причини на Землі немає предмета, який не можна було б слухати», – зауважував ще у далекому 1937 р. Джон Кейдж. Зрозуміло, що музика може впливати по-різному на фізичний і особливо на емоційно-психологічний стан людини. Метою нашого дослідження є спроба пояснення саме позитивних властивостей сучасного музичного мистецтва України, приділення уваги т. зв. лікуванню музикою – музикотерапії, розгляд її впливу на емоційно психологічний стан людини.

Так сталося, що з початком АТО в Україні почали формуватися концертні бригади з виїздами в зону бойових дій на окупований Схід України. Спочатку це були виїзди за покликом душі всіх небайдужих артистів, потім почали створюватися громадські об'єднання, до яких примикали різні артисти, зокрема «Мистецький спецназ», очолюваний громадським діячем Зоею Ружин. Артисти після першого ж виїзду в зону бойових дій АТО розуміли свою місію, відчували, що такі виступи перед бійцями на передовій стали допоміжним засобом у вирішенні проблем емоційно-психологічного та фізичного стану захисників. До таких артистів, які не полишають нести свою місію на фронті, вже п'ятий рік поспіль належить народний артист України, завідувач кафедри естрадного виконавства НАКККиМ, професор Фемій Мустафаєв. Знаходячись пліч о пліч з ним, можу впевнено сказати, що у солдатів в зоні АТО є потреба в концертній музикотерапії. Вони відчують на собі лікувальну дію музики.

Цікавими є особисті спостереження щодо впливу різних пісень сучасності за стан бійців. Їм дуже подобаються українські народні пісні або наближені до української пісні твори. Як композитор я дослухаюся, знаходжуся в постійному пошуку саме тих елементів та мелодичних зворотів, які найбільш можуть позитивно вплинути на бійців і допомогти їм в гарячі моменти бойового життя.

Враховуючи, що музикотерапія – це одна з найбільш цікавих і поки малодосліджених сторінок традиційної медицини і терапевтичний ефект цієї методики базується на частотному коливанні музичних звуків, що резонують з окремими органами, системами або усім організмом

людини в цілому, ми використовуємо у своїй композиторській і виконавській, а також в концертній діяльності емоційне активування в ході вербальної психотерапії, міжособистісного спілкування, регулювання впливу на психовегетативні процеси, використовуючи підвищені естетичні потреби захисників. Разом з військовими і самі отримуємо катарсис, емоційну розрядку, врегулювання емоційного стану, полегшення усвідомлення власних переживань, конфронтацію з життєвими проблемами, підвищення соціальної активності, придбання нових засобів емоційної експресії, полегшення формування нових відносин і установок.

Отже, концертна музикотерапія в зоні АТО є дієвим механізмом лікувальної і регулятивної дії, в якому особливий вплив мають народні пісні, а також спеціально дібраний репертуар сучасного музичного мистецтва України.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Аверіна Валерія Валеріївна, магістрантка НАКККіМ

Авраменко Євгеній Тарасович, магістрант НАКККіМ

Андросова Дарія Володимирівна, доктор мистецтвознавства, професор кафедри теоретичної та прикладної культурології ОНМА ім. А. В. Нежданової

Антонова-Колесник Катерина Антонівна, аспірантка кафедри естрадного виконавства НАКККіМ

Антонюк Валентина Геніївна, доктор культурології, професор, завідувач кафедри камерного співу НМАУ ім. П. І. Чайковського, член НСТД України, НВМС, заслужена артистка України

Афоніна Олена Сталівна, доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри естрадного виконавства НАКККіМ

Бакумець Анастасія Юріївна, аспірантка НАКККіМ

Балабан Олег Григорович, викладач ДШМ ім. Б. Р. Гмирі, м. Лебедин Сумської обл., власник освітнього ресурсу «Ноти українських композиторів»

Бачинська Юлія Віталіївна, магістрантка ПНУ ім. В. Стефаника

Беда Ольга Михайлівна, аспірантка НАКККіМ

Бедріна Надія Сергіївна, кандидат культурології, асистент кафедри культурних універсалій Харківського національного технічного університету сільського господарства імені Петра Василенка

Безугла Руслана Іванівна, кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри графічного дизайну НАКККіМ

Бекіров Усеїн Ризайович, аспірант кафедри естрадного виконавства НАКККіМ

Белявіна Наталія Дмитрівна, кандидат педагогічних наук, професор, професор кафедри сценічного та аудіовізуального мистецтва НАКККіМ, заслужений діяч мистецтв України

Биркович Тетяна Іванівна, доктор наук з державного управління, професор, професор КУК

Біскуп Олександра Іванівна, викладач-методист Бібрської музичної школи, м. Бібрка Львівська обл.

Богачев Роман Михайлович, кандидат філософських наук, доцент, доцент кафедри філософії НТУУ «КПІ ім. І. Сікорського»

Бойко Павло Андрійович, аспірант кафедри теорії та історії музичного виконавства НМАУ ім. П. І. Чайковського

Бондар Володимир Олексійович, магістрант РДГУ

Бохоновська Анастасія Олександрівна, магістрантка НАКККіМ

Брайченко Тетяна Федосіївна, кандидат педагогічних наук, доцент, заступник завідувача кафедри естрадного виконавства НАКККіМ

Буханевич Аліна Петрівна, магістрантка НАКККіМ

Ванюга Людмила Степанівна, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри театрального мистецтва ТНПУ ім. В. Гнатюка, заслужений діяч мистецтв України

Василенко Олексій Артурович, аспірант кафедри теорії та історії культури НМАУ ім. П. І. Чайковського

Василенко Ольга Валентинівна, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри історії музики КІМ ім. Р. М. Глієра

Виговська Софія Вікторівна, магістрантка РДГУ

Вишнівська Юлія Анатоліївна, магістрантка НАКККіМ

Вільчинська Ірина Юріївна, доктор політичних наук, професор, професор КУК

Волков Сергій Михайлович, доктор культурології, професор, заступник директора з наукової роботи Інституту культурології НАМ України

Волкова Галина Вікторівна, викладач кафедри теоретичної та прикладної культурології ОНМА ім. А. В. Нежданової, аспірантка кафедри культурології та інформаційних комунікацій НАКККіМ

Вонсач-Кштонь Йоланта, доктор гуманітарних наук, ад'юнкт Факультету музики Жешувського університету (Польща)

Воробйов Святослав Леонідович, викладач Бахмутського коледжу мистецтв ім. І. Карабиця, член НСК України

Воробйова Наталія Борисівна, аспірантка кафедри естрадного виконавства НАКККіМ

Гайдичук Олена Степанівна, аспірантка кафедри естрадного виконавства НАКККіМ

Галицька Вікторія Олександрівна, магістрантка РДГУ

Ганудельова Надія Геннадіївна, кандидат мистецтвознавства, директор ДМШ, м. Бориспіль Київської обл.

Гацелюк Віктор Олександрович, аспірант кафедри гуманітарних дисциплін НАКККіМ

Гладунець Сергій Михайлович, магістрант кафедри естрадного виконавства НАКККіМ

Головатюк Ігор Іванович, викладач викладач гімназії № 9 ім. О. М. Луценка і ДМШ № 2, м. Черкаси, магістрант НАКККіМ

Горожанкіна Оксана Юріївна, кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри музично-інструментальної підготовки Південноукраїнського національного педагогічного університету ім. К. Д. Ушинського

Григор'єва Марина Віталіївна, кандидат історичних наук, фахівець 1 категорії відділу реклами та брендингу центру зв'язків з громадськістю ХНУ ім. В. Н. Каразіна

Гриненко Світлана Миколаївна, викладач Миколаївського ККіМ, аспірантка НАКККіМ

Грушанська Юлія Сергіївна, магістрантка НАКККіМ

Давлатова Тамара Ілхомжонівна, аспірантка Київського університету імені Бориса Грінченка

Данілін Іван Вікторович, магістрант РДГУ

Денис Олена Євгенівна, аспірантка кафедри загальної та дошкільної освіти Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, голова ПЦК спеціального фортепіано Дрогобицького музичного коледжу імені Василя Барвінського

Денисюк Жанна Захарівна, кандидат культурології, начальник відділу наукової та редакційно-видавничої діяльності НАКККіМ

Дика Ніна Орестівна, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри камерного ансамблю та квартету і кафедри загального та спеціалізованого фортепіано ЛНМА ім. М. В. Лисенка

Димань Тетяна Юхимівна, викладач-методист по класу фортепіано Київської ДШМ № 8, композитор, магістрантка НАКККіМ

Добровольська Наталія Євгенівна, викладач-методист, етномузиколог, арт-терапевт, м. Бориспіль Київської обл.

Дубрівна Антоніна Петрівна, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри рисунка та живопису КНУТД, член НСХ України

Дубрівний Петро Ігорович, магістрант КНУТД

Енджі Пань Хунь, аспірант кафедр композиції та теорії музики ЛНМА ім. М. В. Лисенка (КНР – Україна)

Журба Володимир Валерійович, аспірант КНУКіМ

Журба Яніна Олексіївна, аспірантка КНУКіМ

Завацька Олена Юріївна, магістрантка кафедри естрадного виконавства НАКККіМ

Заблудська Галина Миколаївна, викладач-методист вищої категорії Бахмутського коледжу мистецтв ім. І. Карабиця

Заєць Оксана Петрівна, викладач вокалу КЗВО КОР «Академія мистецтв», магістрантка НАКККіМ

Зайцева Вікторія Олександрівна, аспірантка кафедри мистецтвознавчої експертизи НАКККіМ

Залевська Олена Григорівна, викладач ДШМ, смт. Борова Київської обл., аспірантка кафедри естрадного виконавства НАКККіМ

Заря Світлана Валеріївна, кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри естрадного виконавства НАКККіМ

Зеленський Владислав Вадимович, магістрант НАКККіМ

Зеленюк Анастасія Віталіївна, магістрантка НАКККіМ

Зеленюк Олександр Олександрович, магістрант НАКККіМ

Зіненко Тетяна Миколаївна, кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри образотворчого мистецтва Полтавського національного технічного університету імені Юрія Кондратюка, член НСХ України

Зінків Ірина Ярославівна, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри теорії музики ЛНМА ім. М. В. Лисенка

Злотник Олександр Йосипович, професор, ректор КІМ ім. Р. М. Глієра, народний артист України

Зосім Ольга Леонідівна, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри естрадного виконавства НАКККіМ, член НВМС

Іваненко Тетяна Олександрівна, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри графічного дизайну ХДАДМ, член НСХ України, член Науково-методичної комісії з культури і мистецтва (підкомісія 022 – Дизайн) сектору вищої освіти Науково-методичної ради МОН України, докторант ХДАДМ

Іваницька Ірина Іванівна, магістрантка НАКККіМ

Іванова Ольга В'ячеславівна, магістрантка НАКККіМ

Іщенко Надія Андріївна, магістрантка НАКККіМ

Калиниченко Ярослав Олегович, аспірант кафедри образотворчого мистецтва, теорії, історії музики та художньої культури Навчально-наукового інституту культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка

Каменська Вероніка Юріївна, доцент кафедри естрадного виконавства НАКККіМ, здобувач НАКККіМ

Каранда Андрій Олександрович, магістрант НАКККіМ

Карпенко Ольга Валер'янівна, магістрантка НАКККіМ

Карплюк Вероніка Олексіївна, магістрантка НАКККіМ

Карпов Віктор Васильович, доктор історичних наук, завідувач кафедри мистецтвознавчої експертизи НАКККіМ

Карташова Тетяна Вікторівна, доктор мистецтвознавства, професор кафедри теорії музики та композиції Саратовської державної консерваторії імені Л. В. Собінова

Кирея Марія Вікторівна, асистент кафедри театрального мистецтва ТНПУ ім. В. Гнатюка, аспірантка НАКККіМ

Кириченко Вікторія Володимирівна, магістрантка НАКККіМ

Кисла Наталія Василівна, здобувач кафедри культурології НМАУ ім. П. І. Чайковського

Кисла Світлана Вікторівна, доцент, доцент кафедри академічного вокалу КІМ ім. Р. М. Глієра, заслужена артистка України

Кисорець Тарас Олександрович, магістрант РДГУ

Кияновська Любов Олександрівна, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри історії музики ЛНМА ім. М. В. Лисенка, заслужений діяч мистецтв України, zasłużony dla kultury polskiej, член правління Львівської організації НСК України

Ключко Марія Юріївна, магістрантка НАКККіМ

Кобрин Наталія Володимирівна, кандидат історичних наук, викладач-методист, викладач ЛССМШ ім. С. Крушельницької

Ковальчук Юлія Станіславівна, викладач вокалу ДМШ № 1 ім. Я. Степового, м. Київ, магістрантка НАКККіМ

Ковтун Андрій Едуардович, магістрант НАКККіМ

Козлова Олена Михайлівна, викладач-методист, завідувач відділом музично-теоретичних дисциплін Школи мистецтв № 1, м. Херсон

Кольц Ілга Петрівна, викладач Миколаївського ККіМ, аспірантка НАКККіМ

Комар Володимир Олександрович, провідний інженер відділу ІТ НАКККіМ

Конько Світлана Миколаївна, магістрантка РДГУ

Кошевич Лілія Валеріївна, магістрантка РДГУ

Кравчук Віолетта Миколаївна, магістрантка НАКККіМ

Крайлюк Любов Валентинівна, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва РДГУ

Краснянська Юлія Володимирівна, магістрантка НАКККіМ

Красовський Сергій Олександрович, асистент кафедри готельно-ресторанного бізнесу КНУКіМ

Кримповська Анна Миколаївна, магістрантка НАКККіМ

Крупка Назар Вячеславович, магістрант НАКККіМ

Кубриш Наталія Романівна, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент Одеської державної академії будівництва та архітектури, член НСХ України

Кузнєцова Інна Володимирівна, доктор філософії (Ph. D, філософія), с. н. с., доцент, вчений секретар Інституту культурології НАМ України

Кузьменко Галина Василівна, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри образотворчого мистецтва Київського університету імені Бориса Грінченка

Кузьменко Світлана Григорівна, старший викладач вищої категорії по класу баяна ДМШ ім. Н. Рахліна, м. Сновськ Чернігівської обл.

Кухта Олена Анатоліївна, завідувач оркестровим відділом, викладач-методист по класу скрипки, КПНЗ «Вишнівська дитяча школа мистецтв», м. Вишневе Київської обл.

Кушнаренко Дмитро Сергійович, магістрант НАКККіМ

Кушнірук Ольга Панасівна, кандидат мистецтвознавства, с. н. с., с. н. с. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, член НСК України

Лавриненко Анастасія Володимирівна, аспірантка НАКККіМ

Лай Юеге, аспірантка кафедри образотворчого мистецтва Південно-українського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського (КНР – Україна)

Ластовецька-Соланська Зоряна Миколаївна, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри історії музики ЛНМА ім. М. В. Лисенка

Левицька Катерина Сергіївна, магістрантка НМАУ ім. П. І. Чайковського

Левко Вероніка Іванівна, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри естрадного виконавства НАКККіМ, відповідальний секретар КМВ АДЕМ України

Лелет Марина Сергіївна, магістрантка НАКККіМ

Ленарт Леонтій Дезидерович, викладач-методист, викладач класу цимбалів ДШМ, смт. Середнє Ужгородського району Закарпатської області, Ужгородського музичного коледжу ім. Д. Є. Задора, Ужгородського ККіМ, заслужений працівник культури України

Лисенко Марія Сергіївна, магістрантка НАКККіМ

Личковах Володимир Анатолійович, доктор філософських наук, професор, професор кафедри гуманітарних дисциплін НАКККіМ, заслужений працівник освіти України, академік АН Вищої освіти України

Лігус Валентин Олександрович, доцент кафедри музичного мистецтва КНУКіМ, заслужений артист України

Лігус Ольга Марківна, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії та методики музичного мистецтва Київського університету імені Бориса Грінченка

Лоренс Беата, доктор габілітований історичних наук, професор Інституту історії Жешувського університету (Польща)

Лошманова Олена Володимирівна, аспірантка НАКККіМ

Лукашева Людмила Тимофіївна, аспірантка НАКККіМ

Лю Бінцян, доктор мистецтвознавства, професор, проректор з навчальної та наукової роботи державної консерваторії Тайшаньського університету (КНР)

Ляшенко Лідія Леонідівна, кандидат культурології, викладач Коледжу інформаційних систем і технологій КНЕУ ім. В. Гетьмана, член Всеукраїнського творчого об'єднання Конгрес літераторів України

Мазепа Тереса Лешеківна, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування ЛНМА

ім. М. В. Лисенка, ад'юнкт Факультету музики Жешувського університету, член Жешувського музичного товариства (Україна – Польща)

Мамедалієва Туран Васимівна, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри «Теорія музики» Бакінської музичної академії імені Узеїра Гаджибейлі, член Спілки композиторів Азербайджану, редактор сайту Jazz.Az (Азербайджан)

Маркова Олена Миколаївна, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри теоретичної та прикладної культурології ОНМА ім. А. В. Нежданової, заслужений працівник культури України, член НСК України

Мартинюк Володимир Володимирович, студент ХДАК

Марцинів Василь Васильович, аспірант кафедри педагогіки та управління навчальним закладом Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Марцинківський Олег Олександрович, професор кафедри академічного та естрадного вокалу Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка, народний артист України

Маслова-Лисичкіна Ірина Анатоліївна, аспірантка КНУКіМ

Маслюк Олександр Григорович, аспірант НАКККіМ

Матей Олеся Олександрівна, магістрантка НМАУ ім. П. І. Чайковського

Матушенко Валерій Борисович, кандидат культурології, доцент, професор кафедри сценічного та аудіовізуального мистецтва НАКККіМ, заслужений працівник культури України

Мацієвська Тереса Миколаївна, концертмейстер кафедри народних інструментів ЛНМА ім. М. В. Лисенка

Мельник Лідія Олександрівна, доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри композиції ЛНМА ім. М. В. Лисенка

Мендюк Наталя Андріївна, магістрантка ЛНМА ім. М. В. Лисенка

Міщенко Ірина Іванівна, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри мистецтвознавчої експертизи НАКККіМ, докторант НАКККіМ, заслужений працівник культури України

Міщенко Марина Олексіївна, доктор філософії (Ph. D, юридичні науки), с. н. с. Інституту культурології НАМ України

Могіленець Інна Володимирівна, викладач музично-теоретичних дисциплін ДМШ № 1, м. Суми

Монсевич Віолета Вікторівна, аспірантка НАКККіМ, член НСХ України

Мошенська Олександра Володимирівна, магістрантка НАКККіМ

Муравіцька Світлана Степанівна, викладач КМАЕЦМ, аспірантка кафедри естрадного виконавства НАКККіМ

Назар Любов Богданівна, студентка ЛНМА ім. М. В. Лисенка

Назар-Шевчук Лілія Йосифівна, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії музики ЛНМА ім. М. В. Лисенка, вчитель-методист, викладач історико-теоретичних дисциплін ЛССМШ ім. С. Крушельницької

Нарожна Наталія Олександрівна, викладач по класу фортепіано, концертмейстер ДМШ, м. Ладижин Вінницької обл.

Несен Ірина Іванівна, кандидат історичних наук, доцент, доцент кафедри мистецтвознавчої експертизи НАКККіМ

Новосядла Ірина Степанівна, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри методики музичного виховання та диригування Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника

Овсянніков Вячеслав Георгійович, аспірант НАКККіМ

Овсяннікова Наталія Юріївна, доцент кафедри естрадного виконавства НАКККіМ, заслужений діяч мистецтв України

Овчарук Ольга Володимирівна, доктор культурології, доцент, професор кафедри культурології та інформаційних комунікацій НАКККіМ

Окнер Ірен, магістр музичного мистецтва (НМАУ ім. П. І. Чайковського, Aaron Copland School of Music, Queens College, the City University of New York), арт-директор культурного центру «Бульвар» (США)

Олейнікова Тетяна Петрівна, аспірантка кафедри культурології та інформаційних комунікацій НАКККіМ

Олійник Ольга Григорівна, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри струнно-смичкових інструментів ЛНМА ім. М. В. Лисенка, докторант кафедри теорії музики ЛНМА ім. М. В. Лисенка

Павельчук Іванна Андріївна, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри рисунку та живопису КНУТД

Пальцевич Юлія Миколаївна, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музично-теоретичних дисциплін КМАЕЦМ

Панченко Світлана Анатоліївна, кандидат культурології, доцент кафедри арт-менеджменту та івент-технологій НАКККіМ

Паньків Богдан Романович, методист вищої категорії методичного кабінету навчальних закладів мистецтва і культури Департаменту з питань культури, національностей та релігій Львівської обласної державної адміністрації

Пишньов Антон Дмитрович, магістрант НАКККіМ

Пітеніна Валерія Євгеніївна, аспірантка НАОМА

Полянська Надія Геннадіївна, магістрантка НАКККіМ

Пономаренко Олена Миколаївна, доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано НМАУ ім. П. І. Чайковського

Пономаренко Олена Юріївна, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри історії світової музики НМАУ ім. П. І. Чайковського, член НСК України

Попіль Микола Броніславович, магістрант НАКККіМ

Попова Аліна Олексіївна, аспірантка кафедри естрадного виконавства НАКККіМ

Попудренко Євгенія Валеріївна, магістрантка НАКККіМ

Попудренко Ірина Валеріївна, магістрантка НАКККіМ

Прищепя Ірина Юріївна, магістрантка НАКККіМ

Пучков Андрій Олександрович, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри теорії та історії мистецтва НАОМА, академік Української академії архітектури, лауреат Державної премії України в галузі архітектури, заслужений діяч мистецтв України

Радомська Віолетта Родіонівна, старший викладач кафедри дизайну та основ архітектури Національного університету «Львівська політехніка», художник-реставратор вищої категорії, член атестаційної комісії художників-реставраторів України Міністерства культури України, здобувач кафедри дизайну та основ архітектури Національного університету «Львівська політехніка»

Рассадіна Анастасія Олександрівна, магістрантка НАКККіМ

Редя Валентина Яківна, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри історії світової музики НМАУ ім. П. І. Чайковського, член НСК України

Рибіцький Олександр Миколайович, магістрант НАКККіМ

Рожак Олег Іванович, аспірант ЛНМА ім. М. В. Лисенка

Романенкова Юлія Вікторівна, доктор мистецтвознавства, професор, професор КМАЕЦМ, член НСХ України, член АІСА, член High School Teachers European Society, академік Академії критики, мистецтва та естетичних наук України

Романец Дар'я Олександрівна, викладач-методист ПСМНЗ «Костянтинівська школа мистецтв» та Бахмутського коледжу мистецтв імені Івана Карабиця, аспірантка НАКККіМ

Романчук Ніна Вікторівна, магістрантка НАКККіМ

Садовенко Світлана Миколаївна, кандидат педагогічних наук, с. н. с., доцент, доцент кафедри естрадного виконавства НАКККіМ, член НВМС

Сапожнік Ольга Василівна, кандидат педагогічних наук, доцент, докторант НАКККіМ

Саф'ян Дзвенислава Ігорівна, студентка НМАУ ім. П. І. Чайковського

Серкез Галина Іванівна, викладач-методист Бібрської музичної школи, м. Бібрка Львівська обл.

Серова Олена Юрійвна, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри естрадного виконавства НАКККіМ, член НСК України, лауреат премії ім. Л. М. Ревуцького

Сиваш Ілона Олегівна, аспірантка НАКККіМ

Сидорчук Тетяна Анатоліївна, аспірантка кафедри кінознавства КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого

Сиротинська Наталія Ігорівна, доктор мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри музичної медієвістики та україністики ЛНМА ім. М. В. Лисенка

Сичова Олена Віталіївна, кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри естрадного виконавства НАКККіМ

Скороходова Дар'я Дмитрівна, магістрантка НАКККіМ

Сліп'юк Юлія Володимирівна, кандидат педагогічних наук, доцент, директор Дитячої художньої школи, старший викладач Комунального вищого навчального закладу «Херсонська академія неперервної освіти»

Станіславська Катерина Ігорівна, доктор мистецтвознавства, професор, професор КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого, член НСТД України

Стаценко Олена Олександрівна, аспірантка НАКККіМ

Степан Оксана Мирославівна, викладач музично-теоретичних дисциплін ЛССМШ ім. С. Крушельницької

Тарасенко Юрій Олександрович, магістрант НАКККіМ

Тимченко Зоя Романівна, магістрантка НАКККіМ

Ткачук Анна Сергіївна, магістрантка РДГУ

Тупиця Ольга Сергіївна, магістрантка НАКККіМ

Харченко Олександра Сергіївна, магістрантка НАКККіМ

Холевінська Ярина Іванівна, викладач вищої категорії, викладач музично-теоретичних дисциплін ЛССМШ ім. С. Крушельницької

Хруленко Ілля Олексійович, магістрант НАКККіМ

Циба Наталія Сергіївна, магістрантка НАКККіМ

Черкашина Наталя Олександрівна, аспірантка кафедри мистецтвознавчої експертизи НАКККіМ

Чернета Тетяна Олександрівна, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри академічного та естрадного вокалу Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка

Чернець Василь Гнатович, ректор НАКККіМ, доктор філософії, професор, заслужений працівник освіти України, лауреат Державної премії України в галузі науки і техніки, почесний академік НАМ України, академік АН Вищої школи України, член Спілки журналістів України

Човган Людмила Ігорівна, магістрантка НАКККіМ

Чумак Анна Ігорівна, магістрантка НАКККіМ

Чумак Тетяна Василівна, магістрантка РДГУ

Чупріна Роман Михайлович, магістрант РДГУ

Шараєвська Мар'яна Анатоліївна, магістрантка НАКККіМ

Шевченко Лілія Михайлівна, кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри спеціального фортепіано ОНМА ім. А. В. Нежданової

Шевчук Соломія Йосипівна, музикознавець, викладач музично-
теоретичних дисциплін ЛССМШ ім. С. Крушельницької, здобувач ка-
федри історії музики ЛНМА ім. М. В. Лисенка

Шеретюк Руслана Миколаївна, доктор історичних наук, доцент,
професор кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мис-
тецтва РДГУ

Шило Анастасія Петрівна, аспірантка Київського університету
імені Бориса Грінченка

Ширма Олена Валентинівна, магістрантка РДГУ

Шуміліна Ольга Анатоліївна, доктор мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри теорії музики ЛНМА ім. М. В. Лисенка

Шумілова Вікторія Віталіївна, доцент кафедри хореографії НАКККіМ,
заслужена артистка України

Щербакова Ганна Миколаївна, аспірантка кафедри культурології
та інформаційних комунікацій НАКККіМ

Юрчик Анна Валеріївна, магістрантка НАКККіМ

Яковенко Олена Валеріївна, магістрантка НАКККіМ

Ян Ірина Миколаївна, кандидат мистецтвознавства, доцент КЗВО
КОР «Академія мистецтв»

Ярмолюк Анжела Володимирівна, магістрантка НАКККіМ

СПИСОК СКОРОЧЕНЬ

- АДЕМ України** – Асоціація діячів естрадного мистецтва України
АН – Академія наук
ДМШ – дитяча музична школа
ДШМ – дитяча школа мистецтв
ІМФЕ ім. М. Т. Рильського – Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського
КЗВО КОР «Академія мистецтв» – Комунальний заклад вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв»
КІМ ім. Р. М. Глієра – Київський інститут музики імені Р. М. Глієра
ККіМ – коледж культури і мистецтв
КМАЄЦМ – Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв
КМВ – Київське міське відділення
КНЕУ ім. В. Гетьмана – Київський національний економічний університет імені Вадима Гетьмана
КНУКіМ – Київський національний університет культури і мистецтв
КНУТД – Київський національний університет технологій та дизайну
КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого – Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого
КПНЗ – комунальний позашкільний навчальний заклад
КУК – Київський університет культури
ЛНМА ім. М. В. Лисенка – Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
ЛССМШ ім. С. Крушельницької – Львівська середня спеціалізована музична школа-інтернат імені Соломії Крушельницької
МОН України – Міністерство освіти і науки України
НАКККіМ – Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
НАМ України – Національна академія мистецтв України
НАОМА – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
НВМС – Національна Всеукраїнська музична спілка
НМАУ ім. П. І. Чайковського – Національна музична академія України імені П. І. Чайковського
НСК України – Національна спілка композиторів України
НСТД України – Національна спілка театральних діячів України
НСХ України – Національна спілка художників України

НТУУ «КПІ ім. І. Сікорського» – Національний технічний університет України «Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського»

ОНМА ім. А. В. Нежданової – Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової

ПСМНЗ – початковий спеціалізований мистецький навчальний заклад

РДГУ – Рівненський державний гуманітарний університет

с. н. с. – старший науковий співробітник

ТНПУ ім. В. Гнатюка – Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка

ХДАДМ – Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ХДАК – Харківська державна академія культури

ХНУ ім. В. Н. Каразіна – Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

ЦДІАК України – Центральний державний історичний архів України

ЗМІСТ

ПЛЕНАРНЕ ЗАСІДАННЯ

Чернець Василь Гнатович	
Інновації у мистецькій освіті – концепція підручника для магістрів «Соціокультурне проектування в мистецтві: теорія та практика».....	3
Андросова Дарія Володимирівна	
С. Прокоф'єв і О. Скрябін у фортепіанному виконавстві Ван Юеджа.....	5
Антонюк Валентина Геніївна	
Методичне забезпечення навчального процесу вокалістів у ЗВО: традиції та інновації.....	7
Афоніна Олена Сталівна	
Українська мистецька освіта – 2018: порівняльний аналіз і мотиваційна трансформація.....	10
Вільчинська Ірина Юріївна	
Биркович Тетяна Іванівна	
Соціокультурні трансформації: традиції і новації	12
Волков Сергій Михайлович	
Дитячі музичні конкурси як рефлексія українських мистецьких традицій виховання професійних музикантів.....	15
Wąsacz-Krztoń Jolanta	
Profil kształcenia muzycznego w gimnazjach galicyjskich w dobie autonomii.....	19
Денисюк Жанна Захарівна	
Постфольклор комунікативних інтернет-практик як соціокультурне явище сучасності.....	23
Зінків Ірина Ярославівна	
Слов'янські «гусла-псалтирі» у писемних джерелах VI–XVII століть.....	26
Зосім Ольга Леонідівна	
Інтердисциплінарність музичних медієвістичних студій: український досвід	28
Карпов Віктор Васильович	
Нейроарт у контексті художньої творчості.....	30
Кияновська Любов Олександрівна	
Компетенція у сфері культури в новій українській школі і проблеми мистецької освіти.....	32

Личковах Володимир Анатолійович Філософія авангардного мистецтва у творчості Леона Хвістека.....	35
Lorens Beata Publiczne szkolnictwo zakonne w południowo-wschodniej Rzeczypospolitej w XVIII wieku (do 1773 r.).....	39
Лю Бинцян Черты концепции веристской оперы в поставангардной композиции «Первый император» Тан Дуна	42
Мазепа Тереса Лешеківна Значення європейських музичних товариств кінця XVIII – XIX ст. для процесів національної ідентифікації та міжкультурного діалогу	44
Мамедалиева Туран Васимовна Этно-джаз в музыкальном пространстве Азербайджана: традиции и современность	47
Маркова Олена Миколаївна Числові критерії художнього вираження в європейському мистецтві Нового часу і Новітньому сьогоденні.....	50
Мельник Лідія Олександрівна Яків Гімпель як продовжувач піаністичних традицій львівської та віденської шкіл	52
Овчарук Ольга Володимирівна Культурологічна парадигма формування «людини культури».....	55
Пучков Андрій Олександрович Класичне життя і сучасне жевріння поняття «стиль» у мистецтвознавстві	57
Редя Валентина Яківна Навчальний курс «Історія світової музики»: сучасні виклики та інтерпретації.....	60
Романенкова Юлія Вікторівна Тенденції трансформації мистецтвознавчої освіти сучасної України: надбання сьогодення та основні ризики	64
Сиротинська Наталія Ігорівна Українські рукописні ірмологіони як джерело мистецьких інспірацій.....	67

Станіславська Катерина Ігорівна Візуальний та тілесний повороти як підґрунтя видовищної культури постмодерну.....	69
Шеретюк Руслана Миколаївна Орденське малярство Речі Посполитої крізь призму творчості художника-тринітара Яна (Йосифа) Прехтля (1737 – 1799).....	71
Шуміліна Ольга Анатоліївна Соната для скрипки і чембало Максима Березовського: питання виконавського складу.....	73

СЕКЦІЯ 1

УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА ЯК СКЛАДОВА ЗАГАЛЬНОЄВРОПЕЙСЬКОГО ПРОСТОРУ

Антонова-Колесник Катерина Антонівна Європейський вектор мистецької діяльності М. В. Лисенка	76
Бакумець Анастасія Юріївна «Пори року»: композиційна цілісність хорових творів українських композиторів.....	78
Бедріна Надія Сергіївна Комплекс заходів щодо відродження народних художніх промислів на Харківщині як складової туризму.....	81
Ванюга Людмила Степанівна Основні чинники регіоналізації театрального життя Тернопільщини періоду незалежності України	83
Василенко Ольга Валентинівна Ораторія Євгена Станковича «Страсті за Тарасом» на тексти Тараса Шевченка: жанрово-стильові параметри	85
Воробйова Наталія Борисівна Творчий доробок Романа Майбороди	87
Гайдичук Олена Степанівна Збірник пісень М. Федоріва на слова Т. Курпіти «Сальви і мальви» та його роль у вихованні патріотичного духу в українській діаспорі США	89
Давлатова Тамара Ілхомжонівна Творчий шлях Марії Донець-Тессейр (за архівними матеріалами).....	93

Дика Ніна Орестівна	
Постать Зенона Дашака-камераліста у дзеркалі епохи (до 90 роковин від дня народження)	95
Залевська Олена Григорівна	
Андрій Гнатишин – духовні грані творчості	98
Заря Світлана Валеріївна	
Телевізійна реклама в національно-культурному просторі України....	100
Іваненко Тетяна Олександрівна	
Український шрифтовий дизайн: відродження та тенденції.....	101
Калиниченко Ярослав Олегович	
Музична культура Харкова як складова загальноєвропейського простору	103
Каменська Вероніка Юріївна	
Прояви неокласицизму в українській фортепіанній музиці 60-70-х рр. ХХ століття.....	106
Кирея Марія Вікторівна	
Історіографія мистецької діяльності Богдана Антківа	107
Кольц Ілга Петрівна	
З історії відділу народних інструментів Миколаївського коледжу музичного мистецтва	109
Крайлюк Любов Валентинівна	
Проблеми синтезу монументального живопису з архітектурою (на прикладі творчості Василя Наумця).....	111
Кубриш Наталія Романівна	
Образ Григорія Сковороди у творчості українських скульпторів І. П. Кавалерідзе і М. І. Степанова.....	114
Кушнірук Ольга Панасівна	
Жанрово-стильові особливості Симфонії-концерту № 6 О. Яковчука у проекції постмодернізму	117
Лігус Валентин Олександрович	
Українське академічне народно-інструментальне виконавство у контексті національно-культурного відродження.....	119
Лігус Ольга Марківна	
Українська фортепіанна елегія ХІХ ст. як жанрова квінтесенція романтичного стилю.....	121

Лукашева Людмила Тимофіївна Творчий феномен М. М. Синельникова в культурному житті України минулого і сьогодення.....	123
Маслова-Лисичкіна Ірина Анатоліївна Мистецький компонент свят Києва 60-80-років ХХ століття у контексті канону радянської культури	125
Маслюк Олександр Григорович Творча діяльність Київського державного російського драматичного театру імені Лесі Українки в 1944 р.....	128
Мацієвська Тереса Миколаївна Максим Копко в історії музичної культури Галичини.....	130
Міщенко Ірина Іванівна Графіка Буковини кінця ХХ – початку ХХІ століття.....	132
Монсевич Віолета Вікторівна Еволюція українського станкового рисунку кінця ХХ – початку ХХІ століття.....	135
Несен Ірина Іванівна Лаврентій Крщонович: начерки до портрету митця епохи бароко....	138
Олейнікова Тетяна Петрівна Семіотичний підхід до аналізу текстів української музики бароко...	141
Павельчук Іванна Андріївна Рефлексії символізму в жіночому портреті О. Мурашка.....	142
Паньків Богдан Романович Львівський Музичний Інститут Анни Нементовської на перехресті традиції та інноваційності	144
Рожак Олег Іванович Юхим Голишев – перший додекафоніст?.....	147
Романец Дар'я Олександрівна Дитяча опера І. Щербакова «Пастка для відьми» як нова версія сюжету народної казки «Івасик-Телесик».....	150
Садовенко Світлана Миколаївна Українська народна художня культура: від ритуальної сакральності автентичної культури до побутової прагматичності сучасності.....	152
Сиваш Ілона Олегівна Дослідження етнодизайну в контексті розбудови української культури.....	154

Сичова Олена Віталіївна	
Сучасні мистецькі фестивалі в Україні	157
Стаценко Олена Олександрівна	
Реквієм у творчості українських композиторів: жанрові модифікації	159
Чернета Тетяна Олександрівна	
Фестиваль «Bandura music days» як сучасна форма реалізації культурної практики сьогодення	161
Шило Анастасія Петрівна	
Особливості роботи Лариси Руденко над оперними партіями (за архівними джерелами)	163
Ян Ірина Миколаївна	
Гастрольно-просвітницька діяльність українських музично- драматичних колективів кінця ХІХ – початку ХХ століття в контексті соціосфери національної культури	165

СЕКЦІЯ 2

ДІАЛОГ КУЛЬТУР: ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНІСТЬ

Безугла Руслана Іванівна	
Візуальність та візуальні образи в контексті сучасного гуманітарного знання	169
Бекіров Усеїн Ризайович	
Історичні аспекти розвитку кримськотатарської музики	172
Белявіна Наталія Дмитрівна	
Розвиток концертних елементів у діяльності Королівської пруської придворної капели у ХVІІІ ст.	174
Богачев Роман Михайлович	
Інтелігенція у вимірах співтворчості та наслідування	176
Бойко Павло Андрійович	
Кларнет в оркестровому мисленні Дмитра Шостаковича	179
Василенко Олексій Артурович	
Діалог культур у хоровій творчості Віктора Степурка (на прикладі «Missa movere»)	180
Волкова Галина Вікторівна	
Ритуально-духовний стрижень концертних симфоній (на прикладі Симфоній К. Шимановського і А. Пануфніка)	183

Гацелюк Віктор Олександрович	
Неокласичний балетний стиль школи Джорджа Баланчина	184
Григор'єва Марина Віталіївна	
Студентство Харківського університету першої половини ХІХ ст.: трансфер та адаптація європейської університетської традиції	186
Гриненко Світлана Миколаївна	
Світові тенденції розвитку гітарного мистецтва та формування української гітарної школи	188
Дубрівна Антоніна Петрівна	
Дубрівний Петро Ігорович	
Особистість митця у міжкультурному діалозі: проект «Арагон. Карлос Гарсія Лаос».....	190
Енджі Пань Хунь	
<i>Concerto Pizzicato</i> для фортепіано і десяти інструментів	
Тан Дуна в контексті фортепіанної творчості митця.....	193
Заблудська Галина Миколаївна	
Воробйов Святослав Леонідович	
Особливості образного змісту у вокальному циклі С. Воробйова «Маятник» на вірші Ю. Балтрушайтиса	194
Зіненко Тетяна Миколаївна	
Інноваційні проекти «MacSabal» у Туреччині як приклад діалогу культур у сучасному керамічному мистецтві	197
Злотник Олександр Йосипович	
Комунікативні характеристики музичного мистецтва	200
Карташова Татьяна Викторовна	
О специфике индийской музыкальной культуры	202
Кисла Наталія Василівна	
Ландшафти театального простору у дзеркалі дослідників та митців.....	205
Кисла Світлана Вікторівна	
С. Рахманінов і Ф. Шаляпін: творчий дует у ракурсі синергії	208
Красовський Сергій Олександрович	
Туризм і міжкультурна компетентність	211
Кузнецова Інна Володимирівна	
Текст художньої культури/Твір мистецтва як можливість Діалогу людини з Іншим: людиною, культурою, природою	213

Лай Юеґе	
Образ квітучого храму природи в композиціях Ботічеллі «Вівтар Святого Духу» та живописі Китаю.....	216
Лошманова Олена Володимирівна	
Ідеї звукової евритмії Рудольфа Штайнера у вокальному мистецтві Гертруди Троянкової	217
Олійник Ольга Григорівна	
До проблеми типології скіфського хордофона Юлія Поллукса	220
Панченко Світлана Анатоліївна	
Релігійний туризм та паломництво як потужний соціально-культурний потенціал.....	222
Пітеніна Валерія Євгеніївна	
Силуетна графіка в творчості європейських, російських та українських митців ХІХ – ХХ ст.....	224
Пономаренко Олена Юріївна	
Роль комерційного сектору при створенні мистецьких проектів у структурі музичного життя сучасної Італії.....	225
Сапожник Ольга Василівна	
Культурологічний зміст поняття ідентичності	228
Шевченко Лілія Михайлівна	
Регіональні переплетіння піанізму французької і німецької традицій у творчості представників фортепіанної школи Одеси	230
Шумілова Вікторія Віталіївна	
Ансамбль імені П. Вірського у площині українсько-польських культурних взаємин.....	231
Щербакова Ганна Миколаївна	
Вплив міжкультурних відмінностей на інтернаціональні шлюби.....	233

СЕКЦІЯ 3

ТРАНСФОРМАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ В УКРАЇНСЬКІЙ МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ ХХІ СТОЛІТТЯ

Балабан Олег Григорович	
Проблема впровадження першої української симфонії М. Березовського в освітні програми мистецьких навчальних закладів.....	236

Біскуп Олександра Іванівна	
Серкез Галина Іванівна	
Музика і духовний світ людини: давнина і сьогодення.....	239
Брайченко Тетяна Федосіївна	
Роль ціннісних орієнтацій студентів-вокалістів в інтерпретації вокального твору	242
Ганудельова Надія Геннадіївна	
Реформування дитячих мистецьких шкіл: порівняльний аналіз нормативної бази мистецької освіти України та Словаччини.....	243
Головатюк Ігор Іванович	
Вокальне виконавство в загальноосвітній школі: сучасний досвід....	247
Денис Олена Євгенівна	
Роль самооцінки студентів-виконавців у підготовці до публічних виступів.....	248
Димань Тетяна Юхимівна	
Синтез вокально-інструментального виконавства на прикладі авторської збірки пісень «Гойдалочка» на вірші Надії Кир'ян.....	251
Добровольська Наталія Євгеніївна	
Українська народна пісня як засіб музичної терапії в процесі фахової підготовки студентів-бандуристів	253
Кобрин Наталія Володимирівна	
Музично-історична освіта як концепт і парадигма формування професійного музиканта.....	255
Ковальчук Юлія Станіславівна	
Музичні конкурси-фестивалі та їх значення для професійного становлення учнів мистецьких шкіл	258
Кузьменко Світлана Григорівна	
Естрадне оформлення інструментального твору як інноваційна форма креативної музичної педагогіки.....	261
Кухта Олена Анатоліївна	
Особливості формування навичок ансамблевої гри в учнів-скрипалів у сучасних дитячих музичних школах.....	263
Ластовецька-Соланська Зоряна Миколаївна	
Інфраструктура музичної освіти в Україні початку ХХІ століття: традиції та сучасність.....	266

Ленарт Леонтій Дезидерович	
Розвиток цимбального мистецтва на Закарпатті	268
Ляшенко Лідія Леонідівна	
Художня культура: до методики викладання дисципліни студентам техніко-інформаційних спеціальностей	270
Марцинів Василь Васильович	
Критерії та рівні розвитку творчих здібностей учнів шкіл мистецтв у процесі навчання з використанням електронного музичного інструментарію	273
Марцинківський Олег Олександрович	
Послідовність – головний принцип навчання вокалу	276
Матушенко Валерій Борисович	
Основні вимоги до концертних номерів	279
Могіленець Інна Володимирівна	
Виконавська інтерпретація як форма репрезентації музичного твору на уроках музичної літератури в ДМШ	281
Нарожна Наталія Олександрівна	
Фортепіанні цикли для дітей і юнацтва Олега Польового: тематика, драматургія, жанрові особливості	284
Окнер Ирэн	
Современное музыкальное образование в Нью-Йорке	286
Пономаренко Олена Миколаївна	
Навчальні форми роботи з розвитку техніки спілкування в класі загального та спеціалізованого фортепіано	289
Радомська Віолетта Родіонівна	
Арт-проекти та воркшопи в системі дизайн-освіти Інституту архітектури НУ «Львівська політехніка»	291
Серова Олена Юріївна	
Методичні розробки в практиці викладання дисципліни «Елементарна теорія музики» в НАКККіМ	293
Сліпич Юлія Володимирівна	
Навчально-методичний посібник для учнів мистецьких шкіл «I learn and create ART. Я вивчаю та створюю мистецтво»	295
Шеретюк Руслана Миколаївна	
Художньо-мистецькі аспекти діяльності ордену піарів на Волині крізь призму інспірацій доби бароко	298

СЕКЦІЯ 4
ІННОВАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ В ПРАКТИЦІ
СУЧАСНОЇ ОСВІТИ І КУЛЬТУРИ

Балабан Олег Григорович Роль освітніх інтернет-ресурсів в популяризації українського мистецтва (на прикладі проекту Ukrnotes.in.ua)	301
Горожанкіна Оксана Юріївна Впровадження інноваційних форм і методів навчання у процес формування моральної культури майбутніх учителів хореографії	303
Козлова Олена Михайлівна Гра як інноваційний та інтерактивний метод роботи на уроках музичної літератури.....	305
Кузьменко Галина Василівна Технологічні аспекти підвищення ефективності підготовки майбутніх учителів образотворчого мистецтва до самостійної діяльності.....	307
Назар-Шевчук Лілія Йосифівна Провідні вектори застосування інтегративного навчання та інтерактивних технологій професійною музичною освітою (музично-історичні дисципліни)	310
Новосядла Ірина Степанівна Інформаційно-комп'ютерні технології як педагогічні новації в музичній освіті	313
Холевінська Ярина Іванівна Степан Оксана Мирославівна Технології розвитку критичного мислення в курсах музично-історичних дисциплін спеціалізованої музичної освіти.....	316
Шевчук Соломія Йосипівна Можливості використання форм та методів евристичних технологій на уроках музично-історичного циклу спеціалізованої мистецької освіти	319

СЕКЦІЯ 5 МИСТЕЦТВОЗНАВЧА ЕКСПЕРТИЗА КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ

Зайцева Вікторія Олександрівна Поновлення стінопису Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври в період XVIII – XIX ст.: огляд архівних джерел	323
Міщенко Марина Олексіївна Роль мистецтвознавчої експертизи у боротьбі з контрабандою культурних цінностей	326
Рибіцький Олександр Миколайович Мистецтвознавча експертиза мисливської зброї у контексті розвитку декоративно-прикладного мистецтва XIX століття (на прикладі приватної колекції)	328
Черкашина Наталя Олександрівна Проблеми застосування різноманітних методів експертного дослідження та атрибуції графічних творів.....	329

СЕКЦІЯ 6 НОВІ МЕТОДОЛОГІЧНІ ПІДХОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ДЖАЗОВОГО ТА ЕСТРАДНОГО МИСТЕЦТВА

Беда Ольга Михайлівна Сильовий плюралізм як домінанта творчості українського гурту «Люк».....	333
Журба Володимир Валерійович Характерні риси виконавського стилю Д. Гіллеспі.....	335
Журба Яніна Олексіївна Вплив блюзу на музичний напрямок <i>rock</i>	338
Зеленський Владислав Вадимович Творчість вуличних музикантів як феномен української сучасної мас-музики	341
Комар Володимир Олександрович Умови розвитку шоу-бізнесу в Україні	343
Лавриненко Анастасія Володимирівна До питання стильового аналізу в музикознавстві	345

Лисенко Марія Сергіївна	
Творчість гурту «Брати Гадюкіни» як мейнстрім української рок-музики 80–90-х років ХХ століття.....	347
Муравіцька Світлана Степанівна	
Класичний кросовер в українському культурному просторі.....	349
Овсянніков Вячеслав Георгійович	
Подвійне кодування в популярній музичній культурі	351
Овсяннікова Наталія Юріївна	
Джаз у сучасному музичному просторі України.....	352
Пальцевич Юлія Миколаївна	
Сентиментальна балада: генеза жанру	354
Полянська Надія Геннадіївна	
«Ісус Христос – суперзірка» Е.-Л. Веббера: стильові особливості версій 1970-го та 2000-го років	356
Попова Аліна Олексіївна	
Проблематика наукових досліджень джазового мистецтва	358
Сидорчук Тетяна Анатоліївна	
Запорука успішного кіномюзиклу: досвід голлівудських кіностудій першої половини ХХ століття	359
Скороходова Дар'я Дмитрівна	
Танцювальна пісня у творчості українських естрадних виконавців ...	362
Тимченко Зоя Романівна	
Українська популярна пісня на музичних TV-каналах.....	364

СЕКЦІЯ 7

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКІ ПОШУКИ МОЛОДІ

Аверіна Валерія Валеріївна	
Психологічне перевтілення співака на сцені.....	366
Авраменко Євгеній Тарасович	
Екологічні матеріали при проектуванні еко-житла.....	367
Бачинська Юлія Віталіївна	
Виконавсько-педагогічні засади Кароля Мікулі та Вілема Курца у формуванні традицій Львівської фортепіанної школи.....	369
Бондар Володимир Олексійович	
Історична тематика як провідна сюжетна лінія сучасного українського мистецтва.....	371

Бохоновська Анастасія Олександрівна	
Основи освітлення в закладах харчування.....	373
Буханевич Аліна Петрівна	
Трансформація традиційних символів у творчості Марти Базак	375
Виговська Софія Вікторівна	
Пластичне мистецтво постмодернізму: ідеї, риси, пам'ятки	376
Вишнівська Юлія Анатоліївна	
Особливості вокальної школи Олександра Мишуги – видатного українського вокаліста ХХ століття	378
Галицька Вікторія Олександрівна	
Зображення природи і тварин у творах декоративно-прикладного мистецтва.....	380
Гладунець Сергій Михайлович	
Саундтрек з кінофільму «Високий перевал» М. Скорика: особливості драматургії	381
Грушанська Юлія Сергіївна	
Альтернативні ландшафти житлової забудови міста.....	384
Данілін Іван Вікторович	
Актуальність постановки п'єси А. П. Чехова «Дядя Ваня» в сучасному українському театрі	386
Завацька Олена Юріївна	
Дитячий хоровий цикл «В селі у бабусі» Тетяни Ярової: стильові домінанти	388
Заєць Оксана Петрівна	
Перформенс як актуальна форма сценічного виступу артиста-вокаліста	389
Зеленюк Анастасія Віталіївна	
Фірмовий стиль як складовий елемент іміджу компанії.....	391
Зеленюк Олександр Олександрович	
Веб-дизайн як основа віртуального світу	392
Іваницька Ірина Іванівна	
Історія використання метафори в ландшафтному мистецтві	394
Іванова Ольга В'ячеславівна	
Особливості функціонально-планувального зонування офісних приміщень	395

Іщенко Надія Андріївна	
Плакат та його функції в сучасному суспільстві.....	397
Каранда Андрій Олександрович	
Формування настроїв в історії ландшафтного мистецтва.....	399
Карпенко Ольга Валер'янівна	
Народне мистецтво як основа унікальності явища художнього авангарду України першої третини ХХ ст.	400
Карплюк Вероніка Олексіївна	
Ергономічний підхід у проектуванні дитячих об'єктів.....	403
Кириченко Вікторія Володимирівна	
Життєвий і творчий шлях Емі Вайнхаус.....	404
Кисорець Тарас Олександрович	
Чорнобильська трагедія у творах мистецтва.....	406
Клочко Марія Юріївна	
Трансформаційні процеси в українській мистецькій освіті ХХІ століття	408
Ковтун Андрій Едуардович	
Генеза американського мюзиклу як музично-театрального жанру	410
Конько Світлана Миколаївна	
Мистецтво імпресіонізму в Україні	411
Кошевич Лілія Валеріївна	
Мистецтво волокна в сучасному художньому текстилі	413
Кравчук Віолетта Миколаївна	
Естрадно-джазовий напрям музичного мистецтва у просторі культури ХХ століття.....	415
Краснянська Юлія Володимирівна	
Соціокультурний потенціал ландшафтної терапії.....	416
Кримповська Анна Миколаївна	
Вплив фестивального руху Конотопського району Сумської області на збереження народнопісенної творчості Сумщини.....	418
Крупка Назар Вячеславович	
Біоніка в ландшафтному урбанізмі	419
Кушнарєнко Дмитро Сергійович	
Фотокнига як сучасне культурне явище	421

Левицька Катерина Сергіївна	
Бароковий спів: проблеми інтерпретації.....	422
Лелет Марина Сергіївна	
Видатні постаті сучасного українського джазу	425
Мартинюк Володимир Володимирович	
Образи Матері у сучасному українському театрі.....	426
Матей Олеся Олександрівна	
Співачки мецо-сопрано в контексті розвитку київської вокальної школи.....	428
Мендюк Наталя Андріївна	
Міфологема русалки у мистецьких проєкціях композиторів середини ХІХ – початку ХХ ст. (на прикладі опер Е. Т. А. Гофмана, О. Даргомижського, М. Лисенка, А. Дворжака, М. Леонтовича)	431
Мошенська Олександра Володимирівна	
Ілюстрації і шрифтові композиції Г. Нарбута: історія і сучасність	434
Назар Любов Богданівна	
Новий пластичний рух в Галичині першої половини ХХ століття: періодизація, диференціація напрямків та шкіл	436
Пишньов Антон Дмитрович	
Українське академічне вокальне виконавство: сучасний стан	439
Попіль Микола Броніславович	
Використання кольору у приміщеннях підприємств харчування.....	441
Попудренко Євгенія Валеріївна	
Театральна діяльність заслуженої артистки України Марії Бровченко.....	443
Попудренко Ірина Валеріївна	
Чернігівське фольклорно-автентичне виконавство як важливий компонент регіональної співацької традиції у другій половині ХХ ст.	445
Прищепа Ірина Юріївна	
Особливості проектування постіндустріальних ландшафтних парків в місті	448
Рассадіна Анастасія Олександрівна	
Особливості проектування меблів для облаштування паркової зони	450

Романчук Ніна Вікторівна	
Переваги мілітарного стилю в інтер'єрі	452
Саф'ян Дзвенислава Ігорівна	
Камерна симфонія № 3 та опера «Палата № 6» В. Зубицького: проекція жанрової образності.....	454
Тарасенко Юрій Олександрович	
Еко-дизайн в фірмовому стилі: тенденції та інновації	456
Ткачук Анна Сергіївна	
Сучасна художня тканина Карпат.....	457
Тупиця Ольга Сергіївна	
Основні принципи сучасного ілюстрування дитячих книжок	460
Харченко Олександра Сергіївна	
Озеленення дахів будинків.....	462
Хруленко Ілля Олексійович	
Творча постать Маріо Ланца у вокальній культурі ХХ століття.....	464
Циба Наталія Сергіївна	
Народна артистка України Лариса Роговець: творчі здобутки.....	466
Човган Людмила Ігорівна	
Особливості впливу музичного мислення на виконавську діяльність артиста-вокаліста	467
Чумак Анна Ігорівна	
Становлення рок-музики у контексті розвитку молодіжної культури.....	469
Чумак Тетяна Василівна	
Стилістика витинанки як виду мистецтва	472
Чупріна Роман Михайлович	
Відображення екологічних проблем в мистецтві.....	474
Шараєвська Мар'яна Анатоліївна	
Естрадний спів у добу шоу-бізнесу: український контекст.....	475
Ширма Олена Валентинівна	
Народні жіночі строї Олевщини кінця ХІХ – початку ХХ століття.....	476
Юрчик Анна Валеріївна	
Колір як фактор стимуляції розвитку розумових здібностей особистості	478

Яковенко Олена Валеріївна	
Символіка петриківського розпису: особливості використання в графічному дизайні.....	480
Ярмолюк Анжела Володимирівна	
Вплив сучасного музичного мистецтва України на емоційно-психологічний стан людини (на прикладі концертної музикотерапії в зоні АТО)	481
ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ.....	484
СПИСОК СКОРОЧЕНЬ.....	495

Міжнародна науково-творча конференція

**ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА І МИСТЕЦЬКА ОСВІТА:
ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНІСТЬ**

20-21 листопада 2018 р.

*Редактор
Комп'ютерна верстка*

*Зосім О. Л.
Зосім О. Л.*

Підп. до друку 04.12.2018 р. Формат 60x84 1/16. Папір др. апарат.
Друк офсетний. Ум. друк. арк. 30. Зам. 286. Наклад 300.

Видавець і виготовлювач

Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
01015, м. Київ, вул. Лаврська, 9

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єктів видавничої справи
ДК № 3953 від 12.01.2011

