

Міністерство освіти і науки України
Волинський національний університет
імені Лесі Українки
Факультет культури і мистецтв



*Актуальні проблеми розвитку
українського мистецтва:
культурологічний, мистецтвознавчий,
педагогічний аспекти*

**ЗБІРНИК МАТЕРІАЛІВ
VI ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ
24 березня 2021 року**

**Луцьк
2021**

УДК 7.036(477)(08)
ББК85.103(4УКР)я431
А 43

Рекомендовано до друку вченою радою Волинського національного університету імені Лесі Українки (Протокол № 4 від 29 квітня 2021 року)

Редакційна колегія

Ігнатова Л.П. – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії, теорії мистецтв та виконавства факультету культури і мистецтв

Охманюк В.Ф. – заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музично-практичної підготовки факультету культури і мистецтв

Панасюк С. Л. – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри історії, теорії мистецтв та виконавства факультету культури і мистецтв

Степанчук А.В. – методист факультету культури і мистецтв

Рецензенти

Новакович М.О. – доктор мистецтвознавства, професор кафедри музичної медієлінгвістики та україністики Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка

Кіндер К.Р. – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри хореографії факультету культури і мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки

Актуальні проблеми розвитку українського мистецтва: культурологічний, мистецтвознавчий, педагогічний аспекти [Текст] : матеріали VI Всеукраїнської науково-практичної конференції (Луцьк, 24 березня 2021р.) / наук.ред. кандидата пед. наук, доцента Панасюк С.Л. Луцьк : ВНУ імені Лесі Українки, 2021. Вип.1. 120 с.

Збірник містить матеріали VI Всеукраїнської науково-практичної конференції «Актуальні проблеми розвитку українського мистецтва: культурологічний, мистецтвознавчий, педагогічний аспекти», що окреслили широкий спектр актуальних питань теорії та історії мистецтва, філософсько-естетичних проблем мистецтва, провідних тенденцій розвитку психолого-педагогічної науки та динаміку соціокультурних процесів.

Матеріали конференції друкуються мовою оригіналу в авторській редакції

Автори опублікованих матеріалів та їх наукові керівники несуть відповідальність за підбір, точність наведених фактів, цитат, статистичних даних, власних імен та інших відомостей.

УДК7.036(477)(08)
ББК85.103(4УКР)я431

©Волинський національний
університет імені Лесі Українки, 2021

**АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА:
КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ, МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ, ПЕДАГОГІЧНИЙ
АСПЕКТИ**

МАТЕРІАЛИ
VI ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ
24 березня 2021 року

Волинський національний університет імені Лесі Українки
Волинський фаховий коледж культури і мистецтв імені Ігоря Стравінського
Волинської обласної ради
Київський національний університет культури і мистецтв
КЗВО «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка
Рівненський державний гуманітарний університет

Степанчук А.В. (укладання, обкладинка -ідея), 2021
Голощук О.О. (обкладинка), 2021

ВОКАЛЬНО-ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО У ВИЩІЙ ШКОЛІ: ТЕОРІЯ, ПРАКТИКА ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТСЬКОЇ МОЛОДІ

Олександр Голощук

Волинь у просторі сучасної вокальної естради: традиції та новаторство

Сучасна вокальна естрада – явище, нові тенденції розвитку якого привертають все активнішу увагу дослідників. Наукові розвідки, в яких аналізуються актуальні проблеми розвитку естради на сучасному етапі, здійснили І. Бобул [1], Н. Дрожжина [2], М. Мозговий [3], В. Овсянніков [4], Т. Рябуха [6], Т. Самая [7], М. Смородська [8], В. Тормахова [9] та інші вчені.

Аналіз проблематики таких досліджень здійснений, зокрема, у праці Х. Охитви [5], яка приходить до висновку, що найбільш опрацьованими питаннями у даній сфері є картина і тенденції розвитку української естрадної пісні у ХХ – на початку ХХІ століть, а також питання витоків естрадної пісні, у першу чергу фольклорних, її періодизації та жанрового огляду. При цьому «найбільш вагомими питаннями, які потребують дослідження, є роль певних персоналій у процесі творення української естрадної пісні, її стилістика на різних етапах, *регіональні центри розвитку музичної естради [курс. – О. Г.] тощо*» [5, 224].

Волинь з початку 1970-х років є одним із таких центрів розвитку музичної естради, відколи в обласній філармонії був створений перший вокально-інструментальний ансамбль «Світязь», а згодом – його наступник під керівництвом Валерія Громцева.

Протягом останнього п'ятидесятиліття волинська музична естрада розвивалася у діяльності таких «знакових» артистів, як Василь Зінькевич, Олександр Воскобойник, Олександр Серов, Іван Благун, Дмитро Гершензон, Анатолій Говораadlo, Лілія Сандулеса, Олександр Гаркавий, В'ячеслав Хурсенко, Сергій Бень, Зоя Комарук, Василь Чепелюк та ін., ансамблів «Світязь» (у різноманітних варіантах формації), «Акорд», «Нота-нео» та ін.,

сьогодні серед молодих вокалістів краю – Інна Кириченко, Андрій Зарицький, Галина Конах та ін.

Торуючи, свого часу, достатньо новаторські шляхи у мистецтві, волинська естрадна культура сьогодні має сьогодні достатньо традиційне вираження, що спирається на кращі тенденції, закладені попередниками, у чому вбачаємо певний позитивний сенс. Так, наприклад, концертно-оперний стиль, культивований сьогодні Андрієм Зарицьким (участь артиста в оперних постановках Хмельницької обласної філармонії, виступи з симфонічним оркестром Волинського фахового коледжу культури і мистецтв імені І. Стравінського), продовжує тенденції, закладені у 1960-х роках (постановка опер «Лісова пісня» О. Кирейка та ін.) та продовжені свого часу Сергієм Бенем.

Серед новаторських рис бачимо культивування джазового виконавства Інною Кириченко, різноманітних напрямків року гуртами «Тартак», «ФлайzZza» та «Фіолет», етнохардрок гуртом «Motanka» та ін. Останні новаторські тенденції волинських виконавців, на нашу думку, підпорядковуються загальним напрямкам розвитку естрадної культури в Україні, репрезентованим такими виконавцями, як Лаура Марті, Ігор Закус, Ілларія, колективами «Laud», «Go_A – ШУМ» та ін.

Література

1. Бобул І. Жанрові форми та стильові конотації вокально-естрадного виконавства в музичній культурі України кінця ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 26.00.01. Київ, 2018. 23с.
2. Дрожжина Н. Вокальне виконавство в системі музичного мистецтва естради: автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Харків, 2008.16с.
3. Мозговий М. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.01. Київ, 2007. 20 с.
4. Овсянніков В. Український поп-рок у контексті розвитку популярної музичної культури кінця ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01. Київ, 2019. 196 с.

5. Охїтва Х. Українська естрадна пісня у музикознавчих дослідженнях: наукова панорама. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : Зб. наук. пр. : наук. записки Рівненського державного гуманітарного університету. Напрям : Мистецтвознавство*. Рівне, 2020. Вип. 34. С. 221-226. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v34i34.346>
6. Рябуха Т. Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Харків, 2017. 20 с.
7. Самая Т. Вокальне мистецтво естради як чинник культурного життя України другої половини ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... канд. мистецтвозн. : 26.00.01. Київ, 2017. 199 с.
8. Смородська М. Стиль соул в естрадно-джазовому вокальному мистецтві другої половини ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Харків, Суми, 2020. 237 с.
9. Тормахова В. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез естради : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Київ, 2007. 19 с.

Андрій Зарицький, Анна Зарицька

Специфіка вокально-виконавської підготовки керівників музичних колективів

На сучасному етапі реформування освітньої галузі суспільно значущим є підвищення якості підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва та керівників музичних колективів, що зумовлено загальнокультурною спрямованістю. Підготовка керівників музичних колективів базується на оволодінні практичними вміннями роботи з ансамблем, здатністю до його організації, засвоєнні навичок натхненого ансамблевого музикування й творчого самовираження, виконавської діяльності в його соціокультурному вимірі. Важливим чинником успішної професійної діяльності майбутніх

керівників є стимулювання мотиваційної сфери, що виражається у здатності викликати почуття особистісної цінності в учасників колективу, відчутті художньої насолоди та емоційно-творчого самовираження в спільній діяльності.

Особливий інтерес для нас становлять праці, присвячені методиці підготовки керівників музичних колективів, а саме дослідження Н. Білої, А. Козир, Л. Паньків, Т. Пляченко, Л. Шаміна, Н. Штурман та ін., в яких висвітлюються питання змісту підготовки сучасних фахівців, шляхи та педагогічні умови формування творчого колективу. Питання особливостей вокально-виконавської підготовки керівників музичних колективів висвітлено частково, що заактуалізувало вибір теми.

У творчому процесі вокально-ансамблевого виконавства присутні два взаємозалежних компоненти – вокально-технічний та художньо-виконавський. Їх співвідношення виражається у єдності «техніки» і «виконавства» як двох сторін вокально-виконавської творчості.

У вокально-виконавській підготовці керівників музичних колективів виділяємо такі основні завдання:

- ✓ технологічні, пов'язані зі звукодобуванням, постановкою голосу, технікою дихання, фразуванням, динамікою, освоєнням теситурних умов тощо;
- ✓ практичні, сприяють виробленню слухового налаштування співака як основи чистої вокальної інтонації, необхідної як у ладовій системі відчуття, так і в інтервальній, неладовій координації слуху;
- ✓ художні, пов'язані з образно-емоційною сферою.

У мистецтві вокально-виконавської підготовки, як і в будь-якому іншому виді художньої діяльності, головним і визначальним є творчий аспект. Як наголошується в фундаментальному дослідженні Н. Гребенюк, «... вокально-виконавська творчість є особливим видом художньо-творчої діяльності, що характеризується низкою загальних закономірностей, так і специфічними особливостями, що лежать в основі складного процесу

творчого перевтілення вокаліста-виконавця в художника-інтерпретатора шляхом розвитку професійного мислення співака» [2].

Зазначимо, що специфіка колективної музично-творчої діяльності потребує від фахівця готовності до роботи з ансамблями різного типу і стилю, оволодінні методичними засадами організації самодіяльних колективів, формування творчого іміджу, володінні комплексом додаткових знань і вмінь з розвитку музичних здібностей і методики формування виконавських навичок, обумовлених віковими особливостями учасників. Важливу роль відіграє особистісна та професійно-педагогічна компетентність, здатність до креативності та творчості керівника [1].

Розвиток вокально-виконавських навичок учасників, а також успіх творчої діяльності колективу, залежить від його професійної організації, а саме:

- ✓ грамотно вибудованої репетиційної та концертної діяльності музичного колективу, що сприятиме досягненню високих виконавських результатів;
- ✓ мотивації учасників до систематичних занять для удосконалення їх вокально-технічних навичок;
- ✓ створенні оптимальних умов для кожного учасника з урахуванням його здібностей та потреб;
- ✓ стимулюванні творчої взаємодії учасників вокального колективу;
- ✓ формуванні в учасників вміння розуміти та доносити зміст музичного твору до слухачів за допомогою різноманітних виконавських прийомів художньої виразності.

Отже, для успішного функціонування музичного колективу, майбутній керівник має володіти особистісними та професійними якостями, створювати умови, що сприятимуть не лише розвитку вокально-виконавських навичок, а й успішній реалізації творчих задумів через спілкування з музичним мистецтвом, повноцінному зануренні в цікавий творчий процес, колективну участь в різноманітних культурно-масових заходах.

Література

1. Вишнеvsька С. В. Основні принципи формування навичок вокально-

ансамблевого виконавства : методичні рекомендації до дисципліни «Вокальний ансамбль» для студентів вищих музичних навчальних закладів III-IV рівнів акредитації напряму підготовки «Музичне мистецтво». Івано-Франківськ : «ПП-арт», 2014. 54 с.

2. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти : монографія. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковський, 1999. 269 с.

Лариса Ігнатова, Ольга Поліщук

Творчість Софії Ротару в контексті становлення українського естрадного виконавства

Однією з болючих проблем, із якими зараз стикається сучасна естрада, є бідність музичного і текстового матеріалу. Продюсери найчастіше зацікавлені у створенні чогось звичного, простого, більше дбаючи про комерційний успіх, що зазвичай призводить до безглузвих і жахливих за звучанням композицій. Сучасні пісні менш мелодійні, часто мають дуже простеньку – навіть примітивну, – нав'язливу мелодію і такий же текст, тому більшість із них звучать одноманітно.

Багато сучасних виконавців повертаються до творчості фундаторів української естрадної пісні. Наша пісенна естрада формувалася на перехресті традицій фольклорного та професійного музикування. У процесі еволюції вона набувала нових стилістичних рис, але зберегла та донесла до теперішнього часу свою корінну інтонаційну специфіку в особі видатних виконавців.

Однією з таких постатей українського естрадного виконавства стала Софія Ротару. Тричі народна артистка (України, Молдавії та СРСР), Герой України більше як півстоліття перебуває в епіцентрі сучасної популярної музики. Софія Ротару є феноменом творчої особистості в Україні та у пострадянському

культурному просторі. Її концертні гастролі відбулися у сотнях міст колишнього Радянського Союзу, країнах Європи, Америки та Австралії.

Народилася і виросла Софія Ротару в пісенному краї – в селі Маршинці Чернівецької області. Без пісень там не обходиться жодне свято, жоден обряд. Здається тут сама земля народжує пісні.

У сім'ї, крім Софії, було п'ятеро дітей: два брати і три сестри. Старша сестра Зінаїда навчила Софію співати багато народних пісень і була для неї першим учителем.

Дуже часто доводилося Софії підміняти матір, працювати за неї в полі. Саме в ці роки формувалася її характер. «Своїм становленням як співачки і, напевно, особистості, – розповідає Софія Ротару, – я швидше за все зобов'язана саме тим жінкам, з якими працювала в селі, саме від них я навчилася розуміти сенс життя. У важкі хвилини від них, я отримувала допомогу»[3].

Софія почала співати з раннього дитинства, далі в шкільному хорі та в церковному хорі. Вона брала в селі єдиний в школі баян і ночами підбирала мелодії улюблених молдавських пісень.

Перемога Софії Ротару в районному конкурсі художньої самодіяльності в 1962 році відкрила дорогу на обласний огляд. За чарівний голос земляки її називали «Буковинський соловей». У 1963 році на обласному огляді художньої самодіяльності в Чернівцях Софія здобула диплом першого ступеня. Як переможниця, вона мала можливість брати участь в Республіканському конкурсі в Києві, на якому і здобула перемогу. У 1964 році Софія вперше заспівала на сцені Кремлівського Палацу з'їздів, – і Москва була підкорена.

Після закінчення училища, Ротару, в складі творчої групи, делегували в Болгарію на ІХ Всесвітній фестиваль молоді і студентів, де вона завоювала золоту медаль і першу премію в конкурсі виконавців народних пісень. Болгарські газети рясніли заголовками: «21-річна Софія підкорила Софію».

Зустріч з першокласним музикантом, студентом Чернівецького університету Анатолієм Євдокименком стала доленосною для молодої співачки, як в особистому, так і в професійному житті. Він запропонував їй

стати солісткою естрадного оркестру та познайомив її з талановитим композитором Володимиром Івасюком.

Софія Ротару вважає це знайомство щасливим подарунком долі. Більшість його пісень були написані спеціально для її вишуканого тембру голосу. Пісні були сучасними, але разом з тим побудовані на багатонаціональному мелосі народів, що живуть на Буковині. Це було нове, яскраве слово в пісенній культурі України.

У 1971 році Софія Ротару знялась у музичному фільмі «Червона рута» режисера Романа Алексєєва. Фільм мав шалений успіх. І коли Софія отримала запрошення працювати в Чернівецькій філармонії, вона створила свій ансамбль із назвою «Червона рута».

Співачка залишається вірна своїй власній манері виконання. Це проявляється і в постановці голосу, і у виборі репертуару. Софія Ротару виконала понад 400 пісенних творів, багато з яких стали класикою української естради («Червона рута», «Пісня буде поміж нас», «Водограй», «Черемшина» та ін.). Своім талантом не тільки збагатила естрадне мистецтво України, а й підняла на вищий щабель рівень естрадного вокального виконавства.

Література

1. Коновалюк У. В. Основні тенденції розвитку вокального мистецтва естради України : дис. канд. Мистецтвознавства : 26.00.01. Івано-Франківськ, 2020. 320 с.
2. Рябуха Т. М. Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2017. 20 с.
3. Софія Ротару [Електронний ресурс]. 2015. Режим доступу: <http://www.uaestrada.org/spivaki/rotaru-sofiya/>.

Пісенна творчість Ігоря Шамо

Ігор Шамо (1925-1982) – талановитий композитор, військовий медик, людина особливо чуйна, добра та інтелігентна, завжди привітний, порядний і високоосвічений митець. Свою професійну музичну освіту здобував спочатку у Київській музичній десятирічці імені Лисенка, це була перша музична школа для обдарованих, талановитих дітей.

Після повернення з війни, він навчався у Київській консерваторії, яку закінчив у 1951 році, був у класі Б.Лятошинського (у десятирічці він був у класі Гозенпуда). Дипломною роботою Шамо – «Концерт-балада», де партію фортепіано виконував автор. Цей твір набув широкої популярності. Після завершення консерваторії, він продовжував займатись самоосвітою, самовдосконаленням, дуже багато працював, створював музику до кінофільмів, робив аранжування, обробки, грав на фортепіано у ресторанах, тим самим удосконалював майстерність імпровізації.

У творчій спадщині композитора зустрічаються такі напрямки: симфонічний, фолк-опера, фортепіанний, вокальний, камерно-інструментальний, музика до кінофільмів та радіовистав.

Особливу увагу хочеться привернути до вокального напрямку творчості композитора, зокрема, пісні. У творчому доробку композитора налічується більше трьохсот пісень. Пісня народжується всередині «у серці, якщо там у зв'язку з якоюсь причиною не звучить, чи не настроєна чутлива струна, не полетить від серця до серця, пробуджуючи почуття любові і ненависті, потяг до повноцінного життя, до праці, то дива не відбудеться» [2, с. 57].

У віці двадцяти трьох років І.Шамо виїхав на Донбас для сприяння розвитку музичної самодіяльності. Ця атмосфера, проживання серед хлопців-робітників, шахтарів, спілкування з ними надихнули його на пробу пера у жанрі пісні. Адже пісня допомагає працювати, піднімати дух людський. Першою

піснею стала «Не скажу вам, хто такий» на вірші І.Шутова. В подальшому Шамо почав створювати пісню за піснею, навіть не задумуючись, що у ній його покликання. Українська лірика проявилася у романсовому циклі на вірші Т.Шевченка. Вплив на написання композитором пісень, також принесла його робота над створенням музики до фільмів (43 фільми, до яких він писав музику). Практично у кожному фільмі була створена Шамо пісня. Багато нагород Шамо отримав за цикли пісень. Наприклад, у 1976 році Шамо став лауреатом Державної премії імені Т.Шевченка (цикли «Барвінки рідного краю», «Пісні полум'яних років»). Дуже часто пісні Шамо звучали на вітчизняних конкурсах та закордоном.

Пісні І.Шамо – «Немає нічого святішого за Батьківщину», «Балада про трубачів», «Фронтвики», «Стоїть над Волгою курган», «Країна Комсомолія», «Товариш Пісня» – яскравий значний внесок композитора своєї епохи, оспівування громадянської, патріотичної тем.

В піснях Шамо простежується новий тип форми розвитку (ускладнений), пошуки у ритміці, супровід набуває ознак самостійності, вільніша тональна основа, може також ускладнити куплетність (найбільш використовувана композитором куплетно-варіаційна форма, особливо притаманна баладам Шамо).

В його творчій спадщині є пісні на тексти Д. Луценка, А. Малишка, [Т.Масенка](#), Л.Смирнова, О.Коломійця, А.Слісаренка, [П.Воронька](#), О.Вратарьова, Л.Ковальчука, [Л.Забашти](#), [Ю.Рибчинського](#), І.Лазаревського, А.Демиденка та інших.

Особливе місце займає інтимна лірика композитора. Він є послідовником традицій української народної пісенності і продовжувачем у жанрі пісні-романсу. Яскравими прикладами вищевказаного – «Не шуми, калинонько», «Івушка», «Зачарована Десна», «Пісня про щастя», «Рідний Київ», «Проводжала мати», «Три поради», «Осіннє золото». Серед виконавців пісень І. Шамо потрібно згадати – М. Магомаєва, Д. Гнатюка, Ю. Гуляєва та Ю. Богатікова.

Особливо плідною була співпраця композитора І. Шамо та поета Д. Луценка – «Грай, бандуро, грай», «Де синії гори», «Закувала зозуленька в лузі», гімн міста Києва «Києве мій», «Не шуми калинонько», «Наддніпрянські вечори», «Пісня про рідну землю», «Україно, любов моя». Це лише невелика частина їхньої творчої праці, однак тематика пісень різноманітна: любов до рідної землі, дивовижна природа, гори. Яскрава образна виражальність чудово передана композитором музичними засобами виразності.

Пісенна творчість І.Шамо поєднала у собі багато емоційних відтінків, граней української людини, з її переживаннями, почуттями, що проявились у героїчній, ліричній, романтичній пісенності композитора. Музику Шамо завжди можна відрізнити, у ній простежується особливий дух народної пісенності. Нове у піснях Шамо (він відобразив найбільш знакові події епохи), відношення до «фольклорної та ліричної інтонацій стало взірцем для таких пісенників як Олександр Білаш, Мирослав Скорик, Володимир Івасюк» [З с. 137]. Найголовніше, що І.Шамо зумів своєю працею у жанрі пісні засвідчити, що пісня теж є достойним, високохудожнім жанром.

Література

1. Ігор Шамо / [Електронний ресурс]. – Режим доступу до джерела: <https://www.pisni.org.ua/persons/263.html>
2. Невенчаная Т. Игорь Шамо (Творческие портреты украинских композиторов). К. : Муз.Україна, 1982. 89с.
3. Панько Т. Пісенний щоденник Ігоря Шамо / Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. Вип.49. Ігор Наумович Шамо. Сторінки життя та творчості. К.: НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2007. С. 131-138

Віктор Мрочко

Основні принципи вокального звукоутворення

Основним завданням педагогів вокалу є робота над якістю звуку, без якого не можна досягти злагодженості у звучанні. Як відомо, людський голос –

надзвичайно складний для оволодіння музичний інструмент, схильний до впливу багатьох чинників: емоційно-фізіологічних, акустичних, фізичних, психологічних. Слабке співоче дихання, нерозвиненість діапазону голосу, різка зміна регістрів, скутість артикуляційного апарату, невміння користуватися резонаторами, низька позиція звуку, форсування і т.д. Позбутися цих недоліків можна тільки продуманою, цілеспрямованою роботою.

Відчутно впливає на якість звуку співоче дихання. Якщо дихання недостатньо активне, то загальний виконавський тонус знижується, інтервали, особливо висхідні, виконуються з тенденцією до зниження, - порушується лад. Якщо дихання надмірно напружене, то воно, як правило, призводить до форсування звуку, інтонаційної нестійкості. Все це залежить від різних факторів, з одного боку, невміння користуватися правильним співочим диханням, відсутність навичок раціонального розподілу вдиху, фізичної втоми; з іншого боку, ослаблення видихальних м'язів спричиняє різкий видих, частоту зміни, втрату контролю над диханням, психологічне збудження. У мистецтві співу – головне видих. Важливий не обсяг повітря, яке видихають, а витрачання цього повітря, спрямоване на підтримку голосових зв'язок у відповідному напруженні. Якщо врахувати, що при звичайному диханні людей активним є тільки вдих, а видих пасивним, то стане ясно, що треба навчитися зробити активним саме видих. Навчитися цього можна тільки тренуванням дихання зі співом. Треба навчитися розподіляти видихуване повітря так, щоб його вистачало проспівати всю музичну фразу.

Культура звуку, слова, музичного слуху й виконавська культура є одним із найважливіших і суттєвих елементів навчального процесу. Оволодіння чіткою, виразною вимовою – одне з головних завдань роботи з постановки голосу. Емоційний вплив виконуваного твору можливий лише за умови, що слово дійде до слухача. Робота над дикцією охоплює приголосні і голосні звуки. Велику користь приносять різні комбінації голосних і приголосних, що дозволяє одночасно включати співочий і мовний апарати.

Як матеріал для розвитку дикційних навичок слід використовувати окремі слова, фрази, приказки (бажано у поєднанні зі співом). Голосні звуки для більшої наспіваності, вокальності мають виконуватися злагоджено, без відчуття різких градацій. У той же час необхідно постійно стежити за тим, щоб така злагодженість не призвела до втрати слова, його змістового значення.

Одним із важливих моментів у процесі роботи викладача вокалу є дотримання правил орфоєпії. При вимові приголосних у співі й мовленні правила орфоєпії збігаються. Голосні звуки у мові можуть редукуватися, зникати. Цього не можна допускати у співі. Бо порушиться його основа – вокальність. Вокальна мова вимагає чітких, виразних голосних. Основним критерієм орфоєпічного виконання голосних є художній смак, розуміння стилю твору, його фактури і особливостей та інші чинники. Для того, щоб співати, потрібна ерудиція і знання. Правильна літературна вимова тексту у співі - одна з основних умов художнього виконання. Слово у співі тільки тоді набуває емоційної виразності, коли воно цілком доходить до слухача. Впевнена, чітка вимова активізує вокальне звучання. У свою чергу, поставлений голос допомагає виразності вокальної дикції. Добре вихована вокальна мова, грамотна і свідомо подача тексту, вміння «бачити» й «уявляти» виконуваний твір – запорука майбутнього культурного співу. Цілеспрямований розвиток голосу тягне за собою повноцінний розвиток усіх інших музичних здібностей студентів, виховуються риси майбутнього вокаліста. Ніякий вид мистецтва так сильно не діє на людський організм, як спів.

Література

1. Антонюк В.Г. Вокальна педагогіка (сольний спів) [підручник / 2-ге вид. / з грифом МОН України "Для студентів музичних ВНЗ"] / В. Г. Антонюк. – К.: LAT & K, 2012. – 192 с.
2. Колбун І.С. Питання теорії вокального мистецтва/Колбун І.С. – Харків,1996
3. Колбун І.С Практичні поради педагога-вокаліста. – К. : Музична Україна, 2010.

Психологічні методи в діяльності музиканта-педагога

Сучасна музична педагогіка успадкувала і творчо розвиває усталені традиції, фундаментальні основи вітчизняної педагогічної науки. Сьогодення вносить свої корективи і висуває нові вимоги як до методів викладання, так і до процесу підготовки кадрів. Актуальна проблема - поглиблення педагогічної спрямованості музично-освітнього процесу та чітке формулювання знань, умінь і навичок, якими повинен володіти музикант-педагог в наші дні. Чи достатньо йому добре володіти технікою гри на музичному інструменті, володіти виконавською майстерністю?

Вважаємо доцільним звернутися до проблеми педагогічної творчості. Творча діяльність музиканта-педагога залежить, з однієї сторони, від педагогічної складової його особистості, а, з іншої – від його професійних знань, володіння музично-педагогічною технікою. Найважливіше завдання, яке постає перед кожним педагогом – пошук найбільш результативних шляхів виховання та навчання кожного окремого учня.

Зрозуміло, що пошук індивідуальних прийомів навчання повинен опиратися на розуміння загальних закономірностей формування та удосконалення музичних здібностей, розвитку виконавської техніки, виховання художнього мислення. Точна діагностика здібностей, оцінка можливостей учня, різноманітність методів впливу на нього – все це визначає стратегію і тактику діяльності викладача, логіку навчального процесу. Завдання педагога – не лише передати учням певну суму знань, розвинути необхідні вміння та навички, але й створити умови для широкого універсального розвитку молодого музиканта.

Особливість педагогіки сьогодення – її гуманістична спрямованість, посилення комунікативного начала, «діалогічність». Розширюється і спектр прийомів педагогічного впливу. Саме знання методики дозволяє педагогу

виховувати у дітей розуміння музики та інтерес до музичного мистецтва, формування погляди на його суть та роль в житті суспільства.

У вирішенні своїх проблем музична методика опирається на психологію. Адже вивчення розвитку музичного сприйняття, творчих, музичних здібностей неможливе без знання закономірностей психіки дитини, її проявів та розвитку; без розуміння, що таке музичні здібності та діяльність людини. У тісному зв'язку з психологією методика вирішує питання доступності учням того чи іншого матеріалу, його об'єму, а також ефективності методів, що використовуються.

Музичне виховання – унікальний засіб формування єдності емоційної та інтелектуальної сфер психіки дитини, єдності афекту та інтелекту, оскільки воно має значний вплив не лише на емоційний, а й на пізнавальний розвиток дитини. Тому музикантам – педагогам необхідно вивчати хоча б елементарні основи сучасної психології, знання яких допоможе розібратися в психічних особливостях поведінки учня при зустрічі з різними індивідуальними психологічними та фізіологічними якостями, що вимагає гнучкого пристосування методів навчання та виховання до особливостей нервової діяльності конкретної особистості.

Педагогу важливо досконало оволодіти трьома основними методами, за допомогою яких психологія вивчає риси та особливості діяльності особистості.

Перший метод – спостереження, коли увага зосереджується не на суб'єктивних переживаннях особистості, а на аналізі її конкретних дій. Визначивши психологічну сутність учня, педагог зуміє знайти найбільш сприятливі шляхи впливу на нього.

Другий метод, що тісно пов'язаний зі спостереженням, бесіда. Продумана бесіда дозволяє зібрати необхідну інформацію, з'ясувати правильність чи помилковість висновків, які отримали шляхом спостереження, визначити перспективу розвитку учня, допомагає налагодити тісніший контакт між учнем і педагогом. Дієвість цього методу пояснюється надзвичайною силою слова.

Третій метод, надзвичайно суттєвий в педагогічній діяльності – експеримент, передбачає активний вплив на явища, які виявилися в процесі спостереження і уточнилися в процесі бесіди. Експеримент дає можливість пояснити психічні явища, що вивчаються, а не лише констатувати їх якісні особливості.

Отже, знання і використання музикантом-педагогом зазначених методів дозволить, за словами Золтана Кодая, вкласти в руки дітей той ключик, за допомогою якого вони зможуть потрапити в чарівний сад музики, щоб збагатити сенс усього їхнього життя.

Література

1. Абдуллин Э.Б. Методика музыкального образования. М. : Музыка.2006. 336 с.
2. Алиев Ю. Б. Настольная книга школьного учителя-музыканта. М. 2000
3. Бочкарев Л. Л. Психология музыкальной деятельности. М.1997. 350с.
4. Крюкова В. В. Музыкальная педагогика. Ростов-н/Д: «Феникс», 2002. 288с.

Анастасія Портянко

Творчість П. Майбороди: історичний аспект

Платон Майборода – композитор та музично-громадський діяч, видатна особистість для української культури ХХ століття. Він один з перших композиторів, якого нагородили Шевченківською премією. Платон Майборода знайшов своє високе призначення саме у жанрі пісні, хоча йому дуже подобалась симфонічна музику, яку він ще з дитинства з захопленням слухав по радіо. Однак життя Платона Майбороди було сповнене різними подіями (в тому

числі і війна, яка не минає безслідно). Для передачі пережитих подій та відчутих емоцій, найкращим жанром стала пісня.

До жанру пісні він підійшов з усією серйозністю. Ще будучи студентом розпочав збирання фольклору, їздив в усі можливі експедиції, особливо був вражений від гуцульського народного співу. Потім зібраний матеріал детально розшифровувався композитором та аналізувався для подальшої роботи. Ґрунтовне вивчення народних пісень принесло композиторові багато невідомих і цікавих ідей для розвитку своєї неповторної, пісенної творчості.

Творча спадщина П. Майбороди невелика, основне місце у ній займає пісенний жанр. У нього є не лише пісні, а й обробки народних пісень, хори.

Крім пісень, композитор написав симфонічну поему «Героїчна увертюра», вокально-симфонічну поему «Тополя» (на тексти Т.Шевченка) музику до кінофільмів, а також музику до драматичних вистав.

Найвагоміше місце у пісенній спадщині композитора займають ліричні пісні. Композитор особливо ретельно відбирає віршову основу для майбутніх пісень, щоб тексти віршів гарно вливались у музичне наповнення пісень. Тому він детально прочитував вірші та творчо співпрацював з поетами.

Особливо плідною була дружба і творча співпраця композитора з поетом Андрієм Малишком. Варто згадати найбільш популярні пісні: «Ми підем де трави похилі», «Ти моя вірна любов», «Гаї шумлять біля потоку», «Журавлі», «Пісня про вчительку». Вони стали надзвичайно популярними серед виконавців та слухачів, а особливо «Пісня про вчительку» – виконувалась у багатьох країнах і була перекладена вісімнадцятьма мовами світу. «Від 1948 року співпрацював з поетом А. Малишком: майже всі 22 спільні твори стали еталонними зразками втілення української мелодичної традиції та національного естетичного мислення, насамперед ліричної природи» [2].

Композитор працював з багатьма поетами: М. Рильським, В. Сосюрою, Д. Луценком, Т. Масенком, М. Нагнибідю, О. Новицьким, М. Ткачем, В. Юхимовичем та іншими.

Пісні Майбороди написані для різних виконавських складів, серед них зустрічаються хорові ансамблі (наприклад, жіночі «Колискова» або чоловічі «Розлягалися тумани»); чоловічого дуету, мішаного хору і фортепіано («Білі каштани» на текст А. Малишка); для мішаного хору, з солістом та чоловічими і жіночими квартетами («Колгоспний вальс») та інші. Крім ліричних пісень, у Майбороди є пісні присвячені патріотичній (радянській) темі, певним героїчним особистостям. Однак основне місце займає все-таки лірика. Його творча, співаюча душа знайшла вихід назовні, у жанрі пісні. Його пісні були такі зрозумілі і близькі людям, що вони писали листи до композитора з проханнями приїхати з концертом у їхньому населеному пункті.

П. Майборода увійшов в українську музичну культуру як композитор пісенного напрямку. Його творчість дала поштовх молодим композиторам до подальшого розвитку української пісні. Ліричні пісні П. Майбороди користуються великою популярністю серед виконавців і до тепер. Його пісенна творчість сповнена щирості, людяності, народної пісенності, певних жанрових і ладових ознак, особливої фактури та музичного наповнення. Творчість П. Майбороди відзначена своєрідною ідейністю, художністю та яскравою, неповторною індивідуальністю.

Література

4. Гордійчук М. Платон Іларіонович Майборода. Нарис про життя і творчість. К. : Мистецтво, 1964. 45с.
5. Золотий фонд української естради. Платон Майборода / [Електронний ресурс]. – Режим доступу до джерела :
<http://www.uaestrada.org/kompozitori/majboroda-platon/>

Виконавсько-педагогічні завдання концертмейстера у пісні «Чарівна скрипка» І. Поклада – Ю.Рибчинського

Композитор Ігор Поклад — «живий класик української сучасної пісні» [1]. Пісенний жанр посідає у творчому доробку митця основне місце. Починаючи з середини 1960-х, ним було написано близько пів тисячі пісень у співдружності з різними українськими поетами — Михайлом Ткачем, Олександром Вратарьовим, але найбільше з Юрієм Рибчинським [2]. Пісні І. Поклада виконували такі зірки радянської та української естради як Муслім Магомаєв, Юрій Гуляєв, Євгенія Мірошниченко, Тамара Гвердцители, Дмитро Гнатюк, Василь Зінькевич, Назарій Яремчук, Руслана та інші.

Творча співдружність Ігоря Поклада та Юрія Рибчинського розпочалася у 1965 році. Вона принесла слухачам шедеври української естрадної пісні: «Твої очі», «Пам'яті друзів», «Тиха вода», «Гроза», «Засватана», «Дикі гуси», «Зелен клен», «Скрипка грає». Водночас, пісня «Чарівна скрипка» стала особливою творчою удачею авторів — не просто знаком свого часу, але завдяки вишуканій простоті і гармонії її поетичних й музичних образів вона набула нетлінного значення в українській культурній спадщині. І як така ця пісня є важливою складовою не лише концертного, але і сучасного навчального репертуару.

Які завдання постають перед концертмейстером в процесі вивчення

Andante doloroso
Вок. анс

mf

Сі - ла іт та - ха

Вок. анс

p

цієї пісні в класі вокального ансамблю? Як можна переконатися, партія фортепіано у ній побудована контрастно. Один тип викладу — більш економний — притаманний для заспіву, інший — складніший і розвиненіший, насичений поліфонічними елементами — для приспіву. Спочатку партія фортепіано представляє собою лише синкопований бас, що звучить *p*, вона крокує основними гармонічними опорами тональності (e) та наступного відхилення (G). Оскільки пісня є лірична (з ремаркою *doloroso* — скорботно) і виконується жіночим ансамблем, то партія фортепіано на її початку виписана прозоро. У зв'язку з цим характерне синкопування лівої руки має виконуватися не гостро, а м'яко, з урахуванням специфіки створюваного художнього образу. Синкопована фігура у партії фортепіано виконує одразу кілька функцій — контрастного до вокальних партій тематичного пласту, вагової гармонічної опори, а також засобу, який об'єднує в єдине ціле окремі, подрібнені секвенціюванням фрази вокального ансамблю, що таким чином забезпечує художню цілісність усього заспіву, як важливої частини всієї музичної форми. Необхідно відзначити, що у процесі розвитку пісні вже в рамках заспіву тематичний матеріал піддається, хоча і дуже поступово, деяким видозмінам. Це здійснюється за рахунок октавного дублювання вказаних гармонічних опор, а також за рахунок обережного розцвічування музичної тканини точними і неточними імітаціями, що виникають між вокальними партіями ансамблю і партією фортепіано. В таких умовах перед піаністом постає два головних завдання: посилити підтримку вокального ансамблю, але зробити це обережно, делікатно, без грубості (особливо там, де рух октавами), а також підкреслити ділянки

форми з імітаціями — зіграти так, щоб у слухача склалося виразне відчуття луноподібного прийому, проте знову ж таки, важливо це зробити

10

По - ко - ха - ла, по - ко - ха - ла я до

дуже делікатно, м'яко, не виходячи за межі суцільно ліричного, дуже ніжного, тендітного, вразливого і беззахисного образу пісні.

Ще більш важливою роль фортепіано виявляється у приспіві, що виконується *f* і відіграє роль кульмінації у творі. Тут піаніст має застосовувати не лише прийоми динамічного контрасту (*crescendo*, *diminuendo*, *mf*, *f*), але і збагачувати звучання квазі оркестровими засобами письма.

Так, замість прозорої фактури заспіву у приспіві широко живаються інтервально-акордові фігурації, гамоподібні звороти, використовуються ритмічні фігури нетипового поділу тривалостей

19

ха - ла, за-ча-ро-ва-на стру - но

(тріолі, септолі), що надають звучанню імпровізаційної свободи, а водночас насичують його великою кількістю тонких емоційних відтінків і градацій, наділяючи художній образ чарівною витонченістю. Необхідно зауважити, що дрібна пальцева техніка, яка у цій ділянці форми стає

основним виконавським прийомом концертмейстера, потребує роботи над чіткістю звукоутворення, біглистю пальців, їх значною руховою активністю. Увагу слід приділяти і зустрічним знакам альтерації, за допомогою яких відбувається хроматизація ладотонального плану та досягається витончено-хвилюючий колорит художнього образу. Також, необхідно особливу увагу приділяти партії лівої руки, в якій замість синкопованих фігур тепер проводяться пунктирні ритмічні фігури *ostinato*.

Ще одна суттєва видозміна відбувається в зоні генеральної кульмінації пісні, де замість фігурацій і пунктиру з'являється тришарова фактура, яку складають октавні побудови другої (третьої) октави, ланцюги паралельних терцій, що чергуються з ними, а також пунктири басів, оздоблені драматичними короткими форшлагами на початку

26

І по - нес - ла жу - рав - ли - но - ю вес -

f

кожного такту.

Цей оновлений тип фортепіанного викладу потребує від піаніста і нових виконавських нюансів, зокрема — уміння проводити кожен лінійний тришаровий складовий музичний текст виразно, так, щоб вони прослуховувалися власне як окремі важливі складові музичного тексту. Також важливим є досягнення глибини і об'ємності звучання за рахунок специфічного глибокого проникливого звукоутворення, а також необхідно пам'ятати про чітку артикуляцію мелізмів.

Підводячи підсумки, необхідно зауважити, що в цій пісні, в рамках, здавалося б, простого пісенного жанру, концертмейстер зустрічається з цілим рядом вимог щодо якісного інтонування музичного тексту, серед них — проникливе, глибоке звукоутворення, вчасна зміна штрихів legato і non legato, чистота володіння педаллю, виразне виконання усіх шарів фортепіанної фактури, уміння ансамблювати з вокальним тріо, досягати гнучкого динамічного розвитку та, оперуючи засобами повтору, варіантного повтору й контрасту, вибудовувати переконливу художньо-драматургічну цілісність.

Література

1. Рибчинський Ю. Передмова до збірки пісень Ігоря Поклада. *Ігорь Поклад : официальный сайт*. URL : <http://www.poklad.com.ua/publications/16-foreword-to-songs.html> (дата звернення 13.03.2021)
2. Творчество. Краткая история творческого пути композитора. *Ігорь Поклад : официальный сайт*. URL : <http://www.poklad.com.ua/work.html> (дата звернення 13.03.2021)

Василь Чепелюк

Науково-педагогічне осмислення психології виконавської творчості студента-вокаліста

Науково-педагогічне осмислення психології виконавської творчості є основними критеріями фахових умінь та методики їх застосування у вокальній педагогіці, оскільки метою вокальної педагогіки є прищеплення студентам-вокалістам необхідних навичок і практичних умінь індивідуальної педагогічної й дослідницької роботи в галузі сольного співу; сприяння в засвоєнні студентами практичних навичок в обсязі необхідному для успішної професійної діяльності вокаліста-педагога на основі застосування знань набутих у свого

викладача з фаху та підкріплених теоретико-методичною базою суміжних дисциплін із філософії, естетики, історії, психології, педагогіки.

Вокальна педагогіка вимагає уніфікований інформаційний цикл знань про природу співацького голосу; його анатоμο-фізіологічні та акустичні особливості, профілактику захворювань голосового апарата, співацьке дихання, типи звучання й класифікацію голосів згідно з регістрами й діапазоном тощо. Викладач із основ вокальної методики повинен охарактеризувати основи постановки голосу об'єктивно із позиції поважних дослідницьких джерел. Саме такий підхід і формує теоретичну базу знань, що стосується основ художнього співу й техніки вокально-технічної творчості. До системотворчих чинників також, належать орфоепічні норми співу та правила його психофізіології. Добирати репертуар слід з урахуванням індивідуальних особливостей не тільки голосу, але й творчої індивідуальності, темпераменту, рівня інтелектуального розвитку тощо. Невиправною помилкою педагога є завищення вокальних можливостей студента, коли на ранньому етапі занять беруться популярні класичні твори, які не під силу вокалісту-початківцю. Це завдає шкоди голосу і травмує психіку, оскільки аж ніяк не сприяє так званій психологічній готовності до виконання вокальних шедеврів.

Готовність до вокально-виконавської діяльності не завжди співмірне з готовністю до концертної діяльності. Виконавець має бути свідомий своєї відповідальності перед слухачем. Завдання педагога сформувати надійні механізми професійної виконавської діяльності у першу чергу знання, уміння, навички визначати зміст композицій, психофізіологічні якості виконавця. Для вироблення виконавських навичок необхідна систематична апробація підготованих у класі програм під час академічних концертів, модульних контрольних робіт, а також майстер-класів та концертів учнів поза навчальним закладом. Необхідні виконавські якості виробляються і закріплюються саме у результаті неодноразових виступів в умовах стресових ситуацій в присутності слухачів.

Психологічні особливості вокального виконавства варто ілюструвати прикладами високомистецьких зразків і величних світових постатей мистецтва сольного співу (що особливо актуально сьогодні в умовах існування карантинних обмежень в деяких мистецьких ВНЗ заочної, дистанційної форм навчання сольного співу).

Література

4. Антонюк В.Г. Вокальна педагогіка (сольний спів) [підручник / 2-ге вид. / з грифом МОН України "Для студентів музичних внз"] / В. Г. Антонюк. – К.: LAT & K, 2012. – 192 с.
5. Колбун І.С. Питання теорії вокального мистецтва/Колбун І.С. – Харків, 1996
6. Колбун І.С Практичні поради педагога-вокаліста. – К. : Музична Україна, 2010.

Яна Штик

Розвиток музичних здібностей школярів в умовах навчально-виховного процесу

Музичні здібності це – індивідуальні психологічні властивості людини, що зумовлюють сприйняття, виконання, написання музики, здатність до навчання в галузі музики. В тій чи іншій мірі музичні здібності проявляються майже в усіх людей. Яскраво виражені музичні здібності, які проявляються індивідуально називають музичною обдарованістю. В загальній психології музичні здібності відносяться до спеціальних – тих, які забезпечують успішність занять саме музичною діяльністю і визначаються самою природою музики [2]. Усі спеціальні здібності мають у своєму підґрунті загальні здібності. Вони немов би «виростають» із загальних здібностей і не можуть існувати без них. Крім того,

спеціальні здібності, які формуються на загальній основі, не можуть досягти високого розвитку на слабкому підґрунті.

У «Педагогічному словнику» музичні здібності визначено як «індивідуально-психологічні особливості особистості, до яких належать слухова чутливість, що зумовлює аналіз природних, мовленнєвих чи музичних звуків, і емоційна реакція на них». В здібностях поєднуються природне і соціальне. Природною основою здібностей є задатки. Вищим ступенем розвитку здібностей особистості є талант. [1]

Психологи відносять до музичних здібностей ладове почуття – здатність відчувати відношення між звуками як форму і зміст; музично-слухові уявлення - це здатність прослуховувати “розумом” раніше сприйняту музику як основу для музичної уяви, формування музичного образу і розвитку музичного мислення; музично-ритмічне почуття, тобто здатність сприймати, переживати, точно відтворювати і створювати нові ритмопоєднання.

У вивченні проблеми розвитку музичних здібностей школярів важливу роль відіграла праця Б. Теплова “Психологія музичних здібностей” (1947 р.), яка на даний час є базовою у дослідженні зазначеної проблеми і не втратила своєї актуальності. У ній подано класифікацію музичних здібностей : ладове відчуття, внутрішній та ритмічний слух, розкрито шляхи їхнього розвитку. Поняття “музичність” Б.Теплов розглядав як здатність до диференційованого чуття музики, вбачаючи можливість гармонійного розвитку музичних здібностей у залученні до різних видів музичної діяльності. Він вважав, що заняття ритмікою значною мірою сприяють удосконаленню музично-ритмічного відчуття, а правильно організований спів веде до розвитку звуковисотного слуху. Б.Теплов звернув увагу на ранній прояв музичних здібностей, які є у кожній дитини[2]. Праця Б.Теплова і досі не втратила своєї актуальності. Це питання досліджувати Є.Голубєва, В.Небиліцина, Б.Ананьєва, В.Мерліна .

Поняття "музичність" має різні, хоча і взаємопов'язані значення. За визначенням Б.М. Теплова, музичність є комплексом індивідуально-

психологічних особливостей, потрібних для занять музичною діяльністю і в той же час пов'язаних з будь-яким видом музичної діяльності.[2] За С.Науменко, “музичність – це індивідуально-психологічна властивість будь-якого виду музичної діяльності (створення, виконавство, слухання)... виявляється в творчому художньому прочитанні й глибокому переживанні музичних образів”. [5] У праці "Музичний розвиток дитини" Н. Ветлугіна зазначає, що музикальність складається з комплексу якостей, необхідних для успішного виконання музичної діяльності. На базі єдності емоційного та слухового компонентів розвиваються дві основні музичні здібності. Одна з них – це здатність переживати, розрізняти, уявляти і відтворювати ладовисотні співвідношення; друга – здатність переживати, розрізняти, уявляти і відтворювати музичний ритм. [3] Кожен варіант структури музичних здібностей, що виділяється педагогами або психологами, містить у собі зерно істини, відображає до певної міри об'єктивне значення цього поняття.

Сьогодні навчання музиці відбувається у двох відносно самостійних напрямках, в межах загальноосвітнього процесу та спеціальних музичних закладах, що мають різне спрямування і мету. Загальноосвітня музична освіта – музичне виховання здійснюється у навчальних закладах загальноосвітньої системи (школі і дошкільних установах) та передбачає підготовку передусім грамотних слухачів, спроможних сприймати і адекватно оцінювати продукцію академічної музичної культури, а також активних учасників музичної самодіяльності. Подібну роль у системі музичного виховання відіграють різні музичні гуртки і студії, що створюються при Палацах культури, Будинках дитячої творчості, клубах тощо.

Методика розвитку музичних здібностей учнів початкової школи, є системою організації музично-ігрової діяльності (на уроці та у позакласній діяльності), спрямованою на розвиток ладового, музично-ритмічного чуття, звуковисотного слуху і передбачає впровадження ігор, специфічних музичних завдань, вправ, виконавських тренінгів тощо, виконання яких сприяє отриманню школярами власного задоволення від процесу і результату

діяльності. Здійснено класифікацію запропонованих ігор у методичні блоки згідно музично-розвивальної мети, а саме: блок методів розвитку музично-ритмічного чуття; блок методів розвитку звуковисотного слуху; блок методів розвитку ладового чуття. Доведено, що у практичному застосуванні зазначені методи мають бути взаємопов'язаними. Складність розвитку музичних здібностей в умовах навчального процесу полягає в тому, щоб в умовах рівності приділити увагу кожному із учнів. Б.Асаф'єв основними принципами навчання музики в школі вважав: 1) контраст у музиці та музичному вихованні; 2) художність (збагачення музичної свідомості); 3) імпровізацію. [4]

Метою професійної музичної освіти є підготовка музикантів різної спеціалізації. Основним закладом навчання такого плану є музична школа. Основу тут складають навчання гри на інструментах- академічних і народних. Важливими навчальними дисциплінами є сольфеджіо і музична література. Це сприяє всебічному розвитку творчої особистості кожної дитини, формування духовності та високих моральних цінностей, здібностей та талантів.

Таким чином, багаторічний досвід виховання творчих особистостей яскраво свідчить про ефективність сучасної системи музичної освіти і доводить її життєздатність. Кожен із таких навчальних закладів має власні творчі школи, що різняться за змістом, але мають єдину методику і форму навчання. Вони зберігають традиції, створені педагогічною практикою України у процесі підготовки мистецьких кадрів.

Література

1. Гончаренко С. У. Український педагогічний словник / С. У. Гончаренко. – К. : Либідь, 1997. – 135 с.
2. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей / Б. М. Теплов.-Л., 1946. – 24-62 с.
3. Ветлугина Н.А. Теория и методика музыкального воспитания в детском саду: Уч. пособие для студентов пед. институтов. / Н.А. Ветлугина, А.В. Кенеман. – М. : Просвещение, 1983. – 255 с.

4. Асафьев.Б. Музыкальная форма как процесс / Б.В. Асафьев. – Л.Музыка,1971. – 223 с.

5. Науменко С.І. Розвиток музичних здібностей з урахуванням вікових особливостей.// Міжнародний збірник науково-педагогічних, методичних статей і матеріалів з України та діаспори./ Чернігів, – 2019. – С.133-137

Михайло Юркевич

Вплив духовної музики на формування естетичних смаків молоді

Естетичний смак як інтегральний показник естетичної свідомості характеризує особистість у цілому, виражає її індивідуальний тип реагування на все, що її оточує. Тобто це здатність сприймати, відчувати, розуміти, оцінювати і творчо ставитися до творів мистецтва та явищ дійсності. Формування особистісного естетичного смаку має певні об'єктивні й суб'єктивні закономірності. По-перше, на розвиток смаку впливає конкретне соціально-історичне середовище, по-друге, він зумовлений специфічним психофізіологічним розвитком людини як біологічної істоти, по-третє, залежить від культурного розвитку самої особистості. Естетичний смак пов'язаний із природною обдарованістю, життєвим і художнім досвідом, освітою, вихованням, які отримує людина у процесі соціокультурного становлення. Саме тому механізмом розвитку естетичних смаків можна вважати інтереси, потреби, ідеали, які корегують художньо-естетичну спрямованість особистості [2].

У загальному процесі естетичного виховання підростаючого покоління провідну роль відіграє мистецтво, зокрема музичне – завдяки своїй емоційній насиченості і різноманітності, безпосереднього звертання до внутрішнього світу людини, її найінтимніших сподівань, очікувань, багатства своїх проявів у житті тощо. Естетичне почуття, яке виникає при сприйнятті чи виконанні музики, є ознака формування музично естетичного смаку. Розвинений

музичний смак – це здатність насолоджуватися цінною в художньому відношенні музикою. Про розвиненості музичного смаку говорить те, яку музику і як глибоко сприймає людина. Формувати справжній музично-естетичний смак можливо лише із зосередженням величезної уваги слухання, сприйняття музики.

Розвинена естетична чуттєвість забезпечує людині можливість чуттєво пізнавати, засвоювати такі життєво важливі для неї властивості предметів, в яких їх суть виражається з найбільшою повнотою, впорядкованістю, організованістю, тобто забезпечує можливість пізнання і оцінки предмета одночасно. Причому таке чуттєве пізнання-оцінка здійснюється незалежно від безпосередніх утилітарних цілей. Як правило, такого роду естетичне опанування світу здійснюється на стадії споглядання активності особистості, чуттєвого його сприйняття [1].

Музика володіє могутнім емоційним впливом, вона пробуджує в людині добрі почуття, робить її вище, чистіше, краще, тому що в переважній більшості вона передбачає позитивного героя, піднесені емоції. Музика прагне втілити етико-естетичний ідеал – у цьому особливість її змісту, особливості її впливу на людину [4].

Здійснюючи музично-естетичне виховання і формування музично-естетичної культури учнів, вчителю необхідно постійно мати на увазі те, що повнота музичного сприйняття, особливо молодших школярів, більшою мірою залежить від їх психологічного стану і загального настрою. Так, наприклад, у стані емоційного підйому і радісного переживання у школярів загострене сприйняття. І, навпаки, малоцікавий і нудний урок викликає пригнічений стан учнів, діти при цьому часто пасивні, їх сприйняття притупляється.

Робота по розвитку естетичних смаків проводиться за двома напрямками: вербальний, що включає бесіди, розповіді, лекції на теми естетики побуту, культури поведінки, моди; музично-виховний, який здійснюється при навчанні гри на інструменті і утворює разом з ним єдиний педагогічний процес.

Методи і прийоми музичного виховання, спрямовані на загальний музично-естетичний розвиток учня будуються на основі активної взаємодії дорослого і школяра, а їх кінцева ціль – виховання естетичного ставлення до музики, емоційного відгуку, музикальної чутливості, оцінного ставлення, виразного виконання.

Специфіка дії музики на моральність людини пов'язана насамперед з розвитком емоційно-моральної чуйності. Духовна чуйність дає змогу співпереживати стан людини або іншої живої істоти, відгукуватися співчуттям, жалем, ніжністю, а також радістю за іншого.

Духовна музика впливає на формування естетичних якостей особистості, які допомагають освоювати дійсність з позицій естетичних категорій – краси, гармонії, досконалості, саме тому що сама є красивою та величною. Духовна музика українських композиторів має значний виховний потенціал: повчає, наставляє, виховує морально-естетичні цінності – любов, дружбу, доброту, вдячність, милосердя, надає інформацію, сприяє пізнанню, впливає на становлення характеру, покращує особистість – прибирає негативні риси і формує позитивні, закладає моральні якості, формує естетичні якості. Глибокий зміст творів духовної музики українських композиторів, яку вивчали з учнями педагоги минулого, спонукає сучасних практиків використовувати їх у освітньому процесі закладів загальної середньої освіти [3].

Висновок. Отже, проведений аналіз наукової літератури дозволяє визначити естетичний потенціал духовної музики як сукупність освітньо-виховних засобів та можливостей, що впливають на естетичний та духовний розвиток молоді, що відзначається активним ставленням до життя і мистецтва.

Література

1. Власенко О. М. Роль музики у формуванні духовності особистості // Педагогіка і психологія професійної освіти // Науково-методичний журнал. 2008. №5. С. 224–230.
2. Дзюба І. Розвиток музично-естетичних смаків школярів засобами сучасної інструментальної музики // Рідна школа. 2012. № 10. С. 49–52.

3. Московчук Л. М. Духовна музика та її роль у вихованні особистості здобувача початкової освіти // Педагогічна освіта: теорія і практика. 2019. №27. С. 329–334.
4. Чепіга С. Г. Спрямованість музичного виховання на формування морально-естетичних якостей особистості // 1025-річчя історії освіти в Україні: традиції, сучасність та перспективи : зб. матеріалів Міжнародної наукової конференції (Київ, 22 травня 2014 р.). Київський університет імені Бориса Грінченка, 2014. С. 154–164

Олена Ярмолюк

Сутність та зміст хорового менеджменту в сучасних закладах вищої освіти

Постановка проблеми. Стрімкий розвиток сучасного суспільства, глобалізація та діджиталізація освітніх процесів, умови ринкової економіки вимагають від закладів вищої освіти орієнтації на потреби ринку, вміння проводити підприємницьку, маркетингову й менеджментську діяльність не лише теоретично в академічних умовах, а й застосовувати їх на практиці у відносинах з іншими суб'єктами суспільства, котрі зацікавлені у співпраці із закладами освіти. Вживаючи слово «менеджер», більшість людей ототожнюють його з образом керівника нового покоління, який використовує у своїй роботі сучасні методи управління.

Менеджментська діяльність актуальна не лише у процесі управління закладами освіти, а й у мистецькому просторі. Зокрема, керуванні навчальними та професійними хоровими колективами, та у процесі підготовки кваліфікованих педагогічних кадрів до майбутньої творчої діяльності.

Досягнення мети дослідження передбачає виконання наступних завдань:

- з'ясувати поняття «менеджменту» в сучасних закладах освіти;

- розглянути основні засади професійної компетентності менеджментської діяльності;
- сформулювати змістові критерії хорового менеджменту в закладах вищої освіти.

Результати дослідження. Менеджмент – вид управління; діяльність, спрямована на перетворення вихідної ситуації в бажану. Це – функція, вид діяльності з керівництва людьми в різних організаціях, а також галузь людських знань, які допомагають здійснити цю функцію [9, 180]. Т. Мостенська зазначає, що менеджмент не окрема дисципліна, а міждисциплінарна область, що включає в себе науку, досвід, ноу-хау, які збагачуються управлінським мистецтвом. Мистецтво управління можна розглядати як використання наукового симбіозу задля досягнення мети діяльності організації та отримання бажаних результатів на основі узгодження дій багатьох людей [8, 23].

Менеджмент в освіті, за Л. Даниленко, є складовою загального менеджменту за професійною ознакою і характеризується впливом суб'єкта управління (керівник закладу чи установи освіти) на об'єкт управління (навчально-виховний та управлінський процеси, які здійснюються в закладах (установах) освіти, що знаходяться в стані професійного розвитку), у результаті якого відбувається якісна зміна об'єкта управління і підвищується рівень його конкурентоспроможності на ринку освітніх послуг [3].

Сьогодення диктує свої правила, згідно яких освітній менеджмент та його компетентні якості виходять далеко за межі сталих педагогічних знань. Перед сучасними керівниками постають нові вимоги щодо їх професійної компетентності, серед яких не лише планування, прогнозування, організація та контроль за навчально-виховним процесом, педагогічним колективом та оптимізація навчального закладу, а й маркетинговий аналіз, підприємницька діяльність, інформатизація та діджиталізація навчального закладу, критичне мислення, здатність до регулювання конфліктних ситуацій в колективі, готовність до співпраці із фахівцями із суміжних сфер, креативність,

самокритичність та відповідальність за ухвалені рішення. Далекоглядність, мобільність, наполегливість, креативність, послідовність та об'єктивність – ось головні риси сьогоденного керівника навчального закладу, факультету, підрозділу, кафедри, художнього колективу тощо.

У процесі диригентсько-хорової підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва закладу загальної середньої освіти та керівника музичного закладу дошкільної освіти використання різновидів технологій навчання обмежується, здебільшого, організацією культурного дозвілля, фаховою освітою, набуттям навичок диригентської техніки, підготовкою до естетико-виховної роботи в школі, тощо. Хорове диригування – це не лише система м'язових рухів, а й складний, багатогранний комплекс факторів, система взаємодії диригента з музичним колективом.

Творче життя хорового колективу значною мірою зумовлюється всебічністю професійної підготовки хорового диригента як керівника, спроможного забезпечити його активну, плідну, соціально корисну виконавську діяльність.

Стан культурного буття суспільства, збагачення можливостей інформаційно-комунікативного середовища, засобів розповсюдження й популяризації музичного, хорового мистецтва, оновлення форм і способів управління – все це відбивається і на збагаченні повноважень та обов'язків хорового диригента, розширенні його управлінських функцій, а звідси – у потребі уточнення змісту підготовки майбутнього керівника хорового колективу.

Під керівництвом хоровим колективом розуміємо не лише вирішення музично-художніх завдань з виконанням хором репертуару, а й створення належного психологічного клімату занять, здійснення виховного впливу на його учасників з метою посилення в них мотивації, стимуляції колективної відповідальності, сприяння налагодженню особистісно-змістових стосунків між співаками хору, постановку привабливих для них творчих цілей, на засадах чого в результаті відбувається формування колективу, налаштованого на

активну творчо-хорову діяльність. Керівник музичного колективу – це симбіоз диригента-хормейстера, завданням якого є розучування твору, підготовка до виконання; диригента – художнього керівника, тобто інтерпретатора, що визначає репертуарну політику, розробляє виконавську концепцію твору; керівника-організатора, який виконує адміністративну функцію.

Висновки. Мистецька освіта зосереджена, здебільшого, на розвиток виконавських здібностей майбутніх працівників освіти та культури. Сьогодні мистецтво управління, менеджмент та організаційні якості для майбутнього керівника хорового колективу такі ж важливі, які і музичні здібності. Керувати колективом – не легка праця, а керувати творчим колективом вдвічі складніше. Хоровий диригент повинен бути авторитетною особистістю, що здатна зібрати та втримати творчий колектив, ставити перед собою великі цілі, ухвалювати важливі рішення та втілювати їх у виконавській практиці. Він повинен займатися рекламою та просуванням свого колективу, організацією його концертної діяльності та створенням комфортних умов праці для своїх підлеглих та себе самого.

Література

1. Байбакова О. О. Сучасні погляди на педагогічний менеджмент. *Науковий вісник Ужгородського національного університету. Серія : Педагогіка. Соціальна робота.* Ужгород, 2011. №23. С. 13–16.
2. Даниленко Л. І., Карамушка Л. М. Освітній менеджмент : навч. посіб. / Київ : Шкільний світ, 2003. 400 с.
3. Мостенська Т. Л., Новак В. О., Луцький М. Г., Ільєнко О. В. Менеджмент : підручник 2-ге вид., Київ : Кондор-Видавництво, 2012. 758 с.
4. Осовська Т. В., Юшкевич О. О. Економічний словник. Київ : Кондор-Видавництво, 2006. 356 с.
5. Товканець О. С. Проблема підготовки фахівців з менеджменту освіти у сучасній психолого-педагогічній літературі. *Науковий вісник Ужгородського національного університету. Серія : Педагогіка. Соціальна робота.* Ужгород, 2016. №1 (38). С. 293–297.

ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ ВИКОНАВСТВО В СТРУКТУРІ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ МУЗИКАНТІВ-ПЕДАГОГІВ

Людмила Гордійчук, Анжела Кругляченко

Основні етапи роботи над музичним твором у класі фортепіано

Сучасні інноваційні тенденції в музичній педагогіці інтегрують нові освітні вимоги, де концепція саморозвитку та самовдосконалення складає основну мету системи підготовки студентів. У підготовці педагога-піаніста оволодіння музично-виконавськими навичками та історико-теоретичними знаннями є метою і завданням якісної професійної освіти та майбутньої професійної діяльності.

Питання вищої музично-педагогічної освіти висвітлюються у працях А. Козир, О. Олексюк, О. Отич, Г. Падалки, Є. Проворової, О. Ростовського, О. Рудницької, В. Шульгіна, О. Щолокової та інших. Вивченню українського фортепіанного мистецтва присвячено роботи мистецтвознавців Ж. Дедусенко, Н. Кашкадамової, Л. Кияновської, Л. Корній, В. Шульгіної; педагогів-піаністів, серед яких Н. Гуральник, Т. Завадської, О. Ребрової та інших. Актуальність окресленої проблеми для музичної педагогіки, її недостатнє вивчення зумовили вибір теми.

Вивчення музичного твору, незалежно від його стилю, жанру та форми, передбачає знання особливостей та принципів роботи на певних етапах: початковому, серединному та заключному. Ці етапи є умовними, тому що в процесі роботи над твором вони переплітаються, взаємодіють і взаємодоповнюються.

Метою поетапної роботи над музичним твором є створення композиційної цілісності усього твору, на основі визначення ролі і місця кожного його елементу в структурі цілого. Уміння педагога на кожному із етапів знаходити нові засоби для розкриття художнього задуму твору

допомагає студенту почути музику, зберегти свіжість її сприйняття. К. Станіславський стверджував, що «кращим збудником творчості є несподіваність, новизна творчого завдання»[3].

Умовний розподіл на етапи дає можливість виконавцю скласти схему, план вивчення твору, визначити важливі аспекти цього процесу, зробити узагальнення для подальшої роботи над іншими творами.

На першому (початковому) етапі студент повинен ознайомитись з твором, отримати загальне поняття про його художню суть, жанровий характер, настрій музики, форму, скласти своє емоційне уявлення художніх образів та виробити загальну концепцію задуму виконання. На цьому етапі важливим є емоційний відгук на новий твір, тому що саме емоційну реакцію вважають головним фактором виконавського прочитання твору. Важливо прослухати твір, використовуючи аудіо- чи відеозаписи на електронних носіях декількох виконавців, порівняти виконавські інтерпретації, на основі яких утворюються конкретні емоційно-образні асоціації, розгорнуті поетичні картини, яскраво-предметні, цілісні враження візуального рівня.

Перше знайомство з твором триває недовго і переходить у стадію розбору тексту, вдумливого вивчення та точного виконання авторських вказівок.

Другий етап (серединний або виконавсько-технічний) в розучуванні музичного твору є самим тривалим. Його метою є піаністичне, технічне оволодіння твором, відбір та опрацювання всіх елементів нотного тексту, засобів виразності, необхідних для реалізації його художнього змісту, засвоєння фактурних особливостей та логіки побудови твору. Індивідуальне втілення виконавського задуму починається з детальної роботи над кожним фрагментом побудови музичної форми, де вирішуються завдання інтонаційно-мелодичної виразності, елементів ритмічної структури, особливостей формотворення, стилістичних ознак у піаністично-технічному, образно-художньому відтворенні авторської ідеї.

В роботі над музичним твором особливої уваги потребує метроритмічна точність виконання. Про пульсацію у музиці, зв'язок з емоційною виразністю

темпо-ритму наголошує Г. Нейгауз, зазначаючи, що «відчутти живе дихання музики, її пульс – означає досягнути саме цінне у змісті музики, ... все оживає лише з відчуттям пульсу в музиці [2, с.17].

На цьому етапі продовжується усвідомлення мелодичних, гармонічних і фактурних особливостей твору, встановлюється його тонально-гармонічний план, в рамках якого здійснюється розвиток художнього образу. Особлива увага звертається на осмислене фразування, його сприйняття в розвитку та інтонаційно-виразовому змісті, встановлюються цезури, обирається відповідна аплікатура у функціональному взаємозв'язку партій обох рук.

Мета третього етапу (заключного або художньо-творчого) роботи над фортепіанним твором – його кінцеве виконавське втілення. Виконання твору напам'ять, особливо його перша спроба, виявляє ряд прихованих проблем текстового, технічного та емоційно-логічного порядку. Виникає потреба в додатковій корекції педалізації, уточнюються деякі аплікатурні розв'язання, змінюється характер і зовнішній малюнок об'єднуючих рухів при виконанні складних пасажів. На етапі завершення роботи над вивченням фортепіанного твору треба чергувати різні способи вправління: виконання усього нотного тексту в темпі, з поступовим збільшенням кількості повторів, гра окремими руками напам'ять, відтворення звучання в уяві.

Кінцевою метою опрацювання музичного твору є створення піаністом індивідуальної виконавської інтерпретації. В процесі створення власної інтерпретації, піаніст відпрацьовує елементи суб'єктивного відтворення динамічних, артикуляційних, агогічних та педалевих виразово-художніх та піаністично-технічних вимог музичного тексту. Його пошук направлений на розкриття змістовності художнього образу, відповідності авторському задуму та підпорядкований індивідуальній звукотворчій та виконавській артистичній волі.

Підсумком роботи над музичним твором є його сценічне виконання. До нього теж потрібна методична, виконавська та психологічна підготовка. Активний її початок – це пробні виконання твору на етапі технічної готовності

та створення цільної картини відтворення художнього образу. Їх завданням є розвиток здатності почути, охопити увесь твір і вміння досконало технічно та емоційно-виразно його виконати. Програвання твору мають проходити з відчуттям артистичної впевненості, емоційної насиченості, як на концерті. А. Рубінштейн стверджував, що «виконавські почуття мають міру, а якщо їх забагато, то це вже фальш» [4, с. 129].

Емоційно-психологічне відчуття неспокою перед сценічним виконанням слід навчитися перетворювати у позитивний емоційний настрій, стан опанування себе, налаштування на вдалий концертний виступ. Зауважимо, що невелике хвилювання сприяє активізації вольових зусиль для зосередження уваги, інтуїтивного вибору найкращого варіанту виконання.

Отож, опрацювання означених етапів роботи над музичним твором у класі фортепіано сприятиме формуванню фахової компетентності, професійному та творчому зростанню студентів. Тривалість етапів, ступінь деталізації у роботі, вибір тих чи інших прийомів залежатимуть від складності твору, цілей виконання, рівня володіння інструментально-технічними навичками, індивідуальних особливостей виконавця. Зазначимо, що художнє осмислення твору і його технічне засвоєння нерозривно зв'язані, від задуму до його реального втілення чимала дистанція, подолати яку можна лише за умови наполегливої та кропіткої практичної діяльності.

Література

1. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах : навчальний посібник. Тернопіль : СМТ «Астон», 1998. 300 с.
2. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога. 5-е изд. Москва : Музыка, 1987. 240 с.
3. Станіславський К.С. Работа актора над собою. Москва Азбука, 2017, 736 с.
4. Хентова С. Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве. Москва : Музыка, 1966. 314 с.

Новітні технології у процесі навчання гри на фортепіано студентів під час карантину

У статті визначено поняття «інструментальна підготовка» та висвітлено її складові, надано поняття «карантин» та «інновація», розглянуто цифрові системи управління навчанням, висвітлено «дистанційні технології» та зміст поняття «дистанційне навчання», студентів.

Ключові слова: *«інструментальна підготовка», карантин, інновація, дистанційні технології, дистанційне навчання,*

Інструментальна підготовка майбутніх вчителів музичного мистецтва закладів загальної середньої освіти у закладах музично-педагогічної освіти здійснюється викладачами під час занять з основного та додаткового музичного інструменту, акомпанементу. Студенти під час навчання мають можливість опанувати практичними навичками гри на народних інструментах (бандури, баяна, акордеона, сопілки) та фортепіано. Робота викладачів спрямована на розкриття потенціалу всіх студентів відповідно до їх початкового рівня підготовки на момент навчання у закладі. Адже студенти-першокурсники мають різний рівень природних здібностей та попередньої музичної підготовки (музична школа, палац учнівської молоді (ПУМ)), музичні гуртки в ЗЗСО, приватні заняття з музичного інструмента та вокалу тощо). [1].

Курс **“Основний музичний інструмент”** входить до циклу обов’язкових фахових дисциплін. **Метою даного курсу** є формування складових фахової підготовки вчителя музичного мистецтва ЗЗСО: навчок гри на музичному інструменті та вміння виконавської інтерпретації музичного твору [1].

Метою курсу є: професійна підготовка вчителя музичного мистецтва, який володіє основами музично-інструментального виконавства та навичками розкриття художнього змісту творів, готовий до самостійної виконавської і педагогічної діяльності. Внаслідок вивчення даного курсу студент набуває

базових музично-інструментальних вмінь на рівні сучасних вимог; оволодіває знаннями щодо типових рис музики різних жанрів, стилів, епох, національних шкіл та художніх напрямків; формує індивідуальний репертуарний фонд для майбутньої професійної та музично-просвітницької діяльності [1].

Метою навчального курсу “Додатковий інструмент” є опанування студентом навичок гри на другому музичному інструменті, який можна застосовувати у майбутній музично-педагогічній діяльності.

Отже, *завдання даного курсу* полягають у: опануванні студентом технікою гри на додатковому інструменті; розвитку його музичних здібностей (музичного слуху, музичної пам’яті, відчуття метро-ритму); розвитку навичок читання нот з аркуша, гри нескладних творів на слух тощо.

Вивчення даного предмету сприяє формуванню у студентів таких компетентностей, як: вільне володіння музичним інструментом та здатність його використовувати у навчальній і концертно-виконавській діяльності; володіння навичками читання нот з аркуша, транспонування, добору музики на слух; уміння організувати інструментальне музикування дітей; здатність до самостійної пізнавальної діяльності, самоорганізації та саморозвитку; спрямованість на розкриття особистісного творчого потенціалу та самореалізацію у фаховій діяльності; прагнення до особистісно-професійного успіху) [1].

Метою та завданням навчальної дисципліни “Акомпанемент” є підготовка фахівця, який володіє навичками концертмейстерсько-акомпаніаторської роботи з урахуванням професійної спрямованості та специфіки роботи з дитячим колективом, здатного здійснювати музично-педагогічну діяльність з високим рівнем теоретичного і методичного осмислення.

Завдання курсу полягають у : вихованні професійних якостей концертмейстера-акомпаніатора, опануванні концертмейстерськими компетенціями, формуванні у студентів художнього смаку і виконавської культури, почуття стилю, ознайомленні з зразками класичної вітчизняної та

зарубіжної музики, народної музичної творчості; оволодінні музично-педагогічним репертуаром, створенні репертуарного фонду для майбутньої творчої самостійної роботи; формуванні практичних умінь і навичок роботи з дітьми шкільного та дошкільного віку; розвитку творчих здібностей студентів та набутті ними певної виконавської свободи у виконанні музичних творів; формуванні у студентів вміння застосовувати у навчально-виховному процесі надбань класичних і сучасних педагогічних досліджень, новаторських ідей [1].

«**Карантин**» – багатозначний термін, що може бути назвою комплексу адміністративних та медико-санітарних заходів для запобігання поширенню певної [інфекційної хвороби](#) або [епідемії](#) [2].

З медичної точки зору **карантин** – адміністративні та медико-санітарні заходи, спрямовані на обмеження контактів інфікованої або підозрілої на інфікування особи (осіб), тварини, рослини, вантажу, товару, транспортного засобу, населеного пункту, на рівні країни або між державами, які застосовують для запобігання поширенню деяких інфекційних хвороб [3].

Дистанційне навчання, на думку О. Корбут, – це сукупність технологій, що забезпечують доставку студентам основного обсягу навчального матеріалу, інтерактивна взаємодія студентів і викладачів у процесі навчання, надання студентам можливості самостійної роботи з навчальними матеріалами, а також у контролі з боку педагога. Світова телекомунікаційна інфраструктура дає сьогодні можливість створення систем масового безперервного самонавчання, загального обміну інформацією, незалежно від тимчасових і просторових поясів. Дистанційне навчання ввійшло в XXI століття як найефективніша система підготовки і безперервної підтримки високого кваліфікаційного рівня фахівців [4].

П. Стефаненко під **дистанційними технологіями** розуміє технології, які реалізуються із застосуванням сучасних інформаційних та телекомунікаційних мереж, що дозволяють здійснювати процес навчання на відстані, без особистого контакту між викладачем і студентом. Науковець пропонує

контролювати результати такого виду навчання перевіркою зошитів для самостійної роботи студентів онлайн [5].

У процесі підготовки до проведення занять зі студентами відділення «Музичне виховання» (освітнього ступеня молодший спеціаліст та бакалавр) ми використовували такі інструменти, як Google Classroom, Telegram-канали, Viber. Також викладач мав можливість провести консультації та оцінити роботу студентів.

У Viber студенти виконували заплановані для вивчення музичні твори «наживо» та отримували від викладачів необхідні рекомендації та пропозиції щодо якості виконання музичних творів.

Зазначимо, що студенти нашого відділення під час карантину використовували сервіси платформи Zoom. Вказаний вище сервіс надавав можливість викладачам та студентам ділитися візуальною та вербальною інформацією. Учасники навчального процесу не тільки обмінювалися запланованою інформацією але й мали можливість отримати інформацію щодо оцінювання практичних результатів.

У свою чергу, викладачі індивідуальних дисциплін мали можливість оцінити якість роботи студентів та рівень сформованості знань та навичок щодо індивідуальних занять з основного та додаткового інструменту, акомпанементу, вокалу та диригування. Студенти виконували твори «наживо» у Viber та висилали відеоматеріали в Classroom.

Зазначимо, що під час навчального процесу в умовах карантину науковці та педагоги нашого педагогічного коледжу використовували дистанційне навчання. Даний вид навчання впроваджувався завдяки дистанційним технологіям. Викладачі коледжу застосовували Google Classroom, Telegram-канали, Viber та працювали, обираючи платформу для дистанційного навчання Dist Edu. Для проведення занять використовували Zoom та читали лекції через Instagram.

Отже, завдяки онлайн-платформам та інструментам студенти мали можливість працювати під час карантину.

Література

1. Горобець Т. В., Шкоба В. А. Диригентсько-хорова й інструментальна підготовка студентів педагогічного коледжу відділення «Музичне виховання» в контексті підготовки до педагогічної практики. *Педагогічна освіта : теорія і практика*. Збірник наукових праць. Вип. 27 (2-2019).
2. «Карантин» URL: <https://www.pharmencyclopedia.com.ua>. (17 липня 2020. року).
3. [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D1%80%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%B8%D0%BD_\(%D0%B7%D0%BD%D0%B0%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8F\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D1%80%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%B8%D0%BD_(%D0%B7%D0%BD%D0%B0%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8F))/ (дата звернення 17 липня 2020 року).
4. Корбут О. Г. Дистанційне навчання: Моделі, технології

Ніна Дика

Ідея постлюдії у камерно-інструментальній творчості Валентина Сильвестрова

Камерно-інструментальний ансамблевий жанр поряд з симфонічним в творчості Валентина Сильвестрова посідає провідне місце і належить до найбільш важливих і концептуальних. Камерно-інструментальний доробок композитора - це своєрідне “дзеркало душі” автора, делікатної і глибоко духовної особистості, не здатної підпорядковуватись будь-якому тискові ззовні. Якщо в симфоніях композитора домінуючі засади медитативності реалізуються у фрескових масштабах, тяжіючи до всеосяжності космосу, то в камерно-інструментальних композиціях ця всеосяжність проектується на внутрішній світ людини, її світовідчуття. Компактністю форми, графічно чіткою і лаконічною системою виражальних засобів позначені тріо (Тріо для флейти, труби та челести (1962), Проекція на клавесин, віброфон і дзвони, «Драма» для скрипки, віолончелі та фортепіано (1972), Три Постлюдії для сопрано, скрипка,

віолончель, фортепіано), кuartети (2 струнні кuartети (1974, 1988) та Кuartет-пiкколо) та iншi твори цього жанрового рiзновиду. Щодо ансамблiв з нетрадицiйним складом, то вони загалом виявляють подiбнi до вищевказаних тенденцiї змiсту. Проте, iх особливiстю є те, що вони досить часто не мають такого довгого i плiдного сумiсного творчого життя, як кuartети чи трiо, оскiльки створюються для реалiзацiї однiєї або декiлькох програм.

У камерно-iнструментальнiй культурi України перiоду 60-80-х рокiв ХХ ст. спостерiгається певне пожвавлення розвитку, спричинене активним функцiонуванням численних виконавських колективiв не тiльки в жанрi трiо i кuartету, але й для оригiнальних ансамблевих складiв, i як результат - поява ряду високохудожнiх творiв. Поштовх до цiкавих художнiх задумiв, знахiдок, реалiзацiї музичного полотна нерiдко давала творча спiвдружнiсть, що зароджувалася мiж виконавцями i композитором. Мiкрокосмос кожного митця, його неповторна iндивiдуальнiсть накладає вiдбиток на композиторський почерк, стиль, естетико-художню концепцiю творчостi.

Прагнення В. Сильвестрова до максимальної iндивiдуалiзацiї вислову призвело до появи оригiнальних творiв. Композиторовi притаманний постiйний пошук "звукових iдей, де розгортає iх прихований смисл, створюючи музичний мiкрокосмос у макрокосмосi"*1. Iдея постлюдiї, притаманна стилю В. Сильвестрова, вимальовується ще в творчостi 60-х рокiв ХХ ст., зокрема, у Фортепiанному квiнтетi композитора, коли щоразу нова хвиля тематичного розгортання не отримує свого завершення. Виконання Фортепiанного квiнтету В.Сильвестрова, тодi ще студента 5 курсу Киiвської консерваторiї iменi П.Чайковського (1961 р.), присвяченого Вчителю Б.М. Лятошинському (1895-1968), вiдбулося в межах Пленуму Спiлки композиторiв України у iнтерпретацiї студентського квiнтету цього ж вузу у складi: А. Канерштейн (фортепiано), А. Британчук (скрипка), Л. Шухман (скрипка), Б. Шуцький (альт), В. Гайдук (віолончель), що стало помiтною подiєю в музичному життi України. Тематизм, фактурний розвиток Квiнтету В. Сильвестрова близькi до ранньої творчостi Б. М. Лятошинського, зокрема до його фортепiанного циклу

“Відображення”, тв. 16. Характерне для ще молодого Бориса Лятошинського - розширення тональної системи, своєрідне використання хроматизації опорних устоїв, оригінальність в трактуванні мелодичної лінії, де природно об'єднуються типово вокальна експресія і конструктивність поліфонічного розвитку, виявилось органічним і для його Учня. Серйозність задуму і цілковита зрілість стилю молодого композитора вразили слухацьку аудиторію. Образно-драматургійні засади Фортепіанного квінтету значною мірою визначають різні рівні асоціативності: барокові жанри, алюзії романтизму, фортепіанна музика Б. Лятошинського, додекафонія А.Веберна тощо. Однак, ці асоціації не породжують еkleктизму, вони складові духовного досвіду автора і визначають художню цінність твору.

В жанрі камерно-інструментальної музики В. Сильвестрова, зауважимо, як і загалом в творчому доробку композитора, відчутні риси автобіографічності. Проникливо-критичне і навіть подекуди гостре ставлення до дійсності притаманне музиці композитора, неодноразово викликало різку реакцію офіційної критики. Квінтет для двох скрипок, альту, віолончелі і фортепіано В. Сильвестрова спіткала “дисидентська” доля, як і ряд інших камерно-інструментальних творів композитора періоду 1960-х років. Концерти молодих композиторів, як відомо, завжди були в центрі уваги і проходили на аншлагах, тож передова музична громадськість, студентство підтримували Валентина Сильвестрова. Цей період своєї творчості композитор називає “дуже важким, однак хвилюючим”. В Квінтеті зовнішнє, об'єктивне, філософсько-відсторонене начало лише ледь проступає крізь суб'єктивне сприйняття героя. При цьому суб'єктивний світ особистих переживань автора завжди базується на об'єктивних реаліях, їхніх протиріччях і зіткненнях.

У 1981-1983 роках В. Сильвестров створює Три Постлюдії з присвятою, в яких віддає шану своїм улюбленим виконавцям: співачці Лідії Стівбун, віолончелісту Івану Монігетті. За висловлюванням В. Сильвестрова “через такі жанри як епітафія, постлюдія легко увійти і вести діалог на відстані – діалог з музикою минулого, з композиторами минулого та їхньою творчістю”.

Відповідно вирішується авторський задум, де Першу Постлюдію виконують сопрано, скрипка, віолончель, фортепіано, Другу – скрипка-соло, а Третю – віолончель і фортепіано. При цьому в організації циклу спостерігаємо елементи інструментального театру: після Першої Постлюдії покидає сцену співачка, під час виконання Другої Постлюдії віолончеліст і піаніст залишається на сцені. Загравши свою Постлюдію, йде зі сцени скрипаль, після чого звучить Третя Постлюдія. Всі Постлюдії в циклі виконуються без перерви і відігравши свою партію виконавці покидають так-звану сцену в моменти пауз, зазначених в партії відповідними авторськими ремарками. До слова, триптих під назвою «Драма» (I ч. – соната для скрипки та фортепіано, II ч. - для віолончелі та фортепіано, III ч. - Тріо для фортепіано, скрипки та віолончелі) також можна віднести до зразків інструментального театру, де камералісти виступають/діють як артисти.

Постлюдії можуть виконуватися кожна окремо і як цикл з трьох частин. Перша Постлюдія DEsCH (Д. Шостакович) стає не лише посвятою, образом-символом, вона концентрує весь тематизм твору. Побудована на звуках монограми, тема проходить у всіх голосах. Провідна ідея Постлюдії виявляє рефлексії і роздуми “на тему стилю Шостаковича”. Твір набирає рис своєрідного діалогу двох непересічних особистостей. Інтенсивністю позначений розвиток музичного матеріалу Постлюдії. Впродовж розвитку змінюється її інтервальне співвідношення і трансформується фактурний виклад. Тож, в переломний момент основна тема знову з’являється в початковому варіанті. Основна тема завуальована в трансформаціях і сприймається не як рушійна сила розвитку, а лише як образ-символ.

Аналогічно вирішує В.Сильвестров Постлюдію № 2. Тут знаком-символом стає вже сама звучність скрипки соло (присвячено Тетяні Грінденко), що викликає асоціації з образом музиканта. Медитативний характер вислову, проростання музичної тканини твору з однієї мікроінтонації зближує Постлюдію з Медитацією (1972) та Четвертою симфонією (1976) композитора. Статика Постлюдії № 2 втілює момент авторського самозаглиблення, його

усвідомлення подій і явищ. Згодом, композитором створена Постлюдія (1984) для фортепіано і симфонічного оркестру.

Камерно-інструментальні твори В. Сильвестрова, позначені певною долею сповідальності, у афористично ясній формі відображають найбільш суттєві проблеми людського світосприйняття, духовних устремлінь непересічної особистості, та все ж їх об'єднує творче переосмислення традицій, властивих різним регіонам України, пошук національної своєрідності.

Література

*1. РЯБУХА Н.О. ЗВУКООБРАЗ ФОРТЕПІАНО У КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ В.СИЛЬВЕСТРОВА// МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО /ВІСНИК ХДАДМ, 2012, С.129-133. [ЕЛЕКТРОННИЙ РЕСУРС]. – РЕЖИМ ДОСТУПУ: WWW.VISNIK.ORG

Марія Романюк

Бандурне мистецтво в сучасному українському музичному просторі

Основою сучасного бандурного мистецтва є кобзарство, яке завжди виступало своєрідним маркером національної культури. Сучасному бандурному мистецтву приділено чимало уваги в наукових працях К.Черемського, Н. Брояко, В. Дутчак, В. Мішалова, І. Дмитрук, К. Морозевич. Сучасна дослідниця О. Бойко влучно зазначила: «Бандура була і залишається національним символом України та одним з провідних засобів національного виховання, а також засобом виховання національної культури, свідомості та збереження української самобутності й традицій» [1, с. 125]. «Кобзарство» – в розумінні дослідника К. Черемського, – «окреме явище української традиційної культури, що представляє духовні, мистецькі, філософські і практичні надбання народних співців-кобзарів, стихівничих та

лірників». «Бандурництво» дослідник розглядає як окреме явище національної культури, пов'язане зі специфікою музикування на бандурі[2, с.219].

Технічні можливості удосконаленої бандури дозволяють музикантам виконувати і традиційний український фольклор, і композиторський фольклоризм, і академічну музику, і твори різних музичних напрямів (джаз, Folk, блюз, New Age), сучасні світові хіти, техномузику, діджейську музику, “heavy folk”, рок та реггі-обробки народних пісень.

Цілком слушно величезний потенціал бандурного мистецтва відзначила В. Дутчак: «Сучасне бандурне мистецтво – важлива невід'ємна частина української музичної культури, що перебуває у постійному розвитку та оновленні: удосконалюється інструментарій, збагачуються методики гри, помітно розширюється репертуар, з'являються нові солісти-віртуози, нові оригінальні колективи» [3, с. 22]. В рамках даного напрямку виник ряд гуртів: «Тінь сонця», «Брати», «Краля», «В&В Project», «Crossed Parallels», «Шпилясті кобзарі», «Замкова тінь» та ін., кожен з яких популяризує бандуру в сучасному звучанні.

Одним з найвідоміших та найактивніших популяризаторів бандури є гурт «Шпилясті кобзарі» та особисто засновник гурту Ярослав Джусь. «Шпилясті кобзарі» – український музичний гурт, що був заснований у 2010 році. До складу якого входять шість випускників Стрітівської школи кобзарського мистецтва: Ярослав Джусь, Володимир Вікарчук, Юрко Миронець, Сергій Потієнко, Данило Носко та Ярослав Великий. Стрітівська школа – це єдиний навчальний заклад в Україні, де можна не лише навчитися грати на стародавніх інструментах, а й зануритися в традиції кобзарювання. Гурт долає стереотип архаїчного звучання бандури, виконуючи сучасні аранжування та обробки народних пісень, cover-версії світових хітів, джазову та авторську музику. Це допомагає нам по-новому поглянути на народну музику та сприяє поступовому поширенню образу бандури як унікального та універсального музичного інструменту. Музиканти гастролують не лише містами України, а й Німеччиною, Англією, Францією, Румунією, Голландією,

Казахстаном, Канадою, Китаєм, Іраном, Ліваном, Данією, Фінляндією, Білоруссю та іншими країнами. В травні 2017 року «Шпилясті кобзарі» зіграли концерт жестовою мовою. На концерті звучали народні пісні, авторські твори, світові та ретро-хіти в жанрах року, джазу та дабстепу[4]. В одному з інтерв'ю, музикантів запитали : «Чому важливо презентувати музичну українську культуру та бандуру зокрема, на міжнародному рівні?». На що хлопці відповіли: «Тому що сучасна бандура дозволяє розширювати уявлення про те, якою модерною та різноманітною є Україна. Ми неодноразово переконувалися, як зачаровує іноземців звучання бандури. Особливо, коли це всесвітньо відомі твори чи їхня національна музика. Бандура – це справжній бренд культурної дипломатії. Бандура – це круто!»[5].

Суспільство нашої держави та й західноєвропейських держав цікавиться бандурою, як характерно українським інструментом і багатогранним в можливостях використання. Від академічної музики до естрадної формується суміш первісного і сучасного мислення. Саме тут помітно культурні збіги української та світової ментальності. Адже музика загальнолюдського рівня отримує нове виконавське рішення саме в звучанні бандури.

Отже, бандура – сучасний, стильний інструмент, який з кожним роком набуває все більшої популярності. Академічна виконавська традиція гри на цьому музичному інструменті яскраво представлена в музичному культурному просторі. Але надзвичайний інтерес сучасного суспільства спостерігається більше до естрадної музики. Тому більшість музичних гуртів, які пропагують саме бандурне мистецтво, намагаються оновити звичне звучання бандури, створюючи різноманітні специфічні прийоми гри на бандурі.

Література

1. Бойко О. Ю. Бандура як засіб національного виховання української молоді (історичний аспект). Педагогіка та психологія: збірник наук. праць. Харківський національний педагогічний університет ім. Г. С. Сковороди. Харків, 2013. С. 118–125.

2. Черемський К. П. Шлях звичаю. Харків : Глас, 2002. С. 221.
3. Дутчак В. Г. Розвиток професійних засад бандурного мистецтва 1970-х – 1990-х років. Творчість і виконавство: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 17.01.03 “Музичне мистецтво”. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського.К., 1996. 24 с.
4. https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A8%D0%BF%D0%B8%D0%BB%D1%8F%D1%81%D1%82%D1%96_%D0%BA%D0%BE%D0%B1%D0%B7%D0%B0%D1%80%D1%96.
5. <http://moderato.in.ua/malenki-muzychni-istoriyi/shpilyasti-kobzari-bandura-vabit-svoyimibezmezhnimi-mozhlivostyami.html>.

Діана Шумік

Шляхи становлення та розвитку скрипкової школи

Українська скрипкова школа – це результат тривалої роботи відомих музикантів-скрипалів у сфері виконавства, композиції, педагогіки і методики. Визначним періодом для становлення та еволюції українського скрипкового мистецтва є ХІХ - ХХ століття. У становлення та розвиток української скрипкової школи значний внесок зробили зарубіжні музиканти. Хоча постійна зміна педагогічних наставників відтермінувала появу школи, але у той самий час вона підготовлювала умови для її створення. Зарубіжні митці ділились своїми знаннями не тільки стосовно виконавської та педагогічної діяльності, але й формували певний світогляд, точки зору на взаємостосунки викладача і учня.

Скрипкове мистецтво найбільше розвивалось у таких культурних осередках як Львів, Одеса, Київ та Харків. Кожна із шкіл має свої особливості. Еволюція скрипкового мистецтва в Україні відбувалася за принципом переходу кількості у якість нового рівня, тобто багатонаціональні традиції, які

транслявалися зарубіжними музикантами, ставали інформаційним фундаментом для вибудовування вітчизняної школи.

Львівська школа формувалася завдяки педагогічній практиці багатьох музикантів. У місті протягом декількох років у різний час офіційно викладали Є. Гаща, В. Коханський, Ю. Пуліковський та Є. Щедрович-Ганкевич. Вони у свій час навчались у таких педагогів-скрипалів як О. Шевчик, Л. Ауер та М. Вольфсталь [1]. Всі названі приїжджі скрипалі передавали переважно одні й ті самі традиції, хоча особливості їх змісту та поширення були різні.

Подібний шлях розвитку скрипкової школи проходив в Одесі, оскільки головними педагогами в навчальних закладах були так само учні Л. Ауера та О. Шевчика. Скрипкова школа у місті була представлена загалом однією установою Одеського відділення РМТ (Російське музичне товариство)– музичними класами, відкритими у 1886 році[2]. В Одесі послідовники приїжджих педагогів представляли, як правило, одну конкретну школу, а періоди їх викладання можна умовно розділити на два етапи. Перший етап, пов'язаний із діяльністю вихованців Л. Ауера – К. Гаврилова, Б. Мироненка, Е. Млинарського та П. Пустарнакова. Другий етап базується на слідуванні представників чеського скрипкового мистецтва. Більшість із них, а саме Й. Перман, О. Фідельмаг, Ф. Ступка та Я. Коціан, які були вихованцями О. Шевчика [3].

У Києві етапам розвитку скрипкової школи були притаманні спільні риси з процесами у Львові та Одесі. Значну роль у формуванні регіональної школи відграв О. Шевчик. У його класі навчалися такі учні як В. Коханський та О. Фідельман. Також серед інших його відомих учнів слід згадати Р. Глієра, С. Каспіна, М. Сікарда та М. Сербулова. З одного боку, вплив систем О. Шевчика на розвиток шкіл в столиці мав поетапний характер, але з іншого боку, працюючи в Києві педагоги представляли вже поєднання розмаїтих знань[4].

Схожі еволюційні процеси були властиві і Харкову. Відповідно до інших українських міст, знання та досвід передавали представники шкіл чеських скрипалів та Л. Ауера. Серед таких наставників були С.Неметць та

К. Горський. Хоча вони викладали у різний час, проте кожен із них зробив вагомий внесок в окремі періоди становлення харківської школи [5]. Далі перейняли естафету викладання такі скрипалі Ф. Сміт. Й. Ахрон. В. Слатін. Не можна не згадати також Е. Добржинця та А. Лещинського, які також мали неабиякий вплив на процес розвитку школи[6].

Українське скрипкове мистецтво пройшло тривалий шлях становлення та розвитку. Завдяки згаданим вище митцям, особливо Л. Ауеру та О. Шевчику, українське скрипкове мистецтво отримало фундаментальну, перевірену часом інформацію, що охоплює різні етапи підготовки молодих виконавців та педагогів, якою користуються і продовжують наслідувати наші сучасні педагоги-музиканти.

Література

1. Волощук Ю. І. Концертне життя Галичини і виконавсько-пропагандистська діяльність провідних галицьких скрипалів (1848–1939). Київ : Знання, 1999. 33 с.
2. Розенберг Р. Роль ИРМО в музыкальной жизни Одессы: Русское музыкальное общество (1859–1917): История отделений: авт. идеи и ред.-сост. О. Р. Глушкова. М., 2012. С. 319–336.
3. Волощук Ю. І. Поліетнічний зміст підготовки виконавців в одеській скрипковій школі кінця ХІХ – першої третини ХХ століття. Івано-Франківськ. 2008. Вип. 14. С. 57–63.

Ігор Шурдак, Марія Шурдак

Психологічна підготовка валторніста до концертного виступу в контексті професійного становлення музиканта-виконавця

Основне завдання музиканта-виконавця це робота над художнім твором і концертним виступом, яким він повинен показати свій професійний, музичний, творчий розвиток у процесі навчання в музичному (мистецькому) коледжі,

інституті, університеті, академії. Тому перед студентом стоять два основних завдання:

1. добре вивчений музичний твір;
2. якнайкраще виконання твору перед слухачами.

Викладач і студент мають одну кінцеву мету – успішне концертне виконання твору перед слухачами, глядацькою аудиторією. На жаль в силу багатьох причин, факторів, об'єктивних і суб'єктивних, концертний виступ буває не дуже вдалим.

Основна причина невдалого виступу – це хвилювання. Під час концертного виступу хвилюються всі: від музиканта-початківця до професійного музиканта-виконавця. Поява хвилювання має ряд об'єктивних і суб'єктивних причин, на які повинен звернути увагу викладач і разом з студентом знайти оптимальний варіант їх вирішення. Для кожного окремого студента індивідуальний підхід для вирішення цієї проблеми. На сьогоднішній день не має однієї, єдиної рекомендації для всіх, щоб вирішити цю проблему, тому розглянемо об'єктивні і суб'єктивні причини хвилювання виконавців.

Об'єктивні причини:

1. низької якості інструмент (неможливість якісно, точно настроїти звукоряд інструмента), невідповідність мундштука (розмір підходить, але немає чіткості атаки звуку, непрохідність стовпа повітря, або навпаки великий розхід повітря у виконавця);
2. я вважаю основна причина: непосильна складність художнього твору для виконавця, його анатомо-фізичного розвитку, а з цього випливає недостатність професійних навиків та художньо-естетичного розуміння твору.

Недарма музиканти-виконавці говорять, що стопроцентний успіх виконання – це 50 процентів інструмент і мундштук, а другі 50 процентів – це професійна майстерність музиканта.

Суб'єктивні причини:

Готовність концертної програми – маю на увазі вивчення музичного твору напам'ять, осмислення художньо-музичного змісту, форми стилю твору і доведення до автоматизму виконання складних технічних місць в музичному творі. Готовність твору і виконавця перевіряється програванням з концертмейстером без зупинок, як на концерті, я ще практикую програвання і в концертній формі одягу. Чим впевненіша і стабільніша гра на програваннях тим впевненіше музикант відчувається на сцені.

Якщо під час програвання студент збивається, чи зупиняється, то виступ необхідно перенести, а якщо це неможливо, то викладач з студентом повинен знайти причини і проблеми зупинок і знайти оптимальний і швидкий метод їх розв'язань.

Для швидкого, якісного засвоєння матеріалу без надмірного фізичного навантаження пропоную декілька рекомендацій.

I вивчення музичного твору без інструмента, шляхом наспівування, тобто сольфеджування.

II складні технічні місця заکیلцювати, тобто грати п'ять-десять разів підряд без зупинки це складне місце з повільного темпу до оригінального темпу в якому повинен виконуватись твір.

III повільне програвання з нот, особливо корисне за два-три дні до концертного виступу, щоб оновити весь твір в пам'яті (штрихи, нюанси, дихання, фразування).

Цей процес обов'язково повинен контролювати викладач і саме викладач повинен відчути чи готовий студент до концертного виконання твору. Добре вивчений твір характеризується впевненою грою: губи відчувають мундштук, пальці клапани, атака язика точно скоординована з пальцями (аплікатурою), дихання набирається в точно визначених місцях і рівно на фразу, не більше і не менше, від фрази до фрази, виконавець настільки заглиблюється в художній твір, що навіть починає добавляти в звукову палітру твору щось від себе (імпровізує), але не наносячи шкоди музичному твору. Зрозуміло, що це ідеальний варіант – ціль яку перед собою ставлять всі музиканти-виконавці.

Успішному концертному виконанню передуює довга підготовча робота губного апарату музиканта духовика.

Відомо, що губний апарат виконавця – це фізіологічно самий ніжний і самий слабший компонент у виконавця на мідних інструментах, тому безперервні довгі, фізичні загрузки на амбушур можуть призвести до негативних наслідків. Для духовика виникає необхідність укріпити фізичну силу губного апарату, щоб мати стабільний запас витримки. Це досягається поступовим збільшенням загрузки на губний апарат в підготовчий період і забезпечує стабільну витримку амбушура для концертного виконання творів перед публікою. Отже, готовність концертної програми визначається по таким признакам: готовність студента програвати твір з любого заданого йому місця напам'ять; вміння грати виразно, інтонаційно і технічно чисто в любому темпі, який задав викладач. Основна рекомендація для викладача за декілька днів до концертного виступу уникати різких критичних зауважень студенту, бо це сильно впливає на впевненість студента у своїй грі, а в деяких проявляється надмірна самокритичність. Цей психологічний фактор дуже легко запам'ятовується студентом і дуже важко його позбутись.

Розглянемо психічний фактор і психологічну підготовку валторніста. Психологічні явища у музикантів виявляються по-різному, і залежать від їх нервової системи. В одних психіка дуже сильно впливає на творчий процес, в інших її роль значно менша. Добре виконати музичний твір можна лише тоді, якщо валторніст повністю психологічно підготувався до передачі музичного твору слухачам. Інтенсивність і розвиток психологічної готовності до виконання залежать від обставин, в яких виховувався музикант, від його навчання, оточення, вимогливості до себе. Враховуючи ці фактори можна сказати, що здебільшого «зриви» трапляються тоді, коли розлагоджується нервова система людини і виникає психічна травма, це дає підставу твердити, що весь виконавський апарат валторніста залежить від його стану нервової системи. При сольному виступі або в складі оркестру музикант-валторніст

повинен бути цілком впевнений і переконаний у благополучному стані всіх виконавських елементів, особливо губного апарату.

Ще до того, як валторніст видобуває звук, в його уяві визначається висота, тембр та інші якості цього звука, варто тільки засумніватись в своїх можливостях, як зрив неминучий. Через перевантаженість психіки негативними факторами, вольові якості музиканта бувають неспроможні побороти почуття невпевненості, розгубленості. Основне завдання викладача і студента переконати себе, що він спроможний виконати цей твір. Тому вдале виконання музичного уривка в творі приносить велике задоволення виконавцеві, і він охоче повторює їх декілька разів. Цей фактор треба закріплювати на підсвідомому рівні і він позитивно діє на психіку музиканта, дає йому стабільну впевненість в грі на інструменті.

Валторна – найскладніший щодо звуковидобування інструмент серед духових мідних інструментів, тому вимагає від виконавця особливої підготовки. Загальний тонус організму знижений, або надмірна збудженість, уповільнене або прискорене дихання, дрижання тіла, рук, ніг впливають негативно на амбушур і якість звуку. Напередодні виступу валторністові важливо бути переконаним, що невдачі у виконанні, які мали місце раніше, були випадковими. Переконати студента і усунути негативний фактор без практики неможливо, тому постійно залучати студента до виступів у складі оркестру, ансамблів і сольного виконання, це виховає в студента тверду волю, впевненість у собі і рішучість при досягненні мети. Всі ці фактори є запорукою успішної творчої діяльності виконавця.

Література

1. Діков Б. Методика навчання гри на духових інструментах. М.: Музика, 1983. 73 с.
2. Розанов С. Основы методики преподавания игры на духовых инструментах. М., 1935. 52с.
3. Усов А. Пути совершенствования исполнительской техники валторниста. М., 1971. С. 248-266.
4. Якустиди Я. Методика обучения игре на валторне. К., 1977. 80 с.

Аналіз розписів Палацу Митрополита Жидичинського Свято-Миколаївського монастиря

Вступ. Актуальність проблематики. Жидичинський Свято-Миколаївський чоловічий монастир має древню та славетну історію. Заснований ще в X столітті, він пережив багато цікавих та буремних часів, знав періоди розквіту, занепаду, руїни та відродження.

В наш час, монастир переживає новітній етап свого піднесення – відбудови та реконструкції древніх пам'яток архітектури, будівництва нових приміщень, археологічних досліджень втрачених святинь і – найголовніше – відродження потужного осередку духовності та культури на теренах регіону Волині.

Ми стаємо свідками та безпосередніми учасниками цих процесів. Ми долучаємось до розкриття столітніх таємниць, ми віднаходимо давно забуті факти та пам'ятки, ми відновлюємо нашу історію - і разом з тим вносимо щось нове, щось своє.

Так сталося з розписами у Палаці Митрополита монастирського комплексу – їх було створено заново, адже від попереднього оформлення приміщення не лишилось абсолютно нічого. Розписи було створено за новою, нетиповою для українських церков схемою, поєднанням стилістики та використанням образів. Тому з мистецької точки зору цей об'єкт викликає неабиякий інтерес – суміш місцевих традицій, християнських канонів, суб'єктивного бачення інтер'єру авторами та настоятелі монастиря в результаті представили цікавий приклад монументального живопису.

До того ж розписи у даному приміщенні цікаво аналізувати з точки зору стилістичних особливостей – нетипова суміш давньокиївської, візантійської та

сучасної художньої традиції в результаті представила цікаву новозавітню історію.

Наукова новизна. В даних наукових тезах вперше проаналізовано стилістичні та композиційні аспекти розписів Палацу Митрополита Жидичинського Свято-Миколаївського монастиря.

Мета роботи. Проаналізувати стилістичні та композиційні аспекти розписів Палацу Митрополита Жидичинського Свято-Миколаївського монастиря.

Історіографічний огляд. Дана проблема практично не висвітлена у науковій літературі. Так, до питання про історію та мистецький аналіз власне Жидичинського Свято-Миколаївського монастиря зверталось багато науковців, зокрема В. Рожко, С. Горін, З. Войтковяк, Й. Билинський та інші. Та розписи новітньої епохи, які виконані у вже відбудованих та відреставрованих приміщеннях Палацу Митрополита, на отримали належного висвітлення у науковій літературі.

На нашу думку, заслуговує найбільшій уваги художнє оздоблення центральної зали каплиці, яка знаходиться в Палаці. Монастирська каплиця займає декілька приміщень, що складаються з трьох кімнат, розташованих в одну лінію і утворюють щось на зразок бабинця, центрального нефа і вівтарної частини, а також ще однієї зали, яка прилягає з лівого боку до центральної нави та утворює бічний неф.

Розписи центральної зали та бічної зали об'єднані однією ідеєю – подача повчальних біблійних історій та зображення святих, яких особливо поважає місцева релігійна громада.

Всі зображення не є авторськими, а є запозиченими з різних джерел. Виконавець розписів – Гаврилюк Ангеліна – при виборі композиції, сюжетів, стилістики розписів керувалась, в першу чергу, побажаннями настоятеля монастиря, архімандрита Костянтина, а також власним баченням концепції оформлення приміщення.

На нашу думку, поєднання давньокиївської традиції, візантійських мотивів, сучасного реалістичного бачення образів святих є досить незвичним та таким, що сприймається не зовсім цілісно в одній залі.

Але, в даному випадку, до питання потрібно підійти глибше – бо на вибір кожного конкретного сюжету впливала конкретна історія, образ кожного святого, що зображений на стінах двох зал, ретельно підібраний та відповідає особливим конкретним історіям монастирської братії та прихожан. Різна стильова інтерпретація пов'язана, в першу чергу, зі спробою донести до мирян – які не завжди глибоко обізнані в історії України та православної церкви – історичні аспекти образу того чи іншого святого. Тому, можливо, таку стилістичну різнобарвність можна виправдати.

Ще одна річ, яка підтримує зв'язок між різними образами головної та бічної зали каплиці – це орнамент, який виконано в одному стилі, для виконання якого використано золотий фон та зображення виноградної лози. Цей елемент розпису є своєрідним зв'язуючим елементом, який пом'якшує переходи від одного стилістичного зображення до іншого.

Щодо розписів Палацу Митрополита Жидичинського Свято-Миколаївського монастиря, то ми вважаємо, що варто провести ґрунтовне дослідження їх композиційних, стильових, сюжетних особливостей для того, щоб показати можливість поєднання різних складових у гармонійне ціле за певних умов.

Висновки. Отже, ми вияснили, що розписи Палацу Митрополита Жидичинського Свято-Миколаївського монастиря мають неоднорідне наповнення за своїми стилістичними та сюжетними характеристиками, не завжди відповідають традиційним канонам розписів у православних храмах, а також ми з'ясували про причини, які на такі рішення вплинули.

Література

1. Рожко В. Печерні монастирі Волині і Полісся. — Луцьк: Волинська книга, 2008. — С. 78.
2. Wojtkowiak Z. Ostrogski Konstanty Iwanowicz książę (ok. 1460—1530) // Polski Słownik Biograficzny. — Wrocław — Warszawa — Kraków — Gdańsk : Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1979. — Т. XXIV/3, zeszyt 102. — S. 487—488.
3. Жеребцова Л. Напад на ГОСПОДАРСЬКОГО МИТНИКА ВЕЛИКОГО КНЯЗІВСТВА ЛИТОВСЬКОГО ІВАНА ЯЦКОВИЧА БОРЗОБАГАТОГО (на основі матеріалів луцької гродської книги за 1561 р.) // Український історичний збірник. — 2013. — Вип. 16. — С. 409.
4. Ks. Skruteń J ZSBW. Borzobohaty Krasieński Jan Jonasz // Polski Słownik Biograficzny. — Kraków : Nakładem Polskiej Akademii Umiejętności, 1936. — Т. II. — S. 367. Reprint. Kraków : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1989.
5. Byliński J. Siemaszko Aleksander h. własnego (zm. 1597 bądź 1598) // Polski Słownik Biograficzny. — Warszawa — Kraków : PAN, 1996. — Т. XXXVI/4, zeszyt 151. — S. 602.
6. Chodynicki K. Bałaban Gedeon (Hryhory) († ok. 1618) // Polski Słownik Biograficzny. — Kraków : Nakładem Polskiej Akademji Umiejętności. — Т. I, zeszyt 1. — S. 251. Reprint. Kraków : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1989.
7. Ks. Skruteń J. Z. S. W. B. Bakowiecki-Mokosiej Józef († ok. 1655) // Polski Słownik Biograficzny. — Kraków : Nakładem Polskiej Akademji Umiejętności 1935. — Т. I, zeszyt 1. — Reprint. Kraków : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1989. — S. 227.

Аерографія – як вид сучасного мистецтва

Актуальність дослідження. В сучасному світі, де переважають однотипність і схожість, бажання виділитися стає доволі актуальним. Це проявляється як в предметах побуту, так і одягу і автомобілях. Тематичні малюнки на предметах побуту і автомобілях стали особливо популярні в останні роки. Цей вид зовнішнього тюнінгу, який робить предмет унікальним і робиться за допомогою аерографа називається аерографією. Наразі це не просто модний тюнінг, але і свого роду сучасне мистецтво, що дозволяє проявити свою індивідуальність і творчість сучасними засобами мистецтва.

Мета дослідження полягає у вивченні та дослідженні аерографічного розпису.

Предмет дослідження: сучасне мистецтво.

Об'єкт дослідження : аерографія, як вид сучасного мистецтва.

Завдання дослідження:

- дослідити історію розвитку аерографії;
- створення аерографічного зображення на автомобілях;

Аерографія – це техніка нанесення малюнка на поверхню, за допомогою аерографа. Принцип його дії: рідка фарба розпорошується під тиском повітря на поверхню. Попередньо на цю поверхню накладається трафарет з малюнком. В результаті на предметі залишається унікальний малюнок.

Аерограф, як і пульверизатор, призначений для напилення фарби. Але на відміну від останнього аерограф має дуже вузький і більш точно регульований спектр розпилення. Аерографом можна наносити тонкі штрихи, що є дуже важливим при промальовуванні дрібних деталей малюнка. Складність, кольоровість, реалістичність і якість виконання малюнка залежить від фантазії, майстерності і таланту художника.

Аерографія популярна серед автомобілістів, так як дозволяє виділитися з натовпу, проявити свою індивідуальність, зробити автомобіль або мотоцикл дійсно унікальним. На сьогоднішній день аерографію застосовують в розпису комп'ютерної техніки, будь-якого спортивного інвентаря, велосипедів, побутової техніки, фасадів кухонь та інших предметів. На даний час аерографія є досить популярною, так як малюнок на предметах привертає увагу не тільки до об'єкту, а й до власника. Аерографія – це ще відмінний спосіб замаскувати дрібні дефекти після ремонту.

Аерографія, як вид мистецтва популярний серед автомобілістів, так як перетворює серійний автомобіль у унікальний. Для аерографії використовують найрізноманітніші мотиви: тварини, космічні мотиви, біомеханічні мотиви, картини відомих художників, навіть портрети – все це має місце на капоті, крилах і дверях авто.

Перший саморобний розпилювач для аерографії був винайдений у 1878 році. Його зробив ювелір із США Ебнер Пітер із голки для шиття, набору трубочок і саморобного компресора. Цю нову техніку малювання розпорошуванням фарби на тверду поверхню автор використовував для створення пейзажів. Уже в 20 столітті аерографія стала популярною і аерограф став одним із популярних інструментів художника.

Потрохи такий спосіб нанесення став удосконалюватися і лише пізніше був помічений любителями тюнінга автомобілів. Пов'язано це з певними труднощами, при фарбуванні деталей автомобіля.

В країнах пострадянського союзу фарбування автомобілів аерографом розпочалася лише в середині 80-х роках. Ґрунтуючись на зарубіжному досвіді техніка аерографії швидко розвивалась від нанесення примітивних малюнків одного кольору через трафарет до високохудожнього оформлення з використанням професійної апаратури. Така аерографія сприяла популярності автотюнінгу.

Найважливішим і самим непростим етапом аерографії є розробка дизайну і вибір малюнку. Від цього залежить кінцевий результат. Зрозуміло, кожен

клієнт хоче бути оригінальним і вибрати для свого автомобіля, щось дійсно особливе, але при цьому відповідне його смаку. В першу чергу слід вибрати тематику малюнка, після чого підбирається колірна гамма, оптимальне розташування і загальний стиль. Сюжети аерографії на авто можуть бути найрізноманітнішими – починаючи від моторошних монстрів, і закінчуючи пейзажами і милими звірятами. Аерографія може бути постійною і тимчасовою.

Якщо автомобіль не новий і на поверхні вже є невеликі пошкодження, вм'ятини, подряпини, то при підготовки до нанесення малюнка ці дефекти повинні бути усунені, після чого наноситься малюнок. Після нанесення малюнка, поверхня покривається лаком і полірується.

Розрізняють два типи нанесення аерографії на автомобіль:

- Художня (класична) аерографія, що вимагає від майстра посидючості, художнього смаку і високого рівня образотворчої майстерності;
- Трафаретна аерографія – це менш кропіткий вид, що полягає у використанні трафарету, через отвори якого іде розпилення фарби на поверхню, проте цей вид не повною мірою передає всю широту колірної гами.

Художня аерографія наноситься художником на предмет за узгодженим із замовником ескізу, з використанням спеціальних прийомів і методів зображення об'ємної фігури на площині, з дотриманням композиційних, світлотіньових і тональних співвідношень, що передають загальну цілісність сприйняття ідеї.

При трафаретній аерографії передбачається поклейка трафарету, створеного на підставі ескізу і розпилення фарби на відкриті ділянки. Малюнок при цьому може бути багатобарвним, проте менш широкою в порівнянні з класичною аерографією кольоровою гамою.

Аерографія, як певний вид мистецтва, який передбачає використання лакофарбових матеріалів, вимагає особливого догляду: Під час миття фарбованих предметів місця з малюнком не можна терти жорсткими

ганчірками або губками. Після миття малюнок протирають насухо, щоб уникнути утворення тріщин і відколів на лаковому покритті. При попаданні на малюнок масла або палива, їх слід відразу ж змити. Тривалий контакт масла або бензину з малюнком є згубний.

Висновки

Отже, аерографія – це не тільки це сучасний вид мистецтва, який полягає у нанесенні фарби за допомогою аерографа на предмети побуту, автомобілі, мотоцикли і спортивний інвентар та інше. Виник цей вид мистецтва в кінці 19 століття із винайденням першого аерографу.

Серед зображень лідирує кілька напрямків малюнків, що користуються особливою популярністю. Дуже затребувані зображення тварин, квітів, метеликів і рослин. Не меншим попитом користується стиль техногенний, коли на капоті зображується двигун, люки із заклепками, ковані крила або залізні балки.

Література

1. Быстрова Т. Ю. "Философские проблемы творчества в искусстве и дизайне" учебное пособие / Т. Ю. Быстрова. – Екатеринбург : УГТУ-УПИ, 2007. – 159 с.
2. Волошко Н. И. «Эстетика и дизайн товаров»: учебно-практическое пособие / Н. И. Волошко. – М : торговая корпорация «Дашков и К», 2008. – 256 с.
3. Паррамон Хозе М. Аэрография для художников / М. Паррамон Хозе, М. Феррон. – М : АСТ, 2001. – 143 с.

Основні принципи трансформації об'ємних форм в сучасному дизайні

З точки зору сучасного дизайну усі об'ємні форми можна розглядати, як трансформацію основних об'ємних форм варіаціями, одержаними при маніпуляціях з одним із вимірів або шляхом додавання тих чи інших елементів.

На основі наукового та мистецтвознавчого обґрунтування було виявлено широкий діапазон термінів та понять трансформацій об'ємних форм в дизайні. «Трансформація» (ново латинське *Transformatio*, від *trans* – через, і *formatio* – утворення вигляду) – перетворення, зміна вигляду, форми, істотних властивостей чого-небудь, перетворення однієї форми на іншу.

В межах дизайну трансформація – це властивість об'єктів наочно-просторового світу змінювати свої первинні форми і параметри в процесі існування або експлуатації. Трансформація існує як частина художньої моделі світу, як одна з ланок творчого методу. [1]

Трансформація – зміна, перетворення виду, форми, істотних властивостей і т. ін. чого-небудь.[2]

Трансформація – перетворення однієї форми у іншу – яка може бути пласкою або об'ємною, простою або складною; – трансформація деталей в середині однієї форми - тобто зміна величини форми. [3]

Трансформація – процес зміни форми чи конструкції шляхом окремих перестановок чи маніпуляцій відповідно вимогам конкретного контексту чи нових умов, без зміни початкового задуму та концепції. [6]

Трансформований об'єкт в дизайні – це матеріальна структура, здатна приймати ряд значних функціональних станів шляхом внутрішнього переконструювання, що відбувається в нейтральному стані, званому як «нульова трансформа». [4]

Аналіз наукових праць дозволив визначити основні принципи трансформації об'ємних форм в сучасному дизайні:

1. Трансформація вимірів – об’ємна форма може трансформуватись за одним чи декількома вимірами, при цьому вона зберігає свою ідентичність визначеному класу форм.

2. Трансформація форми на основі дефрагментації – форму можна перетворити, знявши з неї частину об’єму. Залежно від величини витягнутої частини форми може або зберегти свою початкову тотожність, або трансформуватись в інший клас форми.

3. Трансформація форми на основі приєднання – форму можна перетворити, додаючи елементи до об’єму. Збереження або заміна ідентичності вихідної форми залежить від кількості і відносних розмірів приєднаних елементів, або від характеру самого способу. До подібних операцій прилаштовані прості геометричні тіла та об’єми через свою впізнаваність. Вони, як правило, зберігають самоідентичність, якщо віднімання частин проходить без порушення граней, кутів і загального профілю. [2]

Отже, слід зазначити, що застосування основних принципів трансформацій об’ємних форми в сучасному дизайні спрямоване для професійного оволодіння механізмом естетичного формування образу та дозволяє керувати процесом утворення цілого з окремих елементів і засобів, що його організують, його органічного поєднання.

Література

1. Андрощук А. С., Праслова В. О. Трансформація процесу проектування в сучасному предметному дизайні / А. С. Андрощук, В. О. Праслова / SCIENCE, RESEARCH, DEVELOPMENT №3 – С.13-19.

URL: http://xn--e1aajfpcds8ay4h.com.ua/files/scientific_conference/75/1/75-01_13-19.pdf

2. Губаль Б. Композиція в дизайні. Одно-, дво- і тривимірний простір / Б. Губаль / за ред. проф. Є.А. Антоновича. – Тернопіль. : "ПЦ Матвей", 2011. – 240с.; іл..

3. Васильєва І. В. Розробка підходу до створення нових форм дитячого зимового одягу методами дизайн-проектування / І. В. Васильєва / Теорія та практика дизайну. Технічна естетика. Вип. 8. 2015. – С.26-33

URL : <https://core.ac.uk/download/pdf/296374804.pdf>

4. Минервин Г.Б. Дизайн : Иллюстрированный словарь справочник / Под общ. редакцией Г.Б. Минервина и В.Т. Шимко. – М. : Архитектура, 2004. – 288с.

5. Нагорна З.В. Класифікація методів трансформативного формоутворення в дизайні одягу / З. В. Нагорна / Вісник ХДАДМ, Дизайн освіта в Україні: перспективи розвитку №2, 2013 – с. 87-89

URL: <https://www.visnik.org/pdf/v2013-02-24-nagornaya.pdf>

6. Основи формальної композиції: посібник для студентів напряму 6.020205 «Образотворче мистецтво» / Укладач О. А. Половна-Васильєва – Дніпропетровськ, Роял – Принт, 2015. – 34с.

ХОРЕОГРАФІЧНА КУЛЬТУРА УКРАЇНИ: ПЕДАГОГІЧНІ ТА МИСТЕЦЬКІ АСПЕКТИ

Наталія Захарчук

ALLEGRO – вагома складова класичного танцю

Технічно складними виразовими засобами у мистецтві класичного танцю є стрибки. Все, що в класичному танці виконується у партері, повторюється у повітрі – стрибки формуються із попередньо засвоєних елементів екзерсису та адажіо.

У фаховій літературі канонізовано та визначено поділ стрибків класичного танцю на групи. У працях відомих педагогів-хореографів А. Ваганової [2], М. Тарасова [4], Г. Березової [1], Л. Цветкової [5] та ін., вироблено методичні підходи щодо вивчення та виконання стрибків.

Мета публікації передбачає охарактеризувати базові складники стрибка, використовуючи визнану методологію загалом, розглянути групи стрибків.

Allegro (алегро, італ. – веселий, радісний) – швидкий, жвавий музичний темп, а в балеті – це складова заняття класичного танцю, у якій виконавці засвоюють різноманітні стрибки.

Найскладнішим елементом стрибків є *demi plié* (напівприсідання), після виконання якого відбувається поштовх, саме вистрибування й завершення стрибка. Під час виконання *demi plié* перед стрибком необхідно, щоб уся ступня і особливо п'ятки тісно притискалися до підлоги, щоб ступня відокремлювалась від підлоги з силою послідовно від п'ятки до кінчиків пальців, а гомілкові суглоби і стегно активно долучалися у відштовхуванні догори. Ноги, відокремлюючись від підлоги, мають напружитися в колінах, підйомі та пальцях, інакше вистрибування виявиться слабким, недостатньо еластичним і високим. Завершувати стрибок слід у м'яке, еластичне *demi plié*, приймаючи вагу тіла на зібрані, а не розслаблені м'язи ніг, від кінчиків пальців на п'ятки, які повинні тісно та безшумно притиснутися до підлоги. Гомілки та

стегна, також повинні брати активну участь в еластичному м'якому завершенні стрибка, за всіма правилами *demi plié*.

У класичному танці стрибки поділяються на п'ять груп. Перша – це найпростіші стрибки з двох ніг на дві ноги, друга – стрибки з двох ніг на одну ногу, третя – стрибки з однієї ноги на дві, четверта – з однієї ноги на другу ногу і п'ята – це стрибки з однієї ноги на ту ж саму ногу.

До першої групи належать наприклад: *tems leve souté, changment de pied, pas échappé, soubresaut*; до другої: *sissonne simple, sissonne tombe, sissonne ouverte, sissonne fermée, pas failli*; до третьої: *pas assemblé*; до четвертої: *pas jeté, pas glissade, pas chassé, pas de chat, pas de basque, pas de ciseaux, pas emboité, pas ballotté*; до п'ятої: *tems leve simple, tems leve tombé, pas ballonné* [4, 218].

Залежно від висоти на яку виконуються, стрибки також поділяються на малі, середні та великі, у довжину чи за траєкторією, де однаково важлива і висота і довжина.

У мистецтві танцю такі терміни, як стрибок (рос. – прыжок, скачок), політ, аж ніяк не об'єднуються в одне поняття, хоча найбільше уживаним є стрибок. Танцюючи велике *jeté* (франц. – кидок), артист балету виконує стрибок, відриваючи тіло від землі перестрибуванням з однієї ноги на іншу. Виконуючи прості *souté* (франц. – простий стрибок на двох ногах), як зазначає А. Волинський, танцівник скаче (рос.), проте коли стрибки виконуються із деяким зависанням у повітрі, тоді це уже політ [3, 145]. У балеті також є поняття елевації, що по суті означає злітання у повітря. Сама елевація не варта нічого без елементу *ballone* (франц. – повітряна куля, м'яч), коли танцюрист здатний зафіксувати позу чи положення притаманне йому на землі.

Повітряно-польотні образи хореографія запозичує у природи, адже птахи і звірі стрибають і літають, проте у повітрі кінцівки жодного птаха чи тварини не набувають такого положення як на землі. Підстрибуючи або злітаючи догори, вони підгинають чи піднімають свої кінцівки, і лише танцівник

злетівши у стрибку вгору, тримає ноги натягнуто-стрункими у колінах та пальцях.

Отже, ідея вертикальності, яка є основою всіх рухів та поз класичного танцю, продовжується у стрибках, адже саме їх вважають вершиною танцювальної техніки. Allegro – це яскравий виразовий засіб балету. Використовуючи стрибки у танці, пластично можна відобразити безліч емоцій, таких наприклад як впевненість, впертість, гордість, волю, протест. «Стрибок танцюриста чоловіка – це фізична краса, героїчна поема, стрибок жінки – стрибок граціозної лані. Загалом, стрибок спочатку має відбуватися в душі, а вже потім у просторі» [3, 147].

Література

1. Березова Г. Класичний танець у дитячих хореографічних колективах. К. : Муз. Україна, 1990. 256 с.
2. Ваганова А. Основы классического танца. Л. : Искусство, 1980. 208 с.
3. Вольнский А. Л. Книга ликований. Азбука классического танца. СПб. : Лань; Планета музики, 2008. 352 с., іл.
4. Тарасов Н. Классический танец. Школа мужского исполнительства. 2-е изд., испр. и доп. М. : Искусство, 1981. 478 с.
5. Цветкова Л. Ю. Методика викладання класичного танцю : підручник. 2-ге вид. К. : Альтерпрес, 2007. 324 с., іл.

Олександр Кашевський

Соціальні танці - хореографія майбутнього

Вираження «соціальні танці» узвичаїлося порівняно недавно. Воно, як і раніше, не дуже звично для вуха української людини. Як правило, у нашій свідомості слово «соціальний» пов'язане із чимсь дешевим, неякісним, призначеним для малозабезпечених шарів суспільства – соціальний магазин, соціальна перукарня й т. п. З танцями все по інакшому.

Соціальні танці – одна з основних категорій у класифікації танців або танцювальних стилів за їх метою, яка характеризується первинною роллю спілкування та комунікації. Танці можуть належати одночасно до різних категорій, в залежності від мети виконання. Соціальні танці можуть бути як парними, так і сольними, хоча парні переважають.

До найпоширеніших парних соціальних танців входять: аргентинське танго; латиноамериканські соціальні танці: бачата, меренге, реггетон, сальса, ча-ча-ча, сон, форро; свінгові танці: бальбоа, бугі-вугі, вест кост свінг, лінді хоп; хастл та інші.

Соціальні танці ґрунтуються на активному контакті між людьми, для яких танець стає формою спілкування. У більшості клубів, де вивчають соціальні танці, поряд безпосередньо з танцями регулярно проводиться безліч танцювальних вечірок, спільні свята і дні народження, походи на природу і тому подібні заходи.

Соціальні танці створені для спілкування, відпочинку й легкого флірту. У малюнок танцю включені елементи народних, класичних і бальних рухів. При цьому, немає необхідності запам'ятовувати строгу послідовність елементів – розучується тільки основний крок. Все інше – повна імпровізація. Тому, залежно від рівня підготовки партнерів, танець може бути простим або складним, але завжди залишається живим й емоційним. Соціальні танці не носять змагальний (спортивний) характер – партнери танцюють для себе, а не для глядачів. Уміння виражати свої емоції в рухах поєднує людей – мова музики й танцю не вимагає перекладу. Де б ви не були – в Англії, Бразилії, США, Франції або Малайзії – ви обов'язково знайдете місце, де люди збираються для того щоб потанцювати й поспілкуватися

Танцюючи, людина щораз проживає маленьке, але завжди нове й хвилююче життя. Танець допомагає, хоча б на час, забути про свої тривоги, розкріпоститися й виплеснути назовні нагромаджені емоції. Не даремно професійні викладачі танців використовують вираження «витанцювати свої проблеми».

Соціальні танці – спосіб життя, танець душі, радість і блаженство. Коли ви чуєте музику, то душа відчуває насолоду від звучання, тіло рухається під ритми музики. В танцях не треба приховувати свої почуття. І не даремно слоган Танцювального Клубу «СК-ДЕНС» факультету культури і мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки – «Танцююча нація непереможна!»

Література

1. Поздняков О. О. Побутові танці у сучасній хореографії: термінологічний аспект / О. О. Поздняков // Вісник КНУКіМ. -Київ, КНУКіМ, 2012 – 130-135С.
2. Боттомер П. Уроки танца. Смотрите, читайте, занимайтесь! / Пол Боттомер. – М. : ЭКСМО, 2004. – 256 с.
3. Дени Г., Дассвиль Л. Все танцы: сокр. пер. с франц. – 2-е изд. К.:Муз. Україна, 1989.

Карина Кіндер

Зображувально-репрезентаційний статус танцювальної атрибутики в українській сценічній хореографії

Танцювальний твір, що проявляється у всьому багатстві та різноманітності виразально-зображувальних можливостей, - це система образів, що мають певне символічне навантаження, кожний з яких виконує конкретну художньо-естетичну функцію і має своє смислове призначення. Просторово-візуальна структура, рухи тіла, жестикуляція, звуко-ритмічний акомпанімент, атрибутика і становлять дієво-образне наповнення танцю.

Предмети, що часто використовуються у сучасних танцювальних композиціях, первісно наділені подвійною семантикою та функціями: маючи

цілком утилітарне призначення у повсякденному побуті, вони використовувалися в обрядово-культовій сфері як предмети символічні, ритуальні. Під танцювальним атрибутом ми розуміємо опредмечений символ, що мав у традиційній культурі важливі репрезентативні функції, а в наш час входить до розряду речей, які визначаються загальним поняттям – танцювальний реквізит. Він може відігравати лише допоміжну роль, і певним чином, поєднуючись з лексичним матеріалом, композиційною побудовою, художнім образом, сприяти розкриттю змісту танцю; а може бути і смислоорганізуючим центром танцювальної композиції. Образно-символічний статус атрибута зумовлюється його функціональним призначенням у семіотичній системі танцю. Будучи включеним у цю систему, він функціонує як символ з певною семантикою. Серед предметної танцювальної символіки можна виділити наступні підгрупи:

- атрибути рослинного походження, що переважно виступають як аграрно-магічні або любовно-еротичні символи. Єдиний семантичний ряд становлять вінки, купальське деревце, весільне гільце, висока палиця з колесом-сонцем. Вінок – символ сонця і краси, молодості, цнотливості, дівочтва, перемоги, щастя, успіху. В Україні вінки репрезентували передусім солярну символіку, пов'язану з ідеєю плодючості і добра; магічно-оберегового значення набула і їх форма. Колесо, прикріплене до жердини і прикрашене гіллям, квітами і стрічками символізувало Сонце як джерело тепла, життя, надії на добрий врожай. Символом родючості, буйного цвітіння природи, любовних відносин було купальське деревце, хороводи навколо якого зазвичай закінчувалися тим, що його ламали, спалювали або кидали у воду. Гільце – навеличке деревце або гілка, прикрашене квітами, гронами калини, кольоровими стрічками, що символізувало розквітле молоде життя, любов, поєднання небесного і земного, чоловічого і жіночого, багатство, плодючість, дерево життя; воно було неодмінним атрибутом весільних танців [1, 121-163];

- елементи одягу, такі, як хустка, стрічки, кожух, часто підкреслювали символічний зміст танцю. Хустка або рушник – символ прихильності, любові,

переходу в інший соціальний стан. Танці з хустками, мотузками або стрічками символізували таємне знання, яке допомагало досягти сакрального центру, вступити до світу духовного, відродитися новою, досконалою особистістю. Символом достатку, заможності, здоров'я був кожух, який використовувався для створення зовнішнього вигляду "зооморфних" персонажів. Маскований персонаж у вивернутому кожусі символізував тотемного предка, прадавнє верховне божество, духа-покровителя [2, 34-35];

- предмети зброї, до яких належать списи, шаблі, топірці, – символи військової доблесті, сили, чоловічої енергії. Зброя стає знаком людини, яка володіє нею. Ці предмети допомагають створити відповідну атмосферу історичних подій з героїчного минулого українського народу. Танці зі зброєю були своєрідною психологічною підготовкою до вирішальних дій, надихали, додавали сили, піднімали бойовий дух. Використання предметів зброї у військових танцях надають героїчного колориту національній хореографії;

- музичні інструменти, адже значна частина танців виконується з сопілками, трембітами, і особливо з решетом (бубном). Сопілка, оспівана в народних піснях, переказах, легендах та віршах, виступає символом заклик, збору, скликання. Її голос манить у незнане і таємниче, звільняючи людину від земних обмежень. Юнак із сопілкою – таким часто постає образ закоханого парубка, замріяного, сповненого високих прагнень, ліричного героя. Трембіта – давній інструмент Карпатського регіону, який і нині є неодмінним учасником масових урочистостей гуцулів та лемків. Сигналом трембіти сповіщають про весняне свято – вихід на полонини, про наближення колядників, спеціальною сумною мелодією повідомляють про смерть когось із гірських мешканців [3, 244]. Бубон – один з найдавніших ударних музичних інструментів, що мав форму кола і виступав символом Всесвіту – супроводжує іскрометний темпераментний, насичений елементами трюкацтва танок. Танцюристи-бубняри, вдаряючи мембраною то по коліні, то по голові чи у високому стрибку дістаючи мембрану бубна носком чобота, викликаючи у такт музики передзвін

брязкалець, прикрашають видовище справжнім віртуозним, ефектним виконанням.

Отже, різноманітні танцювальні атрибути не тільки посилюють декоративність постановок та надають можливість винаходити все нові яскраві композиції танцювального калейдоскопу, але й підсилюють естетичну виразність та символічну значимість танцю.

Література

1. Дмитренко М.К. Символи українського фольклору: монографія. Київ: УЦКД, 2011. 400 с.
2. Словник символів культури України : навч. посіб. / упоряд.: В.П. Коцур. Київ: Міленіум, 2002. 268 с.
3. Черкаський Л. Українські народні музичні інструменти. Київ: Техніка, 2003. 264 с.
4. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / авт.-сост. В. Андреева и др. Москва: ООО "Издательство Астрель". 2001. 576 с.

Леся Косаковська

Хореографічна образність у різдвяно-новорічній обрядовості українців

Народна хореографія є складовою українських різдвяно-новорічних свят і звичаїв. Розучування приуроченого пісенно-танцювального репертуару, виготовлення атрибутики, що розпочинається з Андріївських вечорниць, було для українців не менш важливим, ніж святкове прикрашання оселі, впорядкування господарства, приготування традиційних страв. Ритуальні дії учасників різдвяно-новорічних святкових дійств (Різдво, свята Меланки і Василя, Масниця) супроводжували ритуальні хороводи і традиційні танці з ігровими елементами.

Під час зимових величальних обходів із вертепною скринькою (переважно у Західній Україні), або із зіркою (здебільшого у Східній Україні) господарів віншували колядками і щедрівками, що супроводжувалися танцями у вигляді нескладних хороводів — зазвичай із рядженням та інструментальним супроводом. Дитячі гурти щедрувальників виконували танки «Тинок», «Шум», «Кривулька», які за розвитком музичного матеріалу наближались до позаобрядових танців.

До гурту колядників, об'єднаних у ватаги різного складу (парубочі, дівочі, дитячі, людей старшого віку), крім отамана («берези»), міхоноші та музикантів, входили танцюристи («плясачі» — Гуцульщина). Танцювальні традиції архаїчного сценарію гуцульських колядних обрядів простежуються у формі ритуальної церемонії «Плес». Цей одночастинний за композиційною будовою хороводний чоловічий танець із топірцями (елемент старовинних танців військового характеру) виконували основним кроком «рівна» тричі навколо церкви («за сонцем») або ж лініями («рядами») перед хатою на пошанування домашнього вогнища та його господарів. Колядницьке дійство продовжував магічно-заклинальний танець «Коло» («гуляли коло»), яким віншували кожного із членів родини господаря. Цим танцем зі співом колядок і словесними замовляннями переходили до господарських будівель, на пасіку. В архаїчному ритуальному танці «Рівна» колядники основним кроком (побудова — лінійна) танцювали, наближаючись до святкового столу і віддаляючись, опісля, вклоняючись, виходили із хати. Однією з важливих складових святкування були «плеси» — масове ігрове ритуальне дійство, яке супроводжувалося рухами козачкових, коломийкових і коломийково-козачкових танців (у лініях або ж по колу), різноманітними пантомімічними діями, домаганням грошової плати («плясати о гроші»).

В українському вертепі народна хореографія відіграє важливу роль як найефектніший розважальний елемент і музично-танцювальний засіб характеристики типажів у народному ярмарковому та у світській частині традиційного лялькового театру (Дід, Баба, Запорожець, Корчмар, Москаль, Лях,

Цирульник та ін.). Найпоширенішими в Україні новорічними обрядами, що знаменували закінчення старого і початок нового року, є «Водіння Кози» і «Меланка». Танець кози був центральним моментом у виставах вертепу, фінальною частиною у театралізованому обряді «Меланка», спорадично зустрічався й у колядницьких обходах (Гуцульщина, Лемківщина). Факторами, що засвідчують спільність побутування «Кози» як обрядової гри і народної вистави в системі різдвяної святковості українців, є зміст тексту величальних творів, збір почастинок, спільні дійові особи, сцени з козою, музика, традиційні танці. Хореографічний компонент вертепної вистави (танцювальні та ігрові рухи) ілюстрував драматургію приспівок до танцю, які становлять окрему категорію творів. Тенденція виконання танців з елементами гри, театралізації (танець коня, кози) і сміхової культури була відлунням традицій мистецтва скоморохів.

Загальний характер виконання танцювального репертуару в зимовому народно-побутовому календарі можна визначити як такий, що має сукупність рис: поєднання з піснею та інструментальним супроводом; наявність ігрового компонента; взаємовідношення між партнерами або ж головними персонажа пісні з усіма танцівниками; імпрровізація танцювальних рухів; змагання між виконавцями; індивідуальна інтерпретація образу. Хореографічна образність українських різдвяно-новорічних хороводів і традиційних танців дала початок новим хореографічним жанрам (побутові танці, деякі різновиди сюжетних танців), а також новим синтетичним видам мистецтва — народному театру та вертепу.

Література

1. Авраменко В. К. Українські національні танки, музика і стрій. / В. К. Авраменко // – Вінніпег : Б. в., 1947. – 80 с.
2. Верховинець В. М. Теорія українського народного танцю. / В. М. Верховинець. – [5 вид.]. – К. : Муз. Україна, 1990. – 140 с.
3. Василенко К. Ю. Лексика українського народно-сценічного танцю. / К. Ю. Василенко – [3 вид.]. – К. : Мистецтво, 1996. – 494 с.
4. Гуменюк А. І. Народне хореографічне мистецтво України / А. І. Гуменюк . – К. : АН УРСР, 1963. – 235 с.

5. Історія української культури: енциклопедія. У 5 тт., тт. 2-3; т. 4, кн. 2. – К.: Українська енциклопедія ім. М.П.Бажана, 2002-2008.
6. Kolberg O. Wołyń. Obrzędy, melodie, pieśni / O. Kolberg // Dzieła wszystkie. - T. 36. - Z brulionów pośmiertnych przy współudziale S. Fiszera i F. Szopskiego wydał J. Tretiak. – Wrocław-Poznań: PTL, 1964. - 452 s. (Reedycja fotooffsetowa, pierwodruk: Kraków, 1907).
7. Кондратович О.П. Народний календар Волинського Полісся від свята до свята / О.П. Кондратович. - Луцьк: ВАТ «ВОД», 2009. - 198 с.
8. Косаковська Л.П. Збереження автентичних фольклорно-етнографічних зразків українського народного танцю як предмет наукового дослідження / Л.П.Косаковська. - Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Серія: Педагогічні науки. Вип. 8(285).- Луцьк, 2014.- С.71-77.

ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ – САМООРГАНІЗАЦІЯ СУСПІЛЬСТВА ТА РОЛЬ ОСОБИСТОСТІ

Ольга Коменда

Постаті Федора Якименка та Якова Степового в контексті теорії універсальної творчої особистості

Яскравим прикладом універсальної творчої особистості в українській музичній культурі першої половини ХХ століття є постаті братів Федора Якименка та Якова Степового. Федір Якименко відомий як композитор, піаніст, диригент, педагог, культурний діяч та музикознавець, автор низки статей, написаних для «Російської музичної газети» як у харківські роки (1906–1912)¹, так і під час подорожі до Ніцци (1911) [5]. Крім музикознавчої праці, виступав як концертуючий піаніст і диригент хору. У Ніцці (1904–1905) – керував церковним хором, у Харкові (1906–1912) – диригував у симфонічних зібраннях, у Петербурзі (1913–1922) – брав участь у концертах українського літературно-художнього товариства [4], виступав як піаніст та диригент в шевченківських концертах, в т. ч. у Франції та Швейцарії.

Ф. Якименко вів активну педагогічну діяльність. Зокрема, з 1897 року працював учителем на диригентських курсах Придворної хорової капели в Петербурзі. Згодом – директором та викладачем музично-теоретичних дисциплін в музичній школі та музичному училищі ІРМТ у Тифлісі (1901–1903) та Ніцці (1903–1906). У 1906–1912 роках викладав музично-теоретичні дисципліни в Харківському музичному училищі та Інституті шляхетних дівчат, у 1913–1923-х – композицію і теорію музики у Санкт-Петербурзькій консерваторії (1900–1901) [1], у 1924–1925 роках працював професором та деканом Українського Педагогічного Інституту імені

¹ У різних джерелах [5; 4; 1] неодноразово спостережено неточності з похибкою у один / два роки щодо інформації про перебування Ф. Якименка в тому чи іншому місті чи країні.

М. Драгоманова у Празі, де його учнями були З. Лисько та Ф. Колесса [4], і де був написаний та виданий підручник «Курс практичної гармонії».

У композиторській спадщині Ф. Якименка чільне місце посідає інструментальна музика. Композитор є автором двох симфоній, кількох симфонічних поем, оркестрової сюїти, увертюри, струнного тріо, віолончельної та скрипкової сонат, багатьох фортепіанних творів і солоспівів, хорових обробок народних пісень, церковних піснеспівів. Він – автор трьох балетів та опери «Фея снігів». Творчою працею займався упродовж всього життя. Особливо інтенсивними в творчому відношенні виявилися празький та паризький періоди. Саме там Ф. Якименко найбільш послідовно звертався до українських мотивів. Творча спадщина митця налічує понад 700 творів, близько сотні з яких надруковано у різних видавництвах, значна частина – зберігається у рукописах.

Роль провідної діяльності в структурі творчого універсалізму Ф. Якименка відіграла композиторська праця, роль другої важливої – педагогічна діяльність². Тип творчої особистості – універсал-композитор. Останнє зумовлено не лише масштабністю і цінністю композиторського доробку митця, але і й усвідомленням власних діяльнісних пріоритетів (Ольга Ващук [1] вказує на те, що переїзд Ф. Якименка до Франції спонукало бажання опублікувати свої твори).

Багато чого спільного можна знайти між діяльністю Федора Якименка та Якова Степового: в багатогранності творчої самореалізації – композиторів, піаністів, педагогів, громадських діячів, у схожості зацікавлень у сфері музичної критики (співпраця з «Російською музичною газетою»), інтенсивності занять композицією. Водночас, у Я. Степового необхідно відзначити сильніший інтерес до громадської діяльності (як у К. Стеценка та у М. Лисенка), натомість менше зацікавлення педагогікою (цілком можливо зумовлене воєнним часом і передчасним відходом – у віці 38 років, що є майже вдвічі меншим від віділеного Ф. Якименку).

² Це відзначає і М. Грінченко [2, с. 511–512], характеризує Ф. Якименка як композитора і педагога.

Яків Степовий належить до фундаторів національної композиторської школи. Його творча спадщина містить солоспіви, хорові і фортепіанні композиції, твори для дітей. Домінуючим жанром є камерний, головним родом і способом вираження – ліризм. До характерних зразків творчості Я. Степового належать вокальні цикли «Барвінки», «Пісні настрою», «Три вірші Максима Рильського», вальси, мазурки для фортепіано, «Прелюд пам'яті Т. Шевченка». З дидактичною метою композитором було створено три збірки творів для дітей³.

Як музичний критик Яків Степовий працював після закінчення консерваторії (з 1909 року): робив дописи для «Російської музичної газети» та журналу «Музика», що видавався в Москві [3, с. 369]. У 1912–1913 роках – опублікував низку рецензій на хорові твори, кілька статей, в т. ч. присвячених творчості М. Лисенка [2, с. 518]. Як піаніст – виступив з двома сольними авторськими концертами у 1911 році та 1912 році – в Москві та Петербурзі. Ні музично-критична, ні виконавська діяльність Я. Степового не були масштабними.

Більш важливу роль у структурі творчої діяльності Я. Степового відіграла музично-громадська праця. Після 1917 року музикант працював завідувачем музичної частини Української музичної драми Леся Курбаса, брав участь в організації студії цього театру, діяльності художньої ради Київського оперного театру, долучився до створення і художнього керівництва Державним вокальним ансамблем, Державним струнним квартетом, з 1919 року працював завідувачем секції національної музики у Всеукраїнському комітеті мистецтв Наркомосвіти, займався організацією концертів в консерваторії, робітничих клубах, на фабриках. Разом зі К. Стеценком працював над проєктом створення державного диригентського інституту, разом із Б. Яворським – над відкриттям Народної консерваторії. За ініціативи Я. Степового було створено симфонічний оркестр імені М. В. Лисенка.

³ Зокрема, три випуски «Пролісків», що містять близько 150 обробок та оригінальних хорів, «Кобзар» та «П'ять шкільних хорів», що разом включають 25 пісень і складають т. зв. «малий музичний «Кобзар», а також «Шкільні хори», куди ввійшло 94 композиції.

Значну роль у багатогранності творчих інтересів Я. Степового відіграла музична педагогіка. Світова війна застала композитора на посаді вчителя загальної школи на Василівському острові в Петербурзі [2, с. 518]. Проте вже починаючи з 1917–1918 навчального року, Я. Степовий – викладач Київської консерваторії⁴.

Підсумовуючи, необхідно наголосити близькість вихідних даних обох музикантів (рідних братів) і значну віддаленість їхніх творчих результатів. Сприятливі обставини творчої реалізації Ф. Якименка у Празі та Парижі зумовили розквіт його композиторського і педагогічного обдарування. Я. Степовий, натомість змушений був, підкоряючись вимогам часу, левову частку своєї творчої енергії віддати на громадську діяльність.

Отже, різниця між універсалізмом Федора Якименка та Якова Степового, як значущих постатей української музики, представників одного покоління та рідних братів є підтвердженням специфіки виявлення універсальної творчої особистості в умовах української національної музичної культури. Схожі в багатогранності творчої самореалізації, зацікавленні музичною критикою, інтенсивності занять композицією, вони постають типологічно відмінними в структурах їхніх універсальних творчих особистостей: Ф. Якименко – універсал-композитор, Я. Степовий – універсал-громадський діяч. Причина – сприятливі обставини творчої реалізації Ф. Якименка як композитора у Празі та Парижі та несприятливі обставини творчої реалізації Я. Степового як композитора в Україні, що потребувала на той час не стільки творчих артефактів, як, передусім, становлення хоч яких музично-культурних інституцій.

Література

1. Ващук О. Постать Ф. Якименка: нотатки творчої біографії. *Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство*. Вип. 13. 2004. С. 137–144.

⁴ У цей час Я. Степовий працював над підручником з теорії музики [2, с. 518].

2. Грінченко М. О. Вибране / упоряд. і ред. М. Гордійчука. Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959. 529 с.
3. Ольховський А. Нарис історії української музики / підгот. до друку, наук. ред., вст. ст., комент. Л. Корній. Київ : Музична Україна. 2003. 512 с.
4. Савченко І. Федір Якименко. До 140-річчя від дня народження. URL : <http://www.nbuv.gov.ua/node/2759> (дата звернення: 12.06.2019).
5. Шульгіна В. Д. Акименко Федір Степанович. *Енциклопедія сучасної України*. URL : http://esu.com.ua/search_articles.php?id=43441 (дата звернення 12.06.2019).

Валерій Пацунов

Сценографічна режисура

У 60–90-х рр. ХХ століття на європейському театральному просторі стався стрімкий злет сценографічного мистецтва. Сценографи нової хвилі Ю. Шайна, Е. Кочергін, Д. Боровський, Д. Лідер та ін. запропонували світові дієву образно-ігрову модель метафоричної сценографії. Нова сценографічна мова почала успішно замінити літературну, яка задовго до сценографічного буму, за висловом Леся Курбаса, «заволоділа театром і вбила і його, і актора» [1, с. 41]. Сценографи «брутально» увірвались на режисерську територію, яку режисери здали без бою, підхопивши сценографічний виклик. І саме ці режисери проклали траєкторію театральної магістралі у ХХІ ст.: П. Брук, П. Штайн, Ю. Любимов (5) та ін. (6; 7). І відтоді образно-пластичне мислення творців вистави стає одним із вирішальних факторів успіху сценічного твору. Різко активізувався процес асиміляції двох провідних театральних професій. Сценографам, які перехопили у режисерів прерогативу визначення пластичної концепції вистави, режисери відповіли зустрічним активним втручанням у мистецтво сценографії. В результаті цієї мутації сучасний режисер озброївся

сценографічним мисленням, що дозволило деяким з них навіть брати на себе функції сценографа.

І назвали ми це новоутворення *сценографічною режисурою*. Воно може виявлятися або у співпраці сценографічно озброєних режисерів зі сценографами, або в поєднанні цих двох професій в одній особі – чи в особі режисера, чи в особі сценографа, конструктора, дизайнера.

Яскравим втіленням цього міксу є польський художник, дизайнер та режисер в одній особі Юзеф Шайна, американський сценограф-режисер Роберт Уільямс, постановки яких вражають нищівним руйнуванням традиційного театру та епатажністю сценічних форм. Знаковим митцем з особливим пластично-сценографічним мислення є український режисер Андрій Жолдак, який плідно співпрацює зі сценографами. Не менш яскраві прояви сценографічної режисури початку ХХІ ст. можна знайти у творчості російських режисерів нової хвилі.

Розглянемо процес творення сценографічної режисури зсередини, зазирнувши у творчу лабораторію режисера. А оскільки режисерські муки відбуваються зазвичай за зачиненими дверима, то автору цих рядків не лишається нічого іншого, як проявити кричущу нескромність і відкрити дверцята власної лабораторії, де процес народження сценографії в мозку режисера-сценографа стане цілком очевидним.

Вистава «**Король вмирає**» Ежена Йонеско.

Режисер визначив жанр вистави як *апокаліпсис без антракту*.

Дещо про проблематику вистави. Сучасна історія нашої держави оригінальна тим, що майже всі президенти незалежної України зазнавали нищівної електоральної поразки на фініші владної кар'єри, залишаючи по собі чергову політичну та економічну кризу. З огляду на це п'єса вождя абсурдизму Ежена Йонеско «Король вмирає» може слугувати красномовною метафорою нежиттєздатності вітчизняних керманівців.

У Йонеско з кожним ударом королівського серця тріщать стіни його палацу, з катастрофічною швидкістю разом з угасанням Короля зникають під

водою ліси, поля, міста, державні установи, люди. З колись грандіозного королівства залишилися лише маленькі острівки та затонулі міністри. Але генієві абсурду і цього замало – загибель королівства він супроводжує катаклізмами Всесвіту – зіштовхує між собою Планети та знищує Галактики. Армагедон! Блискучі літературні, а водночас і кінематографічні метафори! Здавалося б, театрові з його скромними технічними можливостями нема чого тут робити.

Як це «кіно» переплавити у сценічну метафору? Яким має стати сценографічний образ приреченості нікчемної влади? Аби знайти відповідь на це питання, варто взяти до уваги, що сценічна метафора, зазвичай, проростає зі сценографічних компонентів – предметного середовища, костюму, реквізиту, світла, кінетики та пластики під акомпанемент звукоряду.

Здавалосьь, що надто грандіозні планетарні катаклізми автора п'єси (Всесвітня повінь, руйнація королівського палацу, зіткнення планет тощо) були непідйомними в умовах матеріальних можливостей театру. І дійсно, вони будуть виглядати надто жалюгідними, якщо обрати шлях реалістичної лексики – зводити на сцені бутафорські палаці, підвішувати розмальовані бутафорські кулі тощо, демонструючи неспроможність театрального мистецтва.

Феномен сцени полягає в тому, що правда життя на ній обертається неправдою, і навпаки. Загальновідомо, що, наприклад, живі квіти сприймаються глядачем, як бутафорські, а бутафорські, як живі. Або, скажімо, свиняче хрюкання, створене технічними засобами, виглядає на сцені значно природнішим та виразнішим за натуральне хрюкання. Обпекшись колись на театральному натуралізмі, Станіславський назавжди кинув цю марну справу. А от сценічна умовність, створена фантазією митця, може виглядати правдивішою за життя. Це є головним парадоксом сцени. І тому театр здатний вирішувати будь-які найскладніші творчі задачі, які не до снаги жодному іншому мистецтву. Сучасний сценографічний інструментарій дозволяє створити «бурю у склянці води», а в нашому випадку – в басейні.

І от одного чудового дня в одному із спортивних магазинів режисер натрапив на величезний надувний басейн американського виробництва. Наливаємо 25 кубометрів теплої води, а в центрі цього «моря» ставимо на воду королівський трон! От тепер усе зійшло! Всесвітній потоп! Хиткість влади на воді!

І відтепер оцей рятівний Басейн диктує режисерові увесь подальший сценографічний набір – надувні крокодили, надувні леви, плавальне спорядження, ласти для короля, риболовну вудочку, на яку виловлюють з «моря» тіла міністрів (для цього згодились голови, тулуби, руки та ноги дитячих ляльок-пупсів). А головне – королівський трон у вигляді великого надувного крісла-кенгуру. Неначе всі бутіки України та Болгарії (режисер і туди мотнув) змовились та викинули того літа у продаж конче необхідні для сценічного абсурду дотепні курортні аксесуари.

І, о, диво! Коли на першій водній репетиції Король приплив до трону-кенгуру і намагався його осідлати, у нього геть нічого не виходило – трон вислизав з-під нього! Актор нервував, лаявся, проклинав режисера та сценографа в одній особі, кляв басейн та кенгуру разом з крокодилами, згадував їхніх матерів, але все було марно – трон нахабно ігнорував свого володаря. А режисер у захваті верещав у залі: *«Геніально! Продовжуй копірситися в боротьбі за трон! Це образ твого ідіотського царювання!»*. Так випадково вмить загострилось відчуття хиткості влади. Будь-якої влади! Буквально! Фізично! Натуралістично!

Та чи випадково знайшлося це рішення? За законами *діалектики* ця випадковість була проявом закономірності, втіленням щойно народженої Конституції вистави, прописаної Басейном. І з тієї миті він, Басейн, став режисером та сценографом. А штатний режисер лише покійно виконував його вказівки!

І коли, нарешті, розлючений актор долав цей слизький владний бар'єр та важко дихаючи знесиленим падав у його лоно, наставала мить рідкісної для

театру мистецько-філософської гармонії, – і на сцені, і в глядацькій залі. Бо і ми і вони спіймали і Смысл і Нерв вистави. І Розумом і Відчуттям. Щаслива мить!

Однак це була лише половина справи. Бо хиткість влади є лише локальним фактом цієї історії. А як її глобалізувати по-йонесківськи? Якби збожеволіли усі королі та президенти планети Земля, то чи не розкололася б наша куля? А слідом за нею чи не порушилася б гармонія Світу, фізика Космосу, на що так вперто і талановито натякає Йонеско?

Сценічне рішення цієї філософської сентенції теж впало на режисерську голову цілком «несподівано» – її продиктував усе той же Басейн. Уявіть собі, шановні, що ви сидите в партері. Як відомо, планшет сцени має висоту 80 см. Висота нашого басейну – 70 см. Разом – півтора метри. То чи будете ви зі свого крісла бачити воду з крокодилами, пупсами-міністрами, всесвітній потоп? Дзуськи! Все коту під хвіст!

Що ж робити? *«Споруджувати наді мною овальне дзеркало.»* – шепче режисерові Басейн. І режисер слухняно виконує волю свого новоспеченого Диктатора, підвішує на тросах величезне важке овальне дзеркало п'ятиметрового діаметру і отримує у його віддзеркаленні Двійника Басейну з усіма його водними пригодами. Слава Богу, море врятовано! Подальші дії диктує режисерові новоявлене Дзеркало. *«Для полегшення монтажу ріж мене на вісім дольок!»* – волає воно. І режисер слухняно виконує його примху та отримує легко керовану штанкетами восьмидольну конструкцію. І вже не чекаючи підказок Диктатора, режисер самостійно злітає в макрокосм вистави! Тепер з кожним ударом серця Короля дзеркальне небо над королівством буде тріщати та розколюватись, а з кожним ударом грому – здригати та розхитуватись! В режисерських руках опинився дивовижний трансформер з безліччю образних перетворень – якщо підняти одночасно гострі вершини трикутних сегментів, як пелюстки квітки, то отримаєм величезну корону; якщо ці гострі пелюстки опустити донизу, то отримаєм гострозубі щелепи страхітливого чудовиська. До того ж ці зуби можуть «дихати», розкриватись та закриватись, загрожуючи проковтнути все, що трапиться на їхньому шляху.

Фінал вистави – голову Короля, тіло якого по груди разом з тронем поглинуло море, засипає густий мокрий сніг. Під музичну «Космогонію» польського авангардиста Кшиштофа Пендерецького на сніжну королівську голову з Небес повільно опускаються величезні щелепи страхітливого космічного монстра і поглинають останню грішну людину грішної Землі. Апокаліпсис! Потрясаюче філософсько-мистецьке видовище! Винайшовся театральний адекват шаленій літературній гіперболі Йонеска! Більше того, вдалось домогтись надпотужного енергетичного випромінення не лише живого актора, а перш за все мертвих сценографічних конструкцій! Виявляється, в мистецтві театру можна змусити випромінювати абсолютно все! Навіть сценічний пил! Дивовижне мистецтво! А тепер вгадайте, шановні, хто тут фантазував? Режисер чи сценограф?

Література

1. Курбас О. Театральний лист. *Молодий театр Генеза. Завдання. Шляхи: Статті, спогади, матеріали.* Київ : Мистецтво, 1991. С. 36-45.

Світлана Федонюк

Війна на документальному екрані України: жіночий кінопогляд

Свідомість сучасної людини у зоні доступу ЗМІ, аудіовізуальних передавачів та гаджетів постійно піддається впливу інформації, до моменту її споживання вже кимось обробленої, соціокультурно та ідеологічно забарвленої. На думку Георгія Почепцова, саме візуальну інформацію суспільство сприймає як більш достовірні [1].

Значення аудіовізуальної продукції зростає у період соціальних катаклізмів, масових протестів, воєн. У сучасній історії України це було очевидним під час Помаранчевої революції, революції Гідності, а з 2014 року – прослідковується у екранному висвітленні анексії Криму, російсько-української війни.

Документальне кіно - різновид кінематографа, що поєднує мистецтво і журналістику, воно є одним із інструментів впливу не лише на окремого глядача, а

й на настрої суспільства. Сучасна історична ситуація в Україні мотивує авторів щодо створення кіно-, теле- та Інтернет-документалістики, забарвленої власною громадянською позицією, так званим «громадянським активізмом».

У світовий культурологічний дискурс поняття «документальний активізм» увійшло завдяки канадським науковцям Езрі Вінтон та Светлі Турнін, авторам книги «Транслюючи правду через екран: гід з документального активізму» [10]. Кінознавець Вінтон та культурологиня Турнін заснували продюсерський центр «Cinema Politica» у традиції так званої «канадської школи», що обстоює активну, політизовану за змістом, радикальну за художніми прийомами позицію. Натомість «британська школа» кінодокументалістики базується на соціальних та ліберальних цінностях.

«На відміну від звичних документальних фільмів, стрічки цього напрямку мають на меті не лише відтворити художнє бачення автора та задокументувати явища чи події, але передусім націлені спонукати глядачів до більш активної громадянської позиції. Викликаючи емоцію, нерв, загострену реакцію, ініціюючи дискусію щодо суспільно-важливих питань, стрічки можуть стати інструментом адвокаційних кампаній, рушіями громадських ініціатив і навіть змін у законодавстві чи міжнародній політиці», - зазначає українська культурологиня Віра Шелест, характеризуючи «документальний активізм» як кіно, яке говорить до емоцій та розуму [3].

Знакові фільми українських документальних активістів щорічно представлені у національній програмі міжнародного фестивалю за права людини «Docudays Ua». Адже тема громадянських зрушень у суспільстві, що бореться із залишками комуністичної системи, агресивними російськими впливами, стала основною для багатьох вітчизняних кінорежисерів та тележурналістів.

«Сьогодні ми маємо поєднання таких трьох нових засобів: телебачення, Інтернету та вулиці, що протестує. Останній компонент ми називаємо новим, оскільки в нинішніх реаліях вже не можна, як сто років тому, просто розстріляти протестувальників. Саме тому він і починає відігравати нову роль», - пише Георгій Почепцов у 2016 році [2, 10]. Цитата актуальна і нині, у 2021 році, адже

українське суспільство продовжує протестувати, не погоджуючись із деякими рішеннями влади. На думку Почепцова, саме поєднання фізичного простору (вулиця) та інформаційного (телебачення, Інтернет), а також віртуального (боротьба за справедливість) створюють той вибухонебезпечний варіант, на який вже не може адекватно реагувати влада. Водночас і активна частина українського громадянського суспільства, до перших лав якої належать автори документального кіно, теж посилює свій голос, реагує на революції та війну. З метою зміцнення патріотизму, підтримки українських збройних сил, добровольців АТО, волонтерів, виникають творчі об'єднання та Ютуб-канали. Кінооб'єднання «Вавилон 13», продакшен «DocNoteFilms», індивідуальні журналістські проекти, на противагу російським інформаційним спецопераціям, презентують Україну світові, засобами кінодокументалістики переконують у незворотності демократичних перетворень у державі.

На думку Віри Шелест, події 2013-2014 років кардинально змінили Україну, адже відбулося здавалось би неможливе: зближення та взаємодія мистецтва й громадянського суспільства [3]. Як наслідок, у 2016 році документальний фільм Євгенія Афінеєвського «Зима у вогні: Боротьба України за свободу» номіновано на премію «Оскар».

Жіночий кінематографічний фронт «відкрився» в Україні у 2017 році, коли команда документального альманаху «Невидимий батальйон», зібрана волонтеркою Марією Берлінською на кошти іноземного гранту, вперше висвітлила малоартикульовану тему жінки на війні. Режисерки Ірина Цілик, Аліна Горлова, Світлана Ліщинська зняли по дві кіноновели. Глядач бере участь у неспішному діалозі-рефлексії з шістьома ветеранкам АТО. На екрані будні і воєнні спогади. Війна – лише тло для розмови. Бо, як пише Віра Шелест в журналі про сучасну культуру «Коридор», воюють ці жінки-добровольці не задля війни, а заради миру після її завершення [3].

«Невидимий батальйон» зробив видимою проблему правової колізії щодо служби жінок прачками і швачками, максимум - начальницями лазні, згідно з ще радянськими нормативами у документах. А фактично ж героїні фільму, як і десятки,

сотні таких, як вони, захищають Україну розвідницями, снайперками, кулеметницями. Кіноальманах оголив основну проблему: українські жінки мають право, як і чоловіки, самостійно обирати чи їм прати, варити борщ чи воювати. По завершенню адвокаційної кампанії Міністерство оборони на 63 позиції розширило кількість бойових посад, доступних для жінок. А Верховна Рада ухвалила закон щодо забезпечення рівних прав і можливостей жінок і чоловіків під час проходження військової служби у Збройних Силах України та інших військових формуваннях. Закон став першим дієвим успіхом жіночого документального активізму в Україні.

«Явних проявів немає» – повнометражний фільм Аліни Горлової 2018 року, що є ідейним продовженням «Невидимого батальйону», бо поглибив історію однієї з його героїнь. Назва стрічки співзвучна з медичним визначенням посттравматичного розладу. Сорокашестирічна майор Оксана Якубів проходить реабілітацію, шукаючи сенсів життя поза фронтом, де служила заступницею командира батальйону по роботі з особовим складом. В обов'язки жінки входила і реєстрація та відправка «вантажів 200», тобто, тіл загиблих бійців. Психологічне навантаження призвело до ПТС. На «гражданці» Оксана сфокусована вже не на соціальних питаннях, як у «Невидимому батальйоні», а на персональних рефлексіях. Причому, погляд режисерки Аліни Горлової не порушує особистих кордонів героїні, не ятрить її психологічних ран. Не робить цього і камера оператора Олексія Кучми. Робота знімальної групи наче невидима, на екрані здебільшого героїня, її внутрішній монолог. Водночас фільм перетворює приватну історію однієї жінки в універсальну, висвітлює загальнодержавну проблему ресоціалізації ветеранок. На Міжнародному кінофестивалі «DOK Leipzig», де відбулась світова прем'єра, стрічку визнали видатною східноєвропейською картиною. В Україні вона здобула чотири нагороди на «Docudays UA», стала поштовхом до створення Жіночого Ветеранського Руху, а команда міждисциплінарного проекту «Arts & Rights» на чолі з виконавчою продюсеркою «Явних проявів немає» Оксаною Іванців заснувала мережу документальних активістів. Сама ж Оксана Якубів вважає, що робота над фільмом

врятувала їй життя, стала арт-терапією, адже жінка-ветеранка вперше мала змогу виговоритись, бути почутою. За що вдячна авторам фільму [8].

З поміж жіночої документалістики на воєнну тематику вирізняються ліричним авторським почерком повнометражний фільм «Війна химер» Анастасії та Марії Старожицьких. Киянки, журналістки за фахом, мати Марія і донька Анастасія виступили в 2017 році у співавторстві, що є нетиповим для вітчизняного кінематографу, наразі - одиничним прикладом. В кіно Старожицьких привели події на Майдані, там вони познайомились з Валерієм Лавреновим, котрий з початком війни став «Лавром» у добровольчому батальйоні «Донбас», вижив в Іловайському котлі, знявся у фільмі «Війна химер».

«Війна химер» - це два кінощоденника, що переплітаються. Він, Валерій Лавренов, фільмує на фронті. У той самий час його дівчина, вона ж режисерка Анастасія Старожицька, знімає на камеру життя у звільнених містах Донбасу. Закохані говорять про війну, любов і смерть. І хоч глядач бачить на екрані розбомблені будинки та поранених, чує вибухи і стрілянину, режисерки Старожицькі вважають «Війну химер» антивоєнним фільмом (але не пацифістським), а саму історію - універсальною, такою, що могла відбутись з людьми будь-якої країни, з якими трапилась війна. Герої фільму матері і доньки Старожицьких прагнуть розібратись у тому, що таке війна, не розділяючи її, війну, на воюючі сторони [6].

Химера в біології – це коли в одному життєздатному організмі є два різні комплекси ДНК. «Ми знайшли це біологічне визначення і страшенно від цього щасливі, тому що це дійсно відповідає тим почуттям, які спричиняють химерність нинішнього життя і химерність конфлікту», - пояснила Марія Старожицька [5]. Режисерка каже, що в одному організмі держави теж опинилось два комплекти ДНК – радянський і незалежний. В Україні століттями накопичувалась ненависть народу до влади, а влади – до народу. Війна на Донбасі – гібридна, тому це і є своєрідна війна химер.

У стрічці «Війна химер», одним з двох головних героїв якої є військовий чоловік на псевдо «Лавр», переважає жіночий, цивільний кінопогляд. До прикладу,

камера крупним планом показує як замість віника у кутку тимчасового житла – бліндажа, стоїть граната. Дівчина за кадром запитує у хлопця: «Висмикуєш кілечко і все?». У пестливому слові «кілечко», що звучить з вуст українки Анастасії, а не у строго військовому - «чека», лірично показана уся жіночність світу. Адже найстрашніше на війні – не бути жінкою [9].

Окремої уваги у фільмі заслуговує естетика візуалізації щоденників - монтаж, музика та звук (оператори - Валерій Лавренов, Юрій Беденко, Анастасія Старожицька. Композитор - Антон Байбаков. Режисер монтажу - Микола Базаркін. Звукорежисер - Василь Гудзь). Ця естетика, як і філософсько-лірична, відверта, водночас стримана кіно мова, не оминула увагу кінокритиків, журі кінофестивалів. Попри ненормативну лексику бійців-добровольців, у критичні моменти переповнену брутальною матірною лайкою, прем'єра стрічки «Війна химер» відбулася на «Docudays UA», на Рівненському міжнародному кінофестивалі «Місто мрії» здобула Гран-прі, увійшла у шорт-лист головної української кінопремії «Золота дзига» - 2018.

Отже, документальний активізм в сучасній Україні – не лише голос суспільства у міжнародному геополітичному дискурсі, аудіовізуальний засіб посилення громадянської солідарності, це вже і досить якісні зразки авторської кінодокументалістики. Хоч наразі вони ще поодинокі, сценарно і драматургійно слабкі, неприбуткові у прокаті. Проте соціокультурний ефект від українського документального кіно під час війни важливіший за фінансовий. Розвиток вітчизняного кінематографу та кіноіндустрії - актуальні питання повістки дня національної безпеки України. Саме документальний активізм здатний органічно поєднати кіномистецтво, громадську діяльність і політику.

Література

1. Почепцов Г.Г. Информация & дезинформация. К, 2001. 256 с.
2. Почепцов Г.Г. Смыслы і войны. Україна і Росія в інформаційній і смислових війнах. Києво-Могилянська академія, 2016. 312 с.

3. [Електронний ресурс]. –Режим доступу :
<http://www.korydor.in.ua/ua/ideas/dokumentalnyj-aktyvizm-kino-i-ake-hovoryt-do-emotsij-i-rozumu.html>
4. [Електронний ресурс]. –Режим доступу :
<https://www.radiosvoboda.org/a/27407511.html>
5. [Електронний ресурс]. –Режим доступу :
<http://ukr.radio/news.html?newsID=85416> Режисерка про фільм "Війна химер": це кіно-щоденник про війну і про життя після неї | Новини | Українське радіо
6. [Електронний ресурс]. –Режим доступу:
https://zaxid.net/tse_antivoyennyi_film_ale_ne_patsifistskiy_n1436868/am
7. [Електронний ресурс]. –Режим доступу:
<https://www.youtube.com/watch?v=bIB1E3Wb8Pw>
8. [Електронний ресурс]. –Режим доступу: https://youtu.be/_AaWO_2hxMs

Руслана Шеретюк

Сарматський портрет у творчості Кароля (Лукаша) Гюбеля

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 набутоків 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 Тадеуш Добровольський у своїй праці «Polskie malarstwo portretowe. Ze studiów nad sztuką epoki sarmatyzmu» (Краків, 1948 р.) наводить дані про діяльність ченців-художників на теренах Речі Посполитої. Зокрема, для XVIII ст. він визначає таке провідне коло орденських митців: реформат Антоній Венгжинович, домініканці Казимир Цісовський і Бернард Воцинський, василіанин Антоній, піар Лукаш Гюбель, кармеліт Грегож Чайковський, бернардини Бенедикт Мазуркевич і Валентій Жебравський, єзуїт Єнджей Ахорн, а також тринітар Йосиф Прехтль [6, с. 164-165].

Кароль Гюбель (у чернецтві – отець Лукаш, пол. Karol (Łukasz) Hubel або Hübel, Huebel, Nybel) – видатний художник середини – другої половини XVIII ст., представник римо-католицького ордену піарів, котрий все своє творче життя провів на Волині. Народився 19 січня 1722 р. у Свідниці, невеликому містечку в Сілезії. 24 серпня 1748 р. вступив до ордену піарів, узявши собі чернече ім'я Лукаш. Чернець і художник Любешівського піарського монастиря. Він – автор не лише монументальних художніх розписів піарських костелів у Любешові, Дубровиці, Вільно, Щучині, а й композицій світської тематики, зокрема портретів, пейзажів, пасторалей [3].

Саме в Любешові Кароль Гюбель провів усі роки свого чернечого життя, час від часу виїжджаючи до інших місцевостей задля виконання художніх робіт для представників заможних шляхетських родин. Так, у 70-х рр. XVIII ст. на запрошення надвального підскарбія Великого князівства Литовського Антонія Тизенгауза він перебував у Городниці під Гродно [5]. Працював Кароль Гюбель і в Камені-Каширському, де на замовлення графа Марцела Красіцького виконав значний обсяг живописних робіт, а саме ікони і фрески для місцевого костелу. Був він і в Чарторийську, куди був запрошений князем Радзивілом. Збереглися відомості також і про його перебування в Кухоцькій Волі (нині – село Кухітська Воля Зарічненського району Рівненської області), ініціатором якого

був тамтешній поміщик пінський стражник Павло Орда [8, с. 200-201]. Отже, в цьому контексті видається слушним твердження Павла Жолтовського, що «незалежно від того, де художнє життя зосереджувалося – навколо цехів чи братств, церков та монастирів, панських резиденцій, воно не завжди мало замкнений, корпоративний характер. Живі контакти зв'язували його з усією цілістю суспільного та культурного життя...» [1, с. 90].

Саме під час цих виїздів із Любешова та спілкування з представниками польських аристократичних родин Каролем Гюбелем був написаний «Портрет Петроніли Тромпчинської» (1764 р.), що нині зберігається в Національному музеї в Познані (Республіка Польща) [7].

Петроніла Тромпчинська (б. 1743 – 1763/1764 рр.) – польська шляхтянка з роду Смоленських, дружина поморського підчашія Антонія Тромпчинського. Отто-Тромпчинські – один із давніх польських шляхетських родів, підтвердженням чого слугує їх лицарський герб «Топор», відомий із XIII ст.

Відомо, що 1762 р. подружжя Тромпчинських стало власниками маєтку в Грибово (нині – село Грибово Великокопільського воєводства Республіки Польща). Антоній і Петроніла Тромпчинські мали сина Яна (1764 – 1844 рр.), котрий у майбутньому успадкував батьківський маєток. У віці 20-ти років Петроніла Тромпчинська померла, ймовірно, під час пологів. Через два роки після її смерті, а саме 1766 р. Антоній Тромпчинський одружився вдруге на Юстині Доброгойській, у шлюбі з якою мав шестеро дітей: Анну, Юліану, Симона (1782 – 1848 рр.), Сесилію, Дороту і Андрія (помер у віці 6-ти років у 1788 р.) [4].

«Портрет Петроніли Тромпчинської» являє собою зображення молодої вродливої жінки, одягненої в рожеву сукню, з трояндами в руках – і все це на нейтральному чорно-зеленкуватому тлі. Вповні світське зображення польської шляхтянки містить характерний напис із зазначенням її соціального статусу «*Petronilla ze Smoleńskich podczaszyna Trąpczyńska*». І він, і колористика роботи дали підстави Тадеушу Добровольському зробити висновок, що цей живописний твір авторства Кароля (Лукаша) Гюбеля є одним із виявів

самобутнього явища польського мистецтва доби бароко – сарматського портрету [6, с. 142].

Сарматизм – ідеологія і культура Речі Посполитої останніх десятиліть XVI – кінця XVIII ст. В його основі знаходилася ідея походження польської шляхти від сарматів – войовничого народу, який проживав на теренах Східної Європи. Вони тоді ототожнювалися з римлянами або ж із троянцями, а Річ Посполита, як і інші європейські держави, називала себе правонаступницею античних традицій і навіть заявляла про свою богообраність. Шляхтичі Речі Посполитої, частина яких вела свій рід від князів, а інші були обдаровані привілеєм за військові заслуги, мали фактично необмежені права – «золоті вольності». Всі вони пишалися своєю «честю» і почувалися рівними навіть із королем, адже його титул не передавався у спадок, а посада була виборною.

Сарматизм знайшов своє відображення у польському мистецтві – костюмі, художній літературі, малярстві, зокрема сарматському портреті – зображенні чоловіків і жінок шляхетського (сарматського) походження, для яких було характерне підкреслене почуття гідності та власної значимості. Це було передано за допомогою досить простих, але надзвичайно виразних художніх засобів: зображенні людського тіла та антуражу у вигляді площинних форм, підкреслених лінією, відсутності глибини і перспективи в передачі інтер'єру, а також включенні до складу композиції гербів і пояснювальних, переважно біографічних, написів.

«Портрет Петроніли Тромпчинської», створений Каролем (Лукашем) Гюбелем в другій половині XVIII ст., є виявом кращих традицій сарматського портрету. Про це свідчить як фронтальна побудова і застиглість фігури жінки, так і композиційна площинність й відсутність глибини полотна. Однак водночас прослідковується й певна витонченість, оскільки весь колорит будується на сполученні блідо-рожевого і різних відтінків зеленого кольорів.

Заслуговує на увагу й той факт, що польський сарматський портрет передусім був меморіальним, завдання якого, за словами Лариси Тананаєвої, було «поза мистецтвом» й полягало «в задоволенні прагматичної потреби

відповідності оригіналу, як його двійник». Саме ця утилітарна вимога й стала провідною у сарматському портреті, потреба ж естетичного сенсу портретування в широких верствах шляхти найчастіше була відсутньою [2, с. 134]. В цьому контексті не видається дивним, що зображення Петроніли Тромпчинської більше нагадує трунний портрет, аніж репрезентативне світське полотно. Для нього характерні ті риси сарматського портрету, на яких акцентує ця дослідниця: «Модель занурена у позачасовий стан, і портрет реалізує ідею живописного пам'ятника» [2, с. 141]. Більше того, якщо взяти до уваги, що цей портрет був написаний 1764 р., а Петроніла померла на межі 1763/1764 рр., то наведене спостереження видається ще більш доречним.

Отже, «Портрет Петроніли Тромпчинської», створений Каролем (Лукашем) Гюбелем 1764 р., є пам'яткою польського сарматського портретного живопису другої половини XVIII ст. На думку Тадеуша Добровольського, ця живописна робота цікава передусім тим, що є свідченням «асиміляції через сарматську культуру приїжджого маляра» [6, с. 142]. Йдеться про те, що Кароль Гюбель був не лише іноземним художником із Сілезії, котрий привніс на східні землі Речі Посполитої традиції європейського бароко й утверджував їх у своїй мистецькій практиці, але й митцем, котрий був відкритий до місцевих впливів і традицій, переймав їх і використовував. Відтак, на прикладі мистецького доробку Кароля (Лукаша) Гюбеля ми спостерігаємо яскравий приклад як інкультурації – процесу, в ході якого індивід засвоює традиційні способи мислення і дій, характерні іншій культурі, так і культурної дифузії. Остання характеризується проникненням рис однієї культури в іншу або взаємний «обмін» культурними рисами; в даному випадку (на прикладі мистецького доробку Кароля (Лукаша) Гюбеля) – пізньобарокового європейського мистецтва і польського сарматського портретного малярства.

Література

1. Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні в XVI – XVIII ст. К. : Наукова думка, 1983. 180 с.

2. Тананаева Л. И. Сарматский портрет. Из истории польского портрета эпохи барокко. М. : Наука, 1979. 303 с.
3. Шеретюк Р.М. Кароль (Лукаш) Гюбель (1722 – 1793) : художник у чернечому вбранні: історико-мистецтвознавче видання. Рівне : РДГУ, 2017. 62 с.
4. Grzybowo. Polskie Zabytki. Katalog polskich zamków, pałaców i dworów. URL: <http://www.polskiezabytki.pl/m/obiekt/5832/Grzybowo/>
5. Dąbrowski S. Artyści na dworze Antoniego Tyzenhauza (przyczynki archiwalne). *Biuletyn Naukowy wydawany przez Zakład Architektury Polskiej i Historii Sztuki Politechniki Warszawskiej*. 1933. № 3. S. 134-140.
6. Dobrowolski T. Polskie malarstwo portretowe. Ze studiów nad sztuką epoki sarmatyzmu. Kraków: Nakładem Polskiej Akademii Umiejętności, 1948. 239 s.
7. National Museum in Poznan – Petronilla Trąpczyńska. URL: https://pl.wikipedia.org/wiki/Plik:National_Museum_in_Poznan_-_Petronilla_Tr%C4%85mpczy%C5%84ska.JPG
8. Rastawiecki E. Słownik malarzów polskich, tudzież obcych w Polsce osadłych lub czasowo w niej przebywających: W 3 tomach. Tom I. Warszawa: Druk S. Orgelbranda, 1850. 334 s.

Віктор Шостак

Особливості культурної політики в сучасному місті

Принципи сучасної культурної політики в країнах і міських громадах були визначені Організацією Об'єднаних Націй на Всесвітній конференції з політики в галузі культури в 1982 році у Мехіко. Був проголошений принцип єдності і різноманіття культур, який передбачає визнання рівності всіх культур і право кожного народу утверджувати і розвивати власну культурну самобутність, традиції і майбутні перспективи. Одночасно було наголошено, що збереження культурної самобутності є обов'язком не лише окремого

народу, який є носієм даної культури, але й усього світового співтовариства, адже кожна національна культура чи її локальні прояви складають мозаїку світового культурного процесу. Кожне регіональне джерело живить потік культурної свідомості людства і є за-порукою його постійного оновлення новими ідеями, образами, символами. Тому Декларація Мехіко проголосила правило, яке зобов'язує між-народну громадськість зберігати, вивчати і захищати культурну спадщину кожного регіону і етнічної спільності. Документ наголошує, що культурна самобутність народів оновлюється і збагачується через взаємодію з іншими культурними світами, традиціями і цінностями.[1].

В основі сучасних форм культурної політики лежить принцип культурного виміру розвитку людства, який передбачає, що складовою частиною і критерієм ефективності суспільно-економічних і політичних перетворень повинен бути культурний контекст. Метою будь-яких модернізаційних змін є позитивні зрушення в координатах розвитку окремої людини, її подальший духовний розвиток і відчуття свободи для творчої самореалізації. Принцип культурної демократії визначає, що культура створюється всім суспільством і відповідно належить всім громадянам незалежно від їх матеріального стану, соціального становища, освіти та інших чинників. Відповідно кожен має право бути учасником створення культурних цінностей, мати до них доступ і користуватись культурними благами. Тому культурна політика залучення широких верств суспільства до планування і реалізації культурної політики в сучасному місті є оптимальною формою втілення головних принципів у розвитку культури, які визначені світовим співтовариством.

Особливо актуальними є згадані вимоги для України, яка проголосила курс на демократичний розвиток, європейську інтеграцію і ефективні реформи суспільно-економічного життя. Експерти Ради Європи, зокрема зазначили у своєму звіті, що наразі існує вікно можливостей та винятковий шанс для України здійснити фундаментальні зміни в системі управління культурною

політикою та досягти суттєвого покращення та систематичності у наданні послуг, на базі існуючої культурної інфраструктури, ресурсів та законодавства. Особливо значимими є дані висновки в контексті утворення нових об'єднаних територіальних громад та місцевих виборів до міських органів управління. Саме сучасне місто є центром розвитку най-новіших форм культурної свідомості і креативних практик.

Процес децентралізації є можливістю переглянути існуючі структури та управлінські методи з метою оптимізації надання послуг, спрямованих на підвищення рівня доступу до знань, до цифрових технологій, збереження пам'яті про населені місця та традиції, але водночас підтримуючи сучасні творчі та креативні прояви. Культура є двигуном почуття власної гідності та гордості, сприяє соціальній єдності. Культурне та креативне підприємництво даватиме поштовх місцевому економічному розвитку та пропонуватиме перспективи для молодих талантів. На думку експертів Ради Європи реформування соціокультурної сфери передбачає наступні кроки:

- уточнення пріоритетів культурної політики у контексті процесу децентралізації, здійснення Міністерством культури координуючої, моніторингової та контролюючої функції на місцевому на національному рівні;
- перетворення місцевих культурних центрів на учасників змін, здатних надавати необхідні культурні послуги;
- залучення приватних інвестицій та ініціатив у виробництво культурних продуктів, заохочення державно-приватного партнерства;
- краща комунікація щодо важливості культурних інвестицій як джерела економічних та соціальних трансформацій.[4].

Ефективну модель міської політики загальної участі пропонує відомий соціолог культури, консультант з питань культурної політики європейських та інших міжнародних структур Сан'їн Драгоєвич. Він слушно зазначає, що кризу слід розуміти як складну, комплексну проблему, а подолання кризових явищ як творчий процес. Кризові явища в сучасному міському середовищі породжують хаотичні зміни і непередбачувані наслідки. Витоки

цих процесів необхідно шукати в культурній площині. Пропонується адаптаційне стратегічне планування для визначення майбутніх дій щодо покращення ситуації. На початку потрібно визначити динаміку розповсюдження культурних цінностей на території того чи іншого населеного пункту. С. Драгоєвич рекомендує проаналізувати теперішні культурні потреби мешканців міста для того аби визначити перспективні культурні пріоритети в майбутньому.[2].

Напевно доцільно було б дослідити минулі етапи розвитку культурної пам'яті міста. Адже вони відіграли значну роль у формуванні сучасних поглядів та цінностей. Луцьк є давнім європейським містом, що протягом віків перебував на перехресті різних цивілізаційних потоків. Постає проблема пригадування і відчуття духовної аури міста в різні історичні періоди. В цьому контексті досить ефективними і результативними є зусилля працівників Управління культури Луцької міської ради, зокрема відділу охорони культурної спадщини. Завідувач відділу Олександр Котис досліджує та відтворює образ міста першої половини 20 століття. Залучає архівні матеріали, давні фото, моделює давні культурні пам'ятки в просторовому середовищі сучасного Луцька. Юрій Мазурик та Сергій Годлевський досліджують культурну історію Луцька середини і другої половини 20 століття, зокрема трагічні події радянського тоталітарного минулого на території Старого міста. Відділ промоції і туризму Луцької міської ради залучає культурні елементи і події середньовічного Луцька для створення привабливого іміджу міста в культурному просторі Європи. Музей сучасного мистецтва Корсаків створює культурні продукти і послуги, враховуючи сучасні культурні потреби лучан. Співробітники Державного історико-культурного заповідника створюють загальну картину культурних цінностей та матеріальної спадщини Волині, що відображає культурні епохи від раннього середньовіччя до наших днів. Музично-живописну і традиційно-етнографічну ауру Волині і Луцька оживлює та розвиває колектив факультету культури і мистецтв ВНУ імені Лесі Українки. Величезну дослідницьку роботу по вивченню історико-літературної та

культурно-природничої спадщини Волинського краю провадять науковці ВНУ ім.Лесі Українки, зокрема факультетів філології, історії, гео-графії, біології, економіки та інших. Нові культурні продукти пропонують відділи Волинського краєзнавчого музею. Лише ці приклади демонструють велику палітру культурних можливостей та знакових здобутків для проведення ефективної політики в міському середовищі Луцька та Волині загалом.

Така політика передбачає початковий аналіз культурних потреб, які включають в себе : 1) сімейні потреби; 2) потреби, пов'язані із загальним культурним розвитком; 3) комунікативні та коопераційні потреби; 4) економічні потреби; 5) базові потреби; 6) особисті культурні потреби кожного громадянина. Після опрацювання зібраної інформації можна спів-ставити сформовані і передбачувані культурні потреби. На перетині цих двох сфер визначаються напрями культурної стратегії міста.

Для поступового і динамічного культурного розвитку міста потрібні чіткі політичні зусилля та відповідальне управління, яке передбачає передусім визначення головних структур і людей, що визначають та впливають на сучасний стан і культурні перспективи міської громади. Успішні міста для ефективного планування створюють групи головних експертів, які фахово займаються питаннями культурного простору та художньо-ціннісного образу міста. До таких груп залучають фахівців з питань культурної політики та культурного розвитку, спеціалістів з питань планування міста, організаторів і продюсерів культурного життя, представників індустрії туризму, працівників базової мережі закладів культури, фахівців з питань транспорту і ко-мунікацій, знавців історії міста, його образів та символів, археологів та письменників, що досліджують легенди та місцеві оповіді. Результативна робота експертної групи неможлива без участі представників приватного сектора, підприємців, які працюють в соціокультурній сфері чи бізнесових структур, які можуть робити інвестиції в цю галузь. Поради і пропозиції представників соціокультурної сфери визначають головні напрямки можливого співробітництва. Найбільш відомі і знакові постаті мистецького середовища, креативні та винахідливі

виконавці можуть стати символами відродження культурного міського середовища.

На наступному етапі визначаються робочі завдання, графіки їхнього виконання, перелік відповідних фінансових, інформаційних, організаційних, матеріально-технічних ресурсів. План виконання кожного завдання чітко називає відповідальних осіб, очікувані результати, наслідки і подальші перспективи. Всі ці кроки передбачають максимальну публічність, залучення найкращих фахівців засобів масової інформації, інтернет-ресурсів. Це є необхідною умовою формування політики широкої участі громади в культурних перетвореннях. Крім цього ця обставина сприяє залученню в процес громадсько-політичних діячів, чиновників і рядових громадян, які бажають власної самореалізації. Адже європейський досвід ефективної культурної політики ґрунтується на досягненні змін, які відбуваються згори-донизу і навпаки, тобто коли ініціативи з боку влади опираються на творчий потенціал різних груп населення. При такому підході до процесу залучаються нові групи зацікавлених громадян різного віку, освітньо-професійного рівня та культурних пріоритетів. Палітра може коливатися від класичних зразків культури до оригінальних форм молодіжних субкультур. Такий досвід уже на-працьований у місті Луцьку під час проведення різноманітних фестивалів та культурно-мистецьких проєктів. Зокрема на базі Державного історико-культурного заповідника постійно проводяться Дні міста, фестивалі середньовічної культури, де поєднуються різні форми культурного самовираження і креативних практик.

Ефективна культурна політика загальної участі передбачає також аналіз головних видів культурної діяльності відповідно до базових інструментів і засобів, складання мапи культурних ресурсів з метою широкого використання культури в модернізаційних перетвореннях. Важливе значення має скоординоване стратегічне планування, яке враховує національний, регіональний і міський рівень. Відповідно на міському рівні обов'язково потрібно враховувати специфіку окремих районів, околиць та місць. Це особливо

актуально в наш час, коли до Луцька приєднуються нові громади зі сво-їми традиціями, звичними стереотипами і очікуваннями. Головний пріоритет у цих діях – конструктивні побажання громадян та поліпшення якості їхнього життя. На цьому шляху відкриваються великі можливості для гармонійного розвитку міста та його мешканців.

Література

1. Декларація Мехіко щодо політики у сфері культури. – Режим доступу : https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_730#Text.
2. Драгоєвич С. Як створити культурну політику загальної участі.-Режим доступу : http://cityukraine.info/download/EU_citizenship.pdf
3. Креативні міста: методичні рекомендації щодо приєднання українських міст до Мережі креативних міст ЮНЕСКО/ Міністерство Культури України. – К., 2019. – 13 с. – Режим доступу: <https://storage.decentralization.gov.ua/uploads/library/file/403/city.pdf>.
4. Рада Європи. Огляд культурної політики України 13-15 березня 2017 року. Звіт експертів.- http://195.78.68.75/mcu/control/publish/article?art_id=245250759

ЗМІСТ

ВОКАЛЬНО-ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО У ВИЩІЙ ШКОЛІ: ТЕОРІЯ, ПРАКТИКА ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТСЬКОЇ МОЛОДІ

Голощук Олександр. Волинь у просторі сучасної вокальної естради: традиції та новаторство	6
Зарицький Андрій, Зарицька Анна. Специфіка вокально-виконавської підготовки керівників музичних колективів	8
Ігнатова Лариса, Ольга Поліщук. Творчість Софії Ротару в контексті становлення українського естрадного виконавства	11
Мазурик Маріанна, Шурдак Марія. Пісенна творчість Ігоря Шамо	14
Мрочко Віктор. Основні принципи вокального звукоутворення	17
Панасюк Світлана. Психологічні методи діяльності музиканта-педагога	19
Портянко Анастасія. Творчість П. Майбороди: історичний аспект	21
Цейко Наталія. Виконавсько педагогічні завдання концертмейстера у пісні «Чарівна скрипка» І. Поклада – Ю. Рибчинського	24
Чепелюк Василь. Науково-педагогічне осмислення психології виконавської творчості студента-вокаліста	28
Штик Яна. Розвиток музичних здібностей школярів в умовах навчально-виховного процесу	30
Юркевич Михайло. Вплив духовної музики на формування естетичних смаків молоді	34
Ярмолюк Олена. Сутність та зміст хорового менеджменту в сучасних закладах вищої освіти	37

ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ ВИКОНАВСТВО В СТРУКТУРІ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ МУЗИКАНТІВ-ПЕДАГОГІВ

Гордійчук Людмила, Кругляченко Анжела. Основні етапи роботи над музичним твором у класі фортепіано	41
Горобець Тетяна. Новітні технології у процесі навчання гри на	45

фортепіано студентів під час карантину	
Дика Ніна. Ідея постлюдії у камерно-інструментальній творчості	49
Валентина Сильвестрова	
Романюк Марія. Бандурне мистецтво в сучасному українському музичному просторі	53
Шумік Діана. Шляхи становлення та розвитку скрипкової школи	56
Шурдак Ігор, Шурдак Марія. Психологічна підготовка валторніста до концертного виступу в контексті професійного становлення музиканта-виконавця	58

СУЧАСНА ХУДОЖНЯ ОСВІТА: ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА

Берlach Олександр, Лесик-Бондарук Оксана. Аналіз розписів Палацу Митрополита Жидичинського Свято-Миколаївського монастиря	63
Корнійчук Ангеліна, Прокопович Тетяна. Аерографія – як вид сучасного мистецтва	67
Тарасюк Іван, Сюй Лі. Основні принципи трансформації об'ємних форм в сучасному дизайні	71

ХОРЕОГРАФІЧНА КУЛЬТУРА УКРАЇНИ: ПЕДАГОГІЧНІ ТА МИСТЕЦЬКІ АСПЕКТИ

Захарчук Наталія. ALLEGRO – вагома складова класичного танцю	74
Кашевський Олександр. Соціальні танці – хореографія майбутнього	76
Кіндер Карина. Зображувально-репрезентаційний статус танцювальної атрибутики в українській сценічній хореографії	78
Косаковська Леся. Хореографічна образність у різдвяно-новорічній обрядовості українців	81

**ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ –
САМООРГАНІЗАЦІЯ СУСПІЛЬСТВА ТА РОЛЬ ОСОБИСТОСТІ**

Коменда Ольга. Постаті Федора Якименка та Якова Степового в контексті теорії універсальної творчої особистості	85
Пацунов Валерій. Сценографічна режисура	89
Федонюк Світлана. Війна на документальному екрані України: жіночий кінопогляд	94
Шеретюк Руслана. Сарматський портрет у творчості Кароля (Лукаша) Гюбеля	100
Шостак Віктор. Особливості культурної політики в сучасному місті	105
Відомості про авторів	115

Відомості про авторів

Берlach Олександр Павлович – кандидат архітектури, доцент кафедри образотворчого мистецтва та дизайну факультету культури і мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки

Голощук Олександр Олександрович – старший викладач кафедри історії, теорії мистецтв та виконавства факультету культури і мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки

Гордійчук Людмила Василівна – старший викладач кафедри музично-практичної підготовки факультету культури і мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки

Горобець Тетяна Вікторівна – кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри теорії, методики музичної освіти та інструментальної підготовки факультету дошкільної освіти та музичного мистецтва КЗВО «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради

Дика Ніна Орестівна – доцент, кандидат мистецтвознавства (Ph.D.), доцент кафедри камерного ансамблю і квартету і кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка

Зарицька Анна Андріївна – кандидат педагогічних наук, доцент, старший викладач кафедри диригентсько-хорових дисциплін та постановки голосу КЗВО «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради

Зарицький Андрій Олександрович – заслужений артист України, доцент кафедри історії, теорії мистецтв та виконавства факультету культури і мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки

Захарчук Наталія Володимирівна – старший викладач кафедри хореографії факультету культури і мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки

Ігнатова Лариса Петрівна – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри історії, теорії мистецтв та виконавства факультету культури і мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки

Кашевський Олександр Васильович – старший викладач кафедри хореографії факультету культури і мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки

Кіндер Карина Рудольфівна – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри хореографії факультету культури і мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки

Коменда Ольга Іванівна – доктор мистецтвознавства, доцент, старший викладач кафедри історії, теорії мистецтв та виконавства факультету культури і мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки

Корнійчук Ангеліна Віталіївна – студентка 4 курсу спеціальності 023 – Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація факультету культури і мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки

Косаковська Леся Петрівна – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри хореографії факультету культури і мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки

Кругляченко Анжела Юріївна – викладач фортепіано КЗВО «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради

Лесик-Бондарук Оксана Олександрівна – кандидат архітектури, доцент кафедри образотворчого мистецтва та дизайну факультету культури і мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки

Лі Сюй – аспірант 3 року навчання спеціальності 034 – Культурологія Волинського національного університету імені Лесі Українки

Мазурик Маріанна Петрівна – магістрантка 1 курсу спеціальності 025 – Музичне мистецтво факультету культури і мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки

Мрочко Віктор Миколайович – заслужений артист України, доцент, старший викладач кафедри диригентсько-хорових дисциплін та постановки голосу КЗВО «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради

Панасюк Світлана Леонідівна – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри історії, теорії мистецтв та виконавства факультету культури і мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки

Пацунов Валерій – заслужений діяч мистецтв України, професор Київського національного університету культури і мистецтв

Поліщук Ольга Олександрівна – студентка 1 курсу спеціальності 025 – Музичне мистецтво факультету культури і мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки

Портянко Анастасія Олегівна – магістрантка 1 курсу спеціальності 025 – Музичне мистецтво факультету культури і мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки

Прокопович Тетяна Анатоліївна – кандидат психологічних наук, старший викладач кафедри образотворчого мистецтва та дизайну факультету культури і мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки

Романюк Марія Павлівна – студентка 3 курсу спеціальності 025 – Музичне мистецтво факультету культури і мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки

Тарасюк Іван Іванович – кандидат архітектури, старший викладач кафедри образотворчого мистецтва та дизайну факультету культури і мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки

Федонюк Світлана Дмитрівна – аспірантка 1 року навчання спеціальності 034 – Культурологія Волинського національного університету імені Лесі Українки

Цейко Наталія Олександрівна – концертмейстер кафедри історії, теорії мистецтв та виконавства факультету культури і мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки

Чепелюк Василь Адамович – народний артист України, професор кафедри історії, теорії мистецтв та виконавства факультету культури і мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки

Шеретюк Руслана Миколаївна – доктор історичних наук, професор, професор кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Рівненського державного гуманітарного університету

Шостак Віктор Михайлович – кандидат історичних наук, доцент кафедри культурології факультету культури і мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки

Штик Яна Іванівна – студентка 3 курсу спеціальності 025 – Музичне мистецтво факультету культури і мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки

Шумік Діана Юріївна – студентка 3 курсу спеціальності 025 – Музичне мистецтво факультету культури і мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки

Шурдак Ігор Володимирович – викладач класу валторни Волинського фахового коледжу культури і мистецтв імені Ігоря Стравінського

Шурдак Марія Ігорівна – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри історії, теорії мистецтв та виконавства факультету культури і мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки

Юркевич Михайло Олегович – студент 2 курсу спеціальності 025 – Музичне мистецтво факультету культури і мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки

Ярмолук Олена Валеріївна – аспірантка 1 року навчання
Національного педагогічного університету імені П.М. Драгоманова,
викладач хорового диригування КЗВО «Луцький педагогічний коледж»
Волинської обласної ради

Наукове видання

*Актуальні проблеми розвитку
українського мистецтва:
культурологічний, мистецтвознавчий,
педагогічний аспекти*

ЗБІРНИК МАТЕРІАЛІВ
VI ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ
(24 березня 2021 року)

Друкується в авторській редакції