

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



BALTIJAS
STARPTAUTISKĀ
AKADĒMIJA



ЦЕНТР
українсько-європейського
наукового співробітництва

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

VII Міжнародна
науково-практична конференція

17–19 червня 2022 року

ВОЛИНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

ФАКУЛЬТЕТ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

МАТЕРІАЛИ
VII Міжнародної науково-практичної конференції

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

17–19 червня 2022 року



Видавничий дім
«Гельветика»
2022

ОРГАНІЗАЦІЙНИЙ КОМІТЕТ

Цьось А.В. – доктор наук з фізичного виховання і спорту, професор, заслужений діяч науки і техніки України, ректор Волинського національного університету імені Лесі Українки;

Охманюк В.Ф. – кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, декан факультету культури і мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки;

Панасюк С.Л. – кандидат педагогічних наук, доцент, заступник декана факультету культури і мистецтв з наукової роботи Волинського національного університету імені Лесі Українки;

Кашаюк В.М. – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри історії та теорії мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки;

Авраменко Д.К. – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри дизайну Волинського національного університету імені Лесі Українки;

Каленюк О.М. – кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри образотворчого мистецтва Волинського національного університету імені Лесі Українки;

Зарицький А.О. – заслужений артист України, доцент, завідувач кафедри музично-практичної та виконавської підготовки Волинського національного університету імені Лесі Українки;

Косаковська Л.П. – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри хореографії Волинського національного університету імені Лесі Українки;

Столярчук Н.М. – кандидат філософських наук, доцент, завідувач кафедри культурології Волинського національного університету імені Лесі Українки;

Головей В.Ю. – доктор філософських наук, професор, професор кафедри культурології Волинського національного університету імені Лесі Українки;

Степанчук А.В. – методист факультету культури і мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки;

Головко О.П. – кандидат економічних наук, засновник та директор Видавничого дому «Гельветика»;

Віхляєв М.Ю. – доктор юридичних наук, професор, директор ЦУСНС.

Актуальні проблеми розвитку українського мистецтва: культурологічний, мистецтвознавчий, педагогічний аспекти: матеріали VII Міжнародної науково-практичної конференції (м. Луцьк, 17–19 червня 2022 року). Волинський національний університет імені Лесі Українки. Луцьк : Видавничий дім «Гельветика», 2022. 180 с.

ISBN 978-617-554-005-3

УДК 7.01(477)(063)

ЗМІСТ

НАПРЯМ 1. ВОКАЛЬНО-ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО У ВИЩІЙ ШКОЛІ: ТЕОРІЯ, ПРАКТИКА ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТСЬКОЇ МОЛОДІ

Культура співу – невід’ємний сегмент формування індивідууму
естрадного співака

Бойчук А.С. 7

Значення вокалізів у фаховій підготовці співака

Зарицький А.О., Зарицька А.А...... 11

Специфіка розвитку співацьких навичок студентів
в процесі вокально-хорової діяльності

Кириченко І.О., Мрочко В.М...... 14

Жанрові особливості хорових творів М. Скорика

Терещук А.А...... 16

Фортепіанна партія як засіб створення художнього образу
(на прикладі роботи концертмейстера з джаз-хором ВНУ імені Лесі Українки)

Цейко Н.О...... 20

НАПРЯМ 2. ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ ВИКОНАВСТВО В СТРУКТУРІ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ МУЗИКАНТІВ-ПЕДАГОГІВ

Іспанська камерно-інструментальна музика на перетині XIX та XX ст.ст.

Асталош Г.Л...... 24

Камерне народно-інструментальне музикування періоду незалежності
(на прикладі колективів Дрогобиччини)

Козицька М.З. 28

Технічні навички як чинник майстерності концертмейстера

Коцюрба Н.Є. 32

Деякі аспекти дослідницького феномену музики для баяна
українськими науковцями періоду незалежності

Мазурик В.В., Душний А.І...... 34

Інструментально-виконавські уміння – основа виконавської майстерності
музиканта-інструменталіста: сольний та ансамблевий аспекти

Малахова М.О. 38

Взаємозв'язок композиторської і виконавської діяльності
в творчій лабораторії С. Рахманінова

Попов Ю.К. 42

Особливості феномену діяльності народного ансамблю
пісні і танцю «Підбужанка»

Стахнів Р.В...... 45

Виконавська школа: джерелознавчий та теоретичний аспекти Сторонська Н.З., Салій В.С.	48
Питання підготовки майбутнього вчителя музики в класі фортепіано в умовах ЗВО Чжоу Тінтін	53
Музика у кінематографі та музично-сценічні жанри творчості Віктора Власова Чумак Ю.В., Душний А.І., Боженський А.В.	55
НАПРЯМ 3. СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО ТА ОСВІТА:	
ТЕОРІЯ ТА ПРАКТИКА	
До питання музейно-реставраційної практики у ЗВО: цілі та завдання Берlach О.П.	61
Теоретичні засади дослідження проблеми культурно-мистецької автентичності Бондарчук М.О.	66
Українська народна текстильна лялька. Походження, функції, художньо-декоративні особливості Вахрамєєва Г.І.	69
Діалектизми в текстах народних пісень у записах Філарета Колесси Грицевич Ю.В.	71
Взаємодія режисера та художника у створенні художнього образу театральної вистави Зайцева Е.І.	77
Оптимізація організаційно-творчих підходів у цирковій справі Кашуба В.Г.	79
Особливості вивчення історії образотворчого мистецтва за умов дистанційного навчання Лесик-Бондарук О.О., Берlach О.П.	82
Микола Стороженко: портрет «В червоному» як осягнення «таїни живопису» Михайлова Р.Д., Петрук Р.І.	85
Використання системно-функціонального підходу до підготовки концертмейстерів у музичних закладах фахової середньої, передвищої та вищої освіти Молчанова Т.О.	88
Формування музиканта-педагога в умовах сучасного музичного простору Панасюк С.Л.	92
Синтез мистецтв в контексті використання сучасних живописних практик для ілюстрування музичного твору І.Ф. Стравінського «Весіллячко» Пасюк С.О.	94

Живопис в умовах воєнного часу: як змінилося мистецтво під час війни – колористика, тенденції, сюжет Прокопович Т.А., Галькун Т.Д.	99
Сучасне та традиційне в опері-реквіємі «ГЮОВ»: історичний аспект Шурдак М.І.	102
НАПРЯМ 4. ХОРЕОГРАФІЧНА КУЛЬТУРА УКРАЇНИ: ПЕДАГОГІЧНІ ТА МИСТЕЦЬКІ АСПЕКТИ	
Методологічні аспекти дослідження міжкультурних впливів у традиційному танцювальному мистецтві: культурно-антропологічний підхід Головей В.Ю.	105
Орнаментика народного мистецтва як своєрідний графічний «запис» просторово-композиційних структур українського народного танцю Кіндер К.Р.	108
Хореографічна лексикологія: динаміка формування теоретичних засад Косаковська Л.П.	112
Танцювальна імпровізація у сучасній хореографії Котова С.В.	114
НАПРЯМ 5. ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ – САМООРГАНІЗАЦІЯ СУСПІЛЬСТВА ТА РОЛЬ ОСОБИСТОСТІ	
Розвиток театральної культури Закарпаття ХХ століття Зайцев О.Д.	117
Мистецький активізм в контексті сучасної культури Лойд-Манер О.В.	121
Забезпечення культурних прав людини та громадянина в Україні Малімон В.І.	124
Культурні трансформації в Україні під час війни: пріоритети культурного фронту Москвич О.Д.	127
Подільські сторінки життя та творчості Бели Байди (до 70-річчя від дня народження присвячується) Найда Ю.М., Найда В.Ю.	131
Фольклорна спадщина Лесі Українки Охманюк В.Ф.	135
Культурологічна експертиза: інноваційний дискурс Пригода Т.М.	140
Українська поезія у творчості львівських рок-гуртів «Мертвий півень» і «Плач Єремії» Слищенко Я.В., Москвич О.Д.	143

Роль інституту продюсерства у формуванні громадянського суспільства в Україні	
Сушко П.М.	146
Українське документальне кіно під час війни: зброя, доказ, мистецтво	
Федонюк С.Д.	151
Бандурне мистецтво як засіб формування національної свідомості здобувачів ЗВО	
Чернецька Н.Г., Сточанська М.П.	154
Ніна Матвієнко – феномен української музичної культури	
Шафран Г.А.	159
Творчість Анатолія Матвійчука в контексті розвитку української естради	
Шафран С.С.	162
НАПРЯМ 6. ІННОВАЦІЇ У МИСТЕЦТВІ ТА ДИЗАЙНІ	
Формування професійних навичок майбутніх художників за допомогою живопису з натури	
Каленюк О.М., Панфілова О.Г., Тарасюк І.І.	165
Симулятивна реальність та кіберкультура в інформаційну епоху	
Петрук І.О., Пригода Т.М.	169
Синтез мистецтва, дизайну та науки: бактерії як засіб візуалізації інформації	
Скляренко Н.В.	172
Інтерактивний дизайн у модній індустрії	
Смикало К.О., Авраменко Д.К., Назарчук М.В.	175

НАПРЯМ 1. ВОКАЛЬНО-ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО У ВИЩІЙ ШКОЛІ: ТЕОРІЯ, ПРАКТИКА ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТСЬКОЇ МОЛОДІ

КУЛЬТУРА СПІВУ – НЕВІД’ЄМНИЙ СЕГМЕНТ ФОРМУВАННЯ ІНДИВІДУУМУ ЕСТРАДНОГО СПІВАКА

Бойчук А.С.

*аспірантка кафедри методики музичного виховання та диригування
Навчально-науковий інститут музичного мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного університету
імені Івана Франка
м. Дрогобич, Україна*

Поняття культури дуже багатогранне. Вокальна культура передбачає здатність до передачі художнього образу вокального твору шляхом оволодіння голосовим апаратом при наявності відповідних знань та умінь, які дозволяють вирішувати художні й технічні завдання, що постають перед виконавцем. Загальне визначення терміну «вокальна культура» надала науковець Л. Гавриленко. На її думку, основа вокальної культури – це здатність до втілення художньообразного змісту вокального твору шляхом використання сукупності елементарних знань з вокального мистецтва та виконавських навичок [1].

У цьому контексті, особливості вокальної культури певною мірою окреслює Д. Осіпок, феномен першочергово уособлює «здатність співака до передачі художнього образу вокального твору шляхом оволодіння голосовим апаратом, наявності відповідних знань та умінь, які дозволять вирішувати технічні та художні завдання, що постають перед виконавцем» [4, 136].

У дослідженні Чжу Цзюньцяо з проблем формування вокальної культури ми черпаємо наступне припущення, щодо самого визначення розуміння терміну та його специфічної складової «художньо-виконавська майстерність, специфічно-технічна та професійно-педагогічна майстерність в яких характерним є обов’язковий прояв виконавської неповторності» [7, 44].

Основним засобом музичної виразності постає **мелодія**, яка формує основу художньої думки, а наявність підпорядкованого супроводу виконує роль збагачення мелодичного вислову та змістовного доповнення через фактурні ознаки. У вокальній музиці ведення мелодії

доволі «ювелірна» справа, враховуючи всі нюанси керування голосом при інтонації: відчуття її розвитку у висхідному та низхідному напрямках, чистоти та чіткості, ритмічно-арифметичної точності та рельєфності філірування кожного мелодичного руху і при цьому не втрачаючи самої «опори дихання».

В чіткості та вправності виконання мелодії важливу роль відіграють **артикуляція та дикція**, які загальновідомі фонетичні норми з української мови, що ускладнені навичками вокальної техніки. Мова йде про правильне відкривання рота, активної роботи органів мовлення, співставлення букви і звуку, а за тим, формування слова, як мовної одиниці, що вибудовує музичну фразу та речення. Тут варто згадати про **штрихи** (*legato, non legato, staccato, portamento, marcato* і т. д.), які у поєднанні з ритмічними комбінаціями розкривають технічно-виразне полотно вокальної мелодики. Водночас, штрихи можна розглядати крізь призму звукозображальних можливостей, де вони допомагають краще розкрити темброву індивідуальність співака. Відтак, штрихи утворюють основу вправ для голосу, як «цілеспрямовану людську діяльність для досягнення певної майстерності у конкретній галузі» [5, 10]. Адже, майстерність співу побудована саме на засадах опанування технічними можливостями голосу.

Не менш важливу роль відіграє **акустика, приміщення**. Власне вона, надає додаткові можливості для кращого розкриття тембральної природи індивідуума. Майстерне виконання динамічних відтінків дає змогу як найкраще передати образність музичного твору, розкрити її контрастні сторони, жанрові особливості, а також виступає свідченням якісної підготовки виконавця вокального спрямування. Відчуття динамічних змін – це, ніби *рецепторна здатність* (курсив мій – А. Б.) відчувати початок фрази, її динамічний розвиток, вершину і спад. Крім цього, динамічна шкала допомагає визначити інтонаційний тип фрази: розповідний, закличний чи питальний.

Також, культура співу унеможлиблюється без наявності **харизми**. Маючи голос, за усіма його природними характеристиками, з тембральним забарвленням та красою, співак не має потенційної сили привернути увагу глядача при повній відсутності харизми, яка служить контактуючою складовою із залом. Осанка, погляд, рухи, темперамент, емоційний контроль – це дрібниці, які помітні і стають підмічені публікою. В харизмі приховується таємна сила артиста, яка приносить йому успіх та визнання на сцені. Варто зазначити, що харизма – це риса, яка дана не кожному виконавцеві, проте, той, хто нею наділений є яскравішим і різножанровим артистом, цікавим та завжди в новому образі перед аудиторією. Харизматичний співак естради володіє вмінням швидко та вправно приймати на себе різні ампула. Особливістю володіння харизмою, як

здатністю підкоряти аудиторію (публіку) постає професійність вокаліста, магічне оперування аудиторією власним голосом та сценічною поведінкою, подачею пісенного матеріалу «властивістю обдарування, винятковістю або здібністю особистості» [2, 112].

Проблемним питанням у вокалістів постає **підбір репертуару**. Потрібно наголосити, в культурні рамки співу входить підбір високохудожніх творів для повноцінного розвитку голосового апарату та оволодінням вокальними техніками (українська народна та естрадна пісня в сучасному аранжуванні та трансформаційних аспектах у відповідності до розмаїтих стилевих та ритмічних пульсацій, твори світової естрадної класики, джазові композиції, хіти естрадної та джазової музики і т.д.). Влучними постулатами вважається практична сторона дослідження репертуарних тенденцій естрадного співака Н. Дрожжиною «репертуар добирається з урахування вокальної та художньо-виконавської підготовки ... із доступністю у вокально-технічному та музично-художньому планах, корисним для розвитку голосу, культури ... на певному етапі становлення творчої особистості» [3, 180].

Пріоритетним елементом формування культури естрадного співака, як яскравого артиста є **образ**. Це не стосується лише того, в чому одягнений артист на сцені. Образ починається із розуміння того про що я співаю, який жанр носить моя композиція і якими засобами я можу передати дану драматургію твору. Ознайомлення з текстом є першим кроком до формування музичного образу, так як все починається із осмислення. Другим і найважливішим етапом є музика, яка заставить співака творчо думати, яким чином відтворити музичний задум і підкреслити важливість даного лібрето. Пісня – це не менш цікавий від опери жанр, який не зважаючи на свій мінімалізм в обсязі включає вступ, основну частину, кульмінацію і кінцівку. Тож, перед артистом постає нелегке випробування – впродовж декількох хвилин на сцені, показати дві сторони мистецтва музики і театру та «визначити сенс існування сценічного героя в контексті твору і виразити це як інтонаційними, так і зовнішніми проявами» [6, 195]. Під поняттям образу варто розуміти перелік допоміжних елементів, які беруть участь у створенні естрадного номеру (сценічно-театральна постановка, хореографія, світлове оформлення, специфічні ефекти та декорації) та в сукупності підсилять естетичний вигляд всієї композиційної будови.

Отже, культура співу – це комплекс елементів вокальної техніки в поєднанні із внутрішніми та зовнішніми чинниками, завдяки яким музичний твір набуває професійного виконання, якісного звучання та яскравого розкриття у всій своїй фактурній багатогранності та художньому осмисленні закладеного композиторського задуму. Сплетіння конструкторних особливостей постає засобом втілення

художнього образу котрий апелює до розкриття творчого задуму композиторського письма через виконавську інтерпретацію. Та найважливішим аспектом культури співу постає питання збереження творчої індивідуальності та неповторності у вокальному виконавстві крізь призму внутрішніх відчуттів та душевних переживань зі збереженням моральних рамок та норм зовнішньої етики.

Література:

1. Гавриленко Л. Формування основ вокальної культури молодших школярів. *Мистецтво та освіта*. 2014. № 3 (73). С. 8–12. URL: file:///C:/Users/1/Downloads/mtao_2014_3_3.pdf
2. Гмиріна С. Розвиток харизматичних якостей соліста-вокаліста у процесі фахової підготовки. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*. 2018. № 3. С. 110–115. Url: <https://mmod.kubg.edu.ua/index.php/journal/article/view/154/124>
3. Дрожжина Н. Вокальне мистецтво естради: історія, теорія, практика: навч. підруч. [для здобув. ступеня магістра ЗВО культури і мистецтв III–IV рівнів акредитації зі спец. 025 «Музичне мистецтво» спец. «Музичне мистецтво естради»]. Харків: Видавництво «Естет Принт», 2019. 336 с.
4. Осіпок Д. Формування культури співу майбутнього викладача музичного мистецтва. *Збірник наукових праць I Міжнар. між дисциплін. наук.-практ. конф. «Голос представників голосомовних професій: актуальні проблеми, досвід та інновації» (ХНПУ ім. Г. Сковороди, 16 квітня 2019)*. Харків: ХНПУ, 2019. С. 134–137.
5. Стасько Г. Основи технології звукоутворення у сучасній практиці виховання голосу: навч.-метод.посб. Івано-Франківськ, 2018. 330 с.
6. Ткаченко М. До проблеми втілення художнього образу вокального твору засобами сценічної виразності (у контексті виконавської підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва). *Педагогічні науки: зб. наук. праць*. 2017. Вип. LXXV. Т. 2. С. 192–195. Url: <file:///C:/Users/1/Downloads/1407-Текст%20статті-2505-1-10-20190420.pdf>
7. Чжу Цзюньцяо. Формування вокальної культури майбутніх учителів музичного мистецтва у процесі професійної підготовки: дис. ... канд. пед. наук: спец. 13.00.04 «Теорія і методика професійної освіти». Київ, 2016. 299 с.

ЗНАЧЕННЯ ВОКАЛІЗІВ У ФАХОВІЙ ПІДГОТОВЦІ СПІВАКА

Зарицький А.О.

*Заслужений артист України, доцент,
завідувач кафедри музично-практичної та виконавської підготовки
Волинський національний університет імені Лесі Українки*

Зарицька А.А.

*кандидат педагогічних наук, доцент,
голова циклової комісії методики музичної освіти
та вокально-хорової підготовки
Комунальний заклад вищої освіти «Луцький педагогічний коледж»
Волинської обласної ради,
доцент кафедри музично-практичної та виконавської підготовки
Волинський національний університет імені Лесі Українки
м. Луцьк, Україна*

Успішне вирішення завдань вокальної підготовки майбутнього фахівця залежить не лише від творчо-креативної особистості студента, а й від вокально-технічної підготовки. Важливим у формуванні вокальної компетентності студентів мистецьких закладів відіграють вокалізи – навчальний матеріал, який забезпечує зв'язок вокально-технічних вправ з образним змістом художніх творів. Водночас із розвитком вокальної техніки необхідно розвивати і художньо-виконавські навички. Тільки у тісній взаємодії можна говорити про правильне формування не лише студента-вокаліста, а й майбутнього співака. Вивчення та виконання вокалізів сприяє розвитку слухових і вокально-інтонаційних навичок: поліпшенню інтонації, розвитку почуття ритму, музичної пам'яті, оволодінню співочим диханням, прийомами звукоутворення, набуттю художньо-виразових навичок.

У вітчизняній і зарубіжній педагогічній теорії і вокальній практиці є дослідження, в яких розкриваються основні відомості про вокаліз як репрезентанта «співу без слів», які мають за мету навчити співаків вокально-технічним навичкам (П. Голубева, І. Колодуб, К. Маслій, В. Луканіна, Б. Гнидя, Е. Закржевського).

Однак, ряд питань методичного характеру, пов'язаних із жанром вокалізу, вимагає подальшого висвітлення. Зокрема, дослідження інструктивного і художнього вокалізів, що становить важливий чинник актуальності заявленої теми.

Жанр вокалізу займає особливе місце у мистецтві сольного співу, пов'язаний з поняттям співочого голосу і його інтонаційними властивостями, з жанровим стилем і формою, де «безтекстовий спів»

накладає свій відбиток на композиційну структуру відповідного вокального твору. Вокаліз за своєю природою належить до допоміжних жанрів вокальної сольної практики. За визначенням Я. Каушніян «Вокаліз – це жанрова форма музичного мислення, виокремлена з сукупності мовленнєвих прообразів та іманентно-музичних інтонацій, що забезпечує уявлення про образний зміст виконуваного твору» [2, с. 3].

Зазначимо, що вокалізи за своїм призначенням поділяються на інструктивні і концертно-мистецькі. Інструктивні (дидактичні) вокалізи поділяються на вокалізи-вправи, вокалізи-етюди, вокалізи-сольфеджіо, вокалізи-п'єси. У свою чергу, концертно-мистецькі вокалізи поділяються на вокалізи-романси, вокалізи-арії та вокалізи-концерти.

Група інструктивних вокалізів характеризується близькістю до інструментальних зразків цього жанру, у яких відпрацьовується один технічний прийом або кілька технічних завдань. Відзначимо, що вокалізи інструктивного типу спрямовані на вирішення ряду вокально-технічних завдань, серед яких вироблення правильного співочого тону, інтонування різних інтервалів з метою вироблення м'язової пам'яті виконавця, розвиток кантилени, розвиток рухливості голосу. Інструктивні вокалізи представляють собою своєрідний письмовий варіант вокально-інтонаційних вправ, з практики яких вони і виникали історично. У зв'язку з цим зазначимо, що між вокалізами розглянутого типу і «усними» вокально-технічними вправами існує тісний зв'язок. Іноді це реалізується навіть в оригінальних перехідних формах, при яких «розспівування» виступають майже у «вокалізному» оформленні, де поєднується декілька розспівок в одній вправі.

Концертно-мистецькі вокалізи відрізняються різноманітністю форм, масштабів і функціонально-комунікативних характеристик, але відносяться до сфери програмної музики. Наявність у концертних вокалізах програмних установок відповідно класифікуються на: твори з інваріантною назвою «вокаліз»; твори самостійних жанрів, які прямо не відносяться до вокалізу (арія, пісня без слів, ламенто тощо); твори, що містять у заголовках поєднання авторських вказівок на інваріант жанру і будь-який, прирівняний до нього жанр (арія-вокаліз, вокаліз-балада, соната-вокаліз).

Вокалізи концертного типу вбирають у себе досить широкий діапазон жанрів, близьких їм за первинними ознаками. Звідси випливають класифікації концертних вокалізів за заголовками, присвятою, епіграфом, тобто за вербальними характеристиками, що визначає програмний характер їх музики, а також за музичними властивостям, що містяться в самій вокальній мові і інструментальному супроводі.

За винятком спеціальних «технологічних» вокалізів, що межують з «розспівуванням» та іншими подібними вокально-інтонаційними

вправами, більшість вокалізів навіть дидактичного типу, не кажучи вже про концертні твори, за стилістикою охоплюють різноманіття музичної інтонаційності, при чому не тільки вокальної, а й інструментальної. У вокалізах в результаті можуть бути репрезентовані всі музичні жанри камерно-ліричної сфери, програмна музика, мініатюри і великі форми інструментальної практики.

У жанрі вокалізу виділяємо такі основні співочі завдання:

- технологічні, пов'язані зі звукодобуванням, постановочними моментами, технікою дихання, фразуванням, динамікою, освоєнням теситурних зон тощо;

- вироблення слухового налаштування співака як основи чистої вокальної інтонації, необхідної як у ладовій системі налаштування, так і в інтервальної, неладовій координації слуху;

- художні, пов'язані з образно-емоційною сферою.

Для освоєння різнонаціональної стилістики в жанрі вокалізу необхідний відповідний матеріал, в якості якого широко використовуються педагогами-вокалістами обробки народних пісень. Практика таких обробок становить базову основу створення національної музичної мови, а інтерес композиторів-обробників до пісень інших народів дозволяє розширити цю мовну базу.

У мистецтві співу, як і в будь-якому іншому вигляді 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» [1].

Отже, у вокальній підготовці майбутнього співака, не залежно від напрямку обраної вокальної манери, вокаліз відіграє важливу роль. При виконанні вокалізів зростає увага до тембрального наповнення голосу співака, розкриття авторського задуму композитора виходячи з самої музичної тканини. Під час розучування вокалізів студенти усвідомлено, поступово та ефективно опановують різні види вокалізації, сольфеджування й сольмізацію, набувають умінь і навичок, пов'язаних із виконанням вокальних етюдів, завдяки чому полегшується перехід від вокально-технічних вправ до художніх вокальних творів, а також поглиблюються й закріплюються знання з теорії музики. Подальших наукових розвідок потребують питання розробки методичного інструментарію та етапів роботи у фаховій підготовкці співака.

Література:

1. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти : монографія. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковський, 1999. 269 с.
2. Каушмян Я. М. Вокаліз в українській музиці: традиції та жанровистилістичні новації : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2019. 212 с.

СПЕЦИФІКА РОЗВИТКУ СПІВАЦЬКИХ НАВИЧОК СТУДЕНТІВ В ПРОЦЕСІ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Кириченко І.О.

*старший викладач кафедри музично-практичної та виконавської
підготовки факультету культури і мистецтв
Волинський національний університет імені Лесі Українки*

Мрочко В.М.

*Заслужений артист України, доцент,
доцент кафедри диригентсько-хорової підготовки
та постановки голосу
Комунальний заклад вищої освіти «Луцький педагогічний коледж»
Волинської обласної ради,
доцент кафедри музично-практичної та виконавської підготовки
Волинський національний університет імені Лесі Українки
м. Луцьк, Україна*

Пошук сучасних технологій навчання в галузі музично-педагогічної освіти, що ґрунтується на гуманістичній парадигмі, зумовлюється становленням особистості як творчого суб'єкта. У межах цього процесу відбувається формування фахівця якісно нової формації, який здатний передбачати зміни і на високому професійному рівні реагувати на виклики сьогодення. Формування навичок вокальної майстерності дозволить забезпечити професійну компетентність майбутнього фахівця та його конкурентоспроможність на ринку праці, що актуалізувало вибір теми.

Актуальними для нашого дослідження є праці присвячені співацьким вмінням та навичкам в процесі вокально-хорової підготовки фахівця, а саме: В. Антонюк, А. Болгарського, В. Бриліна, Л. Василенко, Г. Сасько, А. Ткачук, Ю. Юцевич та ін.

Розвиток голосу співака тісно пов'язаний з набуттям вокальних умінь та навичок. У «Психологічному словнику» поняття «навичка» визначається як «дія, яка в наслідок багаторазового повторення стала автоматизованою і виконується без зайвих витрат фізичної та нервово-психічної енергії» [2, с. 173]. Отож, під поняттям «навичка» ми розуміємо автоматизовану операційну дію, яка була набутою під час виконання вправ, адже навичка – це певною мірою автоматизована дія.

Набуття співацьких навичок, це частково автоматизований спосіб виконання дій, який є важливим елементом співацького процесу. Часткова автоматизація співацьких навичок виникає як зниження контролю свідомості [3]. Автоматизм навичок дає можливість у процесі співу вирішувати важливі художньо-виконавські завдання.

Оволодівши співацькими навичками, в подальшому, студент зможе досягнути високого рівня вокальної майстерності. Тому, першочерговим завданням вокального виховання є формування навичок співацької діяльності, доведення їх до автоматизму. Отже, співацькі навички – це частково автоматизовані спроби виконання дій, які забезпечують розвиток співацького голосу. До співацьких навичок відносимо: співацьку поставу, чистоту інтонування, вокальне дихання, звукоутворення, звуковедення, дикцію, артикуляцію та ін.

У процесі розвитку співацьких навичок важливою є взаємодія слухових і голосових органів, що тісно взаємодіють та зливаються в єдину функцію, на базі якої формується співацька функція. Зв'язок між слухом і голосом двобічний: голос не може формуватися без участі слуху, а слух не може розвиватися без участі голосових органів. Слухове сприйняття здійснюється через діяльність органів голосового апарату. Численні дослідження зазначають, що за наявності в студентів бажання співати, всі частини голосового апарату приходять в стан готовності до виконання цієї дії.

Зазначимо, що для розвитку співацьких навичок в процесі вокально-хорової діяльності важливим є розспівування, налаштування голосового апарату, відпрацювання певних співацьких вмінь, спрямування студентів на розвиток вокального діапазону, творчого мислення, уяви, артистизму та систематизації знань про гігієну та охорону голосу співака.

Отож, розвиток співацьких навичок студентів у вокально-хоровій діяльності сприятиме:

- розширенню музичного світогляду студентів;
- ознайомленню з основними принципами та методами формування розвитку й збереження співацького голосу;
- формуванню системи практичних умінь розвитку співацьких здібностей;

- навичкам виконання високохудожніх вокально-музичних творів;
- розширенню загальної музичної підготовки студентів;
- становленню музичного смаку;
- накопиченню пісенного репертуару виконавців.

Проведене дослідження не охоплює всіх аспектів зазначеної проблематики. Перспективи подальших наукових пошуків пов'язані із запровадженням інтерактивних технологій та сучасних методик навчання.

Література:

1. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів) : підручник. Київ : ЗАТ Віпол, 2007. 173 с.
2. Психологічний словник / авт.-уклад. В.В. Синявський, О.П. Сергєєнкова, за ред. Н.А. Побірченко. Київ. 2007. 336 с.
3. Софроній З. В. До питання інтеграції змісту навчання у процесі підготовки майбутніх учителів музики. *Проблеми гуманізації навчання та виховання у вищому закладі освіти*. Ірпінь : НА ДПС України, 2005. С. 159-161.

ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ ХОРОВИХ ТВОРІВ М. СКОРИКА

Терещук А.А.

*магістр I курсу факультету культури і мистецтв
Волинський національний університет імені Лесі Українки
м. Луцьк, Україна*

Постановка проблеми. Сучасна музикологія в контексті сучасного та історичного розвитку знаходить принципово важливим осмислення творчих досягнень українських композиторів, розкриваючи при цьому їх особистісну композиторську специфіку, індивідуальний стиль письма. В період останньої третини ХХ –початку ХХІ століття, в українському музичному просторі, так багатому на різні напрямки і течії, індивідуальні стилі, важливого значення набуває постать та композиторська творчість Мирослава Скорика, яка займає одне з найвизначніших місць в національній музичній культурі і художній культурі в цілому.

Хорова творчість М. Скорика не є провідною в його творчості, але вона є вагомою та маловивченою. Проте образність написаних М. Скориком хорових творів та їх виконавське відтворення в репертуарі провідних колективів протягом багатьох років, спонукає до глибокого

наукового вивчення, осягнення, переосмислення і визначення своєрідності та багатогранності хорового мислення композитора.

Актуальність обраної теми наукового дослідження зумовлена необхідністю цілісного вивчення особистісної специфіки, та розкриття жанрових та стильових особливостей хорової музики Мирослава Скорика, як досить вагової, але мало дослідженої сторони творчості композитора.

Мета дослідження. Мета дослідження – місце і роль хорової творчості Мирослава Скорика в контексті українського музичного мистецтва другої половини ХХ-початку ХХІ століття крізь призму історичного часу.

Результати дослідження. Народний артист України, лауреат Державної премії імені Тараса Шевченка, член-кореспондент Академії мистецтв України, професор, кандидат мистецтвознавства Мирослав Скорик (1938 – 2020) – ключова постать української музичної культури. Осягаючи постать маестро через призму історичного часу, ми бачимо класика національного музичного мистецтва другої половини ХХ-початку ХХІ століття.

Він став героєм ґрунтовної монографії Любові Кияновської «Мирослав Скорик: портрет мистця у дзеркалі епохи» (Львів, 1998) та її другого доповненого видання «Мирослав Скорик: людина і митець» (Львів, 2008), головною дійовою особою наукових збірок на його пошану Львівського вищого музичного інституту ім. М. Лисенка (1999) та Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського (2000). З останніх робіт, що стосуються його хорового спадку є «Індивідуальні риси хорової творчості М. Скорика крізь призму жанрово-тематичної семантики» Остапа Майчика (2018). Наведені лише кілька праць наочно демонструють інтерес наукової громади до написаної митцем музики.

Важливою складовою роботи М. Скорика є хорова музика, яка не є провідною в його творчості, але присутня в усіх етапах творчості композитора. Твори хорового жанру несуть в собі органічне поєднання національних хорових традицій та сучасних традицій хорового мистецтва. В хоровому мистецтві композитора провідною образно-тематичною лінією є відтворення філософської та пейзажної лірики, а також релігійно-духовної сторони.

Хорова творчість Мирослава Скорика представлена творами з супроводом (інструментальним, зокрема оркестровим) та а cappella. Основою хорової творчості є масштабні циклічні твори, такі як кантата, фольклорні мініатюри. Блискучу майстерність тембрової колористики та широту художнього діапазону становлять: кантата «Весна» для хору та симфонічного оркестру (на слова І. Франка, 1960), «Людина» (на слова Межелайгіса, 1964), хоровий цикл «Пори року» (1994), «Реквієм» (за першою редакцією «Заупокійна» на канонічні тексти, 1990),

поєма-кантата «Гамалія» (на слова Т. Шевченка, 2003), три псалми (2003), Літургія Іоана Золотоустого (2005), а також масштабні хорові епізоди та сцени з опери «Мойсей» (2001).

Кантата М. Скорика «Весна» фігурує у монографії Л. Кияновської [2]. Ця рання композиція виникла у 1960 році як дипломна робота на випуску з композиторського факультету Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка. Твір написано для солістів, мішаного хору та оркестру на вибрані вірші І. Франка, циклу «Веснянки» зі збірки «З вершин і низин».

В кантаті п'ять частин з програмними назвами згідно початкових рядків віршів збірки: 1 ч. – «Дивувалась зима», 2 ч. – «Гримить», 3 ч. – «Гріє сонечко», 4 ч. – «Розвивайся, зелена діброво», 5 ч. – «Земле моя». Вони розташовані за принципом контрасту й об'єднані наскрізною типовою для початку століття образністю стихії оновлення-переродження, витка до якісної зміни, через паралелі суспільних процесів і картин пробудження природи. Для втілення свого задуму автор спирається на засоби картинності та театралізації, доповнюючи їх семантикою жанрів і тембральності.

Цикл хорових мініатюр «Пори року» з жартівливим підзаголовком «Майже за Вівальді» створено в 1994 році для камерного хору «Gloria» (керівник В. Сивохіп), для виконання на міжнародному хоровому фестивалі в Італії. Кожна частина (мініатюра) має свою фактуру, жанрові та метро-ритмічні особливості.

«Літо написано в тричастинній формі в перемінних розмірах (7/4, 5/4, 6/4,3/4). «Осінь» – ця композиція побудована на грі тембрів хроматизованих співзвучь від одноголосся до звучання повного складу хору, в розмірі 6/8. Мініатюра «Зима» імітує звучання дзвонів (4/4). «Весна» має побудову веснянок-закличок з остинатною поспівкою, імітацією щебету пташок у вигляді тріольних зворотів.

У незалежній Україні маєстро відкрив нову золоту добу хорової творчості, тісно пов'язаної з духовною проблематикою і відповідними жанрами. «Твори на богослужбові та молитовні тексти є у доробку практично кожного українського композитора», – підкреслює Віктор Степурко [5, с. 17]. «Чому останнім часом ми, композитори, звернулися до релігійної музики? – говорить Мирослав Скорик. По-перше, тому що її було заборонено. А по-друге, – тому, що релігійна музика прагне бути морально чистою, одухотвореною, вимагає чистоти почуттів, віри, переживання, співчуття, участі – усього того, чого не вистачає у сучасному світі» [3 с. 2]. Духовно-музична спадщина М. Скорика включає обробку коляди «Не плач, Рахиле» (1994 р.), «Духовний концерт-реквієм» (1998 р., нова редакція – 2003 р.), три псалми – «Чи Ти, мій милий Боже», «Не карай мене, о Господи», «Боже, спаси мене» (2003 р.) та «Літургію святого Іоанна Златоустого» (2005 р.). Безумовно,

у духовній творчості М. Скорика виявилася така загальна тенденція сучасної української духовної музики, як глибинна опора на традиції православного співу.

Хоровий цикл «Три псалми» (2003р.) 1ч.– Псалом 38 (авторська компіляція тексту з українського перекладу Біблії І. Огієнка) для жіночого хору, 2ч.– Псалом 12 (на текст переспіву Т. Шевченка) для чоловічого хору, 3ч.– Псалом 53 (на текст переспіву Т. Шевченка) для мішаного хору.

Висновки. Хорова творчість М. Скорика позначена індивідуальною своєрідністю з точки зору жанрових засад. Композитор реалізує свій творчий потенціал в багатьох різновидах хорової музики, додавши в них своє трактування, зумовлене стильовими особливостями, специфікою виконавських складів та жанрів. Але найголовніше це була здатність митця перебувати в постійному пошуку, шукати та знаходити можливості самореалізації, творити свій музичний світ, спрямований до людської душі.

Література:

1. Волох О. М. Скорик – Мойсей української музики : монографія. Дрогобич: Молодь і ринок, 2011. 316 с.
2. Кияновська Л. О. Мирослав Скорик: творчість митця у дзеркалі епохи : монографія. Львів : Сполом, 1998. 216 с.
3. Майчик О. В. Індивідуальні риси хорової творчості Мирослава Скорика крізь призму жанрово-тембральної семантики : монографія. Київ : Українська музика, 2018. 211 с.
4. Панкевич Г. Духовні композиції Мирослава Скорика. *Слово*. 2009. № 2 (39). С. 32–33.
5. Степурко В. І. Вияви мистецької інтроверсії у творчості композиторів України другої половини ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис. канд. мистецтвознавства (доктора філософії) за спец. 26.00.01. Київ, 2017. 17 с.

ФОРТЕПІАННА ПАРТІЯ ЯК ЗАСІБ СТВОРЕННЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ (НА ПРИКЛАДІ РОБОТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА З ДЖАЗ-ХОРОМ ВНУ ІМЕНІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ)

Цейко Н.О.

*концертмейстер кафедри музично-практичної
та виконавської підготовки*

*Волинський національний університет імені Лесі Українки
м. Луцьк, Україна*

Концертмейстер – це професія, яка передбачає володіння цілим рядом знань, навичок та умінь, зокрема, фортепіанною технікою у всьому діапазоні її виразових засобів та прийомів, специфікою ансамблевого музикування, технікою читання з аркуша й транспонування музичного матеріалу, мистецтвом імпровізації [3, с. 50]. «Специфіка концертмейстерської діяльності зумовлена особливостями жанру ансамблевого виконавства, що передбачає здатність здійснювати узгоджені дії для втілення єдиного художнього задуму» [1, с. 208]. Особливе значення в діяльності піаніста-концертмейстера, тим більше в класі естрадно-джазового вокального виконавства, посідає імпровізація. Діяльність концертмейстера взагалі важко уявити без використання її елементів – вільного варіювання партії акомпанементу, перекладу вокального чи вокально-інструментального твору для виконання у супроводі фортепіано тощо.

Розглянемо особливості роботи концертмейстера на прикладі роботи джаз-хору факультету культури і мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки (художній керівник – лауреат міжнародних конкурсів, відома джазова співачка Інна Кириченко, концертмейстер – Наталія Цейко). Цей колектив – молодий, але дуже динамічний. Його виступами захоплюються не лише студенти і викладачі цього ВНЗ, але й набагато ширша аудиторія, зокрема, поціновувачі естрадно-джазового мистецтва в місті Луцьку, Волинській області та в західному регіоні України. Аналіз вибраного репертуару колективу демонструє необхідність володіння концертмейстером різних видів фортепіанної фактури та піаністичної техніки.

– Починаючи з 2017 року, джаз-хор університету узяв до свого репертуару знаменитий хіт – пісню Ігоря Дріжчаного «Оберіг», що була задумана як масштабний соціальний проєкт до 25-ї річниці Незалежності України, над створенням якого працювало більше сотні осіб і реалізація якого стала прикладом єднання українців. Для реалізації свого задуму автор звернувся до відомих джазових музикантів Олексія Боголюбова та

Дмитра Саратського. «Джаз – це музика, яка створюється тут і зараз. Вона ніколи не може бути повторена. І для цього проекту потрібні були люди, які вміють створювати музику тут і зараз. Треба була людина, яка б об'єднала 25 різних, щоб зробити це «тут і зараз» [2]. Так оригінальний текст і мелодія отримали якісний джазовий супровід інструментального ансамблю/оркестру, до складу якого входили струнна група (перші і другі скрипки, альти, віолончелі), перкусія, електрогітара, бас-гітара, акустична гітара та, звичайно, клавішні (фортепіано).

– У оригінальному виконанні пісню до 25-ї річниці Незалежності України пісню заспівали 25 артистів, серед яких – Міка Ньютон, Влад Дарвін, Світлана Тарабарова, Арсен Мірзоян, Валерій Харчишин (гурт «Друга Ріка»), Alyosha, Тетяна Решетняк, Анна Завальська, Влад Карашук, Олег Собчук (гурт «С.К.А.Й»), Alloise, Марта Адамчук, Павло Табаков, гурт «Mansound», Kadnau, Олександр Пономарьов, Illaria, Тоня Матвієнко, Ольга Лукачова, Олександр Положинський (гурт «Тартак») з камерним оркестром «Віртуози Києва», музикантами-інструменталістами Єгором Гавриленком (бас), Сергієм Балалаєвим (барабани), Ярославом Степанковим (гітара), Олексієм Боголюбовим (фортепіано).

– Безумовно, багатократно записаний твір у різних версіях дуже часто виконується під студійну фонограму (в оригінальному варіанті записаний на студії «З ранку до ночі», «Комора», «Kiev Sound Studio», Студії Романа Сороки, «First Recording Company»), проте в навчальній практиці роль всього інструментального супроводу перебирає на себе партія фортепіано. Саме тому вона постає одним з ключових засобів створення художнього образу твору на рівні з хоровими партіями і солістами-вокалістами. Її особливості ми розглянемо в подальшому.

– Вже перші такти пісні, зокрема п'ятитактовий вступ (а пізніше і програти між куплетами, а також завершення пісні) потребують великої майстерності і художньої проникливості концертмейстера. Адже піаніст задає тонус виконанню всієї пісні. Він виконує гостро ритмічну акордову послідовність, з акцентованими акордами, зі зворотньо-пунктирним ритмом. Ця послідовність має бути виконана дуже опорно, міцно, сильно, тому що її функція в композиції цілого – функція поштовху, своєрідного *initio*, на який накладаються спочатку вокаліз-імпровізація сопрано, а трохи згодом «запитальна» фраза струнного ансамблю. Важливу роль у вступі концертмейстера відіграє також арпеджований пасаж у третьому такті, який, немов охоплює простір пісні, показуючи широченний діапазон художнього образу, демонструючи його потенціал та намічаючи потужний в подальшому розвиток.

– Партія фортепіано у першому куплеті «На чужині тебе я бачу в снах» в цілому акордова, гостро ритмічна, зі зворотно-пунктирними ритмами. Вона продовжує розвивати інтонаційні сили вступу. Дуже важлива її

функція – ладо-гармонічна. Не випадково у нотному тексті, окрім власне виписаних акордів, подана також і джазова цифровка, що підкреслює імпровізаційні можливості даного тексту, які нададуть пісні окремого колориту, свободи, відчуття творення «тут і тепер». Безумовно, все це постає можливим лише у випадку доречних імпровізацій концертмейстера. Такий спосіб запису партії фортепіано нагадує практику барокової імпровізації, немов співставляючи специфіку музикування ХХІ і ХVІІІ століття. Не лише у навчальному варіанті, але і в основному (ансамблевому) партія фортепіано, таким чином, виступає ладо-гармонічним фундаментом пісні, на який напластовуються імпровізаційні фрази вокалістів-солістів та інших інструментів ансамблю. Разом з тим, саме в навчальному варіанті партія фортепіано перебирає на себе ще й функції перкусії, тому, знову ж таки, імпровізаційним шляхом концертмейстер залучає в партію фортепіано окремі елементи партії перкусії, а також ритмічно і мелодично самостійної бас-гітари, яка виконує роль і яскравого мелодичного контрапункту, і помітної ритмічної противаги основній мелодії. Таким чином підкреслюються основні доли, синкопований малюнок, практика свінгування, так виникає атмосфера розкріпаченості і свободи художнього образу твору.

– Приспів «Україно моя» в цілому продовжує викладені вище тенденції, єдине що партія фортепіано у основному ансамблево-оркестровому варіанті тут викладається рівними тривалостями. Вони виконуються міцно, акцентно, підкреслюючи ритміку маршу та/або гімну. Все це відбувається на тлі динамічного тембрового *crescendo*, адже в пісні вперше згадується ключовий її образ – образ оберегу, який над Україною несе ангел-хоронитель. У другому куплеті «Ти знала горе втрат» обрані і вище описані тенденції продовжуються на тлі динамічного і тембрового *crescendo*, а також посилення імпровізаційності викладу як солістів-вокалістів, фрази яких, як і раніше, чергуються між собою, так і першого чотириголосного хору-ансамблю, що завершує цей куплет. Власне всі ці риси (*crescendo*, фактурне ущільнення, динамічне наростання, ритмічна гострота, свобода ритмічного і мелодичного «обігрування», заданих в цифровці ладо-гармонічних устоїв) притаманні і фортепіанній партії, і від професійних можливостей концертмейстера тут також дуже багато чого залежить, зокрема, створення позитивної, піднесеної, захопленої емоційної атмосфери розвитку художнього образу.

– Третій куплет пісні «Полісся, Крим, Карпати і Донбас» відзначений уведенням у вокальні та інструментальні партії елементів драматичного рокового звучання. Інструментальний ансамбль стає максимально жорстким темброво (соло-гітара, бас-гітара, перкусія) і насиченим ритмічно. Ці зміни мають відбитися і у партії піаніста-концертмейстера,

що на початку куплету перебирає на себе функції вказаних інструментів, а в завершенні поєднує типовий для нього раніше виклад з елементами рокової фактури. У наступному приспіві імпровізації вокалістів ущільнюються елементами поліфонічного викладу, зокрема, квазі-імітаційних побудов. Важливу роль відіграє партія акустичної гітари, яка вперше з'являється саме в цьому моменті пісні, насичуючи її ритмічно і гармонічно та колоризуючи темброво. Імітацію її звучання концертмейстер може здійснити шляхом ритмо-гармонічного ущільнення фортепіанної фактури, але і одночасно деяким стишенням динаміки (наприклад, за допомогою лівої педалі).

– Оригінальною частиною пісні є наступне репове соло «Рідна моя, люблю тебе», що звучить на фоні імпровізації перкусії, соло-гітари, бас-гітари і фортепіано. Це проникливе речитативне звертання до України, наповнене особистісним посилом, що створює контраст у розвитку куплетно-варіаційної будови пісні, драматизує художній образ твору, а також готує наступний підйом, зокрема, проведення наступного приспіву вже у насиченому оркестрово-хоровому звучанні, з окремими елементами-включеннями солістів. Поза всяким сумнівом, роль фортепіано на цій ділянці форми є дуже важливою. Адже воно залишається найбільш мелодичним чинником виконавського складу, і виконує роль найбільш яскравого мелодико-ритмічного контрапункту до партії соліста.

– У наступних фазах розвитку форми (останньому проведенні приспіву та заспіві «Не здолати тебе» з повторенням, що завершує пісню) партія фортепіано є винятково акордовою, тепер вона – одна з учасниць величезного виконавського ансамблю-оркестру, що формує потужний фінал пісні та утворює винятково позитивний, патріотичний художній образ твору.

Література:

1. Бутова И. А. Пути совершенствования практической подготовки музыканта-концертмейстера в многоуровневом вузе-комплексе. *Мир культуры: искусство, наука, образование*. Челябинск: ЮГИИ им. П.И.Чайковского. 2020. С. 208–211.

2. Крамінська М. Автор пісні «Оберіг» І. Дріжчаний: наш проєкт – приклад єднання українців. 2016. 22 серп. URL: <https://www.unn.com.ua/uk/news/1596183-avtor-pisnya-oberig-i-drizhchaniy-nash-proekt-priklad-yednannya-ukrayintsv>

3. Цейко Н., Кривицька Т. Мистецтво імпровізації у роботі піаніста-концертмейстера в класі естрадно-джазового виконавства. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 41. Т. 3. 2021 С. 47–57.

НАПРЯМ 2. ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ ВИКОНАВСТВО В СТРУКТУРІ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ МУЗИКАНТІВ-ПЕДАГОГІВ

ІСПАНСЬКА КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА МУЗИКА НА ПЕРЕТИНІ XIX ТА XX СТ.СТ.

Асталаш Г.Л.

*кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри камерного ансамблю та квартету
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка
м. Львів, Україна*

Музика Іспанії кінця XIX – початку XX ст. розвивається в ключі ідей епохи «нового відродження», яке у світовій мистецтвознавчій спадщині отримало назву Ренасім'єнто. Формуючись у 80-ті – 90-ті рр., цей якісно новий етап в мистецтві країни згодом охоплює період до 1914 р. і та стає революційним в історії. Зріст потреби іспанців у національній самоідентичності, усвідомлення своєї культурної своєрідності та самобутності спонукає молодих композиторів до створення оригінальних жанрових прототипів, зокрема і у сфері камерної музики. Прихильники та творці нової національної ідеї, котрі прагнули піднести іспанську музику та світовий рівень, закарбувати її у мистецькій пам'яті, свідомо сприяли розвитку ансамблевого жанру, розквіту камерно-інструментальної школи в Іспанії. Тому пізнання спадщини майстрів вказаного періоду є важливою ланкою та актуальною проблемою не тільки в контексті вивчення історії музики цієї надзвичайно колоритної країни, але й сприяє цілісному сприйняттю мистецтва всієї Європи.

Камерно-інструментальний ансамбль в Іспанії розвивається своєрідно. До початку XX ст. він не був популярним у творчості композиторів цієї країни. Митці у своїх ансамблевих творах відображали загальноєвропейські тенденції, довгий час цей жанр перебував у полоні академічного напрямку та був позбавлений яскраво національного колориту. Тільки з кінця XIX ст. іспанська ансамблева творчість яскраво заявляє про себе на світовій мистецькій авансцені. Діяльність І. Альбеніса, Е. Гранадоса, М. де Фальї, Х. Туріні у значній мірі сприяли популяризації професійної музики в цій країні, спричинили значний інтерес до неї як у виконавській, так і у науковій сферах.

Як відомо, в епоху Романтизм камерно-інструментальний ансамбль посів чільне місце і на концертній естраді, і у спадщині творців музики більшості мистецьких шкіл Європи. Він, як і вокальний жанр, став знаковим у контексті вираження внутрішніх інтенцій авторів, яскравим відображенням національної індивідуальності, культурної самобутності. Проте, у практиці іспанських митців камерний ансамбль значно поступався, наприклад, фортепіанним та вокальним творам. Зокрема, неймовірною популярністю серед виконавців й досі користуються колоритні цикли фортепіанних мініатюр І. Альбеніса, Е. Гранадоса, М. де Фальї, котрі є яскравими замальовками іспанського побуту, образів фантастичної природи Андалусії, Каталонії, Кастилії, Арагону. Розквіту в цей період зазнає іспанська національна опера – сарсуела, яка стала своєрідним синтезом музичного і театрального жанру. У ній митці змогли найбільш повно розкрити фольклорні традиції цієї імпульсивної, темпераментної нації крізь призму пісенно-танцювальних народних джерел (творчість Х.Ідальго, Р. Ф. де ла Крус, Ф.Торроба, Р. Чапі).

Камерно-інструментальний жанр у кін. XIX ст. – на поч. XX ст. хоч і присутній у творчості представників національної школи, все ж не стає провідним. Ансамблева спадщина Х. К. де Арріага (1806–1826), Р. Чапі (1851–1909), П. де Сарасате (1844–1908) в цілому відображають загальноєвропейські тенденції, зокрема: традиції віденських класиків (Х. К. де Арріага); романтичні різновиди жанру з опосередкованим розкриттям фольклорних пісенних та танцювальних ознак (Р. Чапі). Вагомий внесок у формування камерного ансамблю здійснив П. де Сарасате (1844 – 1908). Митець увійшов в історію скрипкового мистецтва як один з найяскравіших інтерпретаторів другої половини XIX ст., його віртуозна гра підкорила Європу, а сучасники характеризували його майстерність як особливе явище та порівнювали з найвидатнішими виконавцями епохи – А. В'єтаном, Й. Іоахимом. Сценічна діяльність поклала відбиток на його композиторську творчість, він став засновником іспанського скрипкового репертуару. Характеризуючи камерно-інструментальну спадщину митця, слід зазначити про вагомий пріоритет скрипки: вона наділена рисами віртуозності, набуває сольного значення. Твори цього автора яскраво романтичні, в них відчутна опора на фольклорні танцювальні жанри, гармонічні, метро-ритмічні особливості іспанської музики. Творчість П. де Сарасате стала визначальною для наступних поколінь композиторів Іспанії – І. Альбеніса, Е. Гранадоса, М. де Фальї, Х. Туріні.

Аналізуючи спадок цих відомих майстрів натрапляємо на певні спільні риси, характерні для їх опусів, а саме опора на андалуський фольклор. Музика регіону є однією з найбільш колоритних, екзотичних та, відповідно, привабливих для митців різних поколінь. Їй притаманні

романтична експресія, імпульсивність, схвильованість, спричинені контрастними співставленнями співочого (канте хондо – стародавній пісенний стиль індійського походження з особливою виконавською манерою) та танцювального (фламенко – синкретичний жанр з характерними циганськими мотивами та складним ритмом) елементів, метро-ритмічна свобода, імпровізаційність, орієнтальна мелізматика та ладо-гармонічна система (вплив арабської культури).

Еволюційні ідеї Ренасім'єнто на теренах камерно-інструментального жанру зазнали новаторської імплементації у творчості одного із найбільш яскравих художників цього періоду—Х. Туріні. Він був в числі передових проповідників національної музики Іспанії, основоположників нової композиторської школи, котрі прагнули піднести та утвердити професійне мистецтво своєї батьківщини. Серед величезного доробку автора камерно-інструментальні твори посідають чільне місце. Це, зокрема: Фортепіанний Квінтет ор.1 (1907 р.), Струнний Квартет ор. 4 (1911 р.), «Андалуська сцена» для фортепіано і струнного квінтету з двома альтами ор. 7 (1912 р.), Тріо для скрипки, віолончелі та фортепіано ор. 35 (1926 р.) та ор. 76 (1933 р.), дві Сонати для скрипки і фортепіано ор. 51 (1929 р.), Фортепіанний Квартет ор. 67 (1931 р.), Класичні варіації для скрипки та фортепіано ор. 72 (1932 р.), «Іспанська» соната ор. 82 (1933 -1934 pp.), ще одне фортепіанне тріо «Círculo» («Коло») ор.91 (1942 р.), Тема і варіації для арфи та фортепіано ор. 100 (1945 р.), «Присвячення Наваррі» для скрипки та фортепіано ор. 102 (1945), інші численні програмні твори для струнних квартетів, скрипки та фортепіано.

Естетика стилю митця відображає його прагнення до цілком конкретної образності та картинності, пейзажності та портретності. Вона покликана віддзеркалити поетику життя рідного народу крізь призму його щоденного побуту, яскравих персонажів міського життя, замальовок батьківської Севільї, а також духовних переживань та естетичних прагнень нації. Яскраві художньо-образні полотна із чітко промальованими деталями – найяскравіша ознака авторська письма. Х. Туріна майстерно синтезує риси класичної вимірності форми, романтичної емоційності, імпресіоністичної зображальності, народної жанровості, імпульсивності, створюючи свій власний неповторний стиль. Опанувавши кращі європейські традиції, він адаптував їх на національному ґрунті, заклавши основи для іспанської композиторської школи. Багаторічна піаністична діяльність поклала відбиток на формування та тип викладу музичного матеріалу у творах згаданого жанру. Автор, досконало володіючи інструментом, професійно використовує його технічні, виразові можливості, розкриває широке коло прийомів гри. Фортепіанна партія, органічно вписуючись у

ансамблеву канву, має ознаки яскравої концертності, ставить перед інтерпретатором серйозні віртуозні завдання.

Привабливість іспанського фольклору, яскрава індивідуальність та неповторність цього народу в контексті європейського простору виявилась у діалектиці культури країни. Історичні та географічні передумови формування, синтез ознак різних етносів, зокрема арабського, греко-візантійського та циганського, які в результаті історичного становлення нації стали її складовими, сформували оригінальність і самобутність національної музики. Фольклор Іспанії захоплював музикантів різних епох – Ф. Ліста, Ж. Бізе, Г. Вольфа, К. Дебюссі, М. Равеля тощо. Однак, найбільш глибинно та, безумовно, правдиво він розкритий у доробку представників іспанської композиторської школи, яка на перетині XIX та XX ст. ст. зазнала значного оновлення та відродження. Знаковим в цьому аспекті став жанр камерно-інструментального ансамблю, котрий посів вагоме місце у доробку П.де Сарасате, І.Альбеніса, Е.Гранадоса і особливо їх послідовника–Х. Туріни.

Література:

1. Асталощ, Г. Л. (2021). Імплементация ідей Ренасім'єнто у камерно-інструментальній спадщині Хоакіна Туріни. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*, (44), 27–33. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.44.2021.235290>
2. Диняк Т. Іспанський фольклор в контексті фортепіанної творчості композиторів періоду Renacimiento. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство: зб. наук. статей*. Харків, 2017. Вип. 47. С. 180-193.
3. Засць Н. В. Фортепіанна творчість І. Альбеніса та Е. Гранадоса у руслі відтворення іспанської національної ідеї. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. Київ, 2016. Вип. II(7). С. 191-196.
4. Пилатюк А. І. Тенденції розвитку іспанської скрипкової музики у контексті естетики Ренасім'єнто: автореф. дис. ... канд. мистецтв. Харків, 2013. 18 с.
5. Zaldúa M. O. *La colección iconográfica del compositor Joaquín Turina: análisis documental: inventario y catalogación*. Madrid, 2010. URL: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/11396>

КАМЕРНЕ НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ МУЗИКУВАННЯ ПЕРІОДУ НЕЗАЛЕЖНОСТІ (НА ПРИКЛАДІ КОЛЕКТИВІВ ДРОГОБИЧЧИНИ)

Козицька М.З.

*аспірантка кафедри методики музичного виховання та диригування,
старший викладач кафедри народних музичних інструментів та вокалу
Навчально-науковий інститут музичного мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного університету
імені Івана Франка
м. Дрогобич, Україна*

У 90-х роках ХХ століття особливу увагу привернули традиційні форми культури. Це явище стало своєрідною протиположністю процесам урбанізації, глобалізації, позаяк фольклор містить унікальні форми народної культури, що має неабияку цінність. Саме він пов'язує людину з її генетичним корінням, виявляє потребу збереження своєї культурно-етнічної неповторності.

Народно-інструментальне мистецтво як найбільше сприяє пізнанню художньо-значущих пам'яток музичної спадщини українського народу, піднесенню культурного потенціалу українського суспільства через ознайомлення з авторськими й автентичними народними взірцями популярної музики різних жанрів і стилів. З другої половини ХХ століття рамки камерного мистецтва загалом помітно розширились. Камерний ансамбль – єдина жанрова система, котра охоплює різні сфери взаємодії музикантів як індивідуальних суб'єктів творчості і виконавства та складається із взаємопов'язаних підсистем: композиторської творчості (фіксовані авторські камерні твори для ансамблевого виконання); ансамблевого музичного виконавства [5].

Завдяки потужному розвитку народно-інструментального виконавства композитори почали вводити класичні та народні інструменти до камерних ансамблів. Сучасні камерні ансамблі за участі баяну мають широкі можливості для вираження творчих задумів як композиторів, так і виконавців. Це дозволяє їм створювати віртуозні аранжування вже відомих взірців класичної музики. Баян – можна назвати універсальним інструментом, завдяки його широким виконавським, тембральним, динамічним можливостям. Саме тому його можна залучати до ансамблів різного складу. Наявність ансамблів нового складу відображає певну тенденцію камерно-ансамблевої музики України, в якій поєднані баян і класичні інструменти. Велика

популярність баяна зумовлена його багатотембровістю та технічними можливостями.

Сьогодні, широкої популярності набувають такі ансамблі, які зближують, здавалося б, непокєднувані інструменти (тобто різні за тембром, звуковидобуванням, технічними можливостями тощо). Це можуть бути ансамблі, що єднають лише академічні інструменти або лише народні. Але, найбільш знаковим видається поєднання народних інструментів із академічними. Такі ансамблеві склади користуються неабиякою популярністю серед сучасних виконавців (наприклад: віолончель, акордеон, дві домри, кобза; дві скрипки, бандура, віолончель; бандура і гітара; струнний квартет, орган і бандура; бандура, струнні й ударні інструменти та ін.). Це свідчить про те, що виконавство на народних інструментах увійшло у фазу академізації, де ми спостерігаємо чітку камернізацію баяна і загалом низки народних інструментів у колективному ансамблевому музикуванні.

Активну участь у мистецькому житті Дрогобиччини займає народно-інструментальне мистецтво, яке репрезентують творчі колективи, що ведуть успішну концертну діяльність. Так, 1997 року за безпосередньої участі та ініціативи виконавця, організатора колективів, композитора і педагога Сергія Максимова був створений класичний квартет (тріо) «Гармонія». Початковий склад сформували сестри Ольга (скрипка) та Оксана (фортепіано) Кіселічник та подружжя Оксани (скрипка) і Сергія (баян) Максимових. Специфіка складу була пов'язана з тим, що програми колективу складалися із двох відділів: класика – з акомпанементом О. Кіселічник, та фольклор – С. Максимова. Згодом, цей колектив став основою для однойменного тріо, у концертних програмах якого фольклорний розділ готувався під орудою С. Максимова. У такому складі 1998 року ансамбль здійснив запис магнітоальбому на студії А. Іванюка (м. Трускавець). Починаючи з 2000 року і до сьогодні, колектив виступає в новому складі: Іриной Турканик (I скрипка), Оксана Максимова (II скрипка) та Сергій Максимов (баян) [3, 16].

«Гармонія» – лауреат I-ї премії номінації «Ансамблі мішаного складу (до 4-х чоловік)» Всеукраїнського конкурсу виконавців на народних інструментах ім. А. Онуфрієнка (м. Дрогобич, ДДМУ, 2007) та III-ї премії у тій же номінації на міжнародному конкурсі баяністів-акордеоністів «Perpetuum mobile» (м. Дрогобич, ДДМУ, 2009), учасник міжнародного фестивалю класичної музики (Львів, 1996), презентації гобілену «Голгофа» М. Біласа (м. Трускавець, 1997) [1, 45]. Колектив активно гастролює Україною, Польщею, Словаччиною, Угорщиною, Австрією, Німеччиною, Італією.

Протягом багатьох років, тріо «Гармонія» веде концертну діяльність у світлиці музею М. Біласа у місті Трускавець, проводячи концерти для

шанувальників класичної музики, виступаючи на різних камерних і корпоративних вечірках. Традиційно, у другому відділі концерту, учасники «Гармонії» виконують популярну та народну музику («фолк»), перевтілюючись у «Троїстих музик». У репертуарі ансамблю переважає класична музика, але поряд із тим, у концертних програмах широко представлені синтетичні форми поєднання фольклорного та естрадного напрямків. Основу репертуару складають аранжування, переклади та обробки, здійснені художнім керівником колективу С. Максимовим, у творчості якого талановито поєднуються композиторський потенціал із виконавським досвідом та глибоким знанням виражального потенціалу як окремих інструментів, так і колективу в цілому. До опрацювання низки творів долучаються усі учасники ансамблю [6, 27]. Серед найвідоміших та затребуваних творів колективу – «Ave Maria», «Нікуліана», «Новорічний сюрприз», «Різдвяне попури» (власне аранж.), «Смерть янгола», «Забуття», «Лібертанго» А. Пяцолли, «Мелодія» та «Народний танець» М. Скорика, «Під твою милість» І. Соневицького; «Серенада» Д. Шуберта та ін. [3, 17].

За активну концертну діяльність та популяризацію українського мистецтва 2010 року тріо «Гармонія» нагороджують почесною грамотою Міністерства культури та туризму України за підписом міністра М. Куліняка (2010). Саме тоді, колектив запрошено взяти участь у «Днях України в Японії» (Токіо, 22-27 жовтня 2010).

Ще один колектив, який зайняв свою нішу у культурному житті Дрогобиччини, – ансамбль народної музики «Барви Карпат», заснований С. Максимовим. Колектив розпочав свою діяльність 1989 року як самодіяльний з ініціативи головного лікаря санаторію «Карпати» Л. Грицака (м. Трускавець). Назва колективу «Барви Карпат» була обрана для віддзеркалення різнобарвної палітри музики Карпатського регіону. Збираючи автентичний мелос і створюючи на його основі високохудожні музичні композиції, колектив популяризує фольклорні взірці трьох субетносів, які населяють Прикарпаття: бойків, лемків і гуцулів. Їхній неповторний колорит відтворюється зі збереженням найтонших відтінків автентичності у мелосі, метро-ритміці, інструментарії. Крім опрацювань українського фольклору карпатського регіону, до репертуару ансамблю включена угорська, румунська, циганська музика, ретро і танцювальні композиції. До найбільш популярних треба віднести: «Буковинська хора і бетутта», «Весільна полька», «Колискова», «Маленька полька», «Хора шкала»; аранжування С. Максимова – «Коломийка», «Циганочка», «Гуцульські мелодії»; Я. Барнич «Гуцулка Ксеня», С. Гулак-Артемівський «Пісня Наталки» з опери «Запорожець за Дунаєм»; Г. Дініку «Жайворонок»; В. Зубицький «Россініана»; С. Кушнірук Диптих «Гуцулка»; Ю. Польовий «Намисто»,

«Галицька барвіста»; В. Попадюк: «Карпатські візерунки», «Буковинські мелодії», «Жартівливі мелодії», «Віночок українських мелодій», «Українська полька»; М. Різоль «Угорський танець»; танці: «Галицька полька», «А калина не верба», «Коломийка», «Весільна полька», «Гопак», «Прикарпатська сюїта», «Козачок»; П. Терпелюк «Віночок українських мелодій», І. Турканик «Мадонна», українські народні пісні: «Била мене мати», «Ой піду я собі», «Жайворонок», «Глибока криниця», «Тече вода каламутна» та ін. [3, 15].

Викликає захоплення географія гастролей колективу, зокрема із камерним оркестром під керівництвом Мирослава Пуцентели (1991–2001, а з 2001 – колектив функціонує як самостійна концертна одиниця) країнами Європи: Англія (1991, 1992, м. Гастінг; 1994, Лондон; 1996, фестиваль у м. Люїс); Італія (1997, фестиваль у м. Riva de Garda; 1998, м. Кремона; 1999, м. Соспіро); Франція (2000, м. Реміремон); Польща (2006, м. Ланцут; 2007, м. Варшава, дні Української культури; 2008, 2009, м. Краків). Водночас, чимало концертних поїздок відбулося у складі українських делегацій до Австрії, Бельгії, Німеччини, Польщі, Румунії, Словаччини, Угорщини, Франції, Японії та ін. Колективом «Барви Карпат» було записано дві програми на Львівському телебаченні та одну на Київському (1991, «Миргород і Трускавець міста-побратими») [1, 49]. У 2007 році ансамбль «Барви Карпат» став володарем Гран-прі на Всеукраїнському конкурсі виконавців на народних інструментах ім. А. Онуфрієнка (м. Дрогобич, ДДМУ).

Отже, камерне народно-інструментальне виконавство, представлене на Дрогобиччині інструментальним тріо «Гармонія» і ансамблем народної музики «Барви Карпат», котрі ведуть активну концертну та просвітницьку діяльність не тільки на рідних теренах, а й за кордоном. Музичні твори у їхньому виконанні вирізняються неповторним колоритом, емоційністю, переконливою інтерпретацією. Творча діяльність, збагачує мистецьку палітру регіону, вона є явищем не тільки локальним, а загальноукраїнським, їхня мобільність є «однією з принципових домінант сучасного мистецтва» [5, 48], дозволяє учасникам сповна реалізуватися, виявити свій творчий виконавський потенціал. Їхня діяльність сприймається як особливе культурне, музичне явище.

Література:

1. Душний А., Пиц Б. Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва: довідник. Дрогобич: Посвіт, 2010. 216 с.
2. Іванов Є. Гармоніки, баяни, акордеони (Духовні та матеріальні аспекти функціонування в музичній культурі України ХІХ – ХХ століття): навч. посіб. [для вищих закладів мистецтв і освіти]. Суми: СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2002. С. 36.

3. Максимова О., Шафета В. Педагогічний репертуар для народних інструментів (з репертуару тріо «Гармонія») [Ноти]: навч. посіб. Дрогобич: Посвіт, 2011. 118 с.

4. Пасічняк Л. Академічне народно-інструментальне ансамблеве мистецтво України ХХ ст.: історико-виконавський аспект: дис. ... канд. мистецтвозн.: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львів, 2007. 178 с.

5. Польская И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика. Монография. Харьков: ХГА, 2001. 390 с.

6. Скоробогатько О. Мала філармонія у Трускавці «Концерти при свічках». *Літературний Львів*. 1997. Ч. 62. С. 27.

ТЕХНІЧНІ НАВИЧКИ ЯК ЧИННИК МАЙСТЕРНОСТІ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

Коцюрба Н.С.

*концертмейстер кафедри музично-практичної
та виконавської підготовки*

Волинський національний університет імені Лесі Українки

м. Луцьк, Україна

Створення сприятливого середовища для творчої реалізації піаніста-концертмейстера, усвідомлення об'єктивної реальності в галузі культури та мистецтва, сучасних культуроосвітніх тенденцій стимулюють його до подальшого професійного зростання.

Безперечним фактом є те, розвиток технічних навичок – одне з надважливих завдань удосконалення музиканта-виконавця. Розуміємо, що у професійній діяльності піаніста-концертмейстера ця навичка є однією зі складових його майстерності.

Власне поняття «технічні навички» передбачає множину, тобто формування та розвиток окремо взятої навички, та формування і розвиток цілого комплексу навичок, необхідних для гри на музичному інструменті.

Відомо, що навичка – це вміння, набуте багаторазовим повторенням [4]. Так, наприклад, працюючи над будь-якою вправою, ми отримуємо спочатку візуальну (нотний текст) інформацію. Володіючи добре сформованою уявою клавіатури, правилами аплікатури, навичками читання з листка, тощо, отримуємо завдання сформуванню нову систему зв'язків: послідовність клавіатури, руху пальців та звукове наповнення [1].

Мета досягається як результат багаторазових повторів, за умови, що граємо без зупинок та помилок. Важливо грати в повільному темпі. Адже повільний темп є умовою точності, яка, в подальшому забезпечить можливість зростання темпу виконання. Правильною умовою формування та розвитку навички слід вважати темп, при якому виконавець не поспішає, але встигає. Темп гри має забезпечити єдність свідомості та дії [2].

Будь-яка сформована навичка може функціонувати не лише як самостійна, а й як компонент будь-якої іншої, складнішої навички.

Слід зауважити, що процес формування технічних навичок повинен опиратися на музично-образний зміст твору. Адже музично – образне мислення є необхідною умовою сприйняття та відтворення художнього змісту музичного твору[3]. Музичні образи, художній зміст музичного твору передаються мелодією, ритмом, темпом динамікою тощо. Відтворення усіх засобів музичної виразності в комплексі вимагає досконало сформованих технічних навичок виконавця.

Література:

1. Гусейнова Л. В. Педагогічні проблеми удосконалення функціональної мобільності ігрового апарату піаніста. Психолого-педагогічні науки. 2020. № 1. Київ. С. 46-51.

2. Карпенко З. Аксіопсихологія особистості. Київ: ТОВ «Міжнар. фін. агенція», 1998. – 216 с.

3. Мозгальова Н. Змістове наповнення поняття «інструментально-виконавська підготовка» вчителя музики. Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти: зб.наук. праць.-Київ: Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2010. – Вип. 9 (14).

4. Філософський енциклопедичний словник / за ред. В. Шинкарука. Київ: Абрис, 2002. 742 с.

ДЕЯКІ АСПЕКТИ ДОСЛІДНИЦЬКОГО ФЕНОМЕНУ МУЗИКИ ДЛЯ БАЯНА УКРАЇНСЬКИМИ НАУКОВЦЯМИ ПЕРІОДУ НЕЗАЛЕЖНОСТІ

Мазурик В.В.

магістрантка

*Навчально-науковий інститут музичного мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного університету
імені Івана Франка
м. Дрогобич, Україна*

Душний А.І.

*кандидат педагогічних наук, доцент,
завідувач кафедри народних музичних інструментів та вокалу
Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка
м. Дрогобич, Україна*

Формування національної культури та мистецтва, українізація суспільства, пролонгація україномовного контенту, інспірація наукового та творчого напрацювання, активізації різновекторного виконавства, тощо – власне датуються початком Незалежності України як самостійної держави. Такий стартап, супроводжується низкою факторів: молода країна та її прагнення до самореалізації у соціумі; поетапне формування власної бази у всіх сферах побутування та функціонування; вихід на міжнародних рівень із проєвропейськом спрямуванням; заявка на весь світ про свою ідентичність зі світовою спільнотою.

Особливо, такі фактори спостерігаємо у мистецькій сфері. Не винятком, а навпаки – рішучим самоутвердженням постає царина музичного мистецтва, а відтак, народно-інструментальна ланка з баянно-акордеонною основою. Саме баяністи (Г. Голяка, А. Гончаров, А. Єременко, Д. Кужелев, Р. Кундис, А. Нижник, Г. Олексів, Я. Олексів, Ю. Радко, А. Сташевський, В. Тишин, А. Шамігов, В. Шафета, Вл. Князєв, В. Марченко, С. Нефедов), активізували стрімку сферу наукового контенту дослідження різновекторності феномену творчості для баяна, який сьогодні глибоко вкоринився в науковий симбіоз академічної сфери.

Україна багато на композиторів, у доробку яких є музика для баяна-акордеона як сольного, так і камерно-ансамблевого інструмента. Серед композиторів-легенд адептів-баяністів, музика який є актуальною та затребуваною відносяться – В. Власов, В. Зубицький, В. Рунчак, А. Сташевський, А. Білошицький, А. Гайденко, В. Подгорний, А. Онуфрієнко, К. М'яков та ін. У напрямку створення модерно-авангардної музики, варто звернутися до композиторів не баяністів

В. Польової, Л. Самодаєвої, І. Тараненка, К. Цепколенко, О. Щетинського.

Нове тисячоліття, відкриває нові імена баяністів-практиків, музика яких активно вливається у творчо-виконавський контекст сучасності. Серед них – Е. Мантулев, К. Соколов, В. Мирончук, В. Губанов, Я. Олексів, В. Куриленко, В. Клименко, П. Гільченко, В. Годлевський, В. Віцьков, В. Шлюбик, А. Нікіфорук, В. Салій, Р. Стахнів, М. Головчак, М. Ольховський, Б. Гивель, І. Миськів, В. Сорока, Т. Ілюхін, В. Кашута, С. Гурін, М. Вігула та ін. Розмаїття жанрів, від фольклорної обробки до дидактичного матеріалу, окремих інструктивних п'єс до програмної музики, опусів та великих жанрів це далеко не весь напрямок творчого спрямування композиторів. Низка з перелічених митців, створюють пріоритетну музику для навчальних потреб початкової та фахової перед вищої освіти, інші – для студентів ВНЗ та концертних виконавців. Ряд митців, здійснюють авторські перекладення та аранжування для колективів та оркестрів, тим самим проявляючи силу думки та глибину мислення щодо різноманітності інструментарію та затреб сучасного музиканта.

Науковий діапазон Д. Кужелева, охоплює художній аналіз семантики мови українських композитрів, проводить лінію «характерних ознак сучасного баянного репертуару із зростання лідерства новітньої оригінальної музики для баяна ... збільшення частки естрадно-джазової музики» [2, 14].

Влучним є аналіз «баянного екстриму» (за Д. Кужелевим) саме сучасних українських композиторів В. Рунчака («Messa da requiem», «Портрети композиторів», «Страсті за Владиславом», Соната № 1 «Passione», «Quasi sonata № 2» або «Музика про життя»), І. Тараненка («Причинна»), Ю. Шамо («Концертний диптих № 1, 2», «Партита-піколо», Соната, «Імпровізація та бурлеска»), Л. Самодаєвої («Квазі-квінтет» для скрипки альту, віолончелі і баяна, 1999; «Метаморфози» № 2, для баяна та фортепіано; «Одкровення», три п'єси для баяна та скрипки; «Формули», для кларнета і баяна, 2002), К. Цепколенко («Той що виходить з кола», «Знесиленням зламани народи ... Цвинтарна музика»), В. Польової («Цвітіння», для сопрано, кларнета та баяна), О. Щетинського («Poco misterioso»; «Двоє ... паралельно ... не перетинаються», для кларнета і баяна). Увагу привертає тембрально-акустична сфера відчуття баяна як камерного інструменту із потужним фонізмом музичної мови. Стилiстичні собливості спрямовані на унаочнення модерного процесу самовираження через сонорик, атональність, структуралізм, тощо [1, 68–69].

А. Сташевський, вперше звертається до аналізу жанру у баянній музиці (концерту, сюїти, партити) з позиції симфонізму та камернізації,

різновиду синтезуючих складових поліжанровості та нових виконавських прийомів (глісандо, вібрато, кластери, використання повітряного клапану, удари по корпусу інструменту, міхові різновиди), що актуалізувало джазово-академічний напрямок баянної музики [3, 14]. Відтак, науковець достименно звертається до баянної творчості В. Рунчака, її жанрово-стильової новизни («квазі-соната», «неконцерт», «анти-соната»), спричиненої пересмисленням композиторського письма та створення нового на тлі сталих традицій із філософією підвалин написання та психологією реалізації самого задуму у звукову фабулу музики із проєкцією на художньо-виразові засоби виконавської майстерності баяніста.

Культуротворча парадигма композиторського напрацювання для баяна, його класифікація та трансформація в академічну сферу, авангардний спосіб творчого переосмислення через виконавство та специфіку сучасного інструментарію розкриває робота А. Сташевського «Нариси з історії української музики для баяна» [5]. Концепція жанровості (концерт, соната, сюїта, партита) та їх різновиду, у класифікації палітри репертуарного доробку чітко концентрується на типології баянного концерту (концертино, концертна п'єса), сонаті (сонатині), сюїті, дитячій сюїті (альбомі), триптиху, диптиху котрі апелюють до «Великих жанрів в українській музиці для баяна та акордеона» [4].

Вперше, А. Сташевським уніфіковано та систематизовано «Специфіку виразальних засобів в українській музиці для баяна (остання чверть XX – перше десятиріччя XXI ст.)» [6]. Саме еволюція інструментарію від гармошко-подібного – інструменту з басо-акордовою готовою системою у лівій руці – готово-виборний – готово-виборний багато-тембровий інструмент стали стержневим еталоном розвитку у сфері композиторської творчості. Власне, самовираження інструментального стилю та композиторської технології написання музики дали можливість виокремлення творчості у певну поетапність та консолідацію пріоритетності у відповідність до індивідуума композитора. Сташевським така схема визначається наступним чином: традиційність нотозапису (В. Подгорний, А. Білошицький, А. Нижник, Я. Олексів та ін.); традиційність еволюційних процесів новизни (В. Власов, В. Зубицький, В. Балік, А. Сташевський та ін.); пріоритетність нового на тлі сталих традицій (В. Рунчак, О. Щетинський, В. Власов); інноваційні методи нотації (К. Цепколенко, Л. Самодаєва, І. Тараненко, В. Польова та ін.). Трансформаційні процеси мають перевагу у метриці, ритміці, агогіці, темпі [6, 427–428].

У світлі баянної науки, на основі дисертаційних досліджень¹ структуризовано направленість української музики для баяна-акордеона: *роботи присвячені творчості композиторів*: В. Зубицькому (Г. Голяки, А. Гончарова, Ю. Дяченка), В. Рунчаку (А. Сташевського), В. Власову (М. Булди, Ю. Чумака, Ю. Дяченка), А. Гайденку (А. Єрмоєнка), А. Білошицькому, А. Сташевському, Б. Мирончуку (Ю. Дяченка, В. Марченка), Я. Олексіву (Ю. Радка, Г. Олексів, Р. Кундиса, В. Шафети, Ю. Дяченка, В. Марченка), А. Онуфрієнку, Е. Мантулеву, К. Соколову, А. Марценюку, В. Салію, Р. Стахніву (Я. Олексіва, Р. Кундиса, В. Шафети, Н. Сторонської, В. Марченка); *дослідження жанрових тенденцій у баянній музиці* (сюїта, партита, концерт, соната, особливості фольклорного різновиду), роботи Я. Олексіва, А. Нижника, А. Шамігова, А. Сташевського, Ю. Радко, Г. Олексів; *активізація дослідницького феномену композиторської творчості регіональних баянно-акордеонних шкіл* – Харківської (А. Єрмоєнка, М. Плющенко) та Львівської (Р. Кундис, В. Шафета).

Таким чином, нами проведені певні дослідження оригінальної музики для баяна українських композиторів (баяністів і не тільки) періоду Незалежності. Уніфіковано напрямки та спектр затребуваних композиторів, творчість яких попала у поле зору виконавського та музикознавчого аналізу у дисертаційних працях ХХІ століття.

¹ А. Гончаров «Неофольклористичні тенденції у баянній творчості В. Зубицького»; М. Булда «Естрадно-джазова музика в акордеонно-баянному мистецтві України другої половини ХХ – початку ХХІ століття: композиторська творчість і виконавство»; Г. Голяка «Творчість Володимира Зубицького в контексті розвитку сучасного баянного репертуару»; Я. Олексів «Рецепції жанрів сюїти і партити в українській баянній музиці другої половини ХХ століття»; А. Шамігов «Особливості опосередкування фольклору в оригінальній музиці українських композиторів для баяна соло (фольклорний неоромантизм, неофольклоризм, нова фольклорна хвиля)»; А. Нижник «Український баянний концерт: тенденції розвитку жанру»; Ю. Чумак «Творчість Віктора Власова в контексті української баянно-акордеонної музики»; С. Нефедов «Баянно-ансамблеве мистецтво в музичній культурі України ХХ – початку ХХІ століття: теорія, історія та практика»; Ю. Дяченко «Естрадно-джазовий напрям баянно-акордеонного мистецтва ХХ – початку ХХІ століть: композиторські та виконавські виміри»; Ю. Радко «Стильова еволюція жанру баянної сонати у східнослов'янському інструментальному мистецтві другої половини ХХ – початку ХХІ століття»; Р. Кундис «Діяльність Львівської баянної школи в контексті українського народно-інструментального мистецтва»; А. Єрмоєнка «Баянна творчість Анатолія Гайденка: естетичні та жанрово-стильові аспекти»; Б. Кисляк «Баян у камерно-ансамблевій музиці українських композиторів: історико-стильовий аспект»; Сторонська Н. «Діяльність дрогибицької музичної школи в контексті українського академічного мистецтва (на прикладі Інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка)»; В. Шафета «Еволюція колективного баянно-акордеонного виконавства Львівщини у контексті музичних національних традицій України ХХ століття»; М. Плющенко «Темброво-фактурна специфіка транскрипцій за участю баяна чи акордеона композиторів Харкова кінця ХХ – початку ХХІ століття»; В. Тищик «Програмність в українській баянній музиці (1960 – 2010 роки)»; Г. Олексів «Жанр перекладення в сучасному баянному мистецтві: історичний та аналітичний аспекти».

Література:

1. Кужелев Д. Баянна творчість українських композиторів: навч. посіб. Львів: СПОЛОМ, 2011. 206 с.
2. Кужелев Д. Художні тенденції розвитку академічного баяного виконавства у другій половині ХХ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.01 «Теорія і історія культури». Київ, 2002. 20 с.
3. Сташевський А. Баянне мистецтво в Україні: тенденції розвитку оригінальної музики та індивідуальне втілення жанрово-стильового аспекту у творчості Володимира Рунчака: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2004. 20 с.
4. Сташевський А. Великі жанри в українській музиці для баяна та акордеона (тенденції розвитку в останній чверті ХХ та на початку ХХІ століть): [монографія]. Луганськ: Поліграфресурс, 2007. 159 с.
5. Сташевський А. Нариси з історії української музики для баяна: навч. посіб. [для студ. вищ. навч. закл. мистецтв і освіти]. Луганськ: Поліграфресурс, 2006. 152 с.
6. Сташевський А. Специфіка виражальних засобів в українській музиці для баяна (остання чверть ХХ – перше десятиріччя ХХІ ст.): дис. ... доктора мистецтвознав.: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2014. 473 с.

ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКІ УМІННЯ – ОСНОВА ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ МУЗИКАНТА-ІНСТРУМЕНТАЛІСТА: СОЛЬНИЙ ТА АНСАМБЛЕВИЙ АСПЕКТИ

Малахова М.О.

*кандидат педагогічних наук,
старший викладач кафедри інструментально-виконавської
майстерності Інституту мистецтв
Київського університету імені Бориса Грінченка
м. Київ, Україна*

Професійна підготовка музикантів-інструменталістів у закладах вищої освіти мистецького спрямування охоплює всі ланки освітнього процесу за спеціальністю «Музичне мистецтво», а також передбачає кореляцію дисциплін інструментально-виконавського циклу (спеціального інструмента, оркестрового класу, інструментального ансамблю) у формуванні фахових компетентностей студентів.

Міждисциплінарний взаємозв'язок цих навчальних курсів є необхідним у формуванні й розвитку інструментально-виконавських умінь майбутніх викладачів закладів початкової мистецької освіти та солістів-інструменталістів, артистів ансамблю й оркестру.

Проблема інструментально-виконавської підготовки студентів у системі вищої мистецької та музично-педагогічної освіти стала предметом досліджень науковців і педагогів-практиків: М. Давидова [1], В. Лабунця [2], Т. Пляченко [3], І. Польської [4], М. Різоля [5], В. Федоришина [7] та інших.

Для визначення сутності і структури інструментально-виконавських умінь маємо проаналізувати наукові дефініції таких взаємопов'язаних понять, як «уміння», «знання», «навички», «виконавська майстерність», «творчість», «ансамблеве виконавство» тощо.

Науковці визначають *уміння* як здатність належно виконувати певні дії, що заснована на доцільному використанні людиною набутих знань і навичок, а *уміння невербального спілкування* – як комунікативне уміння педагога, яке полягає у використанні в професійному спілкуванні оптико-кінетичної (жести, міміка, пантоміміка), паралінгвістичної (якість голосу, діапазон, тональність) та екстралінгвістичної (паузи, сміх, шуми) системи знаків; в організації простору й часу в комунікативному процесі [6, с. 276 – 277]. Зауважимо, що саме здатність до невербального спілкування є фахово необхідним умінням, що забезпечує професійну комунікацію учасників інструментального ансамблю в процесі концертного виступу.

Узагальнюючі погляди науковців на тлумачення поняття «уміння», маємо констатувати, що воно тісно пов'язане з такими поняттями, як «знання» і «навички».

У соціолого-педагогічному словнику *знання* розтлумачено як відображення об'єктивних характеристик дійсності у свідомості людини [6, с. 84].

Навички є автоматизованими діями, що формуються повторенням і характеризуються високою мірою засвоєння, не потребують регулювання і контролю [6, с. 147].

Музично-виконавську майстерність М. Давидовим охарактеризовано як вільне володіння музичним інструментом, а також володіння собою, забезпечуючи інтонаційно-осмислене, інтерпретоване, одухотворене, емоційно яскраве артистичне втілення музичного твору в реальному звучанні під час естрадного виступу [1, с. 36].

Виконавська майстерність інструменталіста формується у повсякденній самостійній роботі над собою (виконання комплексу вправ, робота над музичними творами тощо), а також у процесі

концертно-виконавської діяльності і проявляється в ній як вищий рівень засвоєних умінь та інтерпретаторської творчості.

Дефініцію *творчість* науковці визначають як продуктивну людську діяльність, що здатна породжувати якісно нові матеріальні й духовні цінності суспільного значення. Розвиток творчого потенціалу діяльності є важливою умовою культурного прогресу суспільства й виховання людини [6, с. 266]. Базою творчості виступають знання й досвід, набуті людиною у процесі пізнання і практичної діяльності.

Здійснення музикантом-інструменталістом виконавської діяльності в освітньому процесі та в умовах репетиційно-концертної роботи неможливе без сформованих інструментально-виконавських умінь.

Інструментально-виконавські уміння ми трактуємо як інтегративне професійно-особистісне утворення, що складає основу виконавської майстерності інструменталіста.

Структуру інструментально-виконавських умінь, формування яких здійснюється в процесі індивідуальних занять у класі спеціального інструмента, ми репрезентуємо такими взаємопов'язаними складовими:

1) здатність використовувати конструкцію, технічні можливості й темброво-регістрові особливості свого музичного інструмента для розвитку власної виконавської майстерності;

2) уміння визначити функціонально доцільну постановку (за необхідності і посадки), яка забезпечить ефективність формування виконавської техніки інструменталіста;

3) техніка гри на інструменті (рухливість пальців, координація функцій рук, раціональність аплікатури, виразність та стилістична відповідність штрихів, динамічна гнучкість виконавця тощо);

4) володіння музично-виражальними прийомами (доцільне застосування різних видів звуковидобування та звуковедення, художньо доцільне поєднання штрихів, темброве різнобарв'я, логічне фразування, агогіка, інтонаційна образність тощо);

5) уміння читати нотний текст з аркуша;

6) здатність до транспонування, добору музики на слух, імпровізації;

7) єдність технічного і художнього аспектів в інтерпретації музичного твору та створенні індивідуального виконавського стилю;

8) виконавська мобільність та сценічна адаптивність (здатність застосовувати адекватні виконавські методи і прийоми у різних ситуаціях, емоційна стабільність, виконавська воля, швидка адаптація до акустичних умов концертної зали, поєднання інструментально-виконавської техніки з артистизмом та сценічною культурою).

Формування інструментально-виконавських умінь студентів у навчальному ансамблі має свої особливості, обумовлені специфікою ансамблевого виконавства.

Ансамблеве виконавство І. Польська визначає як феномен виникнення певної художньої цілісності замкненого континіуму в процесі консолідованого й погодженого сумісного виконання музики кількома (від двох до десяти) виконавцями, партії яких не дублюються [4, с. 286].

Характерною особливістю ансамблевої гри є те, що в процесі спільного виконання музичних творів великого значення набуває здатність до «спільно-інтуїтивного творчого перевтілення». Уміння перехопити виконавський задум партнера та його настроїв, відобразити хід думок іншого члена колективу, одночасно запропонувавши власне бачення, і створює умови для єдиного образного плану. Здатність до співпереживання і співтворчості формується в результаті тісної виконавської та особистісної взаємодії, яка, своєю чергою, напрацьовується шляхом довготривалої комунікації в умовах практичних репетицій та концертних виступів.

На основі аналізу змісту освітньої роботи у навчальних інструментальних колективах ми визначили специфічні *ансамблеві уміння*, формування яких є необхідним у фаховій підготовці студента-інструменталіста. Це: 1) здатність до колективного музикування; 2) відчуття партнера з ансамблю; 3) метроритмічна синхронність виконання; 4) темброва однорідність звучання однієї партії; 5) підпорядкованість виконавських дій учасників навчального ансамблю творчим завданням, сформульованим викладачем.

Зауважимо, що формування у студентів ансамблевих умінь здійснюється на основі індивідуальних інструментально-виконавських умінь, набутих у класі спеціального інструмента, які в умовах колективного музикування актуалізуються і розвиваються.

Отже, формування й розвиток інструментально-виконавських умінь студентів є важливою складовою фахової підготовки музикантів-інструменталістів у системі університетської освіти. Сформованість означених умінь та здатність застосовувати їх у професійній діяльності визначає рівень професійної майстерності музиканта як педагога і виконавця.

Література:

1. Давидов М. А. Музично-виконавська майстерність. *Виконавська майстерність музикантів-інструменталістів*: зб. мат. Всеук. наук. конф. «Виконавська майстерність музикантів-інструменталістів: історія, теорія та методи формування». Київ, 18–20 квітня 2012 р. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2012. С. 36–38.

2. Лабунець В. М. Методична система інструментально-виконавської підготовки майбутнього вчителя музики : автореф. дис. ... д-ра пед. наук : 13.00.02. Київ, 2015. 42 с.

3. Пляченко Т. М. Професійна діяльність керівника музично-інструментального колективу : навч. посіб. Київ : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2013. 112 с.

4. Польская И. И. Камерный ансамбль: теоретико-культурологические аспекты : дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.03. Харьков, 2003. 435 с.

5. Ризоль Н. И. Очерки о работе в ансамбле баянистов. Москва : Сов. композитор, 1986. 224 с.

6. Соціолого-педагогічний словник / уклад. С. У. Гончаренко, В. В. Радул та ін. ; за ред. В. В. Радула. Київ : ЕксОб, 2004. 304 с.

7. Федоришин В. І. Формування виконавської майстерності студентів музично-педагогічних факультетів у процесі колективного музикування : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02. Київ, 2002. 202 с.

ВЗАЄМВПЛИВ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ І ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В ТВОРЧІЙ ЛАБОРАТОРІЇ С. РАХМАНІНОВА

Попов Ю.К.

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри спеціального фортепіано

Харківський національний університет мистецтв

імені І.П. Котляревського

м. Харків, Україна

Художні смаки і погляди С. Рахманінова формувалися в процесі комплексного вивчення різних спеціалізацій в області музичного мистецтва, серед яких важливе місце, разом з виконавством, займає, безумовно, композиторська творчість. Як відомо, композиторську освіту С. Рахманінов отримав у Московській консерваторії в класах професорів С. Танєєва та А. Арєнського. Дипломною роботою композитора стала його одноактна опера «Алеко», яка була далеко не першим твором С. Рахманінова, що вже мав до цього часу досвід роботи в оркестрових жанрах. Це симфонічна поема «Князь Ростислав», Перший концерт для фортепіано з оркестром, незакінчена симфонія. Вже в цих опусах формувався рахманіновський оркестровий стиль, для якого стануть характерними увага до колориту, часте використання розширеного

складу оркестру, який створював щільну музичну тканину, монументальність звучання, включення видових інструментів для створення в певному інтонаційному контексті ефекту звучання народних інструментів. Відзначимо, що схильність юного С. Рахманінова до зайняття композицією зовсім не підтримувалась педагогом з фортепіано М. Зверевим, бо це, на його думку, відволікало учня від удосконалення гри. Такий антагонізм переслідуватиме С. Рахманінова усе життя, який, за його словами, коли писав, не міг грати і – навпаки [9, с. 130].

В той же час, саме завдяки композиторській творчості, музикант розширював свій виконавський кругозір. Під час вивчення творів різних авторів, він удосконалював майстерність гри на фортепіано. Цікавий той факт, що процес створення музики у С. Рахманінова досить часто зароджувався в ході його занять на фортепіано як піаніста, що і дало в майбутньому напрочуд гармонійний сплав композиторської та виконавської іпостасей в артистичній індивідуальності С. Рахманінова. Часто для оформлення вже існуючих звукових уявлень і композиторських ідей художникові потрібний був рояль, щоб матеріалізувати фактуру і форму майбутнього твору. Так, зокрема, було при створенні опери «Алеко». Сам музичний твір, таким чином, виникав значною мірою завдяки імпровізаторському даруванню С. Рахманінова. Не випадково, в його маєтку Іванівка, де була створена основна частина композиторської спадщини С.Рахманінова, в кабінеті знаходилися тільки три найнеобхідніші предмети: рояль, стіл і стілець. Таким чином, навіть інтер'єр приміщення не повинен був відволікати художника від творчого процесу, що видавало одну з характерних для С. Рахманінова особистих якостей – заглибленість, аскетизм, свідоме відгородження себе від світської метушні під час занять, як композицією, так і грою на фортепіано. Цей симбіоз двох іпостасей в особі С. Рахманінова призводив до їх природного взаємовпливу, наприклад, до насичення багатьох, передусім, фортепіанних опусів композитора віртуозною фактурою, до речі, розрахованою на безкінечно широкі піаністичні можливості автора. Йдеться про щільну, а іноді й переобтяжену фігураціями музичну тканину його творів. Це, як великі форми – обидві фортепіанні сонати, Варіації на тему Ф. Шопена, так і малі – прелюдії, музичні моменти, етюди-картини, які, незважаючи на свою камерність, відбили віртуозний виконавський стиль автора, що наблизив їх з розгорнутими концертними п'єсами. Різноманіття прийомів викладу композиційного матеріалу, імпровізаційний характер фактурних малюнків, що поріднюють композиторський стиль С. Рахманінова з лістовським і ще більшою мірою з шопенівським, безпосередньо пов'язані з виконавською практикою музиканта. Говорячи про імпровізаторський дар музиканта, відмітимо, що у С. Рахманінова він виявився саме на зрізі

двох пластів творчості – виконавської і композиторської, здійснюючи їх взаємопроникнення. Про це свідчать текстові зміни, які вносив Рахманінов у твори інших авторів, музику яких він виконував. Прикладами служать «На трійці» П. Чайковського, рахманіновські транскрипції творів Й. Баха, Ф. Мендельсона, Ж. Бізе, М. Римського-Корсакова, О. Бородіна, М. Мусоргського, П. Чайковського, Ф. Крейслера і деякі інші твори, які не випадково в монографічному дослідженні М. Борисенко про жанр транскрипції названі композиторськими інтерпретаціями, тобто такими, які міняють композиційно-семантичний статус першоджерела [3, с. 40]. Виконавське мистецтво піаніста, в цілому, стає органічним продовженням його композиторської діяльності. У авторській передачі образи рахманіновської музики отримують велику яскравість, експресивність. В той же час, для С. Рахманінова-лірика характерна передача того чи іншого емоційного стану в численних нюансах. Ці дві тенденції не виключали, а взаємодоповнювали одна одну: тонка деталізація образних граней йшла рука в руку в грі С. Рахманінова з напруженою патетикою, яскравими драматичними вибухами, підкресленою гостротою емоційних контрастів, що продовжують естетичні принципи епохи романтизму. Прагнення активніше виразити свою реакцію на явища навколишньої дійсності, з одного боку, вимагало від піаніста загострення експресії, сильних, яскравих засобів впливу на слухача, з іншого – тонкої майстерності психологічного нюансування, уміння передати той чи інший емоційний стан в численних відтінках і градаціях. Сплав двох цих різноспрямованих начал відбиває образну діалектику рахманіновських інтерпретацій та є найважливішою особливістю рахманіновського виконавського стилю, закономірно викликаючи високий ступінь слухацької напруги при сприйнятті гри артиста.

Література:

1. Асафьев Б. С.В. Рахманинов. Москва: Искусство, 1945. 27 с.
2. Беляев В. С.В. Рахманинов. Характеристика его творческой деятельности и очерк его жизни. Москва: Худож. печать, 1924. 30 с.
3. Борисенко М. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю: (Дис. ... канд. мистецтв). Харків: Харьковский национальный университет мистецтв ім. І.П.Котляревського., 2004. 195 с.
4. Брянцева В. С.В. Рахманинов. Москва: Сов. композитор, 1976. 644 с.
5. Каратыгин В. Избранные статьи. Москва: Музыка, 1965. 352 с.
6. Келдыш Ю. Рахманинов и его время. Москва: Музыка, 1973. 470 с.
7. Коган Г. Вопросы пианизма. Избранные статьи. Москва: Сов. композитор, 1968. 461 с.
8. Коган П. Вместе с музыкантами. Москва: Сов. композитор, 1986. 272.

9. Рахманинов С.В. Литературное наследие. Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма. Т.І [сост. и ред. Апетян З.]. Москва: Сов. композитор, 1978. 648 с.

ОСОБЛИВОСТІ ФЕНОМЕНУ ДІЯЛЬНОСТІ НАРОДНОГО АНСАМБЛЮ ПІСНІ І ТАНЦЮ «ПІДБУЖАНКА»

Стахнів Р.В.

*аспірант кафедри методики музичного виховання і диригування
Навчально-науковий інститут музичного мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного університету
імені Івана Франка
м. Дрогобич, Україна*

У загальному контексті самодіяльної, художньо-просвітницької, мистецько-культурної діяльності Західної України, як осередок із притаманними традиціями й цільовим творчо-виконавським розвитком вирізняється художня самодіяльність дрогобицького району, а саме діяльність Народного ансамблю пісні і танцю «Підбужанка». Вивчення культурного життя «на периферії» дедалі більше привертає увагу сучасних науковців та спонукає їх досліджувати діяльність творчо-виконавських колективів. Особливо це торкається одного з найбільш неоднозначного для регіону ансамблю – Народного ансамблю пісні і танцю «Підбужанка», у якому вирує культурно-світоглядна активність, розвивається творчо-концертна діяльність. Проте, незважаючи на вагомую історію своєї роботи, він не ставав предметом ґрунтовних досліджень.

Мета статті – здійснити аналіз творчо-виконавської діяльності Народного ансамблю пісні і танцю «Підбужанка» (з 1980-х рр. – сьогодення).

Знаний на Львівщині Народний ансамбль пісні і танцю «Підбужанка», незважаючи на те, що його основу склали учні Підбузької школи, які дорослішали, розліталися життєвими стежинами, а значить, була велика плинність учасників, пройшов чималий творчий шлях. Ідея створення ансамблю пісні і танцю «Підбужанка» належить колишньому директору Підбузької школи Миколі Пікунцю. В далекому 1976-му році, танцювальна група, створена з учнів 1-А класу, робила перші кроки, невдовзі «Підбужанка» стрімко збільшила свій склад, на сцену одночасно виходило приблизно сто учасників, захоплюючи

глядача уже однією своєю появою у вишиванках та інших цікавих сценічних костюмах.

Феноменальна результативність ансамблю стала реальністю лише завдяки ініціативній, самовідданій праці, творчій майстерності трьох людей відмінного організатора і нестримного шукача нового Миколи Пікунія, поета-пісняря, музиканта Любомира Якіма (чия незрівнянна «Смерека» лунає в теле-, радіо просторі та у соцмережах уже не одне десятиліття) та хореографа Софії Пікунець, Цікаво, що за свою роботу керівники не отримували жодної матеріальної винагороди, їм не присвоювали жодних звань, вони прагнули розвинути у своїх вихованців потяг до прекрасного, доброго, допомогти їм стати на шлях розвитку свого світогляду, зацікавити корисним, духовним.

Маючи великий успіх у глядача, «Підбужанка» була бажаною на заходах не лише районного, а і обласного та всеукраїнського масштабу. На сценічних майданчиках «Підбужанка» виступала поряд з вокально-інструментальним ансамблем «Ватра», ансамблем Прикарпатського військового округу, артистами Львівського театру ім. М. Заньковецької, народної циркової студії «Юність», із Заслуженим прикарпатським ансамблем пісні і танцю України «Верховина» та з лауреатами різноманітних конкурсів і фестивалів. Використання автентичного фольклору трійстими музикантами, запального бойківського танцю різними групами балету, юні артисти займали високий щабель протягом багатьох років на теренах Львівщини.

Основою репертуару завжди були народні танці, народні пісні і народні мотиви. Це і було запорукою успіху. А загалом, репертуар ансамблю був неповторним, бо тексти пісень, музику нерідко складав маестро Любомир Яким (який, віртуозно володів грою майже на усіх музичних інструментах та власноручно майстрував голосисті сопілки), хореографію, насичену західноукраїнським колоритом створювала неповторний малюнок народного та хороводного танцю Софія Пікунець. На Галичині або в інших регіонах України самодіяльний колектив, схожий на «Підбужанку», не зустрічався, коли на сцені одночасно поєднувались таланти оркестрової, вокальної, танцювальної груп.

Ось короткий перелік участі ансамблю в святкових урочистостях: обласна декада танцю (1978 р.), обласний огляд художньої самодіяльності шкіл Дрогобицького району (1979 р.), обласний огляд дитячої творчості (1980 р.), республіканський телефестиваль «Пісня скликає друзів», обласне свято пісні і танцю, обласна декада танцю (1981 р.), обласний огляд дитячої творчості (1982 р.), обласний фестиваль народної творчості (1984 р.), творчий звіт у Підбужі, обласна декада танцю, міська декада танцю (1985 р.), огляд-конкурс сімейних колективів, концерт, присвячений святкуванню 8 Березня (Львів,

1986 р.). Протягом наступних років діяльність колективу була не менш активною, ансамбль продовжував свою концертну діяльність. Зокрема брав активну участь у житті Підбужа та регіону. Всі концерти присвячені святковим декадам, таким як: різдвяний концерт «Небо світитися зорею», «Думи мої» (до річниці Т. Г. Шевченка), «День матері», «День Конституції», «День Незалежності», «Свято Миколая» та ін., завжди відбувалися за участі ансамблю пісні і танцю «Підбужанка»

У липні 1984 року, згідно з наказом Міністерства культури «Підбужанці» присвоєно звання «народний самодіяльний». Своїми досягненнями колектив завдячує повсякденній і відданій праці його керівників Любомира Антоновича Якіма, який працював у колективі до 1993 року та Софії Степанівни Пікунець, яка працювала у колективі більше десяти років.

У 1987 році на посаду хореографа прийшла молодий спеціаліст Ганусич Анна Миколаївна, яка працювала до 1993 року. Після її звільнення колектив, практично, перестав існувати. Відбувалася постійна зміна керівників, внаслідок чого майстерність самодіяльних юних артистів бажала кращого.

У 2006 році з приходом в ансамбль хореографа Шиловой Марії Володимирівни колектив ожив і став працювати у постійному режимі. Приймав участь у всіх районних та обласних оглядах конкурсах, а також у масових заходах району, міста, села. Значно покращилась робота у колективі з приходом керівника хорової групи ансамблю – Химина Степана Степановича, який почав свою діяльність у колективі з 2009 року і працює до сьогодні.

В жовтні 2010 року керівники колективу Марія Шилова та Степан Химин відсвяткували 30-ті роковини від дня створення ансамблю. В 2011 році хореограф Марія Шилова захистила колектив на черговій атестації і звільнилася.

На даний час колективом керують Степан Химин та хореограф Христина Піхоцька, яка прийшла у колектив в січні 2012 р.

Таким чином, Народний ансамбль пісні і танцю «Підбужанка» збагачує культурно-мистецький простір Франкового краю, у просторах залах, під відкритим небом виступають ці чарівні діточки в українських народних костюмах, співають ніжні та веселі жартівливі пісні, завзято танцюють. Пріоритетними завданнями сьогодення є збереження колективу як творчої одиниці, розширення їхньої матеріальної бази, національна та міжнародна співпраця у сфері гастрольної діяльності, взаємообмін творчим досвідом

Література:

1. [б. а.] А у селах веселих. *Ленінська молодь*. 7 жовтня. 1987. № 120 (5915). С. 4.
2. [б. а.] Мистецькі барви Франкового краю. *Франковий край*. 21 вересня. 2018. № 38 (252).
3. [б. а.] Свято миру, добра і братерства. *Радянське слово*. Субота, 3 червня. 1989. № 89 (9.917).
4. Зразковий аматорський ансамбль пісні і танцю «Підбужанка». URL: <https://uk-ua.facebook.com/groups/798340553655448/>
5. Пікунець С. Співає і танцює «Підбужанка». Дрогобич: Посвіт, 2009. Кн. 1. 68 с.

ВИКОНАВСЬКА ШКОЛА: ДжЕРЕЛОЗНАВЧИЙ ТА ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТИ

Сторонська Н.З.

*кандидат мистецтвознавства,
провідний концертмейстер та доцент кафедри народних
музичних інструментів та вокалу*

Салій В.С.

*кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри народних музичних інструментів та вокалу
Дрогобицького державного педагогічного університету
імені Івана Франка
м. Дрогобич, Україна*

На зламі ХХ – ХХІ століть постає нагальна потреба наукового осмислення і побудови освітнього процесу у вищій школі сьогодення. Фундаментом, що визначає провідні напрями досліджень теоретичних засад та практичних пошуків (за Г. Падалкою) щодо методології, змісту, форм, методів музичної освіти може стати концепція модернізації музичної педагогіки, до вихідних положень якої належать такі: музична освіта як невід’ємний компонент загальної освіти; музична освіта ґрунтується на загальних засадах педагогіки, теорія і методика навчання музики є складовою педагогіки мистецтва [6, с. 19]. Багатоступенева система професійної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва припускає розширення акмеологічного підходу в рамках викладання фахових дисциплін. Як зазначає А. Козир [6, с. 54], цей підхід дозволяє створити оптимальні умови для формування професійної

майстерності майбутніх фахівців, а саме: сприяє самореалізації особистості; професійному саморозвитку та самопізнанню; розвитку творчості. Усе вищезазначене визначає актуальність даної роботи: у контексті акмеологічного підходу до якісної оцінки праці провідними стають поняття майстерність, професіоналізм, тобто будь-яка школа існує та актуалізується лише завдяки діяльності її представників. Саме вони є не лише носіями її (школи) традицій, але їх творцями, авторами.

Школу розглядають як особливий тип комунікації, що здійснюється завдяки двоєдиному процесу, який включає в себе і творчість, і навчання. Колективний характер школи не означає нівелювання ролі творчої індивідуальності. Разом із тим, школа в мистецтві завжди представляє собою своєрідну творчо-педагогічну і творчо-наукову парадигми.

Розкриття будь-якого національно-освітнього феномену як історико-культурного явища в Україні потребує узгодження із прогресивною філософією культури та освіти, історією педагогічної думки, що визначило концепт розгляду музично-освітньої галузі та виокремлення в контексті її розвитку надбань української музично-педагогічної школи середини ХХ – початку ХХІ століття.

У системі гуманітарних тверджень поняття «школа» і породжені нею загальнокультурні цінності потребують ретельного вивчення та історичного аналізу, науково-теоретичного узагальнення з подальшим застосуванням отриманих знань у загальній педагогіці, теорії і практиці музичної освіти.

Основоположником сучасної школи мистецької освіти музично-педагогічного профілю є доктор педагогічних наук, професор Г. Падалка. Вона розкрила базові засади розбудови музичної освіти в Україні, висвітлила теоретико-практичні підходи до її удосконалення і осучаснення. Як провідне, Г. Падалка визначає положення щодо функції музичного виховання у становленні особистості, чим окреслює рушійні сили процесу її музичного розвитку. Змістовою основою музичного навчання дітей та юнацтва, на думку автора, визначено національне мистецтво та наголошується на необхідності поєднання у змісті навчання трьох видів музичної діяльності учнів – пізнання, оцінювання, творення, визначаються вимоги до вибору навчального репертуару з виконавських музичних дисциплін. Г. Падалка підкреслює, що поза досягненням взаємозв'язку між професійною підготовкою педагогів-музикантів і музичним навчанням школярів якісне функціонування музичної освіти неможливе [3, с. 118].

Виконавська школа як предмет теоретичного дослідження стала актуальною в останнє десятиліття ХХ століття, що пов'язано з багатьма причинами. Серед них – бачення школи як регулятора виконавського процесу в двох основних іпостасях: творчість концертанта і творчість

педагога, який його навчає. Об'єм школи як явища музичної практики набуває широких кордонів. Тому, проблема вивчення особливостей виконавської школи, як феномена, є справою непростю. Школа як напрямок музичного мистецтва найчастіше аналізується через особистий досвід виконавців, котрі залишаються в історії як автори оригінальних стильових еталонів виконавства (або методів навчання виконавству) окремих творів чи композиторських стилів в цілому; через практику історично сформованих регіональних інституцій (концертних, навчально-методичних закладів), а також через спільну традицію національної культури, в якій стабілізуються і зберігаються виконавські принципи на рівні універсалій (до прикладу, національний виконавський стиль, національна концепція виховання і навчання музикантів-виконавців).

Виконавська школа – багатогранне за формою й змістом поняття, що відображає єдність живого процесу пізнання і передачі накопичених знань наступному поколінню. Виконавську школу слід розуміти як перевірену практикою досконалу систему навчання, яка на даний період має значні об'єктивні досягнення і тому вже визнана фахівцями. Навчання в системі виконавської школи базується на об'єктивних закономірностях розвитку технічних навичок, художнього мислення, має творче пошукове спрямування, а, отже, сама система школи носить характер самовдосконалення.

Здобута в результаті виконавська школа – це неоціненний спадок, який отримує молодий музикант від свого викладача-наставника при входженні в активну творчу виконавську діяльність. Ключ, яким молодий музикант відкриває двері свого майбутнього, складається з комплексу розвитку природних здібностей, самодостатнього художнього мислення, сформованого виконавського апарату музиканта і отриманого виховання в широкому розумінні слова. Виконавська школа формує індивідуально визначену особистість майбутнього митця, враховуючи його психофізіологічні особливості, професійні знання та навички зі сформованим світоглядом та відношенням до людських цінностей.

При всьому розмаїтті виконавських шкіл, їх поєднує загальна мета: навчити майстерності досконалого володіння інструментом, художнього виконання музичних творів, творчого підходу до вирішення виконавських і художніх проблем. Проте, шляхи досягнення мети у процесі очікуваного результату абсолютно різні, суто індивідуальні для кожного викладача (професора).

Щодо пріоритетів розвитку учнів, викладач (основоположник або реформатор школи) має власну методику як віддзеркалення досвіду попередніх поколінь музикантів-виконавців. Саме її він і передає у

спадок своїм учням (студентам). В той самий час, якими різними б не були шляхи досягнення виконавської майстерності, зміст педагогічної діяльності включає формування та розвиток практичних виконавських навичок, виховання художнього мислення в процесі творчості, спираючись на ерудицію з музично-теоретичних дисциплін. Без вищезазначених підходів у педагогічній діяльності неможливий повноцінний і якісний педагогічний процес з позитивним результатом. І, незалежно від уподобань та музичних смаків педагога, саме зазначені напрямки педагогічної роботи обумовлюють процес формування майбутніх музикантів.

Вивченню закономірностей розвитку різних виконавських шкіл в українському музикознавстві присвячені наукові дослідження Н. Гуральник, М. Жишківіч, Т. Зінської, Т. Рощиної, Ю. Полянського. Н. Гуральник виділяє культуротворчу функцію виконавської школи, котра ґрунтується на просвітницькій, концертній та конкурсній діяльності відомих виконавців, а також безпосередньо впливає на їх індивідуальний педагогічний і виконавський стиль [1, с. 35]. Т. Зінська виявляє особливості функціонування вітчизняної музичної виконавської школи як культурної традиції, розкриває сутність принципу культурної відповідності та її пріоритетності в сучасному музично-освітньому процесі. Національна музично-виконавська школа розглядається нею як сукупність виконавських шкіл окремих регіонів і спеціалізацій, що і створює загальну культурну традицію як спосіб існування колективної пам'яті [2, с. 121].

Вивчаючи виконавські школи в музичних культурах різних країн і регіонів, мистецтвознавці відзначають певну єдність їх професійних ознак. Всі значні школи пропагують точне дотримання авторського тексту, роботу над технічною майстерністю виконавця, пошуки звуковидобування, які максимально передаватимуть задум композитора, той глибокий емоційно-психологічний підтекст, котрий присутній у всьому, від характеру звучання, його інтонаційного й тембрального забарвлення та найтоншого нюансування до розкриття музично-образного змісту твору в цілому, а також виховання артистичної індивідуальності музикантів. Однак, яскраві представники виконавської школи відрізняються неоднорідністю художнього світогляду і творчих принципів. Це особистості, які мають свою неповторну життєву філософію, виражену в звуках. Таким чином, фактор особистісної індивідуальності вкрай важливий при дослідженні регіональних виконавських шкіл, представники яких доволі часто були не лише взірцями професійної майстерності, а й також і духовними просвітниками свого краю.

Отже, школа в контексті культури є одним із механізмів перетворення ідеальної світоглядної моделі «на систему нормативних технологій і оціночних критеріїв». Тому вона має здатність адаптації до нових умов існування. Нормативи набувають значення цінності. Школа є саморегулюючою системою, яка забезпечує внутрішню єдність специфічної форми діяльності – виконавства.

Література:

1. Гуральник Н. Феномен школи як предмет науково-теоретичного аналізу. *Наука і сучасність: зб. наук. праць. Національного пед. університету ім. М. Драгоманова*. Київ, 2005. Т. 47. С. 30–40.

2. Зотов Д. До визначення поняття «школа гри на саксофоні». *Культура та інформаційне суспільство XXI століття*: матер. всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених (Харків, 22–23 квітня 2015). Харків: ХДАК, 2015. С. 99–100.

3. Козир А. Специфічні особливості мистецької школи у музично-педагогічному вимірі. *Наукові записки Національного педагогічного університету ім. М. Драгоманова*. Серія: Педагогічні та історичні науки. Київ, 2014. Вип. 116. С. 116–122.

4. Салій В. Методика роботи над музичним образом у процесі навчання підлітків гри на баяні (акордеоні): [монографія]. Дрогобич: РВВ ДДПУ ім. І. Франка, 2013. 136 с.

5. Сторонська Н. Дрогобицька музично-педагогічна школа в контексті академічного сьогодення. *Актуальні питання культурології: Альманах наукового товариства «Афіна» кафедри культурології та музеєзнавства*. / [за ред. проф. В. Г. Виткалова]. Рівне: РВГУ, 2019. Вип. 19. 141 с. С. 118–126.

6. Теорія та методика мистецької освіти. Наукова школа Г. М. Падалки. Колективна монографія / [під наук. ред. А. В. Козир]. Київ: НПУ ім. М. Драгоманова, 2010. 360 с.

ПИТАННЯ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ В КЛАСІ ФОРТЕПІАНО В УМОВАХ ЗВО

Чжоу Тінтін

*здобувачка третього освітньо-наукового рівня вищої освіти
кафедри освітології та інноваційної педагогіки
Харківський національний педагогічний університет
імені Г.С. Сковороди
м. Харків, Україна*

Підготовка кваліфікованих фахівців-учителів музики нового покоління – це стратегічний напрямок розвитку галузі вищої музичної освіти, що передбачає створення в освітніх установах системи управління якістю підготовки здобувачів. Якісна музично-інструментальна підготовка спеціаліста є основним питанням, в якому інтегруються риси педагогіки, мистецтва, культури, духовно-морального та виконавського досвіду. Професійна підготовка майбутнього учителя музики в умовах ЗВО здатна забезпечити здобувачам вищої освіти початкову організацію досвіду реалізації отриманих знань за обраною професією та надати кожній людині вдосконалити свої вміння. Тому, вимоги до знань повинні бути оптимальними для здобувача, а також розвивати прагнення до нових знань та шляхів їх реалізації.

Відзначимо, що формування особистості в освітньому процесі є основною науковою проблемою, оскільки сформована здатність до самостійного розвитку є особистісною характеристикою індивіда та надає можливості вирішувати професійні та життєві питання.

Велику роль у розвитку музичного мистецтва та виконавства відіграли Б. В. Астаф'єв, Л. С. Виготський, Л. Н. Мазель, В. В. Медушевський, Б. М. Теплов, В. А. Цуккерман та ін., які обґрунтували філософські основи музичного мистецтва як художньо-творчого феномену, що відображає особливості естетичного середовища людини.

Так, процес професійного (музичного) становлення особистості, що навчається в педагогічному ЗВО передбачає формування активної позиції в процесі навчання, пізнавальної активності; проектування, планування професійного становлення; мобілізацію своїх функціональних можливостей.

Випускник ЗВО володіє ключовими компетенціями в професійній галузі зайнятості відповідно до кваліфікацій артиста, викладача, виконавця повинен володіти загальними (особисті, дидактичні) та професійними (музично-теоретичні, художньо-творчі) компетенціями.

Відзначимо комплекс педагогічних умов, що сприяють формуванню професійних компетенцій здобувача-музиканта, а саме: формування інтересу та позитивної мотивації слухача до освоєння курсу фортепіано та музичної діяльності (традиції вітчизняної музичної школи, виконавські тенденції); міждисциплінарність змісту навчальних дисциплін; моделювання індивідуальних навчальних програм щодо удосконалення виконавських здібностей піаніста; розкриття можливостей щодо оволодіння фортепіано здобувачами (практикоорієнтована діяльність); створення культуротворчого мистецько-творчого середовища.

Розвиток вітчизняної музичної освіти ставить перед ЗВО, викладачами та практичними працівниками нові завдання, що спрямовані на вдосконалення систем та методик навчання музичному мистецтву, як одному з самих масових та поширених напрямків.

Відомо, що фортепіано – поліфункціональний інструмент, що дозволяє виконувати музику будь-яких видів, жанрів та стилів. Виконання концертно-виконавчого і навчально-педагогічного репертуару для фортепіано розвиває майбутніх учителів. Тому, навчання гри на фортепіано в ЗВО передбачає ознайомлення та залучення студентів до кращих зразків європейської та національної музичної культури [1].

Особливе місце в підготовці спеціаліста є оволодіння технікою гри на фортепіано – освоєння прийомів, способів та методів удосконалення виконавської майстерності, навичок поперемінної напруги та розслаблення м'язів, відточування характеру дотику до інструменту (музичне інтонування, туше, динаміка звучання). Зазначимо, що розуміння художнього образу твору, музично-слухові уявлення надають імпульс до відчуття драматургічного сенсу твору, його цілісної форми, окремих складових та деталей, художньо-образного змісту твору через такі форми, як: концерт з анотаціями творів, що виконуються, музична бесіда біля рояля, тематична лекція-концерт, музичні ранки та вечори, музична «екскурсія», музична вікторина тощо [2].

Отже, музична освіта в ЗВО є універсальною, багатопрофільною, інструментальною, відповідає гуманітарному напрямку освіти. Професійна підготовка майбутнього учителя музики, що ґрунтується на практичній діяльності здобувача в галузі виконавства, відповідає державним освітнім стандартам, націленим на фундаментальне та практико-орієнтоване навчання в ЗВО.

Література:

1. Економова О. С., Бутенко Т. М., Гаркуша Л. І. Формування інструментально-виконавської компетентності майбутнього вчителя

музичного мистецтва у фортепіанному класі. *Педагогічні науки*. 2019. Вип. 144. С.98-106.

2. Коханська С. В. Професійна підготовка майбутнього вчителя музичного мистецтва в класі основного музичного інструменту. *Débats scientifiques et orientations prospectives du développement scientifique: collection de papiers scientifiques «ΛΟΓΟΣ» avec des matériaux de la I conférence scientifique et pratique internationale (5 février 2021, Paris)*. Vinnytsia-Paris: Plateforme scientifique européenne & La Fedeltà, 2021. Vol. 5. P. 95-97.

3. Чжоу Лянлян Індивідуальність педагога-музиканта як предмет наукового дослідження. *Актуальні проблеми музичної освіти та виховання*. 2018. № 4. С. 226-229.

МУЗИКА У КІНЕМАТОГРАФІ ТА МУЗИЧНО-СЦЕНІЧНІ ЖАНРИ ТВОРЧОСТІ ВІКТОРА ВЛАСОВА

Чумак Ю.В.

*кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри народних музичних інструментів та вокалу
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка,
директор
Дрогобицький музичний фаховий коледж імені Василя Барвінського*

Душний А.І.

*кандидат педагогічних наук, доцент,
завідувач кафедри народних музичних інструментів та вокалу
Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка*

Боженський А.В.

*старший викладач кафедри народних музичних інструментів та вокалу
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка,
заступник директора з виховної роботи
Дрогобицький музичний фаховий коледж імені Василя Барвінського
м. Дрогобич, Україна*

Музика, народжена зоровим образом, зображенням, акторською грою, сценічною дією є важливою складовою доробку В. Власова, а театральність, подієвість, динамічна візуалізація – однією з сутнісних характеристик індивідуального стилю. Від 1967 року, В. Власов

розпочинає співпраця із кінематографом з ініціативи досвідчених звукооператорів В. Фролова та А. Блогермана, які запросили юного композитора взяти участь у створенні музичного ряду до телефільму «Продавець повітря» режисера В. Рябцева. Вже його перша робота отримала високу оцінку. Успіх стрічки започаткував тривалу стабільну співпрацю у специфічній ужитковій сфері: в подальшому композитор записується на Одеському телебаченні у якості оркестранта і соліста у кіноконцертах та регулярно реалізується у жанрі кіномузики для художніх, телевізійних, короткометражних та документальних фільмів Одеської студії. За його власними спогадами: «Записувався на кіностудії, інколи як баяніст інтерпретував музику, написану не мною, нп. у багатьох фільмах (ці записи у мене збереглися). До речі, я записувався з Климентом Домінченом, корифеєм української музики. Я ще не ствердився як композитор, а вже записувався на дитячій кіностудії» [5].

Цінним досвідом і, водночас, імпульсом творчого пошуку стає співпраця насамперед зі звукооператорами: Едуардом Гончаренком (спільно з В. Власовим працював у фільмі «Гу-га») ², Анатолієм Нетребенком³, (спільно з В. Власовим – «Зухвалість» (режисер: Георгій Юнгвальд-Хількевич за сценарієм Василя Земляка, відзначений дипломом МКФ пригородницьких фільмів у Празі-73), «Дій за обставинами», «Повітряний поцілунок» (нагороджений спеціальним призом кінопреси фільму, що визначає кіностиль 1991 року), «Жіночі радощі і печалю», Анатолієм Подлесним («І повториться все...»), Віктором Богдановським («Екіпаж машини бойової»), Олександром Піровим («Трень-брень») та ін. З часом, стає музичним редактором Одеської кіностудії.

Подальші роботи в кінематографії й на телебаченні (в т.ч. «Зухвалість», – у співпраці з російським композитором Левом Степановим, 1971); «Легка вода» (1972), «Причал» (1973); «Порт», (1975); «Подорож місіс Шелтон» (1975), «У нас новенька!» (ТБ, 1977) принесли митцеві досвід у створенні жанру популярної пісні. У роботі над цими фільмами відбулась співпраця з Державним симфонічним оркестром кінематографії СРСР під орудою диригентів Е. Хачатуряна, Д. Штильмана, Г. Гараняна, Ю. Ніколаєвського, А. Петухова. [2, 28]. Для цих стрічок митець творив, використовуючи потенціал багатотембрового готово-виборного баяна, який від початку трактував

² Співатор фільмів «Діти капітана Гранта», «Спека», «Приходьте завтра», «Військово-польовий роман», «Три мушкетери».

³ Співатор фільмів «Вертикаль», «Небезпечні гастролі», «До останньої хвилини», серіалу «Місце зустрічі змінити не можна», спільно з В. Власовим – «Відвага», «Дій за обставинами», «Повітряний поцілунок», нагороджений спеціальним призом кінопреси фільму, що визначає кіностиль 1991 року.

оркестрально: «саме цей інструмент допоміг мені і в написанні кіномузики, мені стало легше оркеструвати» [5].

Цікавою формою співпраці у кінематографі стала робота з інструментальною рок-групою «Зодіак» («Zodiaks»). Заснована наприкінці 1970-х рр. студентами Латвійської державної консерваторії ім. Я. Вітола, вона була одним з перших радянських гуртів, які виконували електронну музику в стилі синті-поп⁴. Ця стилістика набула популярності в естрадних колективах радянського простору (ансамбль ЕМІ під управлінням Е. Мещеріна, «Вітамін», «Бумеранг», «Horizont», «Арсенал» та ін.). У радянському кінематографі здобула визнання завдяки діяльності Едуарда Артемьєва – композитора, який працював у жанрі електронної музики. Він відомий, зокрема, як автор музики до фільмів Андрія Тарковського, Микити Міхалкова і Андрія Кончаловського. Новаторським шляхом пішла й Одеська кіностудія, звернувшись до латвійського естрадного колективу у пошуках актуальних тембральних образів епохи. З цим колективом Віктором Власовим було створено музику до фільмів «Жіночі радощі і печалі» (1982) та «Екіпаж машини бойової» (1983). З часом, низка музичних номерів з цих фільмів: увійшли до диску «Музика з кінофільмів», записаному у 1985 році колективом під художнім керівництвом Олександра Гриви. Для першого фільму композитором було створено номери з опорою на популярну та українську фольклорну інтонаційність («Ті, що йдуть попереду», «Вогненні дороги», «Дівочі мрії», «Чарівна ніч», «Серце стукає»), для другого – в традиційній для рок-гурту електронно-інструментальній стилістиці синті («Мирне небо», «Зелені чудовиська», «Поєдинок», «Прибульці»). З цим же ансамблем композитор співпрацював і у процесі створення саундтреку та серії пісень на тексти Ольги Михайлової до кінофільму «...І повториться все» (1984), режисера Я. Лупія, знятого Одеською кіностудією художніх фільмів.

Відтак, за участі музиканта в іпостасях виконавця, творця саундтреків та пісень і музичного редактора Одеської кіностудії, в його композиторському доробку представлено музику до близько 50 науково-популярних і документальних фільмів, серед яких стрічки «Зрілий вік» (1973), «Не ризикуй» (1975), а також, до близько 20 художніх кіно– та телефільмів різних жанрів, створеної у співпраці з провідними

⁴ Синті-поп – жанр популярної музики, в якому синтезатор є домінуючим музичним інструментом. Жанр виник в Японії і Великобританії в епоху пост-панку і став відомим у 1980-х. Був безпосередньо пов'язаний з пост-панком Нової хвилі (New Wave) і представляв собою ритмічну, легку електронну музику.

диригентами, естрадними та академічними виконавськими колективами, звукооператорами та режисерами України та СРСР.

Досвід у сфері ужиткової популярної та кіномузики спонукав В. Власова, вже у доволі зрілому віці, звернутись до музично-сценічних жанрів і спробувати себе в якості автора мюзиклів та опер. Першою спробою стала музична комедія «Блиск і злидні Молдаванки» за п'єсою Георгія Голубенка (1994). Наступним етапом стали твори для дитячої аудиторії: до їх переліку належать музична казка для дітей «Витівки шибеника» за п'єсою Романа Бродавка (2000 для Одеського академічного Українського музично-драматичного театр імені В. Василька) та опера «Снігова королева» (в 2-х діях, 4-х картинах з Прологом і Епілогом, поставлена Оперною студією Одеської музичної академії) на лібрето професора ОДМА ім. А. Нежданової Рими Розенберг за казкою Г. Х. Андерсена (2000).

Твори, що постали у подальші роки, свідчать про лірико-філософську та лірико-психологічну лінію у музично-сценічній творчості, яка інтерпретує шедеври світової літератури. Продовжучи традиції К. Стеценка та В. Губаренка, В. Власов звертається до жанру моноопери – «Білі троянди» в 2-х картинах на україномовне лібрето Р. Бродавка за новелою С. Цвейга «Лист незнайомки» (2003).

В цьому теж вбачається певний регіональний колорит, адже жанровий різновид моноопери інтенсивно розробляється одеськими композиторами сучасності. Цю лінію оперного мистецтва представлено комічною оперою для соліста-баса, актора й інструментального ансамблю. «Сьогодні ввечері «Борис Годунов»» Кармелли Цепколенко німецькою мовою з вкрапленням російського тексту та три мікроопери (термін Р. Розенберг) Л. Самодасвої на тексти «Маленьких драм» Даниїла Хармса: «З життя Миколи II», «Розмова за самоваром» і «Бал», опера-сцена (за визначенням авторки) «Божественна Сара» для сопрано та фортепіано Юлії Гомельської на лібрето М. Ірвіна. У цьому творі тембру баяну належить вагома драматургічна роль. За словами композитора: «Я думаю, що баян є неповторним, його можливості мають далеке майбутнє. Є багато композиторів, які тільки починають відкривати для себе солуючий баян у поєднанні оркестром як носій специфічної тембральної барви. Ще великий австрійський композитор Альбан Берг в 1921 році в опері «Воцек», використав акордеон для сцени в шинку, щоби змалювати своєрідне звукове середовище, сьогодні ж багато композиторів використовують баян та акордеон у якості носія певного музично-естетичного начала. Я повинен також сказати, що в моїй власній опері «Білі троянди» використовую баян в якості сольного інструменту з камерним оркестром» [6].

Останньою у переліку завершених композицій є опера «Гранатовий brasлет» на лібрето Римми Розенберг за повістю О. Купріна, постановка якої відбулась силами оперної студії Одеської НМА ім. А. Нежданової [1]. Прем'єра твору відбулася 15 грудня 2010 року в Великому залі музичного вишу, її постановку підготували режисер-постановник, заслужена артистка України Галина Жадушкіна, диригент і художній керівник Аркадій Певцов за участю оркестру оперної студії.

Це камерна лірико-психологічна опера в двох діях, шести картинах для дев'яти солістів, вокального ансамблю та симфонічного оркестру. Опера вирішена в традиційних оперних формах: включає арії, аріозо і речитативні діалоги. Її дія, як і першої музичної комедії В. Власова, відбувається в Одесі, що є характерною рисою регіональної композиторської школи. Однак, у лібрето для контрасту і підкреслення ліричного співпереживання через «відсторонення дії» введено нового персонажа – водія автомобіля [3, 131]. Р. Розенберг вказує, окрім вищеназваної, на опери Олександра Красотова «Михайло Воронцов» (лібрето Р. Бродавко) та «Одеська легенда» Олени Томльонової (лібрето О. Нівельт за оповіданнями І. Бабеля), які також пов'язані з одеською «аурою» і почасти відтворюють регіональний інтонаційний колорит [3, 129]. В тексті камерної опери В. Власова використано цитату: *Largo appassionato* з фортепіанної сонати № 2 A-dur Л. Бетовена оп. 2 № 2, згадану в тексті літературного твору автором.

Отже, досвід, здобутий Віктором Власовим у кінематографі й театрі, проєктується на інструментальну творчість, в тому числі для баяну, та проявляється не лише у тяжінні до сюжетної програмності, але й у театралізації прийомів інструментального письма, застосування інноваційних елементів музичного перформансу. Саме кінематограф, за свідченням композитора, послужив потужним стимулом до сміливіших тембральних і сонорних експериментів, прочитаних славетними оркестровими колективами під орудою першорядних диригентів країни. Залучення їх у баянну сферу відбулося після успішної апробації у кінематографі.

Література:

1. Кудляч В. «Бульвар Искусств» и тоска по «золотому веку». *Вечерняя Одесса*. 2011. № 19 (9347). 08 февраля. С. 3.
2. Литвинова О. Музыка в кінематографі України: каталог. Київ: ІМФЕ ім. М. Рильського, 2009. Ч. 1: Автори музики художньо-ігрових фільмів, які створювалися на кіностудіях України. 456 с.
3. Розенберг Р. М. Композитор, педагог, музикант. *Музичне мистецтво і культура: зб. наук. статей* / [гол. ред. О. В. Сокол]. Одеса: Друкарський дім, 2011. Вип. 14. С. 129–136.

4. Чумак Ю. Творчість Віктора Власова в контексті баянно-акордеонної музики України: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеса, 2014. 19 с.

5. Чумак Ю., Душний А. Мистецька різноплановість особистості: інтерв'ю з Віктором Власовим. *Музичне мистецтво XXI століття – історія, теорія, практика: зб. наук. праць інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / [заг. ред. та упоряд. А. Душного]. Дрогобич – Кельце – Каунас – Алмати: Посвіт, 2016. С. 279–294.

6. Patarini M. Victor Petrovich Vlasov – An interview with the Composer and Bayanist. *STRUMENTI&MUSICA*. 2012. 25 July. Upl: <http://www.strumentimusic.com/en/accordion-en/victor-petrovich-vlasov/#>

НАПРЯМ 3. СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО ТА ОСВІТА: ТЕОРІЯ ТА ПРАКТИКА

ДО ПИТАННЯ МУЗЕЙНО-РЕСТАВРАЦІЙНОЇ ПРАКТИКИ У ЗВО: ЦІЛІ ТА ЗАВДАННЯ

Берлач О.П.

*кандидат архітектури, доцент,
доцент кафедри образотворчого мистецтва
Волинський національний університет імені Лесі Українки
м. Луцьк, Україна*

Практична підготовка студентів є складовою частиною освітнього процесу і спрямована на оволодіння студентами системою професійних вмінь і навичок, а також первинним досвідом професійної діяльності, та має сприяти саморозвитку студента. Виробнича практика (музейно-реставраційна) спрямована на оволодіння студентами сучасними методами та методиками проведення реставраційних робіт творів образотворчого мистецтва, формами організації виставкової роботи та знаряддями праці в галузі їх майбутньої професії, формування у них, на базі одержаних у вищому навчальному закладі знань, професійних умінь і навичок для прийняття самостійних рішень під час конкретної роботи в реальних ринкових і виробничих умовах на базі конкретного суб'єкта господарювання, виховання потреби систематично поновлювати свої знання та творчо їх застосовувати в подальшій практичній діяльності.

Виробничу практику студенти проходять у стабільно функціонуючих закладах: музеях, картинних галереях.

Бази практики повинні відповідати вимогам підготовки фахівців галузі. Вони визначаються на основі попередньої роботи кафедри щодо вивчення можливостей установ, організацій. Місце проходження практики визначає кафедра образотворчого мистецтва спільно з відділом практик ВНУ імені Лесі Українки відповідно до основних вимог підготовки фахівців та на підставі укладених договорів між ВНУ імені Лесі Українки та установою(музеями, картинними галереями), яка є базою практики.

Керівник практики від ЗВО розробляє план музейної практики студентів, спільно з дирекцією визначає бази практики, контролює їхню підготовленість перед початком практики. За місяць до початку музейної практики здійснює розподіл студентів, спільно з дирекцією проводить

настановчу та заключну конференції та виставки матеріалів музейної практики, забезпечує проведення всіх організаційних заходів перед початком практики: інструктаж про порядок проходження практики та з техніки безпеки, надання студентам-практикантам необхідних документів (робочої програми практики, календарного плану, індивідуального завдання, методичних рекомендацій тощо).

Повідомляє студентам про систему звітності з практики, прийняту кафедрою у складі комісії приймає заліки з практики, подає завідувачу кафедри письмовий звіт про проведення практики із зауваженнями і пропозиціями щодо її поліпшення та відомість про підсумки практики студентів

Керівник створює необхідні умови для виконання студентами програми практики, не допускає використання їх на посадах та роботах, що не відповідають програмі практики та майбутній спеціальності; затверджує робочий план і графік проходження практики з урахуванням пропозицій студента-практиканта на основі програми практики, умов і особливостей органу, подає необхідну методичну допомогу, дає вказівки та завдання практикантам відповідно до їх робочих програм, планів та графіку, перевіряє їх виконання, контролює зроблені практикантами записи у щоденнику практики; допомагає студентам при складанні проектів документів, виконанні конкретних видів робіт, аналізі чи узагальненні.

Бази практик в особі їх перших керівників разом з університетом несуть відповідальність за організацію, якість і результати практики студентів.

Розподіл студентів на практику проводиться керівником практики структурного навчального підрозділу з урахуванням замовлень на підготовку фахівців і їх майбутнього місця роботи після закінчення навчання.

У процесі практики практики проводяться лекції й екскурсії фахівцями музею. Студентам призначається керівник практики із числа викладачів, аспірантів, співробітників кафедри. Керівник практики організує навчальний процес, вирішує поточні питання, видає завдання й приймає звіт по практиці.

Проходячи практику в музеї, студент зобов'язаний дотримуватись усіх правил внутрішнього розпорядку музею. Під час практики студент повинен надати реальну допомогу музею, беручи участь як оформлювач при створенні нової виставки або тематичної експозиції.

Як виняток іногороднім студентам може бути дозволено проходити практику в музеї їхнього рідного міста при наявності офіційного клопотання з боку музейної установи. При проходженні практики по окремому індивідуальному плані в іншому місті студент одержує окреме

завдання на практику, а на початку семестру надає на кафедрі звіт по практиці й письмову характеристику керівника.

Під час проходження музейної практики студенти можуть тимчасово оформитися на роботу в музеї як художники, гіді, реставратори, технічні співробітники [1, с. 2] .

Метою виробничої практики / музейно-реставраційної є вивчення основ музеєзнавства (музейної справи), структури й форм роботи художніх відділів музею, а також принципи й правила художнього оформлення виставок й експозицій, вивчення новітніх методик реставраційної роботи.

Завданнями практики є: усвідомлення важливої ролі музеїв у науковому й культурному житті суспільства, ознайомлення із кращими експонатами в галузі мистецтва, вивчення основ науково-методичної та реставраційної роботи в музеї. Під час практики студент є не відвідувачем музею, а, фактично, стажистом музейного фахівця, реставратора, мистецтвознавця.

У процесі проходження практики студент вирішує наступні завдання:

- вивчає структуру музею, його основні відділи, майстерні, фонди, бібліотеки й ін.;
- вивчає цілеспрямовано музейні колекції в сфері малюнка, графіки, живопису, прикладних мистецтв, фотографії;
- вивчає питання супроводу музейних виставок і художнього оформлення експозицій;
- практично бере участь разом зі співробітниками в оформленні виставок й експозицій;
- вивчає наукову й краєзнавчу роботу музею;
- вивчає історію музею, його партнерські зв'язки з іншими музейними установами Європи, технологію первинних виїзних виставок й експозицій;
- вивчає набір послуг, надаваних музеєм населенню й організаціям;
- розробляє текст екскурсії та проводити її на професійному рівні;
- вчиться своєчасно й уміло застосовувати новітні інформаційні технології для підготовки тексту екскурсії;
- вивчає методику використання музейних експонатів у науково-дослідній, виховній та практичній роботі за професійною спрямованістю;
- вивчає інформаційну базу музею, методику опису, класифікації, каталогізації експонатів;
- вивчає роль меценатства й спонсорства в роботі музею;
- вивчає технологію зберігання й консервації творів мистецтва;
- вивчає реставраційні підрозділи музею, техніку реставрації, шедеври реставрації;

- вивчає (по літературі) великі музеї світу (Ермітаж, Лувр, Третьяковську галерею, Прадо й ін.);
- знайомить із музеями інших регіонів – партнерів;
- вивчає питання організації безпеки музейних фондів;
- вивчає базу правових і нормативних документів, що регламентують музейну діяльність.

Під час виробничої практики / музейно-реставраційної студенти повинні **знати:**

- найважливіші законодавчо-нормативні документи у сфері музейної справи;
- тенденції розвитку сучасних музейних установ;
- закономірності, принципи, методи, форми і засоби музеєзнавчої роботи;
- особливості організації та проведення навчально-виховної роботи у музейних установах відповідно до положень нормативно-правової бази національної системи освіти;
- структуру і динаміку розвитку музейних установ світу;
- методи підготовки та проведення екскурсії;
- технологію, техніку та базові методики реставрації творів образотворчого мистецтва [3, с. 7].

Під час виробничої практики / музейно-реставраційної студенти повинні виявити рівень оволодіння такими **професійно-методичними вміннями:**

- складати плани-роботи діяльності музею;
- аналізувати наукову й методичну літературу й використовувати її для складання тематико-експозиційного плану та написання тексту екскурсії;
- обирати ефективні прийоми роботи із відвідувачами музею;
- відбирати й використовувати відповідні методи для підготовки музейної експозиції.
- вміти ефективно брати участь у різних формах наукової комунікації.
- проектувати, конструювати, організовувати й аналізувати свою наукову діяльність у сфері музейної справи;
- організовувати співпрацю музею із навчальними закладами (школами, коледжами та університетами);
- раціонально поєднувати науково-дослідницьку та експозиційну роботу музею;
- здійснювати різноманітні сучасні прийоми активізації уваги відвідувачів музею залежно від їх вікових особливостей;
- використовувати аудіо– та візуальні технічні засоби у експозиційній роботі;

- проводити виховні заходи на базі музейної установи.
- стимулювати зацікавленість відвідувачів конкретними музейними експонатами та особливостями музейної справи в Україні.
- спостерігати та аналізувати екскурсії, проведені студентами-колегами чи працівниками музею;
- вивчати, аналізувати й узагальнювати досвід музейних працівників, переймати ефективні прийоми і форми їхньої роботи;
- вивчати наукову літературу, а також удосконалювати свою роботу, використовуючи нові форми та прийоми наукової роботи;
- застосовувати базові методики реставрації творів образотворчого мистецтва в подальшій практичній діяльності [4, с. 12].

Отже, під час практики студенти отримують навички, необхідні в роботі історика-дослідника, музеєзнавця-екскурсознавця. В ході практики студенти ведуть щоденні записи, облік виконаної роботи. Збирають матеріали для виконання індивідуальних завдань і для підготовки звіту та презентації, що містять відомості про історію музейної та архівної установи; структуру архіву та музею; комплектування і структуру музейних та архівних фондів, особливості їх зберігання; основні форми роботи музею та архіву. Студенти складають супровідну довідку до архівного документу, що містить його зовнішню та внутрішню характеристику / критику і висновок про можливість його використання в історичних дослідженнях.

В музеї студенти-практиканти складають опис-характеристику виставки / експозиції чи її частини, що має містити загальний висновок про представлену інформацію та можливість її використання в науково-дослідній роботі. Студенти заповнюють облікову картку та науковий паспорт на музейний предмет.

Тому проходження музейної практики під час навчання за спеціальністю 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація» є необхідним і надважливим в процесі здобуття майбутньої професії.

Література:

1. Берлач О. Силабус нормативної навчальної дисципліни «Виробнича практика / музейно-реставраційна» – Луцьк: «Волинська обласна друкарня», 2021, с. 13.
2. Бевз М. Міждисциплінарні методи в дослідженні та реставрації пам'яток архітектури і творів мистецтва. – Львів; Варшава; Целестинув : Растр-7, 2018. – 136 с.
3. Дзендзелюк Л. Реставрація, консервація та збереження стародруків і рукописів. – Львів : УАД, 2011. – 111 с.

4. Дзензелюк Л., Льода Л. Основи реставраційних процесів. Передреставраційні дослідження: метод. поради до практ. – Львів: УАД, 2012. – 86 с.

5. Розумна Л. Д. Дослідження, реставрація та консервація пам'яток культури на папері і пергаменті. – Львів: Вид-во «Львівська. Політехніка», 2000. – 106 с.

6. Чень Л. Основи наукових досліджень у реставрації пам'яток архітектури. – Львів: Вид-во «Львівська. Політехніка», 2014. – 125 с.

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПРОБЛЕМИ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ АВТЕНТИЧНОСТІ

Бондарчук М.О.

кандидат культурології,

старший викладач кафедри філософії

Волинський національний університет імені Лесі Українки

м. Луцьк, Україна

Сучасний стан культури багато в чому характеризується низкою кризових процесів, які набувають все більших масштабів. Руйнуються її внутрішні зв'язки і закономірності, стирається відмінність між побутом і мистецтвом, справжнім та штучним, спродукованим. Саме мистецтво стало тією сферою, де став можливим міжкультурний, міжстилістичний, міжціннісний тощо полілог, що втілюється в плюралізмі художніх методів, сприяючи зближенню, взаємозапозиченню, взаємовпливові та засвоєнню різноманітного художнього досвіду. Автентичність мистецтва в умовах сучасної культури є способом образного вираження сучасності, презентацією сутності теперішнього, відображенням культурного контексту.

«Відчуття браку автентичності, буттєвої вкоріненості, ніби тінь, супроводжує суб'єктивну творчість нашої епохи. Відсутність трансценденції зумовлює десимволізацію сучасного мистецтва, адже його образи втратили символічну природу і перетворилися на вторинні знаки («симулякри»), які кволо демонструють порожні оболонки своїх форм, утворюючи строкату поверхню без глибини» [4, с. 133]. Ця проблема постає особливо гостро у зв'язку з розвитком комп'ютерних технологій та їх активним залученням до творчого процесу, тим самим значно спрощуючи і профануючи його. Творчість та репрезентація поступилися місцем продукуванню та тиражу. У цьому контексті постає питання про

онтологічний статус артефактів, створених у такий спосіб. Мистецтво втрачає свою «ауру» (термін В. Беняміна). У сучасних творах зникає унікальність, справжність, сукупність усього, що передається їм від походження, починаючи від матеріального існування до вираження культурної парадигми актуального їм історичного етапу [1].

Зіставлення класичної та постмодерної художні парадигм демонструє фундаментальні протиріччя в підходах сприйняття мистецького твору. Так, в межах класичної художньої парадигми на особливу увагу заслуговують концепції художнього Ф. Шеллінга, Ф. Гегеля, І. Канта, Р. Інгардена, Зедельмайра, що характеризуються зверненням до онтологічного коріння мистецтва. Зокрема Гегель зосередив увагу на тому аспекті культурно-мистецької автентичності, що стосується сфери розкриття духу в мистецтві, адекватності його репрезентації, доводячи пластичний характер природи художнього в контексті історико-культурних змін, його сутнісну трансформацію, що проявляються, зокрема, у історичних стилях. Так, ряд дослідників категорії «стилю» (В. Гете, Ф. Шлегель, М. Бахтін, О. Лосев) переконані у тому, що стиль зосереджує у собі самосвідомість епохи, «схоплену» у автентичних художніх образах. У цьому контексті сучасні художні трансформації розглядаються як кризовий етап в бутті мистецтва і гостро критикуються дослідниками. Втрата мистецтвом внутрішнього балансу лежить в основі кризи автентичності сучасного художнього процесу.

Критику сучасного мистецтва підтримали В. Бенямін, Ж. Бодрійяр та Т. Адорно. Дослідники переконані, що актуальний розвиток мистецтва характеризується проникненням техніки та культуріндустрії у його сутнісні виміри, позбавляючи гуманізму образи, зводячи мистецтво до голого естетизму, «аутизму», «вигнання в резервацію». Символічна природа мистецтва витіснена симулятивною. Класична художня парадигма стверджує деструктивний характер симуляції, «демонічну» природу симулякру [2].

М. Хайдеггер та Ф. Ніцше стали світоглядними попередниками постмодерного художнього дискурсу, розкривши глибинні виміри мистецтва і, водночас, поставивши проблему небезпеки втрати мистецтвом істинності, що загострилася в контексті індустріалізації, віртуалізації культури. Постмодерний дискурс відкидає класичну парадигму мислення і пропонує якісно відмінний шлях осмислення гетерогенної природи сучасного мистецтва, вимагає герменевтико-евристичної відкритості стосовно категорій, позбавлених смислової однозначності.

В межах постмодерного дискурсу симулятивно-ігрової природи сучасного мистецтва на особливу увагу заслуговує концепт Ж. Дельоза. Його тлумачення симулякру позбавлене негативного пафосу,

притаманного бодрійрівській теорії. Він стверджує, що несхожість, відмінність і невідповідність є серцевиною симулякра, тому його неможливо визначити, порівнюючи із копією, або застосовуючи ті самі моделі пізнання. Симулякр приховує у собі потужну силу безмежної множинності, стверджуючи специфічність, особливість, самотійність природи художнього твору, його складну й багатозначну глибинну сутність [4, с. 134].

Разом із тим, критерії визначення автентичності художнього нерозривно пов'язані з культурно-історичним контекстом, трансформацією уявлень про автентичність художнього в історичних змінах та їх взаємозалежність. Автентичність стосується матеріального буття твору і позначає той чи інший зріз унікальності проявів художнього, що стосується авторства твору як неповторної індивідуальної манери, історичного стилю, традиційної етнічної специфіки образу як прояву своєрідності певного культурної топосу, постає виміром консервування та трансляції історико-культурної пам'яті, традиції, ментальних особливостей культури, відображених в мистецтві. Трансформації в культурі і мистецтві, технізація та віртуалізація, безпосередньо пов'язані з матеріальним буттям твору, загрожують втраті традиційних вимірів художньої автентичності і їх витіснення симулятивною природою твору. Художнє зазнає трансформацій в контексті історико-культурних змін і проходить шлях від символічної, до культурної і, зрештою, зосереджується сама на собі в контексті симулятивно-ігрової природи. Імплицитна домінанта художнього змінюється експліцитною, а згодом і симулятивною, що характеризується продукуванням власної реальності (гіперреальності), що не потребує співвідношення із жодним референтом. Образи мистецтва не співвідносяться ні з чим іншим, окрім самих себе.

Культурно-мистецька автентичність набуває нових якостей, здобуває нову сферу виявлення, інший рівень. Сучасний етап в художньому процесі – радикальний виток в його розвитку, що зумовлює сутнісні зміни мистецтва, що полягають у реконструкції, перебудові всієї системи художньо-естетичної свідомості і арт-практик. Наближення до сутності «нового художнього» потребує, передусім, визначення нових критеріїв відповідно до його зміненої природи, де переживання духовного, онтологічні основи буття сприймаються, переживаються, відчуються інакше, в модусі, можливо, незвичному людині традиційного типу світосприйняття. Кожне звернення до сутності культурно-мистецької автентичності, спроби поглибити розуміння її природи є актуальним та важливим кроком у процесі сутнісного осмислення новітніх трансформацій природи сучасного мистецтва.

Література:

1. Беньямін В. Мистецтво в епоху його технічного репродукування. *Вибране*. Л., 2002. С. 54–91.
2. Бодрійяр Ж. Симулякри і симуляція. К., 2004.
3. Босенко А. О другом: симуляція пространств культури. К., 1993.
4. Головей В. Проблеми онтології мистецтва в сучасних естетичних дослідженнях. *Матеріали міжнародної наукової конференції «Людина – світ – культура»*. К., 2004. С. 132–135.

УКРАЇНСЬКА НАРОДНА ТЕКСТИЛЬНА ЛЯЛЬКА. ПОХОДЖЕННЯ, ФУНКЦІЇ, ХУДОЖНЬО-ДЕКОРАТИВНІ ОСОБЛИВОСТІ

Вахрамєєва Г.І.

*старший викладач кафедри образотворчого мистецтва
Волинський національний університет імені Лесі Українки
м. Луцьк, Україна*

Народна лялька є одним із яскравих проявів традиційного декоративного мистецтва України. Розвиваючись, цей вид народної творчості набув притаманні лише йому художньо-декоративні риси і образно-пластичне вирішення. Базуючись на давніх етнічних та мистецьких традиціях творення та маючи глибокий взаємозв'язок з українською народною культурою в цілому, народна текстильна лялька набула статусу самостійного, оригінального виду декоративно-прикладного мистецтва.

З середини XIX ст., на фоні піднесення національної самосвідомості, народне мистецтво стає одним з основних напрямків науково-дослідницької діяльності української інтелігенції. В руслі цих досліджень українські народні ляльки стають предметом зацікавлення етнографів та фольклористів. Одним із перших, хто почав вивчати українські народні ляльки, був Марко Грушевський (1865–1938 рр.). Саме він зібрав чи не найпершу в Україні колекцію текстильних ляльок Наддніпрянщини та описав прийоми їх творення [2]. Також значну цінність мали замальовки народних самобутніх ляльок, зроблені художником Авдеєвим у 1920-го р.р. Пізніше ґрунтовними дослідженнями в контексті історії, типології, художніх особливостей традиційної народної ляльки займалися такі науковці як О. Найден та Л. Герус [1, 3]. Історіографічний матеріал, функціональні та декоративні

особливості народної ляльки досліджували Л. Орел, О. Складенко, І. Савчук, Т. Пірус та ряд інших науковців [1; 4; 5].

Аналізуючи традиційні способи творення української народної текстильної ляльки, особливо цінним є докладний опис виготовлення вузлової ляльки, який у своїй праці «Дитина у звичаях та віруваннях українського народу» дає М. Грушевський: «Спочатку пожують хліба в роті, а з нього виліплять кульку, положать її у полотничку, зав'язуть як вузлик ниткою, сформують голівку, а зверху придушуть, щоб вийшло таке як очіпок у молодиці чи стрічка у дівки. Як висохне, вив'язують, наче молодицю, хусткою, або, як дівці, вичешуть кіску з прядива і, узявши за лоб, ззаду заплетуть її з кісниками і стрічками. У вузлик-голівку, на місці, де він зв'язаний і де буде у ляльки шия, встромлюють коротеньку паличку або ще більше обмотують її, щоб було за що зачепити сорочечку і крамки, подібні до грудей і живота. Рук немає, лише рукави й уставки приробляють і керсет одягають. Далі на поясі намотують мотузку чи прядива тісно і ним прив'язують спідницю, запаску чи плахту, попередницю чи фартух. Майструючи, співають пісень, дівчата – весільних, а молодиці – «Неньки» абощо» [2, с. 114-115]. Зібрані М. Грушевським ляльки майстерно зроблені та оздоблені з великим смаком. На обличчях у них вимотані декоративні, досить складні хрести з різнокольорових ниток. Декілька з них до нині зберігаються у онуки Марка Грушевського Валерії Левчук.

У різних місцевостях України ляльки мали свій, відмінний від решти образний та конструктивний тип. Зокрема, про це свідчать саморобні ляльки, зібрані О. Найденом в селах Черкаської, Полтавської, Київської, Харківської, Чернігівської та Івано-Франківської областей, впродовж 1960–1970-х р.р. О. Найден також виділяє яскраво виражену обрядову функцію цих ляльок і зазначає, що на його думку, вони стали ігровими не так давно [3].

Багато дослідників, відзначають важливість саме ігрової та виховної функції традиційної народної ляльки у процесі формування світогляду дитини. Традиційні іграшки здавна використовувались з метою естетичного, морального, розумового, фізичного виховання. Під час гри дитина розвивалась, пізнавала світ, наслідувала і засвоювала соціальний досвід. Виховна цінність іграшки полягала в тому, що вона сприяла формуванню самостійної творчої діяльності дітей. Саме створюючи та прикрашаючи своїх ляльок, дівчатка здобували перші навички у вишиванні та шитті. Тому саме ця іграшка ставала засобом передавання культурно-соціального досвіду та художньо-естетичних традицій українського народу від покоління до покоління.

Сьогодні майстри, що створюють текстильні ляльки на основі народної традиції, відзначають позитивний вплив який має процес

виготовлення такої ляльки на психіку людини [4]. Це свого роду арт-терапія, яка бере свої витoki ще в глибокій давнині. У процесі створення народної текстильної ляльки росте інтерес до національних традицій, відбувається проникнення у духовну глибину звичаїв та традицій нашого народу. Виготовлені сучасними майстрами ляльки дають змогу зберегти давні українські лялькарські традиції, розвинути їх та зберегти для майбутніх поколінь.

Література:

1. Герус Л. М. Українська народна іграшка кінця XIX – першої половини XX ст. (історія, типологія, художні особливості): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.06. Львів, 1997. 20 с.
2. Грушевський М. Дитина у звичаях і віруваннях українського народу: Етнографія України Київ: Либідь, 2006. 256 с.
3. Найден О. С. Українська народна лялька: наукове видання Київ: ВД «Стилос», 2007. 240 с.
4. Скляренко О. Традиційна народна лялька *Мистецтво та освіта*. 2013. № 3. С. 38-41.
5. Орел Л. Г. Дитяча народна іграшка на Україні *Початкова школа*. 1991. № 2. С. 66–68.

ДІАЛЕКТИЗМИ В ТЕКСТАХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ У ЗАПИСАХ ФІЛАРЕТА КОЛЕССИ

Грицевич Ю.В.

кандидат філологічних наук,

*старший викладач кафедри історії та культури української мови
Волинський національний університет імені Лесі Українки
м. Луцьк, Україна*

«Діалектна картина світу, – як слушно постулює О. Холодйон, – містить систему понять, що відтворює специфічне освоєння світу діалектоносіями за принципом «шпилів»: відображено не світ у цілому, а лише ті його складники, які для мовця найважливіші, найрелевантніші, а отже, багатостороннє позначення в мові мають ті предмети, процеси та явища позамовної діяльності, які є для тієї чи тієї культури найціннішими» [4, с. 115]. «Будь-яка мовна просторова конструкція (наріччя, група говорів, говори) чи говірка (остання як єдина комунікативна одиниця) відзначається системною організацією. Така ж

властивість притаманна й окремим рівням чи підрівням певного просторового сегменту національної мови» [5, с. 162]. Усталений в українському говіркознавстві системний підхід до вивчення діалектної лексики й семантики передбачає вивчення номенів у межах лексико-семантичної групи.

Високий евристичний потенціал для діалектологічних досліджень мають фахово записані тексти фольклору, упорядники яких зберігають елементи питомого мовного середовища оповідачів (виконавців) народних творів. На наш погляд, такі мовні особливості повно й об'єктивно виявляються в текстах народних пісень Лемківщини в записах Ф. Колесси (1871–1947). Видання побачило світ у **Львові як подвійний 39–40 том «Етнографічного збірника» (1929)**. К. Квітка, чоловік Лесі Українки, з яким Ф. Колесса вже був знайомий через експедицію по Наддніпрянщині, метою якої були записи українських дум від кобзарів, отримавши щойно опублікований том **«Народних пісень з галицької Лемківщини»**, в листі до Ф. Колесси писав: «Обговорити докладно Ваш лемківський збірник є мій найперший довг, але для цього треба набратися сил. Це така багата річ, що не тільки написати про неї, але і простудіювати як слід – вимагає попереднього ремонту здоров'я» [1, с. 158].

Мовну тканину текстів увиразнюють такі лексико-семантичні групи, які найбільш повно представлені в лемківських народних піснях:

1) назви осіб за різними ознаками, зокрема за спорідненістю і свояцтвом, за родом їх діяльності, посадою, за майновим і соціальним статусом, за віком тощо: *шугай* – молодик, юнак, парубок; милий, пор.: «Співала-бим собі, **шугаю** о тобі, але ти парадний позераш по собі» [2, с. 8], «На зелені убочи, на зелені убочи **шугай** ся ей припатрять» [2, с. 142]; *фраїр* – молодик, юнак, парубок; милий, пор.: «Кеби так горіла калина, ліщина, як горит дівчина, як видит **фраїра**» [2, с. 36], «Мала я **фраїра** годинаря, што робив годинки до цісаря, година биц, мала я **фраїра**, юж нема ниц» [2, с. 160]; *дружба* – розпорядник на весіллі, пор.: «Таньцував би **дружба**, кой маленька ізба, жеби пец виняли, то би таньцували» [2, с. 45], «**Дружба** я си **дружба** цілому весілю, тримайте мя дружки, бо ся вам оженю» [2, с. 286]; *газдиня* – господиня, пор.: «А моя **газдиня** Бога ся не боїт, дала мі сніданя і гроша не стоїт» [2, с. 45]; *югас* – угор. чабан, вівчар, пор.: «Ей, **югасе, югасе**, та не пуццай на наше, ей бо наши овечки та не вийдут на ваше» [2, с. 180], «Кой я ішов яко **югас**, видів я там дівча у вас» [2, с. 383]; *няню* – тато, пор.: «**Няню, няню**, я ся женю, ей возьму я си в попа Ксеню, ей **няню, няню**, бо богата, ей сину, сину, бо кудлата» [2, с. 186], «Тепер я-м ся оженив, юж мя **няню** одділив, дав мі кожух з вушамі, жебим рушав плечамі» [2, с. 190]; *газда* – господар, пор.: «Ей, червена ружа, трояка, ей мала я **газду-пняка**»

[2, с. 193]; *зудочок* – музикант, пор.: «В вівторок райцюю ище собі **при зудочку танцюю**» [2, с. 222]; *клебан* – прихідський священник, пор.: «**Жеби ти бив паробочок справедливий, дала би я тобі перко з розмарії, але ти го не дам, бо не казав клебан, лем з кропиви**» [2, с. 225]; *найдух* – байстриук, безбатченко, пор.: «**Воліла я мати нечистого духа, ей мала я носити, мала я носити ей на руках найдуха**» [2, с. 334]; *шватерина* – жінка брата, пор.: «**Кед не будеш жена моя, будеш шватерина, а преці-же в роді будеш даяка родина**» [2, с. 354]; *друтар* – мандрівний робітник, який лагодить дротом глиняний посуд, пор.: «**Я од пані, пан до пані: Што ту робиш, друтару? Друтовал сом дзбан на воду**» [2, с. 365]; *рихтар* – сільський староста, пор.: «**А рихтар позганял дублянски дівчата**» [2, с. 370];

2) назви їжі, продуктів харчування, напоїв: *палінка* – горілка, пор.: «**Ой жеби моя мила ой палінки не пила, ой купив-бим і ціжми, ой штоби си ходила**» [2, с. 4]; *чир* – страва з кукурудзяної або вівсяної муки, вид саламати, пор.: «**Дали нам ту, дали виславне їдо: чир з бобом, киселицю, нову ріпу і жентицю**» [2, с. 424]; *варянка* – варений квас з капусти, пор.: «**Бив мене муж три рази юж, бив мене нагайков, смарував варянков, будь добра юж**» [2, с. 60]; *копер* – кріп, приправа для страв, пор.: «**Гора, гора, родзи копер. Ей чия же я буду тепер?**» [2, с. 104], «**Чорна гора родит копер, чия же я буду тепер**» [2, с. 202]; *бандурки* – картопля, пор.: «**Бандурки ся породили, німа хто їх копац**» [2, с. 126]; *стиранка* – затірка, пор.: «**За першою мамусі небіжски били на маслі пиріжки, а за той суки поганки не є на воді стиранки**» [2, с. 388]; *татарка* – гречка, пор.: «**Ей такого мужа мам, як з татарки паска**» [2, с. 44];

3) назви одягу і взуття: *кабат* – солдатська куртка, пор.: «**Ой присмотрися, мати, на жовнірські кабати: вся кабатина – кров, як калина**» [2, с. 373]; *чуга* – вид верхнього одягу з довгим коміром у галицьких лемків, пор.: «**Бо як ня при тобі учуют, здоймут з ня капелюх и чугу**» [2, с. 384]; *скірні* – чоботи, пор.: «**Зложте, дівки, по дуткови, ой йа купте скірні паробкови**» [2, с. 317], «**І ще бим му купила скірні з остружками, жеби собі черкотав горі Кошицямі**» [2, с. 364]; *калап* – робочий капелюх, пор.: «**Же-бим не познала svojого фраїра, бо май за калапом едвабненьке піря**» [2, с. 135];

4) слова-побутовізмi: *лавка* – кладка через річку або рів, пор.: «**Сунула річка, сунула, пісок-каміня згорнула, пісок-каміня згорнула, лем одну лавку лишила, што без ню мила ростомилена ходила**» [2, с. 414], пор. літ. *лавка* – ослін [3, т. 4, с. 428]; *зайда* – рядно, в яке в'яжуть траву, пор.: «**Дублянски дівчата на травічку ішли, травічки нажали, зайди навязали**» [2, с. 370], «**Не наша, не наша, але Марисіна, бо траву не жала, в зайди не вязала**» [2, с. 370]; *клинець* – цвях; забитий у стіну кілочок для вішання чого-небудь, пор.: «**Ей еден кує, другий любує газдиню, третій**

би украв кавал жезліза **на клинці**» [2, с. 356]; *облочок* – віконце, пор.: «Кобис биля фрайречка справедлива, росла би ці **під облочком розмарія**» [2, с. 225], «**Під облочком** явір посаджений, співат на нім пташок примилений» [2, с. 250]; *студенічка* – криниця, пор.: «А де тота **студенічка**, што голуб купался?» [2, с. 120]; *мерва* – м'ята, терта або зопріла солома, пор.: «Пантнянски паробци, яко згнила **мерва**» [2, с. 100]; «Тоту згнилу **мерву** ніхто пограбати, пантнянські паробци ей ніхто любувати» [2, с. 337]; *заграда* – ділянка для овочів і фруктів, пор.: «А иди ти **до заградки**, накопай си білої мятки» [2, с. 417]; *боїско* – приміщення, де проводиться обмолот зерна, пор.: «Дубе, дубе! Што з ты буде? А з явора троє буде: Буде лижка і колиска, і віячка **до боїска**» [2, с. 162–163];

5) загальні назви географічних об'єктів, зокрема й рельєфу і т. п.: *варош* – місто, пор.: «Ей маластівський **варош** бодай терном зарос, ей пантнянске селечко, ей било би местечко» [2, с. 22]; *щоб* – вершина невисокої гори, пор.: «Пасла би я воли, але юж не сама, З тобом, Янчік, з тобом, **під зеленим щобом**» [2, с. 27]; *валав*, *валава* – село, пор.: «Як я заспівам **на валаві** вночи, як отец почує, то ся зарадує» [2, с. 37], «Ей маме **штири бики**, гей на всі **штири дзвінки**, ей як вийдут **на валов**, ей як вийдут **на валов**, ей як парадни дівки» [2, с. 69]; *кичера* – гора, вкрита вся лісом, крім вершини, пор.: «Тече вода, тече з **кичери** до села, вишитки люди смутни, лем я сой весела» [2, с. 38];

б) діалектні найменування тварин, птахів, рослин (або їх частин, у т.ч. квітів, куців тощо), грибів: *губа* – гриб, пор.: «**Лшов дзяд на губи**, дзядівна на гливи, дзяд свої посушив, дзядівні погнили» [2, с. 5]; *глива* – печіночник, *Pleurotus ostreatus*, пор.: «**Лшов дзяд на губи**, дзядівна на гливи, дзяд свої посушив, дзядівні погнили» [2, с. 5]; *козак* – вид гриба, козарчик, пор.: «Пішла я на губи, не є, лем **козаки**, бо їх визбирали, бо їх визбирали пантнянски жебраки» [2, с. 78–79]; *гавран* – гайворон, чорний птах, більший за звичайну ворону, пор.: «Ей з едней страни вершка ей **гавран** воду піє, а з другей страни вершка жена мужа біє» [2, с. 41]; «Ей а там за горов ей **гавран** воду піє, ей а там за другов, ей жена мужа біє» [2, с. 41]; *кавка* – галка, пор.: «Не тота мі **кавка**, што по полю кавкат, ой лем мі тота **кавка**, што по кориммах здравкат» [2, с. 25]; *карпеля* – ріпа, бруква, пор.: «Там пониже села там **карпелі** садят, іще я маленька, юж ся на мі вадят» [2, с. 49]; *лишка* – лисиця, пор.: «Стрілив **до лишки**, забив Мариську» [2, с. 381]; *уця* – вівця, пор.: «**Баран житко меле, уця мірки бере**» [2, с. 370]; *какаша* – молода курка, або, за поясненням самого Ф. Колесси, качка, пор.: «Жена пошла до млина, а муж остав дома, оганяй же **какаше**, най їх каня не плаше» [2, с. 330]; *буяк* – бугай, некастрований бик, пор.: «Ей они вибрали такого смутака, пішла крови доіти, сіла **под буяка**, як сіла, так доіт сивого **буяка**, ей ци крова ялова,

ци нема молока?» [2, с. 315]; маєра – рід зілля, пор.: «Тополя виросне, **маєра** завітне, ей тогди моє серце до твого прилипне» [2, с. 303]; конар – груба гілка, що росте від стовбура дерева, пор.: «Задуй мі, ветричку, з вечера, обаль мі яблічко з **конара**, обаль мі яблічко червене, дам го шугайовій мацере» [2, с. 170–171]; кряк – кущик, пор.: «Марися не жала, зайди не вязала, **під крячка** ся скрила, сина породила» [2, с. 370], «Ой поставю ей хату ой з букового **кряку**. Ой як сонце загіє, ой йа хата зіпріє» [2, с. 386]; чатина – гілки ялини, смереки, сосни, пор.: «Юж тоту **чатину** овци йобирают, юж мою миленьку замуж видавають» [2, с. 369]; гута – дерево зі зламаним верхом, пор.: «Не буду ти тягла **гута** зеленого, ой бо-м не йла вівса йани някогого» [2, с. 290];

7) діалектні ад'єктивні одиниці: надобний – привабливий, гарний, пор.: «Ой козаче, **надобний** гультаю, випровадь ня з зеленого гаю» [2, с. 423]; хорий – хворий, пор.: «Ганцю, Ганцю, цо сі така бляда? Ци йсі **хора**, ци сі любиш рада?» [2, с. 424]; напасний – нав'язливий, уїдлиий, причіпливий, пор.: «Там на горі Семен жито косит, там гу нему Ганця дитя носит. А ід же ти, ти суко **напасна**, бо то твоя дітинька власна» [2, с. 415]; волюватий – людина, яка хворіє збільшенням щитовидної залози, пор.: «Гогора, гора горувата, моя мила **волювата**, гойяя, гойяя, тарарара» [2, с. 417]; жаковий – дяковий, пор.: «Бо тота трава шовкова, а я собі дівка **жакова**» [2, с. 394]; улаплений – зловлений, пор.: «А Боже мій примилений, юж я пташок **улаплений, улаплений, улаплений** до кліточки посаджений» [2, с. 393]; шумний – гарний, пор.: «**Шумня** я дівчина, вінок я зронила, под зеленим гайом з тим шварним шугайом» [2, с. 340]; конаровий – гіллястий, пор.: «А у нашой керти грушка **конарова**, ей ходит на ню, ходит, Євка сусідова» [2, с. 301]; росохатий – який росте, розділяючись на дві частини, пор.: «А буцяк мій, буцяк, буцяк **росохатий**, малам трох фрайрів, жаден не жонатий» [2, с. 302]; кервачний – кривавий, пор.: «Военский хліб смачни, военський хліб смачни, але є **кервачний**, кельо рази вкушу, ей, кельо рази вкушу, заплакати мушу» [2, с. 133]; худобний – бідний, убогий, пор.: «Хоц і я **худобний**, з **худобного** дому, так мі Пан Біг свѣтит, як і богатому» [2, с. 81–82]; «Летит орел понад море, зачав голосити, а трудно то **худобному** богату любити» [2, с. 124–125]; «Ей калино, калино, не хвїйся над водов, ти богацкая дівко, не смійся з **худобной**» [2, с. 297], пор. діал. худібний – який має худобу, заможний [3, т. 11, с. 167];

8) слова на позначення дій, процесів, станів: банувати – сумувати, журитися, пор.: «Мила моя, премила з конопель ся забила, а я за ньов **банував** по бодачу танцував» [2, с. 174], «**Банувала** моя жєна, же я ю, барз же буде **банувати**, як я вмру» [2, с. 234]; имарити – кидати, пор.: «Люляй же мі, люляй, **имарю** я тя в Дунай, в Дунай або в воду дітину молоду» [2, с. 57]; трафити – потрапити, пор.: «Ходив дзядок по тим

світі, **трафив** до богача: «Прийміте мя, добри люди, бо мя тут ноч зашла» [2, с. 119], «Бо мі ся **трафляло**, што дівча грунт мало, а я його не взяв, бо-м тебе в серци мав» [2, с. 328]; **припатрятися** – придивлятися, пор.: «Ей піду на веселе [весілля] та **буду ся припатряв**, та **буду ся припатряв**, ей што за паню бере» [2, с. 142]; **зохабити** – залишити нашвидку, без попередження, пор.: «Виросла мі серед села вільха, **зохабила шугайка жінка**» [2, с. 172–173], «Люляй, люляй, колишу тя, скоро й уснеш, **зохаблю** тя, прикрию тя пеленами, сама піду долинами» [2, с. 189]; **пonexати** – покинути, пор.: «Жадна зьвірина не може бити без товариша в лісі, а він од'їхав, мене **пonexав**, як ластівочку в стрісі» [2, с. 351], пор. діал. **пonexаяти** – занехаяти, переставати дбати про кого-, що-небудь; послаблювати догляд за кимсь, чимсь, увагу до когось, чогось [3, т. 3, с. 229]; **чирятися** – обмінюватися, пор.: «Ей **чираймеся, чираймеся, чираймеся** на жену! Ей дам ти стару, дам ти стару, дам ти стару за младу і капусти, і капусти заграду» [2, с. 413]; **побутвіти** – струхлявіти, пор.: «То мі власи **побутвіли**, біли личка почорніли, чорні очка скаправіли» [2, с. 420]; **окламувати** – обманювати, пор.: «Ей, шандари, шандари, ей великі кламари, **скламалисте** дзевча ей за штири таяри» [2, с. 1].

Отже, мова народних пісень Лемківщини щедро пересипана діалектними лексичними одиницями. Інформаційний потенціал фактажу дозволив сегментувати аналізовані діалектизми на 8 тематично розмаїтих груп, які досить повно репрезентують лексику поняттєвого поля «Людина», повсякденної господарської діяльності, побуту, природи, матеріальної культури та ін. Констатуємо, що окресленими сферами, а в їх межах лексико-семантичними групами не вичерпується функціонування діалектизмів, однак вони найбільш репрезентативні.

Література:

1. Довгалюк І. Лемківщина у дослідженнях Філарета Колесси. *Вісник Львівського університету. Серія : Мистецтвознавство*. 2012. Вип. 11. С. 150–169.
2. Етнографічний збірник. Т. 39-40 : Народні пісні з Галицької Лемківщини : тексти й мелодії / зібрав, упоряд. і пояснив др. Філарет Колесса. Львів : З друк. Наукового Товариства імени Шевченка, 1929. 466 с. URL: <https://elib.nlu.org.ua/object.html?id=406> (Дата звернення: 24.04.2022).
3. Словник української мови : в 11 т. Київ : Наукова думка, 1970–1980. Т. 1–11.
4. Холодйон О. Розвиток семантики дієслів у східнополіських говірках. *Українська мова*. 2017. № 1. С. 114–126.

5. Яким М. Б. Полісемійність ареальних фразем (на матеріалі іменних фразем бойківських говірок). *Науковий вісник Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Серія : «Філологічні науки» (мовознавство)*. 2017. № 8. Т. 2. С. 151–156.

ВЗАЄМОДІЯ РЕЖИСЕРА ТА ХУДОЖНИКА У СТВОРЕННІ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ ТЕАТРАЛЬНОЇ ВИСТАВИ

Зайцева Е.І.

*заслужений діяч мистецтв України,
викладач кафедри мистецьких дисциплін
Ужгородський інституту культури і мистецтв
м. Ужгород, Україна*

Створення художнього образу вистави одне з найважливіших завдань творчого взаємодії режисера та художника над новою постановкою.

Режисер – особа, в обов'язки якого входить постановка п'єс. Режисер бере на себе відповідальність за естетичну сторону вистави та її організацію (підбір виконавців, інтерпретацію тексту та використання сценічних засобів, що знаходиться в його розпорядженні) [4, с. 285]. Функції режисера у сучасному театрі надзвичайно великі та різноманітні: він здійснює весь комплекс робіт з організації як творчого, так і технічного процесу підготовки вистави чи програми. Після режисерського задуму та створення сценічного варіанта вистави, режисер формує постановочну групу, визначаючи кандидатуру художника творчого проекту. Для режисерів завжди актуальним є процес побудови гармонійних професійних взаємин з сценографом вистави.

За словами Й.Свободи «Режисер потребує сценографа – майстра своєї справи, який щодня взаємодіє з найрізноманітнішими матеріалами, інструментами, різними образотворчими засобами» [2. с. 32].

Художник-сценограф – найважливіший співавтор режисера, і доля вистави часто безпосередньо залежить від творчості цієї найважливішої людини у театрі. Творчість художника викликає у свідомості глядача образи місця та часу дії. Одним з головних професійних якостей театрального художника є правильне і точніше побудова раціонального планування сценічного простору всього театрального дійства на всіх майданчиках проекту. Правильне і грамотне планування розміщення великих і дрібних елементів оформлення – основа всього декоративного рішення уявлення. Завдяки плануванню оформлення, складеної

художником, режисер вирішує багато постановочних завдань, продумує побудову мізансцен з рухом великої кількості учасників видовища. Правильна і грамотна планування завжди організована з розрахунком великої кількості артистів. Який би прийом оформлення митець не вибрав, йому необхідно пам'ятати, що головна дійова особа всього видовища – артист. Декораційне оформлення всього театралізованого видовища повинне допомагати артисту, забезпечувати йому повну свободу дії на сцені, розкривати талант повною мірою, тим самим посилюючи художню образність всього уявлення.

Спочатку художник-постановник, який протягом тривалого часу працював разом з режисером над художнім рішенням вистави, робить ескізи декорацій. В ескізах знаходить своє вираження зоровий образ вистави, його художнє трактування. Художник шукає, як кольористичне рішення вистави загалом, а й колір та тон кожної сцени. Але ескізи – плоске, двомірне зображення, а сцена театрального простору – тривимірне. Тому результати своєї праці театральний художник може правильно оцінити лише виконавши макет декорацій.

Макет – це реалізація образного бачення всього театралізованого спектаклю, лише у зменшеному варіанті, зазвичай, у масштабі 1:20 [1].

Унікальність професії театрального художника полягає в тому, що він одночасно і художник, і столяр, і слюсар, і драпірувальник і макетчик.

Чорнові та чистові прогони – найважчі та найважчі репетиції. Прогін спектаклю – це своєрідне монтування, на якому все його компоненти – актори, музика, декорації, світло – узгоджуються між собою певній взаємодії та суворій послідовності. Недарма іноді перший прогін називають «монтувальною з акторами» [1, с. 40]

Ще один напрямок спільної творчості художника і режисера – розробка світлової партитури художнього оформлення театралізованої вистави. Пошук образу багато в чому залежить від можливостей сценічного світла, що стає особливо важливим, якщо дія відбувається на відкритому майданчику та у вечірній час. Світлова партитура – це складова частина режисерської документації, в якій фіксується послідовність включення світлової апаратури та характер світлових ефектів для створення атмосфери вистави. Нові технології впливають на розвиток театру як виду мистецтва: з'являються унікальні форми вистав, нові театральні спеціальності (відео фахівці) та ін. Застосування комп'ютерної графіки у художньому оформленні вистави сьогодні найпоширеніший прийом у сценографії.

Завершальним етапом роботи режисера з художником над виставою є репетиції на сценічному майданчику та монтаж декораційного оформлення. Робота акторів з реквізитом та бутафорією у театральних костюмах. Адже за допомогою театального костюма можна виявити,

підкреслити різноманітні особливості характеру персонажа, настроїв і зоровий образ героя.

Таким чином, процес творчого взаємовпливу художника і режисера є розподіленим по всьому періоду підготовки і проведення театралізованої вистави. Цей процес включає всі етапи розробки художнього образу театралізованого уявлення: від задуму до втілення.

Література:

1. Базанов В.В. Работа над новой постановкой. СПб, 1997. 48 с.
2. Свобода Й. Тайна театрального пространства: Лекции по сценографии. М.: ГИТИС, 2005. 144 с.
3. Сосунов Н. Театральный макет. М.: Искусство, 1960. 132 с.
4. Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. 504 с.

ОПТИМІЗАЦІЯ ОРГАНІЗАЦІЙНО-ТВОРЧИХ ПІДХОДІВ У ЦИРКОВІЙ СПРАВІ

Кашуба В.Г.

*аспірант кафедри організації театральної справи імені І.Д. Безгіна
Київський національний університет театру, кіно і телебачення
імені І.К. Карпенка-Карого
м. Київ, Україна*

Кризові явища в державній цирковій системі, як-от занепад художньо-постановочної складової, недосконалість системи прокату творів, відтік кадрів мають наслідком фінансову неспроможність системи й ставлять під сумнів її майбутнє. Темі досі не приділено уваги науковців. Цим зумовлена актуальність дослідження, яке має на меті окреслити напрями оптимізації управління цирковою справою. Основними методами дослідження обрано виявлення експертної думки, у т. ч. особисте інтерв'ювання за соціологічним методом напів-структурованого інтерв'ю [5, с. 683-684] та порівняльний аналіз. Джерельну базу складають, переважно, міркування теоретиків і практиків цирку, висловлені ними на публіцистичних, наукових, професійних майданчиках, у т.ч. неформальних інтернет-форумах та ін. (див., напр., [1; 2; 3; 4] та ін.).

Виявлені на попередньому етапі дослідження чинники кризи [6] дають змогу сформулювати й обстоювати наступні гіпотези:

– корінною проблемою системи є недооцінювання фактору людського капіталу, й зокрема, артистичного персоналу;

– інститут приватних прокатників є однією з головних перепон розвитку державної циркової системи та досягненню нею самодостатності.

– державна система недієздатна без централізованого підпорядкування, конвеєрної системи та належного контролю, тобто без повноважного й компетентного «главку».

Вищезгадане дослідження виявило брак, передусім, механізму мотивації артистів, який би надійно утримував їх у державному конвеєрі. Циркова система нині являє собою розрізнені й формально незалежні підприємства: державні стаціонарні цирку, Дирекцію пересувних колективів (колишній «Цирк на сцені») та Державну циркову компанію України (ДЦКУ, колишній «главк» «Укрдержцирк», нині позбавлений керівних функцій). Прокат циркового продукту переважно контролюють приватні гравці, які є посередниками між «носіями» продукту (артистами та виробниками, як-от ДЦКУ чи «Цирк на сцені») та прокатними майданчиками (стаціонарними циркуми) [6]. У такій децентралізованій системі, позбавленій повноважного координатора, нібито державній, але неформально контрольованій приватними посередниками – навряд чи реалістично створити згаданий мотиваційний механізм утримання провідних артистів у системі. Таким чином, пошук мотиваційного механізму є, можливо, головним, але не єдиним у колі взаємопов'язаних завдань щодо оптимізації організаційно-творчого процесу в державній цирковій системі.

У ході дослідження з'ясовано визнання експертами першочергової вагомості кадрової проблеми. Їхні пропозиції концентруються довкола кількох головних напрямків: 1) забезпечення базової мотивації артистів; 2) державні гарантії артистам; 3) централізація управління артистичним капіталом; 4) посилення ролі фахової освіти; 5) відновлення престижу циркових професій. Отже, знівелювання кадрової проблеми, а з нею й дефіциту якісного продукту, є першим і необхідним кроком до відродження повноцінного циркового конвеєру, повернення довіри глядача й затребуваності циркового мистецтва.

Майже одноставно підтверджують залучені експерти й тезу щодо негативного впливу інституту приватних прокатників, «вростання» якого в державну циркову систему спричинило суттєві деформації її організаційно-творчого профілю. Фахівці виступають за витіснення посередників із державного прокату або суттєве обмеження їхнього впливу. Серед пропозицій:

- збереження цирків у державній власності;
- форсоване залучення артистів та фінансування державних постановок задля максимально можливого підвищення частки державного продукту в прокаті;
- запуск механізмів переводу продукту прокатників у державну власність;

– запровадження типових форм угод із прокатниками щодо чіткого розмежування витрат і доходів між сторонами угоди із обов’язковим врахуванням т.зв. точки безбитковості державного цирку та обмеженням розміру доходів прокатників;

– упорядкування квиткового господарства;

– належна мотивація керівників цирків та програм і забезпечення їх оборотними коштами для прийому й відправки програм та ін. заходи.

Вірогідно, запропоновані експертами підходи є доречними, причому необхідно врегулювати їх на державному рівні. Міністерство культури має для цього необхідні контрольні повноваження, як і фінансові важелі.

Крім того, доцільним убачається розширення цих пропозицій наступними. Передусім, визначальне місце в державному прокаті має належати оновленому «главкові», переорієнтованому на продюсування, маркетинг та просування державного циркового продукту, поєднавши в одній особі статус артистичного бюро, «продакшна», імпресарію та прокатника. Державні програми мають адмініструватися безпосередньо «главком», виключаючи будь-які форми посередництва. У результаті гроші, що нині осідають у кишенях прокатників, надходитимуть на рахунки компанії. Щодо наповнення конвеєру, воно може бути досягнуто досить швидко, за умови гідної пропозиції працевлаштування артистам.

По-друге, перевага в прокаті має надаватися державним програмам або тим із сторонніх, які централізовано залучені «главком». Питання конвеєру мають вирішуватися спільно цирками й «главком», за яким залишається право остаточного рішення, обов’язкового до виконання цирками. У цьому світлі, доречними є принаймні щомісячні наради в режимі он-лайн та трансляції, відкритої для загалу. По-перше, на них має вирішуватися, які програми, коли, де і на яких умовах працюватимуть, а по-друге, цирки мають оперативно звітувати щодо ходу прокату. Прилюдність нарад сприятиме прозорості прокатних механізмів.

По-третє, прозорість квиткового господарства може бути забезпечена завдяки відеозапису в режимі 24/7 в глядацьких залах, застосуванню електронних квитків і турнікетів та інших новітніх технологій, які ускладнять маніпуляції зі звітністю. Директори цирків та адміністратори програм мають офіційно отримувати гідні бонуси за високі касові збори.

Зрештою, за досягнення прозорості у виробничо-творчих взаєминах між артистами, «главком», цирками й прокатниками, система зміцніє фінансово, а належна «біла» мотивація артистів і керівників галузі призведе до прибутковості, а отже, відкриє перспективи й для творчого кроку вперед.

Література:

1. В мире цирка и эстрады. 2004-2022. URL: <https://ruscircus.ru>.

2. Інтерв'ю: Ректор Київської академії естрадного і циркового мистецтва о національній гордості і грусті. *RBGroup* : веб-сайт. 31.01.2014. URL: <http://rbgroup.com.ua/> (дата звернення: 22.11.2019).
3. Константинова К. Куди поїде цирк? *Дзеркало тижня*. 2016. 29 січ. – 5 лют. (№ 3).
4. Романенкова Ю. В. Сучасне циркове мистецтво як поле для боротьби со стереотипами. *APT-платформа*. 2020. Вип. 1. С. 69-93.
5. Beadle R. Managerial Work in a Practice-Embodying Institution : The Role of Calling, The Virtue of Constancy. *Journal of Business Ethics*. 2013. Vol. 113 Iss. 4. Pp. 679–690.
6. Kashuba V. Current Organisational and Creative Transformations of Ukrainian Circus Arts. *Popular Entertainment Study*. The University of Newcastle, Australia, 2020. Vol. 11. Iss. 1–2. Pp. 25–45. <https://novaajs.newcastle.edu.au/ojs/index.php/pes/article/view/241>. (accessed on 03 Febr. 2021).

ОСОБЛИВОСТІ ВИВЧЕННЯ ІСТОРІЇ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА ЗА УМОВ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ

Лесик-Бондарук О.О.

кандидат архітектури,

доцент кафедри образотворчого мистецтва

Берлач О.П.

кандидат архітектури,

доцент кафедри образотворчого мистецтва

Волинський національний університет імені Лесі Українки

м. Луцьк, Україна

Наше сьогодні ставить перед науково-педагогічними працівниками вищих навчальних закладів постійні виклики. Серед основних, на нашу думку, є запровадження дистанційної форми навчання.

Факультет культури та мистецтв Волинського національного університету 2020-2021 та 2021-2022 навчальні роки практично постійно працював у оффлайн режимі, та напад росії на нашу державу поставив перед науково-педагогічним колективом факультету та зокрема кафедри образотворчого мистецтва нові завдання: проводити навчальний процес у дистанційному форматі; допомогти студентам адаптуватися до запропонованого формату навчання – вирішити питання з придбанням

матеріалів для роботи, пошуком наукової літератури для підготовки до занять.

Теоретичні дисципліни Циклу професійної підготовки спеціальності 023 Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація – такі як Історія образотворчого мистецтва, Історія українського мистецтва, Історія образотворчого мистецтва Волині, Теорія та історія сучасного образотворчого мистецтва – передбачають постійну роботу зі студентами у форматі лекційних, практичних занять, консультацій, проведення екскурсій, відвідування виставок, перегляду художніх фільмів, їх обговорення, інші форми роботи, та наприкінці вивчення курсу або залікового кредиту – залік або іспит [1]. Війна, на жаль, позбавила можливості студентів перебувати у Луцьку, отримувати доступ до бібліотеки, відвідувати виставки, музеї, їздити на екскурсії, проводити різноманітні освітньо-мистецькі заходи у колективі. Тому у даний період особливо актуально підібрати максимально комфортний та ефективний формат співпраці викладача та студентів для повноцінного навчання майбутніх випускників.

Насамперед важливим моментом є вибір платформи або сервісу відеотелефонного зв'язку для максимально ефективної комунікації, доступності та функціональності. Волинський національний університет пропонує користуватися такими платформами як LMS Moodle, Office 365 Teams, Google Classroom, Google Meet та ін. для створення веб-ресурсів навчальних дисциплін [2].

Розглянемо платформу Google Meet та її можливості для дистанційного вивчення вищевказаних дисциплін. Дана платформа є досить комфортною для викладання теоретичних дисциплін, тому що має багато різних функцій, що забезпечують чудову комунікацію, репрезентативність та збереження інформації. Використовуючи дану платформу науково-педагогічний працівник може: читати онлайн лекції з використанням різних веб-оглядачів, що спрощує та розширює для студентів доступ [3], проводити прямі трансляції [3], завантажувати свої та переглядати презентації учасників конференції [4], записувати та зберігати зустрічі тощо [5].

Щодо прямих трансляцій: наразі в період воєнного стану багато громадян України, на жаль, знаходяться не за постійним місцем проживання, часто навіть за межами держави. Якщо викладач Історії образотворчого мистецтва знаходиться у місці, багатому на мистецьку та культурну спадщину, то він може використати цю ситуацію для ознайомлення своїх студентів з пам'ятками архітектури, скульптури, живопису в режимі онлайн екскурсії, відвідати музей (якщо в даному музеї дозволено проводити відео зйомку або відео чати), такі прямі трансляції дозволять замінити екскурсії, що передбачені силабусом

дисципліни. Прямі трансляції з цікавих в мистецькому плані місць або з музеїв можуть проводити і власне студенти.

Щодо запису занять та збереження всієї інформації: платформа пропонує способи здійснення цих функцій, а також пропонує інші можливості, які, на нашу думку, були б неймовірно актуальні для науково-педагогічних працівників та студентів. Ми вважаємо, що доречно було б кожному викладачеві по певній дисципліні створити особистий кабінет, в якому варто зберігати всю інформацію про поточні заняття, а також зробити добірку своїх лекцій, до яких буде обмежений доступ – лише для слухачів курсу. Але такий доступ повинен тривати весь період вивчення дисципліни. Це було б неймовірно корисно, особливо для студентів – в будь-який момент студенти матимуть доступ до матеріалу, що подає викладач, зможе в разі потреби прослухати його декілька разів. А обмежений доступ до матеріалів лекційного циклу повинен в першу чергу захищати роботу науково-педагогічного працівника, його авторське право на дану лекцію [6].

Аналогічні процеси можна впроваджувати на більшості платформ та сервісів відеозв'язку, але не кожен з них має такі широкі можливості для оприлюднення та збереження інформації під час реалізації дистанційного навчання.

На нашу думку, цікавим методичним елементом на лекціях та практичних заняттях з Історії образотворчого мистецтва в дистанційному режимі можуть бути онлайн-екскурсії. Проводити їх можуть як викладач, так і студенти. Для проведення таких занять потрібно буде використання прямих трансляцій, що можуть бути забезпечені вищезгаданою платформою Google Meet [3]. Екскурсії можуть проводитися у різних місцях: музеях (за наявності в певному музейному закладі дозволу проведення відео зйомки), музеях під відкритим небом, в архітектурних пам'ятках та архітектурних ансамблях, в садово-паркових комплексах, в приватних художніх студіях тощо. Даний вид заняття потребує особливої підготовки, теоретичної та технічної, за потреби може вимагати присутності асистента.

Дана тема вимагає більш глибокого та багатогранного дослідження.

Література:

1. Волинський національний університет імені Лесі Українки, кафедра образотворчого мистецтва: веб-сайт. URL: <https://kom.vnu.edu.ua/> (дата звернення: 18.05.2022).

2. ПОЛОЖЕННЯ про дистанційне навчання у Волинському національному університеті імені Лесі Українки: веб-сайт. URL: https://vnu.edu.ua/sites/default/files/2021-02/Polozhennia_dystantsiine_navchannia.pdf (дата звернення: 18.05.2022).

3. GOOGLE MEET Довідка: веб-сайт. URL:
<https://support.google.com/meet/answer/9308630> (дата звернення:
18.05.2022).

4. GOOGLE MEET Довідка: веб-сайт. URL:
<https://support.google.com/meet/?hl=uk#topic=7306097> (дата звернення:
18.05.2022).

5. GOOGLE MEET Довідка: веб-сайт. URL:
<https://support.google.com/meet/answer/9308681> (дата звернення:
18.05.2022).

6. Закон про авторське право і суміжні права: веб-сайт. URL:
<https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/3792-12#Text> (дата звернення:
18.05.2022).

МИКОЛА СТОРОЖЕНКО: ПОРТРЕТ «В ЧЕРВОНОМУ» ЯК ОСЯГНЕННЯ «ТАЇНИ ЖИВОПИСУ»

Михайлова Р.Д.

*доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри дизайну інтер'єру і меблів
Київський національний університет технологій та дизайну*

Петрук Р.І.

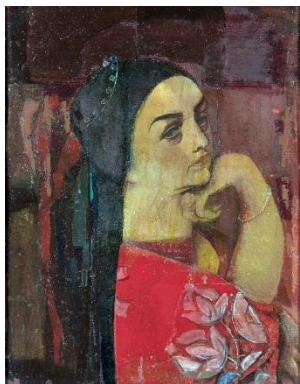
*заслужений діяч мистецтв України, доцент,
завідувач кафедри монументально-декоративного
і сакрального мистецтва
Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва
і дизайну імені Михайла Бойчука
м. Київ, Україна*

Важливе місце в осмисленні теорії та практики мистецької освіти посідає творчий спадок академіка НАМ України, народного художника України, майстра-педагога, професора кафедри живопису і композиції Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (НАОМА) Миколи Андрійовича Стороженка (1928–2015). Особливості освітньої програми майстра розглянуто у праці Р. Михайлової та Р. Петрука [2], а також, у публікаціях О. Авраменко, О. Голуб, М. Жулинського, О. Солов'я, О. Тарасенко, О. Федорука, М. Цимбалука.

Значне місце у доробку майстра належало жанру портрета, до якого він звернувся вже під час навчання в Одеському державному

художньому училищі у педагогів Л. Мучника, М. Шелюти у 1945–1950 рр. В Одесі М. Стороженко познайомився і мав можливість малювати поряд з видатними портретистами М. Божієм та М. Жуком. Портрети залишалися предметом його зацікавлень і в період здобуття фаху живописця в Київському державному художньому інституті (КДХІ нині – НАОМА) у 1950–1956 рр. під керівництвом С. Григор'єва, М. Шаронова, Т. Яблонської. Під час навчання в інституті М. Стороженко створив цикл робіт «Цілинники Алтаю і Казахстану» (1954–1955), присвячений людям цього краю. Для їх написання він двічі їздив на переддипломну практику на цілину. Дипломна робота «Перші сходи. Агроном», представлена молодим художником у 1956 р. на захист, так само мала в основі узагальнений типізований портрет колгоспника-інтелігента. Після закінчення навчання в КДХІ, працюючи в галузі станкового та монументального живопису й книжкової графіки, М. Стороженко створив низку живописних полотен, у яких будував образи на основі типізації характерних рис людей праці та трудової інтелігенції («Після роботи» (1958), «Ранок на польовому стані» (1965), «Берізка» (1965), «Фізики» (1971–1972)).

На тлі опрацювання соціального портрета, художника приваблювала також ідея камерного твору, в якому розкрилося його поетичне бачення, ліричне відчуття світу. Саме цей емоційний стан передають портрети дружини мистця Раїси Олександрівни, серед яких особливе місце посідає твір «В червоному» (1994) (іл. 1).



Іл. 1. Микола Стороженко. **«В червоному»**. 1994 рік. *Оргаліт, авторська техніка*. 62,5×48,5 см

Дружина постає моделлю, яка надихає художника на досягнення «таїни живопису», а сам Микола Стороженко – мистцем-філософом. Для нього, «живопис якщо навіть з палітри починається, то це не тільки палітра. Це вид мистецький, який знаходиться в нас, всередині, бо інакше як і звідки він береться. Наприклад, живопис Стародавнього Єгипту – це чотири фарби. І ця «механіка» довірялась тільки певним одухотвореним людям, які могли донести від так званої палітри до стіни шар і «покласти» його певним чином» [1, с. 105]. Йому «хотілося знайти інший спосіб бачення цього живописного методу, такого, де присутній момент нерукотворності живопису, через накатки, накладки, лесировки... Щоб творчих несподіванок було багато». На його думку, це може бути «в енкаустиці, де присутній огонь. Застосування в живописі

вогню – це цікаво. Від Бога. Вогонь дає дещо нерукотворне в нашаруваннях... Взяти два шари ультрамарину і охру. Потім під дією вогню, шар проникає в шар, і тоді утворюється те, чого мазком людина не може досягнути навіть пуантилістичним. А якщо один, два, десять, п'ятдесят шарів – тоді утворюється те, що творить сама природа». Стороженко говорив, що «не змішані, а розбавлені на розбавниках фарби і одна на другу покладені через 10 шарів, утворюється нова якість звучання. Так само нам цікаво стояти на березі моря і дивитися на гальку на дні, через метр води. Оцей шар дає художнє звучання і таїну всім предметам. Цей момент мене завжди цікавив. Айвазовський, Судковський будуть реалістично малювати камені під водою, але цей натуралізм не передає того таємного, що робить природа. В природі нема нічого дикого, а шар повітря виступає співтворцем. В природі будь-яке дике, яскраве не є таким: все настільки ув'язано між собою, а повітря створює узагальнюючий шар, ніби у живописі наносять шар лаку, товщиною в сантиметр» [1, с. 105–106].

Портрет «В червоному» спонукав мистця на техніко-технологічні пошуки: образ Раїси Олександрівни сповнений авторських експериментів з ґрунтами, з нанесенням фарб в особливий спосіб, варіюванням форми, ретельним відбором матеріалів. Водночас, очевидно, що ідея ракурсу портрета Миколи Стороженка «В червоному» мала витоки у творчих розробках початку 1960-х, коли художник і його майбутня дружина вперше побачилися на концерті у філармонії під час виконання «Реквієму» Моцарта. За споминами М. Стороженка, він запримітив красивий поворот голови і шиї дівчини, що стало приводом для написання низки портретів, в тому числі портрета-етюду «Лейл» (1962) [3, с. 2].

Надалі знайдений художником ракурс «зі спини в напівпрофіль» буде зустрічатися в багатьох портретах дружини. Вірогідно, автор вважав його смисловим лейтмотивом для даного образу, що знаходить підтвердження, наприклад, у портреті 1990 р., виконаному темперою на левкасі в холодній сріблястій гамі. Утім, найбільш довершеним в такому сенсі є саме твір «В червоному». Раїса Олександрівна зображена у тонькому вінку з бірюзи, який асоціативно нагадує німб святого. Декоративний елемент ювелірного вбрання перетворюється на іконописний знак у формі круглого диску, на променисте світіння, аполлонічну емблему слави, її прерогативу [4, с. 1144]. Використовуючи на портреті символ вінка-німба, Микола Стороженко звертається до традиції українського православного мистецтва XVII–XVIII ст., що поєднує елементи ренесансу, візантинізму й бароко: мистець використовує колірну гаму, притаманну візантійському живопису, ренесансну лінеарність, барокову виразність жесту. Квіти на червоному

вбранні підкреслюють жіночність та тендітність зображуваної, подібно до широкознаних українських ікон доби бароко.

Підсумовуючи наголосимо, що портрет дружини Миколи Стороженка «В червоному» відображає важливу тенденцію в творчому доробку мистця – синтез елементів традиційного мистецтва України в їх модерній творчій інтерпретації.

Література:

1. Войтович В. Микола Стороженко : альбом. Київ : Дніпро, 2008. 184 с.

2. Михайлова Р. Д., Петрук Р. І. Майстерня живопису та храмової культури: іконописний ряд Великодмитровицької церкви на Київщині : монографія. – Київ : КНУТД, 2021. – 152 с. : іл.

3. Стороженко Р. О. Інтерв'ю з вдовою художника М. Стороженка [Рукопис] / бесіду вів Р. Петрук. [Київ], 2021. 19 груд. 4 с.

4. Українська мала енциклопедія : [у 8 т., 16 кн.] / проф. Є. Онацький. Буенос-Айрес, 1962. Т. 5, кн. 9 : Літери На – Ол. С. 1144.

ВИКОРИСТАННЯ СИСТЕМНО-ФУНКЦІОНАЛЬНОГО ПІДХОДУ ДО ПІДГОТОВКИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРІВ У МУЗИЧНИХ ЗАКЛАДАХ ФАХОВОЇ СЕРЕДНЬОЇ, ПЕРЕДВИЩОЇ ТА ВИЩОЇ ОСВІТИ

Молчанова Т.О.

*доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри концертмейстерства*

*Львівська національна музична академія імені Миколи Лисенка
м. Львів, Україна*

Сучасний етап музичного виконавства позначений інтенсивними пошуками можливостей модернізації спеціальної професійної освіти з пріоритетом системно-функціонального підходу до вирішення основних завдань навчання. Через те предметом найуважливішого вивчення стає удосконалення змісту та методів навчання сучасних музикантів (у даному контексті – піаністів-концертмейстерів, далі – концертмейстерів), перегляд напрямів їх підготовки у музичних закладах фахової середньої, передвищої та вищої освіти з використанням новітніх напрямів.

Натепер професія концертмейстера – найважливіша складова виконавського процесу. Цей музикант задіяний у всіх сферах музичного виконавства: у філармонії, у роботі з хором і симфонічним оркестром, у щоденних заняттях та концертних виступах з різними інструменталістами, у хореографічних класах і танцювальних гуртках, на різноманітних музичних конкурсах, у роботі виконавських відділів дитячих музичних шкіл, музичних коледжів, кафедр вищих музичних закладів. Саме тому заняття з предмету «концертмейстерський клас» на всіх етапах навчання піаніста має підготувати його до майбутньої роботи у цьому напрямку. Водночас аналіз ситуації засвідчує, що у їх функціонуванні дотепер існують серйозні недоліки, які гальмують їх інтеграцію у європейський культурний простір:

1. Відсутня належна форма набуття навичок концертмейстерської роботи в ДМШ – радше акомпаніаторської, оскільки загальновідомо, що концертмейстер має володіти педагогічною компонентою: вміти окреслити солісту ту чи іншу проблему, підказати шляхи її вирішення. Для учнів ДМШ це завдання ще непосильне. Але вміти грати разом, познайомитися з цим процес зобов'язані.

2. Предмет «концертмейстерський клас» у музичних коледжах запроваджено лише з другого курсу, а спеціалізованих середніх музичних школах – з восьмого класу.

3. На заняття концертмейстерством у музичних закладах фахової передвищої та вищої освіти відведено мізерну кількість годин (для студентів вона обмежується 45 хвилинами на тиждень).

4. У програмах концертмейстерських класів музичних коледжів, спеціальних середніх музичних шкіл, вищих навчальних закладів переважає вокальний репертуар.

5. У системі навчання існують і прогалини практичного застосування знань, що набуваються. Дотепер немає реальної концертмейстерської практики студентів у хореографічному напрямку. Незважаючи на широке поширення звукових фонограм у роботі хореографії, роль «живого супроводу» не скасовується, і вимога щодо підготовки концертмейстерів (т.зв. «ілюстраторів музики») хореографічних класів, балетної трупи театру. танцювальних гуртків залишається на часі.

Тож натепер об'єктом найуважливішого вивчення та перегляду системи навчання має стати зміст, принципи та методи виховання музикантів цього виконавського спрямування, що дозволить їм самостійно співпрацювати з різними солістами, вирішувати завдання спільного, переконливого втілення художнього образу твору. Процес навчання студентів цієї профілізації має спрямовуватися не лише на розширення меж репертуарної орієнтації, а й на певну переорієнтацію навчального курсу, вивчення кількох іноземних мов, набуття відповідних

теоретичних знань, умінь та навичок, створення нових траєкторій концертмейстерської практики. Перегляд напрямів підготовки піаніста-концертмейстера у музичних навчальних закладах та формування багаторівневої системи навчання має бути скомпанований на:

- розуміння нових інноваційних тенденцій та напрямів профілізацій;
- мобільність темпів навчання, вибору майбутньої професії та формування у студентів/магістрів потреби опанувати нові рівні цього фаху.

Від поетапності та рівня практичної підготовки концертмейстерів до майбутньої професійної діяльності залежить успішність їх адаптації у професійному середовищі. До того ж підвищений рівень попиту на музикантів цього профілю сприяє посиленню процесів їх міграції та окреслює чіткі пріоритети підготовки конкурентоспроможного спеціаліста.

Визначимо основні критерії та напрямки цього процесу:

1. Запровадження обов'язкового навчання акомпануванню у дитячих музичних школах, що дозволить підготувати юних піаністів до сприйняття спільного виконавства як їх важливої майбутньої професії. Цю навичку можна розвивати вже з першого класу як заняття у формі гри – коли педагог виконує верхній рядок фортепіанного твору, а учень – нижній (потім вони міняються). Наступним етапом стане вивчення нескладних п'єс з учнями інструментальних класів (скрипальями, духовиками, народниками), що дозволить їм ознайомитися зі специфікою інструментів, із якими гратимуть разом. У старших класах впроваджувати спільні академічні концерти-виступи. З перших класів музичної школи займатися і розвитком навички *a prima vista* (читання з листа) – на кожному уроці читати з учнем невеликі уривки з музичних творів, аналізувати, пояснювати та пропонувати продовжити роботу під час домашніх занять. З часом корисним стане читання вокального твору двома учнями, під час якого вокальну партію виконує інший учень.

2. Введення з першого курсу навчання у музичному коледжі предмету «концертмейстерський клас». Розширення діапазону репертуарної орієнтації студентів, залучаючи твори як вокального, а й інструментального репертуару. Продовження систематичних занять з читання з листа. Обов'язкове вивчення хорових партитур (спершу двоголосих, згодом трьох-чотириголосих), розпочинаючи з виконання вокального твору у форматі: повний текст супроводу + вокальна партія (структурне читання). З часом збільшення кількості солістів (йдеться про читання вокальних дуетів), що постане початковим етапом ознайомлення з партитурою ансамблю чи сценою з оперного клавіру. Тут і вміння транспонувати октавою нижче партію тенора у хоровій партитурі – відповідно до реального звучання голосу. Необхідність

подібної форми навчання підтвердимо словами Георгія Єржемського: «Процес диригування є неспецифічною формою немовного спілкування, в якій оркестр на певному етапі свого розвитку абсолютно переконливо набуває статусу рівноправного партнера свого керівника-диригента» [1, с. 39]. І додамо – і свого концертмейстера, оскільки з його допомогою відбувається процес спілкування як диригента з оркестром (коли вивчається оперно-симфонічний твір студентом-диригентом і концертмейстер виконує роль оркестру), відповідно і під час вивчення хорового твору зі студентом-диригентом, де роль хору знов-таки реалізує концертмейстер.

3. Впровадження предмету «концертмейстерська практика» у музичних коледжах з другого курсу, розподіливши його поетапне проходження між класами (вокальними, інструментальними та хоровими), яка здійснюватиметься у двох формах: пасивної та активної. Пасивна форма передбачає присутність студента на заняттях, спостереження за роботою концертмейстера; активна – включення студента у процес вивчення твору із солістом та виконання партії супроводу.

4. Перегляд деяких напрямів навчання концертмейстерства у музичних закладах вищої освіти. Йдеться про розширення можливостей концертмейстерської практики, що дозволить її проходження в театрах опери та балету. Також набуття навичок хореографічного акомпанування – найменш задіяного у навчанні студентів музичних закладах вищої освіти та, безумовно, навчання імпровізації. Переконалим прозвучить постулат М. Сапонова: «Учень, який вміє імпровізувати, виявить особливу творчу ініціативу у відношенні до музики, розвинене почуття стилю, цпкпу пам'ять» [3, с. 65].

У контексті сучасних вимог у музичних закладах вищої освіти запровадження курсу навчання студентів/магістрів (т.зв. «Vocal coach» – «тренер вокалістів»), покликано підготувати магістрів до роботи оперним/вокальним концертмейстером європейського рівня, з оволодінням мовами, якими виконуються світові оперні спектаклі, читанням а *prima vista*, розумінням технології співу [За: 2]. Цей курс передбачатиме диференціацію та обрання вузького профілю – до прикладу, вивчення німецької мови та вокального спрямування *Lied*, або певного стильового оперного спрямування (барокова опера, опера доби класицизму, італійська оперна школа, французька оперна школа тощо).

5. Уведення у навчання майбутнього концертмейстера у музичних закладах передвищої та вищої освіти теоретичного курсу «Основи концертмейстерської роботи», який сприятиме набуття навиків і знань, що у подальшому вирішить проблеми його фахової самостійності.

Висновки. Основним посилом окреслених завдань є розуміння мистецтва концертмейстера як пріоритетної галузі виконавства, що забезпечує його високу ефективність шляхом формування відповідної системи навчання. Цей виконавський напрямок потребує перегляду його алгоритму на рівні Міністерств та відомств з активним впровадженням у навчальний процес на всіх етапах музичної освіти.

Література:

1. Ержемский Г. Психология дирижирования: Некоторые вопросы исполнительства и творческого взаимодействия дирижёра с музыкальным коллективом. М. : Музыка, 1988. 80 с.
2. Молчанова Т.О. Модель фахової підготовки vocal coach у контексті наступності навчання піаніста-концертмейстера. Наукові збірки ЛНМА ім. М.Лисенка. Львів, 2019. Вип. 45: Музикознавчий універсум. С. 6–16.
3. Сапонов М. Искусство импровизации. Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения. М.: Музыка, 1982. 77 с.

ФОРМУВАННЯ МУЗИКАНТА-ПЕДАГОГА В УМОВАХ СУЧАСНОГО МУЗИЧНОГО ПРОСТОРУ

Панасюк С.Л.

*кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри історії та теорії мистецтв
Волинський національний університет імені Лесі Українки
м. Луцьк, Україна*

Підготовка майбутніх педагогічних працівників мистецької сфери до сприйняття, засвоєння тенденцій розвитку музичного мистецтва сучасності є важливим завданням, яке слід вирішувати під час їх навчання у вищих навчальних закладах. Музиканту-педагогу необхідно орієнтуватися в сучасних принципах музично-естетичного мислення та виявляти розуміння цінностей музичних композицій. Докорінні зміни в сучасному житті людства призвели до пошуку нових орієнтирів в усіх сферах буття, в тому числі і в мистецтві. Ми є свідками вироблення нових цінностей і, водночас, збереження традиційних [2].

Важливо під час навчання знайомити майбутніх учителів музичного мистецтва, організаторів музичного дозвілля молоді з різними явищами музичної культури, новаторськими втіленнями художніх образів та ідей.

Прикладом такого новаторства є творча діяльність сучасної музично-театральної формації «Nova Opera». В засновану режисером Владом Троїцьким у 2014 році формулюючі входять композитори Ілля Разумейко та Роман Григорів, а також виконавці – вокалісти та інструменталісти. Діяльність цього творчого об'єднання носить яскраво експериментальний характер. Всі творчі проекти команди є надзвичайно потужними та сміливими. Перформанси «Nova Opera» рішуче поривають з традиціями, експериментуючи на полі найрізноманітніших синтезів – жанрових, стильових, технологічних, видових. У 2020 році «Nova Opera» була номінована на Шевченківську премію у сфері театру і удостоєна цієї найвищої в Україні мистецької нагороди.

Творчий доробок «Nova Opera» включає дванадцять проектів: Re:post-оперу LE (за мотивами Лесі Українки), PhD-оперу «Про що мовчить Заратустра», археологічну оперу (метаоперу) «Chornobldorf» (за мотивами Юрія Іздрика, Овідія та народними текстами), оперу-антиутопію «GAZ» (за текстами Георга Кайзера, Павла Тичини, Вірляни Ткач), футуристичну оперу «AEROPHONIA» (за Юрієм Іздриком), оперу-реквієм «Йов», сонОперу «НепрОсті» (за романом Тараса Прохаська), оперу-цирк «Вавілон», оперу-балет «ARK», оперу-пастку «Wozzeck» (написану у співпраці з Юрієм Іздриком), музичну драму «Гамлет» та імпровізаційну оперу «Коріолан». Всі ці перформанси представляють собою кожного разу абсолютно нетипові музичні та сценічні рішення, спрямовані на інтеграцію найрізноманітніших естетичних, стилістичних, музичних та творчих елементів в зону академічного мистецтва.

Музична мова спектаклів «Nova Opera» поєднує авангард і рок, середньовічну монодію та джаз, етнічну музику позаєвропейських континентів та реп. Ансамбль «Nova Opera» широко використовує нетрадиційні способи гри (підготовлене фортепіано, бітбокс, перкусію тіла), комп'ютерні технології та візуальні ефекти (V-Jing) [3].

Творчість сучасних митців різностороння, багатогранна, оригінальна і надзвичайно цікава за багатьма ознаками.

Характерною рисою сучасної музичної культури, на думку багатьох дослідників, є зміна ціннісних домінант [1]. Тому перед педагогом – музикантом, який звертається до сучасної музики, постає ряд проблем. Серед таких – формування нової системи цінностей, яка дозволить знайти свій шлях у новому музичному просторі, розуміння взаємозв'язку історії та сучасності, знаходження рівноваги в антитезі традиції та новаторство.

В роботі з дітьми педагоги-музиканти мають враховувати поліфункціональність сучасного музичного мистецтва. Адже збагачення особистості відбувається через засвоєння системи цінностей та активну художню діяльність.

Отже, формування музично-педагогічної майстерності здійснюється за умови постійної індивідуальної роботи, накопичення досвіду сприйняття та аналізу творів і явищ сучасного музичного мистецтва. Важливо знайти особистісні оцінні критерії та орієнтири, щоб успішно формувати ціннісне ставлення до явищ музичного мистецтва у своїх вихованців.

Література:

1. Масол Л., Ничкало С. Художня культура України. Навчальний посібник. К. : Вища школа. 2006. 239 с.
2. Свещинська Н. Музичний простір ХХ століття. Мистецтво та освіта 2007. № 2. С. 22-26.
3. Nova Opera. KALUSH NEWS City: URL: <https://kalushnews.city/read/articles/tag/Nova%20Opera>

СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ В КОНТЕКСТІ ВИКОРИСТАННЯ СУЧАСНИХ ЖИВОПИСНИХ ПРАКТИК ДЛЯ ІЛЮСТРУВАННЯ МУЗИЧНОГО ТВОРУ І.Ф. СТРАВІНСЬКОГО «ВЕСІЛЛЯЧКО»

Пасюк С.О.

*викладач-методист відділу образотворчого,
декоративного мистецтва, реставрації
Волинський фаховий коледж культури і мистецтв
імені І.Ф. Стравінського
м. Луцьк, Україна*

Нині ми живемо в добу трансформацій у мистецькій царині, які відбуваються системно, а під час імпульсивно у різних його сферах. Успіх сучасного митця залежить від його творчих ресурсів, динамічності, креативного потенціалу.

Мистецтво впливає на думку, почуття, фантазію, несе в собі емоції та образи. Поєднання різних видів мистецтва (музики, хореографії, образотворчого мистецтва) використовуються в індивідуальній чи колективній практиці. Око помічає в речах більше суттєвого,

характерного. Вухом охоплює інтонації, відтінки, тіло передає пластику [1, с. 242].

Мета даної статті на прикладі творчої живописної роботи за мотивами твору І.Ф. Стравінського «Весіллячко» висвітлити художньо-естетичний аспект взаємодії мистецтв.

Початок ХХ століття ознаменувався лавиною інтегрованого мистецтва, свободою вираження. Перестає домінувати мономистецтво чи єдиний стиль, йде пошук інтерпритацій, узагальнень, нових форм, національних ідей.

І.Ф. Стравінський свою творчість цього періоду охарактеризував так: «Я не живу а ні в минулому, а ні в майбутньому. Я – в нинішньому. Я не знаю, що буде завтра. Для мене існує лише істина сьогодення» [9, с. 1].

Неординарний твір Ігоря Стравінського «Весіллячко» поєднує музичне, хореографічне, образотворче мистецтва. За спогадами І.Ф. Стравінського, задум зародився у 1914 році під час короткого візиту до Устилуга [9, с. 12-13].

Велику увагу автор надавав побудові, порядку, щоб досягти максимальних емоцій, які не співпадають зі звичними реакціями на повсякденну дійсність [9, с. 13]. Хоча І. Стравінський опрацював великий пласт текстового та музичного матеріалу, все ж він не відтворював сільську обрядовість, етнографічні матеріали його мало хвилювали. Він хотів по своєму передати вікову ритуальність. Він надихався звичаями, проте залишав за собою повну свободу, як ними скористатись [9, с. 24].

Постановка балету «Весіллячко» відбулась у тісній співпраці з балетмейстеркою Броніславою Ніжинською, яку називали «Малевичем на пуантах» та художницею оформлення Наталею Гончаровою. Це був синтез авангардних мистецтв початку ХХ століття.

Хореографія Б. Ніжинської – це урочистість, трагічність, традиція, прославляння, еротичність, геометричність, використання незвичних ракурсів, пластика, багат шарові надбудови, мінімалістика, де всі емоції передані водночас.

Н. Гончарова попервах розробила ряд ескізів відштовхуючись від власних спогадів про сільське весілля. Це були декорації та костюми з характерними етнографічними мотивами. Але вона зупинилася на варіанті, де відмовилася від народної екзотики і зовнішньої барвистості, задля збереження стилю початку ХХ століття.



Використала двоколірність у костюмах, умовність в декораціях однотонний задник як екран та крихітне віконечко, двері, в кімнату молодят, за якими бачимо умовне ліжко і гору подушок.

І.Ф. Стравінського така сценографія повністю влаштувала [9, с. 24].

Музичний твір І.Ф. Стравінського – вид авангардного мистецтва минулого століття, в якому переплітаються нове мистецтво, етнічне, архаїчне. З яким сумісні хореографія, живопис, сценографія. В руслі нового стилю працювала велика плеяда і українських художників.

Олександра Екстер[5], [6], [7]. Соня Делоне [10].



1910-1920-х образотворче мистецтво вийшло за межі полотна і паперу.

У ХХІ столітті тема українського весілля в художників трансформується через призму власного світобачення, форму, колір, узагальнення. Зокрема художник Борис Буряк – представник українського експресіонізму, творець власної філософської концепції [9, с. 1].

Стравінський у своєму творі охопив не все весілля, а лише найбільш характерні його епізоди [4, с. 113]. Коса (дівич-вечір); у нареченого; проводи нареченої; красний стіл (гостина, молодята йдуть в комору, танці).

Твір є симетричним, поліфонічним, містить заклинання, вигуки, причитання, що дає можливість використовувати в образотворенні всі види симетрії, елементи орнаменталізації, лінійність, ритми,

багатшаровість фону, вкраплення яскравих акцентів. Музика – голосна та агресивна, яку можна передати відкритими локальними кольорами з чітким обмеженням дії кольору. Контраст кольорових гармоній, як перехід від плачів та голосінь до сподівань та радощів.

Підсумкова творча робота з предмету «Живопис» студентів Волинського фахового коледжу культури і мистецтв імені І.Ф. Стравінського відділу образотворче, декоративне мистецтво, реставрація виконані за мотивами твору І.Ф. Стравінського «Весіллячко». Методологією творчої роботи стало прослуховування кантати, перегляд балету, вивчення аналогів, збір прототипів, пошук творчого рішення з використанням елементів традиційного мистецтва Волині, створення емоційного колористичного рішення, яке передає обрану частину твору та стали основою для конкретної інтерпретації, концепції, де кожна робота є самостійною, разом з тим кожна вмонтована в цілісну серію, в єдину художність.



1. Андрущак Ірина «Наречені».
2. Геманова Анна. «Красний стіл». 3. «Коса».
4. Савлук Владислава «Проводи нареченої».
5. Сітарчук Ірина «Музики».

Отже, використання аспектів взаємовпливу та синтезу образотворчого, музичного та хореографічного мистецтв, зважаючи на їхню специфіку в контексті підготовки фахового спеціаліста з образотворчого, декоративного мистецтва, реставрації спонукає майбутнього фахівця до відкриття безмежного творчого світу.

Література:

1. Андрій Бондаренко. 11 серпня 2015 року. Соня Делоне – авангард з українським корінням. URL: <https://varianty.lviv.ua/28446-sonia-delone-avanhard-z-ukrainskym-korinniam>.

2. Анатолій Павко, Лілія Біла Синтетична взаємодія принципів і засобів образотворчого та музичного мистецтва в процесі естетичного виховання творчої особистості. URL: <https://glieracademy.org/wp-content/uploads/2019/05/51-23-Pavko-Bila.pdf>

3. Лоснова Д. Весільний обряд та його особливості у творчості І. Стравінського (на прикладі музично-сценічної кантати «Весіллячко») Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової. – 2013. – Вип. 18. – С. 109-118. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mmik_2013_18_14

4. Марися Тишкевич – 18.01.2022. Олександра Екстер – в авангадді авнгарду. URL: <https://uain.press/blogs/oleksandra-ekster-kolorovi-ritmi-1153895>

5. Олександра Екстер. Маска. URL: https://uain.press/_uploads/2022/01/Oleksandra-Ekster-28-Maska.jpg

6. Олександра Екстер. Нічне місто. URL: https://uain.press/_uploads/2022/01/Oleksandra-Ekster-17-Miskij-pejzazh-1916.jpg

7. Олександра Екстер. Три жіночі фігури. URL: https://uain.press/_uploads/2022/01/Oleksandra-Ekster-10-Tri-zhinochi-figuri.png

8. Роман Свередюк «Малярство Бориса Буряка». 20 квітня 2016 рік

9. Стравинский И. Ф. Хроника моей жизни. URL: <https://booksonline.com.ua/view.php?book=124504>

10. Соня Делоне .Елементи традиційного жіночого строю. URL: https://varianty.lviv.ua/files/bond/sonia_d/delaunay09.jpg

11. Роман Свередюк «Малярство Бориса Буряка». 20 квітня 2016 рік. URL: <https://sverediuk.com.ua/malyarstvo-borisa-buryaka/>

**ЖИВОПИС В УМОВАХ ВОЄННОГО ЧАСУ:
ЯК ЗМІНИЛОСЯ МИСТЕЦТВО ПІД ЧАС ВІЙНИ –
КОЛОРИСТИКА, ТЕНДЕНЦІЇ, СЮЖЕТ**

Прокопович Т.А.

*кандидат психологічних наук,
доцент кафедри образотворчого мистецтва*

Галькун Т.Д.

*Народний художник,
професор кафедри образотворчого мистецтва
Волинський національний університет імені Лесі Українки
м. Луцьк Україна*

Повномасштабне вторгнення Російської федерації на територію України вплинуло не лише на життя людей, а і на творчі течії. Водночас історія демонструє, що навіть за таких обставин ніколи не зупинявся творчий потік. Безліч міжнародних інституцій, артрезиденцій, культурних фондів, приватних галерей сьогодні готові прийти на підтримку українських митців. На цьогорічному Венеціанському біенале були представлені роботи українських митців, проте не відкрився павільйон Росії [4].

Всесвітньо відомі митці додають у свої роботи жовто-блакитні кольори. Жовтий, блакитний та червоний – ці кольори стали переважати у роботах художників. Також проглядається збільшення кількості вирішення картин в ахроматичній гамі де переважають відтінки сірого та підкреслена драматичність чорним.

У сюжетній лінії все частіше зустрічаються жінки, діти і тварини, силуети найбільш зруйнованих міст [3]. Це пов'язано з тим, що митці створюють те, про що болить. До постерів та плакатів додаються різноманітні написи та актуальні на цей час гасла і слогани [2]. Сюжет картин формується на основі пережитих, побачених чи бажаних подій, негативного ставлення до агресора, або ж навпаки – поваги, шанування своїх героїв.

У зображенні українських військових реалій та жахів війни не залишилась осторонь і світова творча спільнота. Митці світового рівня, найбагатші люди серед митців, такі як Марина Аврамович, Дем'ян Хьорст та інші говорять про Еккраїну [5].

Мистецтво має таку своєрідну функцію катарсису – перетворенню психічної енергії в творчу, відбувається очищення через слъози і творчість. З психологічної точки зору мистецтво дозволяє пережити та

відпустити біль, це як терапія, як інструмент який допомагає почати жити сьогодні, не відкладаючи на потім, до перемоги.

Через живопис, арт, мистецтво сучасні художники виплескують на полотна свій тригер, визначаючи при цьому власні живописні полотна як поле бою на якому вони чинять свій супротив реаліям війни. Адже через мистецтво, а особливо живопис, можна візуально достукатися до найглибших емоцій людини. Буває що словами важко передати певні емоції і події, але коли споглядач бачить картину він відразу розуміє скільки в ній болі і жалю.

Через творчість митець може працювати з думками і почуттями, як позитивного так і негативного характеру. Іноді невербальний засіб виявляється єдиним інструментом, що розкриває й проясняє інтенсивні почуття та емоції. Якраз за допомогою образного зображення індивід має змогу краще розкрити свої емоційні переживання, ніж під час комунікації. Емоційна сфера, як будь яке багатогранне явище, може бути окреслена в різних аспектах. Аналіз досліджень питання художньо обдарованої особистості свідчить, що емоції та емоційна стабільність виступають в якості регулятивних процесів і домінуючих мотивів в її структурі [6].

Сильні потрясіння в житті митці втілюють саме у своїх творах. Так, саме зараз, підчас військових дій в Україні виникає так званий новий пласт культури і мистецтва, що породжує виникнення нових трендів. Набуває розвитку швидке мистецтво, швидкий живопис, арт-діджитал, постери та плакати, мурали на воєнну тематику.

Швидкий живопис в експресивній манері з мінімальною кількістю кольорів виходить в розряд найбільш актуальних зі всіх напрямів і стилів живопису. Багатошаровий живопис з поетапним лісируваннями наразі не на часі. Не проглядається в актуальності живопису фотографічність і реалізм. Натомість багато символізму, спрощеності, абстрактності, плакатності. Постає актуальним адаптація і переосмислення плакатів Другої світової війни під реалії нашого часу і війну з Росією [4].

В живописі воєнного часу є своя історія, він твориться з концептом, рефлексією, емоціями, з пошуком нових обличчя чи зображенням героїв або ж звичайних людей з певними емоціями.

У різний спосіб художники всього світу висловлюють підтримку Україні [7]. Так колаборації робіт українських і німецьких художників, які вирішили висловитися про війну через свою творчість ініціювала галерея Artists Support Ukraine і зробила експозицію в Штутгарті. The Captured House – в Берліні, куди увійшли твори 40 українських художників. З перших днів повномасштабної війни Росії проти України Київська бієнале започаткувала Ініціативу термінової підтримки для українських працівників культури та мистецтва, які опинились у скруті

[1]. Весь творчий світ підтримує Україну та українських митців, адже, саме мистецтво є тим тригером, який торкається самої душі і серця, оминаючи будь які бар'єри.

Література:

1. Emergency support initiative. URL: <https://esi.kyivbiennial.org/en#donate-en>. (дата звернення 24.05.2022).

2. Дядюк К. Загарбники мають померти: реакція художників та ілюстраторів з Вінниці на російсько-українську війну. *Вежа : Вінницький інформаційний портал*. 2022. URL: <https://vezha.ua/zagarbnyky-mayut-pomerty-reaktsiya-hudozhnykiv-ta-ilyustratoriv-z-vinnytsi-na-rosijsko-ukrayinsku-vijnu/> (дата звернення 24.05.2022).

3. Дядюк К. Навіть у Смерті є серце: російсько-українська війна у роботах художників та ілюстраторів з Вінниці. Частина 2. *Вежа : Вінницький інформаційний портал*. 2022. URL: <https://vezha.ua/navit-u-smerti-ye-sertse-rosijsko-ukrayinska-vijna-u-robotah-hudozhnykiv-ta-ilyustratoriv-z-vinnytsi-chastyna-2/> (дата звернення 24.05.2022).

4. Котубей О. Never Again Gallery: Українські художники переосмислили плакати часів Другої світової війни. *Суспільне Культура*. 2022. URL: <https://suspilne.media/225197-never-again-gallery-ukrainski-hudozniki-pereosmislili-plakati-casiv-drugoi-svitovoi-vijni/> (дата звернення 24.05.2022).

5. Мистецтво може сказати світу те, що по іншому не поширити: Президент України Володимир Зеленський звернувся до учасників Венеційської бієнале 2022 на відкритті виставки «Це Україна: захищаючи свободу». *Фонд Віктора Пінчука. Новини*. 2022. URL: <https://pinchukfund.org/ua/news/26556/> (дата звернення 24.05.2022).

6. Прокопович Т. Емоційна стабільність як умова прояву соціальної адаптованості художньо обдарованої особистості : дис. канд. псих. Наук : 19.00.1. Луцьк, 2015. 208 с.

7. Художня галерея Art-gallery МИТЕЦЬ. URL: <http://mytets.com/> (дата звернення 24.05.2022).

СУЧАСНЕ ТА ТРАДИЦІЙНЕ В ОПЕРІ-РЕКВІЄМІ «ІУОВ»: ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТ

Шурдак М.І.

*кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри історії та теорії мистецтва
Волинський національний університет імені Лесі Українки
м. Луцьк, Україна*

У музичному мистецтві ХХІ століття загальноприйняті жанри та форми переходять на інший рівень мислення. Сучасний підхід композиторів вражає різноманіттям жанрів та їх трактуванням. Поєднання у одному творі декількох жанрів, які на перший погляд абсолютно не поєднуювані, часто стають звичним явищем для молодих композиторів. Одним з вищевказаних за жанровим різноманіттям, яскравих та надзвичайно вражаючих сучасних творів стала опера-реквієм «ІУОВ»¹.

Оперу написали два композитори: Роман Григорів та Ілля Разумейко, що є ознакою класичного підходу до створення опери. Біблейський сюжет² для написання опери запропонував відомий режисер Влад Троїцький. Оскільки В. Троїцький є засновником «Nova Opera», саме виконавці даної формації здійснили постановку опери-реквієму «ІУОВ». Ця опера відрізняється від класичних опер тим, що її виконання не передбачає обов'язкової оперної чи концертної сцени. Наприклад відомим фактом є її виконання у Брукліні та Копенгагені безпосередньо у церкві. Кожна наступна постановка ще більше вражає публіку не залежно від місця виконання та ментальності слухачів.

Уже в самій назві – опера-реквієм «ІУОВ» автори звертають увагу на синтез двох провідних жанрів – опери і реквієму. Сучасним та зовсім некласичним у опері стає виконавський склад: шість вокалістів, препарований рояль, віолончель та ударні інструменти. Мінімальний виконавський ресурс сприяє мобільності у підготовці до постановки опери.

В основі опери, як оперного лібрето – історія праведника Йова, якого Господь дозволив Сатані випробувати нещастями, бідами, фізичними стражданнями. Усе це Господь зробив задля того, щоб Йов пройшов випробування на віру Богу не дорікаючи йому. Отже, вибір біблійного сюжету та жанру опери – це характерні риси барокової опери.

Синтез барокової, класичної та сучасної опери власне простежуються в опера-реквієм «ІУОВ». Від класичної опери у ній зберігаються

¹ Прем'єра відбулась у 2015 році на відомому фестивалі «ГогольFest» [4].

² В основі оперного лібрето – книга Йова з Старого Заповіту [4].

речитативи, аріозо, арії та традиції співу *bell canto*. Ознаками сучасної опери – новаторські підходи до виконання (вокального та інструментального), а саме головна роль належить імпровізаційному аспекту виконавства та нетрадиційних прийомах співу (наприклад, у струни роялю, з вигуками, перегукуваннями, шепотінням та ін.).

Ще одним важливим жанром, який представлений у назві опери – реквієм. На перший погляд, це абсолютно протилежні жанри, не сумісні між собою. Однак молодим композиторам Р. Григоріву та І. Разумейку вдалось поєднати такі здавалося б непоєднувані жанри. «Реквієм – траурна заупокійна меса в римо-католицькій церкві, також музичний жанр, написаний у формі і на тексти заупокійної меси» [3].

Від жанру реквієму композитори запозичили його статичність та латинські тексти (наприклад, звучать фрагментарно уривки з частин реквієму: «*Kyrie eleison*», «*Dies irae*», «*Requiem Aeternam*», «*Agnus Dei*»). Використання канонічних текстів (латинських) свідчить про класичний підхід до жанру, але практично завжди виконання частин реквієму звучить у супроводі музичних інструментів. Також в опері присутнє начитування тексту з Біблії (українською мовою) про історію життя Йова, що слугує речитативами, які у свою чергу змінюються музичними вкрапленнями частин з реквієму.

Одночасно з поєднанням у даній опері двох вищевказаних жанрів, зустрічаються риси перформансу. Дійство відбувається в реальному часі, має чотири характерні для перформансу ознаки (час, простір, тіло, митець) та головне – імпровізація усіх виконавців на сцені. Роль тіла виконує рояль. Він постає у різних аспектах: як акустичний інструмент (класичний супровід), найчастіше як препарований рояль з різноманітними тембральними відтінками та можливостями звучання (зажимання струн тарілкою на підставці, водіння трикутником вздовж струн роялю, оркестрове звучання роялю та ін.). Часто препарований рояль виступає у ролі ударного інструменту або як генератор штучно видозмінених звуків-звучання.

Рояль стає головним персонажем опери, уособлює собою тіло Йова і переживає разом з ним усі випробування долі. Все це підсилюють світлові шоу-ефекти, візуалізація. Вони активно реагують на емоційний стан головного героя (негативні події – червоне тло, позивні, просвітлення або віра в Бога – зображуються у білих кольорах). Дану оперу може сприймати навіть непідготовлена публіка, що тим самим наближує високі, складні жанри до буденного життя.

Отже, опера-реквієм «*IYOV*» – це поєднання барокової, класичної і сучасної опер, реквієму, перформансу з сучасним підходом до означених жанрів та сценічного втілення. У музичному відношенні поєднались різні напрямки – авангард, рок, джаз, неокласицизм, а також провідну

роль займає імпровізація. Опера-реквієм «IYOV» – яскравий приклад сучасного підходу до традиційних жанрів, нового звуковидобування, мобільності виконання та вражаючих комп’ютерних технологій і візуалізації в єдиному авторському задумі.

Література:

1. Біблія. Книга Йова [переклад проф. І.Огієнка]. Київ, Українське Біблійне Товариство 2003, с. 474-505.

1. Перформанс. Wikipedia.

URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Перформанс> (30.04.2022)

2. Реквієм. Wikipedia. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Реквієм> (30.04.2022)

3. IYOV («Йов»). URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/IYOV> (дата звернення 30.04.2022)

НАПРЯМ 4. ХОРЕОГРАФІЧНА КУЛЬТУРА УКРАЇНИ: ПЕДАГОГІЧНІ ТА МИСТЕЦЬКІ АСПЕКТИ

МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ МІЖКУЛЬТУРНИХ ВПЛИВІВ У ТРАДИЦІЙНОМУ ТАНЦЮВАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ: КУЛЬТУРНО-АНТРОПОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД

Головей В.Ю.

*доктор філософських наук, професор,
професорка кафедри культурології*

*Волинський національний університет імені Лесі Українки
м. Луцьк, Україна*

Міждисциплінарний характер культурології обумовлює різноманітність використовуваних науково-дослідницьких підходів. Серед провідних методологічних стратегій чільне місце посідає культурно-антропологічний підхід. Водночас в українських культурологічних дослідженнях до сьогодні відсутні теоретико-аналітичні обґрунтування особливостей цього підходу та його значення для аналізу міжкультурних впливів, зокрема у традиційному танцювальному мистецтві.

Як відомо, культурна антропологія вивчає різноманітні культурні традиції, акцентуючи увагу на порівняльних дослідженнях культур і етнічних спільнот з метою поглибленого розуміння єдності й різноманітності людства, варіативності розвитку соціокультурних процесів. Для вивчення окремих аспектів культури широко використовуються концепти й емпіричні дані історії, етнографії, етнології, фольклористики та інших наук [6, с. 782]. Культурна антропологія дозволяє визначити глибини чинники, які обумовлюють особливості процесів міжкультурної взаємодії і міжкультурних впливів на рівні засадничих символічних форм трансляції культурної традиції.

Становлення методології культурно-антропологічних досліджень традиційно пов'язують із доробками таких видатних вчених-антропологів як Едвард Тайлор, Франц Боас, Джеймс Фрейзер, Маргарет Мід, Броніслав Малиновський, Марсель Мос, Клод Леві-Строс та ін. Ці дослідники підкреслювали важливість порівняльного аналізу культур та процесів їх взаємодії. Культурно-антропологічний підхід передбачає вивчення феноменів культури в їх історичному становленні та взаємозв'язку, в кореляції культурних форм із життєвим світом людини.

Основна увага приділяється таким засадничим символічним формам культури як мова, міф, ритуал, традиційні мистецтва, що репрезентують особливості світогляду людини, її приналежність до певної культурної традиції, формують соціальну, етнічну й культурну ідентичність. Саме до таких культурних феноменів належить танець, який у пластичних символах репрезентує культурні смислові коди і транслює їх від покоління до покоління, виражаючи людську природу у суперечливій єдності її духовних і фізичних начал [1, с. 17].

В контексті досліджуваної проблематики важливе методологічне значення має концепція структурної антропології Клода Леві-Строса, який розглядає культуру як синтез взаємопов'язаних структурних елементів, передусім символічних форм і культурних текстів, аналізуючи синкретичний взаємозв'язок міфу, ритуалу й мистецтва в традиційній культурі [4]. Відповідно до цього підходу танець досліджується як культурний текст, як невербальна пластична мова, здатна виражати різноманітну сукупність важливих для людини значень і смислів. Його змістовне наповнення визначається світоглядними домінантами культурної спільноти, які транслюються традицією і репрезентуються в пластичних символах традиційного танцю, органічно пов'язаного з міфом і ритуалом.

К. Леві-Строс вважає, що в архаїчних культурах танець був важливою складовою міфо-ритуального дійства. Описуючи танці з використанням масок в ритуалах ініціації, дослідник зазначає, що «всі вони відображали тасмницю і сувору велич, переконливо демонструючи повсюдність надприродного і коловорот міфів» [3, с. 20]. Ґрунтуючись на концепті структурної антропології К. Леві-Строса, можемо зробити припущення, що міжкультурні впливи є найбільш інтенсивними й продуктивними в процесі взаємодії етносів, в культурній традиції яких наявні спільні глибинні структури, що проявляються в міфах, ритуалах, традиційному мистецтві. Підтвердженням цього є фіксація етнохореологами численних взаємовпливів у традиційних танцях слов'янських народів.

Одним із важливих напрямів культурно-антропологічних досліджень є вивчення соціокультурного виміру пограниччя. В культурній антропології пограниччя осмислюється як простір, що визначається людиною та твориться носіями традиційної культури [2, с. 191]. Це зона культурного транзиту й локального взаємовпливу, простір інтенсивної міжкультурної взаємодії і крос-культурної комунікації. В цьому контексті актуалізується значення концепту крос-культурних впливів американського антрополога Джорджа Пітера Мердока, який розробив принципи вивчення культурної різноманітності на основі виявлення й співставлення відмінностей та спільних повторюваних рис в культурних традиціях, що формуються в результаті довготривалих процесів

міжкультурної взаємодії [5]. Крос-культурний підхід може стати методологічним підґрунтям для аналізу взаємовпливів між танцювальними традиціями етнічних спільнот, які проживають на приграничній території, де мають місце транскордонні міжетнічні контакти, внаслідок чого відбуваються більш інтенсивні запозичення і синтез танцювальних елементів. Зокрема, цей концепт містить значний евристичний потенціал для дослідження крос-культурних впливів у народно-танцювальній культурі Волині як пограничного регіону.

У підсумку зазначимо, що порівняльний аналіз культур та процесів взаємодії культурних традицій є одним з пріоритетних напрямків досліджень в сфері культурної антропології, що обумовлює важливе значення культурно-антропологічного підходу для вивчення й наукового аналізу міжкультурних впливів у різноманітних формах культурної діяльності, зокрема й у традиційному танцювальному мистецтві. Серед широкого методичного арсеналу культурної антропології етнохореологам доцільно застосовувати метод польових досліджень (збирання й систематизація фактологічних матеріалів, отриманих під час експедицій з вивчення танцювального фольклору), метод текстуального аналізу (танець аналізується як культурний текст з акцентом на осмисленні соціокультурної й етнічної обумовленості формальних особливостей танцювальних рухів, композиції танцю та семантики танцювальної лексики), а також метод крос-культурних досліджень (танець досліджується як форма міжкультурної взаємодії; виявляються відмінності, запозичення та спільні елементи як результати міжкультурних впливів). Такі дослідження сприятимуть глибшому розумінню як історичного розвитку танцю, так і трансформацій танцювальних традицій в сучасному крос-культурному просторі.

Література:

1. Головей, В. (2021). Танець у міфоритуальному континуумі: культурно-антропологічний аспект. *Fine Arts and Cultural Studies*, 1, 16–23, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2021-1-3> (дата звернення: 11.05.2022).
2. Кривицька, О. Дискурс пограниччя в соціокультурних дослідженнях: теоретико-методологічні аспекти. *Наукові записки Інституту політичних і етнонаціональних досліджень ім. І. Ф. Кураса НАН України*. Київ: ІПЕНД ім. І. Ф. Кураса, 2015. Вип. 4. С. 173–197. URL : https://ipiend.gov.ua/wp-content/uploads/2018/07/kryvytska_dyskurs.pdf (дата звернення: 12.05.2022).
3. Леви-Строс, К. Путь масок. Пер. с фр. А. Б. Островского. М. : Республика, 2000. 399 с.
4. Леві-Строс, К. Структурна антропологія. Київ : Основи, 1997. 387 с.

5. Мёрдок Дж. П. Фундаментальные характеристики культуры UR : <https://shag.com.ua/fundamentalenie-harakteristiki-kuleturi.html>_____ (дата звернення: 10.05.2022).

6. Cultural anthropology. *The New Encyclopedia Britanica*. 15-th ed. Vol. I. 1994. P. 782. URL <https://www.britannica.com/search?query=Cultural+anthropology>

7. <https://www.goethe.de/ins/ua/uk/kul/mag/20559574.html> (дата звернення: 12.05.2022).

ОРНАМЕНТИКА НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА ЯК СВОЄРІДНИЙ ГРАФІЧНИЙ «ЗАПИС» ПРОСТОРОВО-КОМПОЗИЦІЙНИХ СТРУКТУР УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ТАНЦЮ

Кіндер К.Р.

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри хореографії

Волинський національний університет імені Лесі Українки

м. Луцьк, Україна

Найвибагливіші візерунки й мотиви на різноманітних предметах матеріальної культури, на вишитому одязі, рушниках, писанках наочно зберігають архаїчну символіку ритуально-побутового призначення, характер орнаментально-композиційного вираження й можуть слугувати матеріалом для розуміння та вивчення національних танцювальних побудов. А поліфонія барв, ритмів, рухів, малюнків, упорядкованих в єдине динамічне ціле, свідчать про органічний зв'язок танцю з орнаментикою. Історія орнаменту – це й водночас історія графічного «запису» ритуальних танцювальних композицій, хореографічних структур та просторових малюнків. Ця своєрідна нотація сакральної символіки танцю була сценарієм, керівництвом до дії при здійсненні магічного обряду, виконувала роль візуальних підказок під час ритуального танцю, забезпечував стійкість та спадкоємність основних відібраних хореографічних форм. В орнаментальних схемах занотовано прагнення схопити і назавжди зберегти зміст танцю, його магічне призначення й силу.

Танець витканий з рухів, як складний орнамент з простих елементів. Вітчизняні мистецтвознавці (І. Волицька [1], М. Дмитренко [2], М. Селівачов [3]) підкреслюють, що художні композиції на керамічних виробках, різноманітних предметах ужиткового призначення, так само, як

і побудови танцювальних фігур, мають подібні орнаментальні риси. Тому пам'ятки образотворчого мистецтва являють собою безцінне джерело пізнання історично усталених форм національної пластики, танцювальних композицій.

Аналізуючи характерні риси та стилістичні особливості українського народного танцю, А. Гуменюк виділяє в окрему групу хороводи орнаментального типу, які відрізняються барвистими композиційними малюнками [5, с. 14]. Серед розмаїтого плетива орнаментальних композицій, які притаманні сучасній українській хореографії, існують особливо розповсюджені традиційні побудови, що позначені яскравим національним колоритом і є характерними для танцювального мистецтва українського народу. Хореографічній структурі цієї групи властивий чіткий нескладний просторовий малюнок – коло, спіраль, крива звивиста лінія та прості фігури – ворота, мости, арки, переплетіння, хрестоподібні побудови.

Найдавнішою і поширеною формою масового танцю було коло, що усвідомлюється як геометрична фігура та наділяється солярними символічними значеннями. З ним пов'язувалася магія родючості, благополуччя, удачі. Весняні й купальські хороводи, окремі варіанти кривого танцю, у структурній побудові яких помітний процес повторення – одне коло повторюється у формі двох концентричних, мали назву «Кроковеє колесо». Колові танці закривають, відмежовують священне місце та захищають об'єкт, що знаходиться в центрі такого магічного простору.

Відношення між колом та центром символізує спіраль – символ безперервного бігу сонця, вічного життя, родючості. Танці, схема яких розгортається як спіралеподібна лінія, надавали силу об'єкту, що знаходився в центрі і мали за мету досягнення цієї сакральної домінанти, яке набувало сенсу ініціації [2, с. 281].

Життєствердні процеси, які творять сили сонця і води, символічно передає звивиста хвилеподібна лінія. Вона також позначає змія, якому приписували мудрість, безсмертя, здатність запліднювати все живе. І. Волицька, вивчаючи обрядовість українців Карпат, зафіксувала на досліджуваній території одну з конфігурацій хвилястого орнаментального хороводного малюнка, що мав форму горизонтально витягнутої вісімки [1, с. 420]. Така звивиста, безперервна рухлива лінія є, по суті, лінією безконечності. Цей мотив характерний і для писанок. У настінному розписі – це бігунець, у вишиванні – хмелик [3, с. 262]. Отже, це все та ж невинність, безконечність життя у світі: «І нема тому почину, і краю немає». Все це символізує великий космічний процес оживання й розвитку всього сущого і спонукає до духовного зростання.

Танцювальна схема, що вписана в квадрат – символ землі, являє собою хореографічну інтерпретацію принципу чотиривимірності світу, який вперше з'явився і утвердився в культурі землеробів енеоліту та прадавніх космологічних уявлень, пов'язаних з культом неба-землі [4, с. 120].

Основу орнаментального мотиву багатьох весняних танків становить коло і хрестоподібні фігури. Дівчата йдуть хороводом на чотири сторони світу, вимальовуючи своєю танцювальною ходою хрест у колі – знак Ярила, образ весняного сонця і принесеного ним кохання, символ непорушного зв'язку небесного і земного.

Так само, як орнамент у своєрідній формі переказує сюжетну основу міфів, легенд, так і хореографічний твір здатний передавати зміст до найменших подробиць та емоційних і психологічних відтінків. Гармонійна побудова композиції на розмальованому посуді, різьблених виробів з дерева, вишиванках, рушниках, килимах, рівномірне розташування складного малюнка на обмеженій площі подібна до зрівноваженості й закінченості малюнка, гармонійного поєднання окремих пластичних мотивів у танці. В орнаменті багаторазово повторюється малюнок, створений з декоративних ритмічних елементів. У структурі орнаментальних танців зустрічається один і той самий рефрен, що складається з властивих тільки цьому типу танців малюнків рухів. Орнаментальний малюнок, який поєднує в собі графічну й крапкову ланку, цілком сумірний із танцювальними формами – загальна побудова і соліст. Знаки-символи в орнаменті вписані як художній епізод в загальну візерунково-декоративну схему. Те саме можна сказати і про хореографію, де окремий виконавець є складовою частиною багатofункціональної ритмо-гармонійної композиції. Неодноразове і послідовне повторення однієї фігури, малюнка, блоку, об'єднання дрібних частин у більші надає структурі хореографічного твору чітко вивіреної, «симетричної», строго пропорційної форми. Отже, і в орнаменті, і в танцювальному мистецтві ті ж самі стильово-композиційні засади, та ж сама образно-символічна мова.

Одним із структурних формоутворюючих принципів, який підкреслює особливості композиційних побудов в орнаментальних зображеннях та хореографії, є ритм. Зафіксований у рухах тіла й візуальних образах, він здатен завдяки певній організації форми-простору впливати на відчуття людини. Саме цим сучасна психологія і пояснює феномен поширення та існування у паралельних культурах протягом значного часового відрізка окремих символічних зображень [6, с. 39]. Так, меандровий орнамент, створений за принципом багаторазового повторення основного елемента, викликає відчуття заспокоєння, споглядання, монотонії. Мотив «Велика Богиня», який складається з трьох елементів – збільшеної центральної фігури богині та

двох менших за розміром «прибогів», викликає відчуття врівноваженості, гармонії, стабільності й навіть урочистості та інформаційної значущості центрального елемента. Зображувальна конструкція свастикового мотиву, який широко представлений у багатьох культурах, у тому числі й на вітчизняних теренах, становить поєднання протилежностей: статичної, дзеркально-симетричної форми рівнобічного хреста та асиметрично приставлених до нього кінцівок, спрямованих в один бік. Свастиковий орнамент, поєднуючи в собі статику й рух, створює загальне враження активності, динаміки, «містичної» сили. Ці сакральні символи, будучи зафіксованими в зображенні, привертають увагу людини до більш цілеспрямованого їх сприймання, спонукають до роздумів щодо їх змісту, викликають певні відчуття та враження, естетичні переживання. Можливо, завдяки здатності впливати на зміни психічного стану людини і створювати відповідний настрій, такі символічні зображення й існують протягом тисячоліть. Отже, як зазначає психолог Н.Череповська, ритмічна побудова образних символічних структур «може застосовуватися для стимулювання розвитку творчих можливостей особистості» [6, с. 40]. Можна припустити, що орнаментальні елементи, мотиви мають позакультурне і позаісторичне походження, відображуючи структурні ритми Універсуму, космічну пульсацію.

Таким чином, сучасна людина, яка втратила ритуальну культуру, має тим не менш щасливу нагоду виявити у просторово-конфігураційних побудовах танців пласти найдавнішого світогляду і своєрідного світосприймання та осмислити прадавню пластичну символіку.

Література:

1. Волицька І. Театральні елементи в традиційній обрядовості українців Карпат кінця XIX – поч. XX ст.: монографія. Київ: Наукова думка, 1992. 140 с.
2. Дмитренко М. Символи українського фольклору: монографія. Київ: УЦКД, 2011. 400 с.
3. Селівачов М. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія). Вид. 2-ге, доп. та випр. Київ: Редакція вісника «Ант». 2009. 408 с.
4. Словник символів культури України / упоряд.: В. П. Коцур. Київ: Міленіум, 2002. 268 с.
5. Українські народні танці / упоряд.: А.І. Гуменюк. Київ: Видавництво Академії наук Української РСР, 1962. 360 с.
6. Череповська Н. Кризь час і простір: психологічний аспект феномену деяких зображувальних символів. *Матеріали міжнародної наукової конференції «Міфологічний простір і час у сучасній культурі»*. Ч. 1. К., 2003. С. 39-40.

ХОРЕОГРАФІЧНА ЛЕКСИКОЛОГІЯ: ДИНАМІКА ФОРМУВАННЯ ТЕОРЕТИЧНИХ ЗАСАД

Косаковська Л.П.

кандидат мистецтвознавства, доцент,

доцент кафедри хореографії

Волинського національного університету імені Лесі Українки

м. Луцьк, Україна

Науково-мистецтвознавчий рівень підготовки сучасного фахівця в галузі хореографічного мистецтва передбачає поєднання ґрунтовних професійних знань і умінь із відповідним науковим та творчим доробком. Професійні знання становлять основу оволодіння фаховою майстерністю, що оцінюється рівнем узагальненості знання предмета викладання, його методики та специфіки відповідної термінології.

У зв'язку з цим особливому розгляду підлягає таке фундаментальне для хореографічного мистецтва поняття, як лексика, запозичене з лінгвістики, як і решта багатьох визначень, що стосуються словникового складу хореографічної мови. Не підлягає сумніву принципова розбіжність мови класичного та народного танцю, бального танцю минувшини та сучасної вільної хореографії. Проте, враховуючи специфіку образного мислення балетмейстера, можна уявити свідому дифузю лексичних новоутворень в усталену стилістику будь-якого танцювального жанру з метою створення нових лексичних моделей або нового значення того чи іншого хореографічного руху. Доктор мистецтвознавства, хореограф і педагог К. Ю. Василенка, який, прагнучи термінологічної упорядкованості, розглядає танцювальну лексику через образно-тематичний матеріал [1, 10], пов'язує його зі структурними функціями та з'ясовує історико-еволюційне підґрунтя.

К. Ю. Василенко цілком слушно визначає, що «танцювальна лексика не тільки створює оболонку образу, вона є формою його існування, тому питання образності лексики й хореографічного образу переростають у питання про роль лексики у його формуванні, створенні [1, 20].

Доречним буде згадати історію цього питання. Ще у 1964 році відбувся сьомий міжнародний конгрес з антропології та етнографії, на якому між іншим розглядалися й питання методики морфологічного та стилістичного аналізу народних танців. Доповіді вчених показали, що найактуальнішою проблемою, яка стоїть і зараз перед хореографами, є створення міжнародної системи запису танцю не лише як рухів, а передусім як художніх творів. Було висунуто навіть пропозицію створити «словник народної хореографічної лексики, в якому

визначилися б особливості його виконання іншими народами, враховуючи при цьому положення рук, ніг, корпусу і голови [3, 35]».

У тому, що питаннями, пов'язаними з лексикою танцю, має займатись спеціальна наука – хореографічна лексикологія, – переконаний і К. Василенко.

Проте практичного застосування у творчій діяльності митців ця наука ще не одержала через брак фахівців, які володіють комплексним науковим апаратом для розв'язання теоретичних і методичних питань, аналогічних тим, що вирішуються у лінгвістичних дослідженнях. Ліквідуючи цю прогалину та застосовуючи системний підхід до аналізу мовних явищ, зокрема зв'язок лексики із синтаксисом, К. Василенко зробив порівняльну класифікацію хореографічної лексики, визначив її образно-емоційну сутність як невербальний засіб інформації та спілкування. Серед основних проблемних питань дослідження К. Василенка можна виділити окремо ті, що стосуються розгляду лексики танцю в комплексі (руки, корпус, жест, поза, міміка) та відновлення структури народних танцювальних рухів, трансформацію побутових рухів та елементів національних ігор у хореографічні па [1, 24].

Таким чином перетинаються проблеми термінології та методології запису хореографічних творів. У даному випадку хореографічна лексика, на відміну від фото– та відео зйомки, виступає суб'єктивним засобом фіксування твору.

Отже, за допомогою хореографічної лексикології з'являється можливість вирішити чимало проблем, як-от: виявлення історичних закономірностей еволюційного розвитку лексики, з'ясування залежності танцювального руху від музики, визначення художніх особливостей першоелемента танцю – його лексики, з'ясування взаємозв'язків між лексикою і композиційною структурою танцю, вивчення принципів добору засобів виразності при створенні мистецького твору та багатьох інших.

Література:

1. Василенко К. Ю. Лексика українського народно-сценічного танцю. 3 вид. Київ : Мистецтво, 1996. 494 с.
2. Верховинець В. М. Теорія українського народного танцю. 5 вид. Київ : Муз. Україна, 1990. 150 с.
3. Гуменюк А. І. Назрілі питання хореографії Народна творчість та етнографія. 1964. № 6. С. 34–35.
4. Гуменюк А. І. Народне хореографічне мистецтво України Київ : АН УРСР, 1963. 235 с.

5. Косаковська Л. П. Хореографія Енциклопедія історії України: Т. Україна – українці. Кн. 1. / редкол.: В.А. Смолій та ін. Київ: Наук. думка, 2018. С. 400-407. (стаття).

ТАНЦЮВАЛЬНА ІМПРОВІЗАЦІЯ У СУЧАСНІЙ ХОРЕОГРАФІЇ

Котова С.В.

*старший викладач кафедри хореографії
Волинський національний університет імені Лесі Українки
м. Луцьк, Україна*

У наукових розвідках знаходимо витoki танцювальної імпровізації, які датуються ХІХ ТА ХХ століттям. Імпровізація притаманна всім різновидам хореографії та на усіх етапах їхнього розвитку. Танець в імпровізації – природне явище, в якому присутній відголос ще тих часів, коли танок був ритуальним, сакральним або зовсім побутовим процесом, а не сценічним дійством. Однак широкої популярності в хореографічній культурі імпровізація набула у ХХ – на початку ХХІ ст. та до сьогодні активно досліджується і використовується митцями сучасного танцю.

Імпровізація в контексті мистецтва досить відомий і поширений процес. Про нього написано досить мало і на це є безліч причин, які виникають із природи імпровізування.

Однією з провідних ознак естетики сучасної хореографії є імпровізаційність, що підтверджує важливість звернення до проблеми місця та ролі імпровізації в хореографії.

Проблему імпровізації, у тому числі і в хореографії, розглядали такі науковці як Г.Ф. Богданов, І. А. Герасимова, Ю. Н. Глущенко, І. О. Дубник, Г. А.Товстоногов, В. І.Уральська, І. М. Фоменко, В. Н. Харькін, Л. Н. Шаміна та ін..

Розглянемо дефініцію «імпровізація», що (лат. *improvisus* – непередбачений, несподіваний; англ. *improvisation* – імпровізація) – вид і танцювальна система сучасної хореографії американського походження. На сьогодні імпровізація у сучасній хореографії є творчим актом митця у момент виконання, без попередньої підготовки, танцювальна фантазія на тему. Це головний чинник для всієї сучасної хореографії (модерн джаз, перфоманс, хіп-хоп, контемпорарі, постмодерн, джаз, теп).

Як вид сучасної хореографії імпровізація поєднує сучасні танцювальні техніки: традиційну – М. Фокіна – імпровізація з

використанням класичного танцю та вільної пластики; дунканівську – А. Дункан – імпровізація від внутрішнього настрою; пост-модерністську – імпровізація У. Форсайта з деконструктивними експериментами; контактну – імпровізація С. Пекстона – імпровізація з партнером, імпровізація звільнення [3, 13].

Імпровізація в хореографічному творі сформувалася у діяльності американської танцівниці Л. Фуллер, яка спробувала створити танець, побудований на ефективному сполученні вільних рухів тіла, що стихійно народжувалися від музики та костюма – велетенських шматків тканини, освітлюваних різнокольоровими прожекторами. Імпресіоністське тлумачення танцю, яке пропагувала Л. Фуллер, мало величезний вплив на сучасників.

А. Дункан вважала, що тільки свобода тіла і духу народжує творчу думку. Імпровізуючи під музику, вона прагнула в танці відобразити той внутрішній імпульс, який ця музика породжувала в душі. Щоб розширити можливості виконавця, А. Дункан дотримувалась принципу природності танцювального мистецтва, відповідно до якого перевага надавалася пантомімі виразних жестів.

Мері Вігман, прибічниця німецького виразного танцю, використовувала імпровізацію як метод пошуку руху, джерелом якого є внутрішня необхідність. М. Вігман розвивала більше сольний танець в імпровізації, так як вважала, що він не має рамок й меж, оскільки не вимагає уваги до взаємодії з іншими танцівниками [1, 467].

Однією з найбільш відомих технік імпровізації, яка набула дійсно великої популярності серед танцівників і не тільки є контактна імпровізація.

Контактна імпровізація найчастіше практикується як дует. Характерною ознакою цієї техніки є безперервний дотик між двома танцівниками, які рухаючись підтримують вагу один одного.

У контактній імпровізації немає чітких рухів, які характеризують цей напрям, але є базові принципи руху і взаємодії між партнерами, які допомагають початківцям навчитися віддавати вагу, відчувати гравітацію, дезорієнтацію, забезпечувати себе та партнера при падінні, спіралях та розслабленні.

У сучасній хореографії контактну імпровізацію використовують в декількох аспектах: як своєрідне джерело нових рухів, пошук нових сценічних танцювальних форм; як спосіб психоемоційної нормалізації, дослідження власного тілесного та психоемоційного потенціалу; додатково в контактній імпровізації – як вміння відчувати партнера, засіб удосконалення техніки дуєтної та групової взаємодії.

Танцівники сучасного танцю більшою мірою схильні до імпровізації, краще відчують її на іншому структурному рівні, на

відміну від артистів класичного танцю. Основне в танцювальній імпровізації є вміння розслабитися, що досить часто для танцівників класичного стилю стає неможливим. Для створення імпровізаційного танцю має бути техніка релаксації, вміння усвідомлювати своє тіло, відчувати внутрішні сигнали, імпульси рухів, партнера, простір/час. Танцівник є ідеальним імпровізатором, який визнає важливість фізичного розвитку тіла за допомогою апробованих танцювальних екзерсисів, танцювального досвіду та внутрішніх імпульсів, що виникають в момент імпровізації. Імпровізація повинна стати своєрідною співтворчістю з тілом.

Таким чином, танцювальна імпровізація є дієвим засобом виявлення та розвитку творчих здібностей танцівника, що надає широкі можливості для вдосконалення методики професійної підготовки фахівця сучасної хореографії. Процес імпровізації активно стимулює розвиток творчих здібностей майбутніх балетмейстерів – і розумових, і фізичних. Вони набувають необхідних професійних якостей та навичок: сміливості та свободи творчого самовираження, самостійного творчого мислення та швидкого представлення практичного результату, активного реагування на будь-які несподівані завдання, здатності швидко опанувати різні стилі, характери руху. Отримуючи установку, використовувати в танцювальній імпровізації все те, чого вони навчилися на інших хореографічних дисциплінах, танцівники в результаті створюють імпровізовані етюди, які можуть суперечити або навіть перемагати за креативністю, красою, гармонійним поєднанням з музикою поставленою задалегідь хореографію, що часто стає джерелом натхнення для подальших постановок хореографічних робіт.

Література:

1. Грек В.А. Імпровізація в хореографії: поліаспектність проявів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 2. С. 466.
2. Кравчук О. Г. Імпровізаційні витоки та форми сучасного танцю. *Вісник МСУ, мистецтвознавство*. 2011. т. XIV. – № 2.
3. Отич О. Розвиток творчої індивідуальності особистості засобами хореографічного мистецтва URL: [www.nbuv.gov.ua/por // /2010 2/10](http://www.nbuv.gov.ua/por//2010/2/10). Назва з екрану.
4. Янина-Ледовська, Є. В. Напрямки та тенденції розвитку контактної імпровізації у контексті сучасної хореографії. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство: збірник наукових праць*, 1, 247–249. Харків.

НАПРЯМ 5. ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ – САМООРГАНІЗАЦІЯ СУСПІЛЬСТВА ТА РОЛЬ ОСОБИСТОСТІ

РОЗВИТОК ТЕАТРАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ ЗАКАРПАТТЯ XX СТОЛІТТЯ

Зайцев О.Д.

*заслужений працівник культури України,
аспірант кафедри культурології та міжкультурних комунікацій
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
м. Київ, Україна*

Театральна культура на теренах Закарпаття з'явилась на кінець XIX початку XX сторіччя саме в цей час почало працювало багато різних гастрольних театральних труп. Театральні трупи працювали на різних площадках в містах: Ужгород, Мукачево, Берегово, Хуст. Саме в ці міста подальшому стануть центрами театральної культури Закарпаття XX сторіччя. Театральна культура Закарпаття XX століття зосереджена на роботі: Руського театру товариства «Просвіта» в Ужгороді, Земського Підкарпаторуського народного театру, Угро-руського театру, Театру «Нова сцена», Закарпатського українського музично-драматичного театру, Мукачівського російського драматичного театру, Закарпатського театру ляльок, Закарпатського угорського драматичного театру.

Починаючи з 20 – років XX століття на Закарпатті активно діяли аматорські драматичні гуртки. В подальшому учасники цих гуртків стануть акторами професійних театрів. Колективна театральна творчість завжди буде приносити задоволення його учасникам на протязі багатьох років XX сторіччя. Внутрішня свобода допоможе та буде підштовхувати театральні колективи краю до творчих експериментів, пошуку нових театральних жанрів.

Першим професійним театральним колективом стає Руський театр товариства «Просвіта» в Ужгороді, який був створений на базі драматичного гуртка Товариства «Просвіта» і музично-драматичного товариства «Кобзар». Святокове відкриття театру відбулась 15 січня 1921 року виставою «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці» М. Старицького (реж. М. Біличенко, худ. М. Коник). Значною подією став приїзд у літку 1921 року актора та режисер М. Садовський. Який подальшому стає директором та режисером театру в Ужгороді.

З приїздом М. Садовського в репертуарі театру з'являються українські драматичні твори: С. Гулака-Артемівського, М. Старицького, М. Кропивницького, І. Тобілевича, Л.Українки, В. Винниченка, Т.Шевченка, Г. Квітки-Основ'яненки, М. Гоголя. Завдяки новим постановкам театру та майстерності декоратора М. Кричевського починає змінюватися театральньо-декораційне мистецтво театру. 1923 рік – приносить зміни у театральному житті театру після закінчення свого контракту М.Садовський залишає театр. Новим керівником стає режисер з Галичини О.Загаров, який разом з дружиною актрисою та художником М.Морською покращують театральне життя Ужгорода. На думку театрознавця В.Андрійця «З приходом О.Загарова побутова українська п'єса поступилася місцем творам світової драматургії, що дало змогу Руському театрові витримувати конкуренцію з єврейськими і угорськими театрами, які гастролювали в Ужгороді» [1, с. 231]. Фінансові труднощі постійні зміни у керівництві театру будуть відображаються на іміджі та репертуарі театру. Режисери театру М. Певний, Я. Барнич, Ф. Базилевич, М. Аркас не зможуть докорінно змінити репертуарну політику театру. Глядач буде відвідувати героїв музичні вистави: «Вій» М. Кропивницького, «Жидівка» Ш. Галеви, «Продана наречена» Б. Сметани, «Шоколадний воячок» Й. Штрауса. Після закриття театру (1930 р.) театральне життя в Ужгороді стає менш активним, майже до 1936 року коли на базі шестимісячних драматичних курсів почне активно працювати Земський Підкарпатурський народний театр (1936–1938 рр.).

Першим режисером Земського Підкарпатурського народного театру стає чеський актор на пенсії Ф. Главати, до художнього оформлення вистав запрошують художника-живописця Ф. Манайла. З приходом Ф. Главати у театрі театру з'являються чеські п'єси, які були перекладні на русинську мову: «Войнарка» А. Їрасека, «Червона каркулька», «Третя» В. Крилова, «Зачарований принц», «На дні» М. Горького [2, с. 192]. У 1937 році до театру запрошують колишнього актора Московського художнього театру П. Алексєєва. Режисер П. Алексєєв змінює репертуар на сцені з'являються твори російських драматургів: «Бедность не порок» О. Островського, «Дорога квітів» В. Катаєва, «Уйко із Америки» А. Бобульського [2, с. 193]. По закінченню контракту П. Алексєєв залишає театр новим керівником стає балетмейстер та режисер В.Лібовицький, який приїжджає з Братислави. 1938 рік приносить зміни у театрі – режисером театру стає актриса та режисер О. Куфтїна. Науковець Євген Недзельський у статті писав про О. Куфтїну: «У своїх постановках особливу увагу звертала на мізансцени та масові сцени, а також на принцип сценічного спілкування та «сковзну дію» героїв вистави» [3, с. 86].

Феноменом театрального життя Закарпаття періоду 1930–1940 років став театр «Нова сцена» в місті Хуст. У лютому 1934 року на базі третього куреня старших пластунів створюється драматична секція під назвою «Нова сцена» (кер. Ю. Шерегій). У 1935 році драматична секція пласту перетворилась в самостійну театральну групу, яка починає діяти при філії Товариства «Просвіта», а вже 1 січня 1936 року драматичний колектив «Нова Сцена» стає народним театром. У зв'язку відсутністю приміщення театр буде працювати, як «пересувний театр». Але відсутність приміщення не завадить випускати вистави на гастролювати по містах та селах краю. Під час існування Карпатської України театр стає – державним український театром «Нова Сцена» (1938 р.). 18 березня 1939 року Карпатську Україну було ліквідовано. Театр «Нова сцена», як український був заборонений. «Щодо майна «Нової Сцени» – декорації, костюми, бібліотека, реквізити, ноти і т. д., то окупанти все skonфіскували, а що не спалили(бібліотеку), згодом передали Угрю-Руському народному театру [5, с. 323]. За роки існування (1936-1938 рр.) «Нова сцена» поставила 34 прем'єри та зіграно майже 240 вистав. Засновники театру брати Юрій та Євген Шерегій та декоратори театру М. Тушицька та М. Михайлович на завжди залишаться в історії Карпатської України.

Угрю-Руський національний театр в Ужгороді, як і усі театри періоду 1920 – 1940 років мав невелику історію. Основу театру склали колишні актори Руського театру товариства «Просвіта» та Земського народного Підкарпатурського театру. Вистави театру гралися на місцевому діалекті (русинська мова), яка була наближена до російської та української. «Угрю-Руський театр, як аматорський так і професійний зайняв в суспільстві певне місце як фактор культурно-національного розвитку» [5, с. 98]. Театральна бідність давала знаки, як на сцені так поза сценою. Народне мистецтво було головною темою у творчості декоратора театру Ф.Манайла. Знання побуту верховинців допомогло художнику зробити оформлення: «Вівчар» М. Лугоша, В. Грабаря, «Тиса тиче» Е. Калабішки. У 1942 році проблеми з фінансуванням стали причиною, що театр перестав існувати.

Історія театрального життя Закарпаття радянського періоду, розвивалася у руслі тих закономірностей, які притаманні Україні. У той самий час, у специфіці соціокультурного розвитку області відбулося своєрідність динаміки театрального життя та характерних для неї взаємовідносин влади, міста та театру. На театральній діяльності відобразилися відсутність спеціальної підготовки акторів та режисерів а також мінімальна насиченість творчої інтелігенцією краю. Новий історіографічний період, що розпочався з другої половини 1940-х років, став закономірним наслідком значних соціально-політичних,

економічних та ідеологічних перетворень у Закарпатті. Саме в цей час створюються Закарпатський український музично-драматичний театр (1946 р.), та Мукачівський російський драматичний театру (1947). Проаналізувавши афіші театрів того періоду бачимо, що в репертуарі театрів будуть вистави на військову тематику: «Шлях на Україну» О. Левади, «Сильні духом» Д. Медведева «Російське питання» К. Симонова, «Звичайна людина» Л. Леонова, «Два капітани» В. Каверіна.

У 1960 роки музична комедія стає головною на сцені українського театру «Севастопольський вальс» О. Гальпереної, Ю. Анненкова, «Трембіта» Ю. Мілютіна, «Весілля в Малинівці» Л. Юхвіда музика О. Рябова, «Вільний вітер» І. Дунаєвського, «Бунт жінок» за М. Шолоховим. Музичні вистави залишаються в репертуарі українського театру майже до 1990 року.

Російська класична спадщина на довгі роки для Мукачівського російського драматичного театру стане головною темою у творчості. Герої Островського, Чехова, Толстого, Горького у різні роки будуть виходити на сцену театру.

Закарпатський обласний театр ляльок (1980 р.) не розвивався у відриві від загальних тенденцій часу, в ньому також відображалися всі ідеологічні проблеми та так звані проблеми «жанру», кипіли професійні та політичні пристрасті. На сцені маленький глядач завжди буде бачити – чесність, чуйність, доброта та сміливість.

Закарпатський обласний угорський драматичний театр (1993 р.) з часу свого заснування і до сьогодні головною своєю місією вважає показувати твори високої драматургії угорському населенню Закарпаття. На сьогоднішній день театр постійний учасник міжнародних театральних фестивалів.

Таким чином, театральна культура Закарпаття розвивалась так само, як театральні колективи краю. Головною перевагою цього творчого процесу було те, що діячі театру, які працювали в театр на Закарпатті мали змогу навчати та передавати основи театрального мистецтва місцевим працівникам театру. Недостатність досліджень театральної культури Закарпаття з культурологічних позицій позначена необхідністю вироблення цілісного розуміння соціокультурних процесів, що відбуваються в суспільстві. Театр назавжди залишається складовою системою, що входить до художньої культури, діяльність якої не обмежується творчістю.

Література:

1. Андрійцьо В. Олександр Загаров – директор і мистецький керівник руського театру товариства «Просвіти» в Ужгороді.

Науковий вісник. Київського національного університету театру, кіно та телебачення ім. І. Карпенка-Карого. Київ, 2013. Вип. 13. С. 226-253.

2. Андрійцьо В. Український театр Закарпаття у творчій спадщині Василя Гренджі-Донського. Ужгород: Карпати, 2014. 208 с

3. Недзельський Є. О сільском театре. *Огоньки.* Ужгород, вид. комітету Червоного хреста, 1940. Грудень. С.45–50.

4. Недзельський Є. «Угро-Рускій театр». Ужгород: Унію, 1941. 112 с.

5. Шерегій Ю.-А. Нарис історії українських театрів Закарпатської України до 1945. Братислава: Словацьке педагогічне видавництво, 1993. 412 с.

МИСТЕЦЬКИЙ АКТИВІЗМ В КОНТЕСТІ СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ

Лоид-Манер О.В.

*аспірантка кафедри культурології факультету культури і мистецтв
Волинський національний університет імені Лесі Українки
м. Луцьк, Україна*

У новітньому культурному дискурсі продовжуються суперечки щодо спроможності і доцільності активного мистецького впливу на соціально-політичні процеси. Дискусії з цього приводу мають давню передісторію. З одного боку, прихильники ідеї автономії й незаангажованості мистецтва спираються на потужний філософсько-естетичний бекграунд: зокрема, ідеї Канта про «чисту форму мистецтва» й неутилітарний характер естетичної діяльності, концепції «мистецтва для мистецтва» прерафаелітів, символістів тощо. З другого, можемо пригадати революційні гасла митців-авангардистів про те, що революція в мистецтві має стимулювати прогресивні революційні зміни в розвитку суспільства, або ж згадаємо практику тотального підпорядкування мистецтва політичній ідеології в тоталітарних країнах. У цьому контексті виразно прозвучали резонансні заклики Ханни Арендт, а пізніше й Мішеля Фуко, до творчої інтелігенції – діячі культури і науки мають чинити свідомий опір тоталітаризму, культура й мистецтво покликані стверджувати демократично-ліберальні цінності [1; 5].

У 1990-х роках минулого століття концепція соціально заангажованого мистецтва отримала новий імпульс внаслідок розпаду СРСР та активізації численних протестних рухів і боротьби за демократичні перетворення в постколоніальних країнах (так звані «кольорові революції» та ін.). Відтоді ативність мистецтва в соціально-

політичних процесах неухильно зростає. Якщо мистецтво постмодерну було розраховане на вузьку елітарну аудиторію, будучи епатажним, абстрактним і дегуманізованим, то сучасне мистецтво здебільшого демократичне, доступне і зрозуміле всім. Якщо посмодерн – це інтелектуальна «гра в бісер», свідомо відмова від репрезентації уніфікованого й усталеного розуміння загальнозначимих ідей, так званих «гранд-нарративів» (термін Франсуа Ліотара), то в сучасне мистецтво повертаються смисли й активна громадянська позиція, бо воно відображає те, що хвилює кожного.

«Складається враження, що ми є свідками зміни парадигми у відношенні мистецтва і політики», – зазначає відомий німецький арт-куратор Флоріан Мальцахер [4]. На його думку, в сучасних умовах зростає потреба в соціально заангажованому партиципативному мистецтві, в інтервенціях та активізмі, в мистецтві, яке втручається в соціально-політичні процеси дуже прямо й практично: «Улюбленою темою художнього світу мистецький активізм став передусім в останні роки з їхніми численними політичними та економічними кризами. Бо байдуже, чи на Тахрір, Цуккотті, Синтаґма, Таксім чи Майдани, перед Кремлем, в Японії після Фукусіми, посеред іконічної архітектури Бразилії або під парасольками в Гонконгу – митці завжди серед тих, хто перший бере участь» [4].

Мистецький активізм передбачає активну громадянську позицію художника, його здатність до співпереживання і небайдужість щодо всього, що відбувається навколо; а головне, – оперативне відображення свого ставлення в мистецьких творах і акціях, їх оприлюднення для широкої аудиторії з метою дієвого впливу на соціокультурні й політичні процеси. Прикладами таких художніх практик можуть бути резонансні мистецькі акції Йозефа Бойса, Марії Абрамович, Петра Павленського, Марії Куликовської, Анатолія Федірка, Оксани Чепелик та багатьох інших зарубіжних та українських митців.

Серед характерних ознак мистецького активізму також можемо вказати на оперативність, актуальність, демократизм, інтерактивність, співтворчість автора і реципієнта, потужний імерсивний вплив. Частина таких художніх стратегій і практик має яскраво виражений трансверсальний, тобто підривний, викривальний, протестний характер. Однак, як слушно зазначає українська дослідниця Вікторія Головей, «варто наголосити на важливості розрізнення між трансверсальними практиками справжнього супротиву та їх імітацією, між викриттям і деконструкцією прихованих механізмів влади, з одного боку, та їх закамупльованим відтворенням у мейнстрімному контексті масової культури, з другого» [2, с. 127].

Важливе значення в контексті аналізу цієї проблематики має також думка німецького дослідника Геральда Рауніга, який аналізує взаємовідносини між мистецтвом і політикою і робить висновок про їх взаємовплив: «Якість трансверсальності полягає тут також у тому, що вже не йдеться про односторонні відносини: тепер не тільки активістське мистецтво стикається з політичним рухом, а й політичний активізм користується методами, компетенціями та техніками, винайденими та апробованими в художній продукції та медіадіяльності» [6, с. 127].

У наш час багато митців репрезентують у своїх творах проблематику політичної дискримінації, соціальної нерівноправності, викриваючи й засуджуючи тоталітаризм і воєнну агресію. Так, із початком вторгнення на територію України російських окупантів українські митці створюють значну кількість мистецьких творів, в яких відображають героїчний дух визвольної боротьби проти агресора (докладніше ця проблематика висвітлена в нашій публікації [3, с. 127]). Отже, мистецтво в трагічні часи знову висувається в авангард культурного фронту, демонструючи дієву здатність до оперативного відгуку на виклики сучасності та ефективну реалізацію важливих соціокультурних і політичних функцій.

Література:

1. Арендт, Ханна. Між минулим і майбутнім. К.: Дух і літера, 2002. 321 с.
2. Головей В. Перформативні арт-практики в контексті антропології медіа. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Серія «Філософські науки»*. 2017. № 13–14. С. 124–129.
3. Ллойд-Маєр О. В. Українське медіамистецтво в часи війни. *Матеріали XVI Міжнародної науково-практичної конференції студентів, аспірантів та молодих вчених «Молода наука Волині: пріоритети та перспективи досліджень» (17 травня 2022 року)*. Луцьк: ВНУ ім. Лесі Українки, 2022. С. 677–680.
4. Мальцахер Ф. Проти гомеопатичного розуміння політики. Чи це ще мистецтво? URL: <https://www.goethe.de/ins/ua/uk/kul/mag/20559574.html> (дата звернення: 15.05.2022)
5. Фуко М. Интеллектуалы и власть. *Избранные политические статьи, выступления и интервью*. Ч. 3. М.: Праксис, 2006. С. 152–153. URL: https://monoskop.org/images/b/b8/Fuko_Misel_Intellektualy_i_vlast_3.pdf (дата звернення: 09.05.2022).
6. Raunig, Gerald, *Art and Revolution. Transversal Activism in the Long Twentieth Century*, trans. by Derieg, Aileen. Los Angeles: Semiotext(e), 2007.

ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ КУЛЬТУРНИХ ПРАВ ЛЮДИНИ ТА ГРОМАДЯНИНА В УКРАЇНІ

Малімон В.І.

*кандидат наук з державного управління, доцент,
доцент кафедри публічного управління та адміністрування
Івано-Франківський національний технічний університет нафти і газу
м. Івано-Франківськ, Україна*

Людина, її права, свободи й інтереси є першорядною цінністю суспільства. Права людини – історично нестійка категорія, яка еволюціонує разом із суспільством і державою. Як зазначає Ю. Разметаєва, «однією з властивостей прав людини є їхня здатність вважатися універсальною цінністю, тобто вони мають значення для будь-якого суспільства громадянського типу, незалежно від національно-культурного контексту» [7, с. 111].

Відповідно до Загальної декларації прав людини [1] *кожна людина повинна мати всі права і всі свободи, проголошені Декларацією, незалежно від раси, кольору шкіри, статі, мови, релігії, політичних або інших переконань, національного чи соціального походження, майнового, станового або іншого становища. Крім того, не повинно проводитися ніякого розрізнення на основі політичного, правового або міжнародного статусу країни або території, до якої людина належить, незалежно від того, чи є ця територія незалежною, підопічною, несамоврядуваною або як-небудь інакше обмеженою у своєму суверенітеті (ст. 1).*

Згідно з Міжнародним пактом про економічні, соціальні і культурні права 1966 року [4] *Держави... визнають право кожної людини на: а) участь у культурному житті; б) користування результатами наукового прогресу та їх практичне застосування; с) користування захистом моральних і матеріальних інтересів, що виникають у зв'язку з будь-якими науковими, літературними чи художніми працями, автором яких вона є (ст. 15).*

Конституція України передбачає, що *«права і свободи людини та їх гарантії визначають зміст і напрями діяльності держави. Держава відповідає перед людиною за свою діяльність. Утвердження і забезпечення прав і свобод людини є головним обов'язком держави» (ст. 3).* Слід мати на увазі, що фактично з цієї статті розпочинається виклад офіційно проголошеної Українською державою та закладеної в Конституції філософії прав людини. Ця стаття є базисною, фундаментальною, яка характеризує самі підвалини того суспільного і державного ладу, що закріплюється в Конституції. Вона є нормативно-

юридичним фундаментом гуманістичного спрямування розвитку суспільного і державного життя в Україні [5].

Юридична природа культурних прав і свобод людини характеризується: 1) загальними властивостями всіх основних (конституційних) прав людини, пов'язаними з прямою дією норм Конституції (ст. 8 Конституції України); 2) найвищою соціальною цінністю людини, її прав і свобод (ст. 3 Конституції України); гарантуванням цих прав (ст. 22 Конституції України) їх забезпеченістю державою; 3) невідчужуваним та непорушним, постійно діючим, безперервним характером (ст. 21 Конституції України; 4) закріпленістю в нормативному правовому акті держави, що має вищу юридичну силу, в Конституції України (ст. 53, ст. 54 Конституції України) [3].

Закон України «Про культуру» [6] встановлює, що громадяни мають право на: свободу творчості; вільний вибір виду діяльності у сфері культури, засобів і сфер застосування творчих здібностей, самостійне розпорядження своїм твором; провадження творчої діяльності самостійно або з використанням будь-яких форм посередництва; створення закладів культури недержавної форми власності різних напрямів діяльності та організаційно-правових форм; об'єднання у творчі спілки, національно-культурні товариства, центри, фонди, асоціації, інші громадські організації у сфері культури; збереження, розвиток, пропагування культурної, мовної самобутності, традицій, звичаїв та обрядів; захист прав інтелектуальної власності, зокрема авторського права і суміжних прав; доступ до культурних цінностей, культурної спадщини і культурних благ; здобуття мистецької освіти; інші права, встановлені законодавством (ст. 6).

Держава створює умови для культурного розвитку громадян України всіх національностей, сприяє залученню їх до спільного процесу створення культурних цінностей.

Громадяни України будь-якої національності мають право зберігати, розвивати і пропагувати свою культуру, мову, традиції, звичаї та обряди, утворювати національно-культурні товариства, центри, заклади культури та провадити будь-яку іншу діяльність у сфері культури, що не суперечить законодавству.

Культурні права включають право на освіту, на участь у культурному житті і користування результатами наукових досягнень, а також на охорону моральних і матеріальних інтересів авторів, що виникають у зв'язку з їх науковими, літературними чи художніми творами. Як і інші права людини, вони містять в собі двоєдині споріднені свободи: (а) свободу від держави, насамперед свободу творчості, і (б) свободу при посередництві держави. Їх визнання в якості прав людини покладає на державу юридичні зобов'язання щодо забезпечення кожному в країні можливості користуватися цими правами і надання засобів правового

захисту в разі їх порушення. Відсутність захисту культурних прав може мати дуже серйозні наслідки, а відмова у їх здійсненні може зачіпати величезну кількість людей. Недотримання культурних прав може приводити до порушень інших прав людини [2].

Водночас культурні права мають специфічні ознаки, притаманні тільки цій групі прав людини. Так, культурні права реалізуються в культурній сфері життєдіяльності людини і спрямовані на задоволення духовних, в тому числі творчих, потреб особистості. Хоча окремі громадянські (особисті) права і свободи (свобода совісті, свобода думки тощо) також спрямовані на задоволення духовних потреб особистості, в реалізації культурних прав і свобод виступає особистість, що ідентифікує себе з конкретною культурною групою (групами). У культурній сфері життєдіяльності людини особиста свобода безпосередньо пов'язана з колективною свободою тієї групи, з якою індивід себе ідентифікує. Культурні права є наслідком природи людини як істоти, що живе в певному культурному середовищі, створеному суспільством, що розвивається з природи суспільства, зацікавленого в підтримці певних культурних цінностей, спільних для культурної групи, духовного стрижня суспільства.

Культурні права зачіпають широке коло питань, включаючи самовираження і творчість, в тому числі різні матеріальні і нематеріальні форми мистецтва; інформацію та комунікацію; мову; ідентичність і приналежність до змішаних, різноманітних і мінливих співтовариств; формування особливих уявлень про міру і ведення певного способу життя; освіту та професійну підготовку; доступ, внесок та участь у культурному житті; здійснення культурних практик і доступ до матеріальної і нематеріальної культурної спадщини.

Держава в особі органів публічної адміністрації має обов'язок (а) поважати ці права, утримуючись у втручання в їх користування, (б) захищати культурні права від порушень з боку окремих осіб або інших негативних факторів, (в) здійснювати та гарантувати їх реалізацію шляхом застосування заходів, включаючи прийняття відповідного законодавства, встановлення державної культурної політики, прийняття стратегічних коротко- та довгострокових програм з метою реального забезпечення зазначених прав [2].

Сучасні умови вимагають подальшого забезпечення культурних прав людини та громадянина в Україні:

- 1) законодавче забезпечення надання конкретних культурних послуг в умовах децентралізації з метою впровадження інновацій у соціокультурній сфері;
- 2) фінансові гарантії щодо забезпечення конкретних культурних прав;
- 3) розробка загальнодержавних та місцевих програм розвитку інфраструктури культурної сфери;

- 4) розвиток державних та громадських інститутів, які сприяють інноваційній культурній діяльності;
- 5) створення ефективної системи державної підтримки культурних прав і свобод громадян України за кордоном.

Література:

1. Загальна декларація прав людини : прийнята і проголошена резолюцією 217 А (III) Генеральної Асамблеї ООН 10 грудня 1948 року. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_015#Text.
2. Ігнатченко І. Сутність та значення культурних прав людини у державі : міжнародно-правові стандарти реалізації та захисту. URL: <http://perspectives.pp.ua/index.php/np/article/view/592/596>.
3. Конституція України, прийнята на п'ятій сесії Верховної Ради України 28 червня 1996 р. № 1875-IV. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/254к/96-вр#Text>.
4. Міжнародний пакт про економічні, соціальні та культурні права, прийнятий Генеральною Асамблеєю ООН 16 грудня 1966 року. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_042#Text.
5. Прієшкіна О. В. Забезпечення прав людини в Україні : стан та перспективи. URL: http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/12528/Priieshkina_Zabezpechennia_prav_liudyny.pdf.
6. Про культуру : закон України від 14 грудня 2010 р. № 2778-VI. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2778-17#Text>.
7. Разметаєва Ю. Права людини як фундаментальна цінність громадянського суспільства. *Юридический вестник*. 2006. № 1. С. 109–112.

КУЛЬТУРНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ В УКРАЇНІ ПІД ЧАС ВІЙНИ: ПРІОРИТЕТИ КУЛЬТУРНОГО ФРОНТУ

Москвич О.Д.

*кандидат філософських наук,
старший викладач кафедри культурології
Волинський національний університет імені Лесі Українки
м. Луцьк, Україна*

Культура і мистецтво в умовах війни змінюють формати, але не втрачають актуальності, навпаки, українська культура стає інструментом боротьби та оборони проти російської агресії, тому потребує нових досліджень та пошуку шляхів розвитку. Сьогодні культурний фронт

поєднує мистецький, освітній, науковий, інформаційний, мовний, історичний, ментальний фронти, а також культурну дипломатію. І кожен зі складників є надважливим та створює потужну систему боротьби з агресором.

Мета – виявити трансформації та визначити пріоритети розвитку української культури в умовах війни.

На 59-й Венеційській бієнале сучасного мистецтва Україну представив харківський художник Павло Маков. Він презентував проєкт «Фонтан виснаження. Висока вода», який присвячений історії зникнення води в Харкові ще у 1994 році внаслідок аварії. Але цей проєкт є символічним для української культури в умовах війни, адже «перегукується з тим, що відбувається зараз, оскільки вода – це скарб для будь-якого місця, що переживає вторгнення, напади й облоги під час війни. Сам митець наголошує: «Без культури немає суспільства, нації, країни. Тому Росія хоче стерти з лица землі українську культуру» [3]. Але Україна мужньо тримає оборону і відвойовує своє право на свободу, зокрема в культурі.

Звертаючись до боротьби на культурному фронті, неможливо не згадати про перемогу українського гурту «*Kalush Orchestra*» на пісенному конкурсі «Євробачення», яка стала символом перемоги українців і підтримки України. Це зумовило надзвичайне піднесення національного духу громадян і ЗСУ, а також привернуло увагу міжнародної спільноти до страшною кровопролитної війни в Україні у XXI столітті, адже соліст гурту з великої сцени закликав світ врятувати Маріуполь і «Азовсталь». В один із найважчих моментів в історії країни, коли українці воюють за своє існування і свободу, голос діячів мистецтва стає надзвичайно важливим.

Прикладів боротьби на культурному фронті дуже багато. Значну роль бере на себе Український культурний фонд, сприяючи культурному сектору і підтримуючи українських митців. Так, УКФ визначає пріоритетними три напрямки в умовах війни. «Перший – це фінансова підтримка культурних заходів, які відбуваються і будуть відбуватися саме зараз під час війни в Україні, та підтримка культурних проєктів, що відбуватимуться поза межами України, але будуть націлені на підтримку нашої держави, нашої боротьби з російсько-білоруською агресією. Другий напрямок – це підтримка українських медіа, оскільки вони є одним із елементів протидії агресії. І третій – це підтримка українських митців у вигляді стипендій», – заявив виконавчий директор УКФ Владислав Берковський [6]. Також Фонд запустив серію дайджестів «**Хроніки культурного фронту**», в яких розповідають у соціальних мережах про найголовніші новини у сфері культури та мистецтв в умовах

повномасштабної війни. Окрім того, УКФ продовжує боротьбу щодо запровадження культурних санкцій проти Росії на міжнародному рівні.

Варто згадати і важливу роль фотомистецтва, як інструмента боротьби на інформаційному фронті. Соціальна фотографія, роботи військових фотографів, візуальні розповіді про війну у фотопроектах, фотосеріях, на фотовиставках роблять видимими військові злочини російської армії в Україні для всього світу. *«Погляньте, – кажуть світлини, – як це виглядає. Це витвір війни. І ще це – воно теж витвір. Війна розриває, роздирає. Війна здирає, патрає. Війна випалює. Війна розчленовує. Війна руйнує, – пише Сьюзен Зонтаг у збірці есе «Дивлячись на чужі страждання», присвяченій фотографії як одному із способів репрезентації війни в сучасному світі і медіакulturі [2, с. 15].* «Світлини, що документують трагедії війни, завдяки розміщенню в інтернеті становлять віртуальний архів пам'яті «усталеного» страху, моральною місією якого є ненастанне нагадування: «ось на що здатні людські істоти – навіть добровільно, з ентузіазмом, із почуттям слухності справи. Не забудь», – рефлексує Агнешка Матусяк [1; 4].

Молоді українські науковці в галузі культури і мистецтва досліджують культурні трансформації та розповідають про боротьбу країни на культурному фронті на всеукраїнських та міжнародних науково-практичних конференціях. Формування національної свідомості, соціальна реабілітація та арттерапія, українське медіамистецтво під час війни, фотографія і кіно як інформаційна зброя та низка інших тем актуалізуються в умовах війни.

Можна виділити низку важливих змін в сфері культури і мистецтва, які особливо гостро постають сьогодні. Саме ці культурні трансформації є пріоритетними під час війни та у післявоєнний період відбудови:

- формування української культурної ідентичності, декомунізація, боротьба з радянською і російською пропагандою на культурному фронті, популяризація української культури в Україні і світі;

- підтримка і трансформація форматів діяльності закладів культури в умовах воєнного стану та відновлення роботи в післявоєнний період;

- захист і збереження культурної спадщини (Міністерство культури та інформаційної політики України створило ресурс для фіксації злочинів проти людяності та об'єктів культурної спадщини в Україні);

- підтримка розвитку актуальних мистецьких практик в умовах війни та аналіз їх значення в українському суспільстві та на міжнародному рівні;

- припинення будь-якої співпраці з представниками держави-агресора (**Міністерство культури та інформаційної політики України виступило проти будь-якого культурного діалогу з агресором**) [5].

Визначені пріоритети можуть стати основою подальших наукових розвідок і практичних реалізацій.

Література:

1. Matusiak Agnieszka Dekolonialne zmagania kultury i literatury ukraińskiej XXI wieku z traumą posttotalitarną, Wojnowice-Wrocław, 2018, s. 173-183. URL: https://www.academia.edu/41079146/_Widok_cudzego_cierpienia_Fotograficzne_%C5%9Bwiadectwo_Zag%C5%82ady_w_Babim_Jarze_w_Agnieszka_Matusiak_Wyj%C5%9B%C4%87_z_milczenia_Dekolonialne_zmagania_kultury_i_literatury_ukrai%C5%84skiej_XXI_wieku_z_traum%C4%85_posttotalitarn%C4%85_Wojnowice_Wroc%C5%82aw_2018_s_173_183

2. Sontag S. Widok cudzego cierpienia, tłum. S. Magala, Kraków, 2010. 160 s.

3. Гусейнова Л. «Фонтан виснаження. Висока вода»: про український павільйон на Венеційській бієнале. *Суспільне. Культура*. URL: <https://suspilne.media/229817-fontan-visnazenna-visoka-voda-pro-ukrainskij-paviljon-na-venecijskij-bienale/>

4. Матусяк Агнешка «Дивлячись на чужі страждання». Фотосвідчення Голокосту в Бабиному Яру. *Україна модерна: міжнародний інтелектуальний часопис* URL: <https://uamoderna.com/shafka-dok/divlyachis-na-chuzhi-strazhdannya-fotosvidchennya-golokostu-v-babinomu-yaru>

5. Позиція МКПІ та Держмістєцтв щодо припинення культурного діалогу з агресором. URL: <https://arts.gov.ua/pozycziya-mkip-ta-derzhmystecztv-shhodo-prypynennya-kulturnogo-dialogu-z-agresorom/>

6. УКФ розробляє пакет ініціатив для підтримки культури в умовах війни. URL: https://galinfo.com.ua/news/ukf_rozroblyaie_paket_initsiatyv_dlya_pidtrymky_kultury_v_umovah_viyny_382904.html

ПОДІЛЬСЬКІ СТОРІНКИ ЖИТТЯ ТА ТВОРЧОСТІ БЕЛИ БАЙДИ (ДО 70-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ПРИСВЯЧУЄТЬСЯ)

Найда Ю.М.

*кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри музикознавства, інструментальної підготовки
та методики музичної освіти*

Найда В.Ю.

*кандидатка педагогічних наук,
старша викладачка кафедри вокалу
та диригентсько-хорових дисциплін
Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія
м. Хмельницький, Україна*



Бела Матвіївна Байда (дівоче прізвище Судман) – чудова Людина саме з великої літери, учителька від Бога, музикантка, поетеса, високо-освічена особа та ерудит, доброзичлива до колег та чуйна до студентів. Виховала десятки справжніх фахівців, педагогів-музикантів, серед яких і автори цієї статті.

Швидко плине час... Белі Матвіївні – 70! Народилася вона 9 квітня 1952 р. в м. Проскуріві Кам'янець-Подільської обл. (тепер м. Хмельницький Хмельницької обл.). Батько, Матвій Григорович, – інженер та спеціаліст з механізації сільського господарства, мати, Серафима Михайлівна, – учителька української мови та літератури в школі.

У 1959 р. Бела розпочала навчання в Хмельницькій СШ № 10 та міській музичній школі за фахом фортепіано. Після закінчення восьмого класу, 1967 р., дівчина вступила на фортепіанний відділ Хмельницького музичного училища, внутрішня атмосфера якого одразу захопила юну студентку. Вистачало їй на все: підготовку до технічних заліків, академічних концертів та навчальних занять тощо. Студентському життю вона також віддавалась усією душею. Чутлива поетична натура, Бела була незмінним учасником позанавчальних культурно-мистецьких заходів. Після закінчення училища, 1971 р., Бела Судман вступила до

Вінницького державного педагогічного інституту, де навчалася на музично-педагогічному факультеті. Там вона продовжила отримувати знання, формувала вміння та навички, украй потрібні для її подальшого професійного зростання.

Після закінчення інституту в 1975 р. Бела Матвіївна була направлена до Хмельницької СШ № 16 на посаду вчителя музики. Звідти й розпочалась її трудова діяльність. Попрацювавши один рік, Бела Матвіївна влаштувалася на роботу викладачем музики в Хмельницькому педагогічному училищі. Тут вона працювала на дошкільному відділі та викладала індивідуальний предмет «Музика» (фортепіано). Справжнє мистецьке натхнення та викладацький запал у роботі прийшли до Бели Матвіївни у 1991 р. після відкриття в училищі музично-педагогічного відділу. Педучилище розширило навчальну програму, зросли вимоги до студентів, а відтак змінилася й робота викладачів. Музичні предмети стали профільними. На музично-педагогічному відділі Бела Матвіївна викладала такі предмети, як «Основний музичний інструмент» (фортепіано), «Додатковий музичний інструмент» (фортепіано), «Українська народна творчість, фольклор і обряди», «Українська музична література». Крім того, вона була концертмейстером у класі вокалу, диригування та студентського жіночого квартету. Зваживши і оцінивши зазначене вище, можемо впевнено констатувати, що Б. М. Байда була одною із фундаторів музично-педагогічного відділу Хмельницького педагогічного училища.

Бела Байда – прекрасна лекторка. До кола її захоплень входять література, історія, живопис, театр, кіно, тому групові заняття відрізнялись змістовністю, полідисциплінарністю та були надзвичайно цікавими. Бела Матвіївна має власний стиль викладання. На її індивідуальних заняттях завжди панувала творча атмосфера. Вона захоплювала студентів своєю завзятістю, шаленою енергією, любов'ю до фортепіанного виконавства, розкривала потенціал кожного студента. Викладачка працювала самовіддано. У неї не можна було вчитися абияк. Її клас № 70 завжди був повний студентів: одні грали, інші слухали і черпали секрети педагогічної майстерності. Вона вміла влучно пожартувати, знала, коли це доречно. Студенти, які не навчалися в її класі, усе одно вважали Белу Матвіївну своєю наставницею. Лише цей красномовний факт свідчить про надзвичайно високий педагогічний професіоналізм нашої Вчительки. Хоча й була в неї одна професійна вада: працюючи індивідуально зі студентами, педагогиня так захоплювалась музикою, що її уроки тривали до пізнього вечора. Але така «вада» лише подобалась студентам.

Свою музично-педагогічну роботу Бела Матвіївна завжди поєднувала із літературною. Любов до поетичного українського слова, напевно,

передалася їй від матері. Її вірші «Поки живі душа і мова», «Молитва», «Землю літню ніч голубить» видані друком у приватному журналі «Доля» [1, с. 12]; «Колись, у юнім безтурботнім леті», «Немов хто в Бога випрохав зими!», «Зими молились, а тепер – весні», «Мазунчик матері-природи Літо!», «Навіщо плакати осені ридма», «Як слово в музику переростає?..», «Лунають чисті юні голоси...», «В народі пісня – люблена дитина», «Дівчина в пісні давній тужила» (Раїсі Тимофіївні Талашок з любов'ю), «Конвалія – цнотлива наречена», «А на Україні нашії пальми не ростуть» надруковані в літературному альманасі «Музика душі» [3, с. 3–5]; вірш «Ви зросли і змужніли, ви зіп'ялись на крила» (моїм дорогим учням із вдячною пам'яттю – першому випуску музично-педагогічного відділу Хмельницького педагогічного училища) надрукований у науковій статті [5, с. 100]. Деякі її вірші стали піснями. Це «Рушники» (для жіночого вокального ансамблю а cappella) та «Закохалася» (для жіночого вокального ансамблю із фортепіанним супроводом) на музику А. Гаєвського [2, с. 52–59], «Коліскова коханому» («Землю літню ніч голубить») на музику Юрія та Віри Найдів [4, с. 130] та записана на студії звукозапису для аудіоальбому «Я тебе люблю...» [6].

У 1998 р. Бела Матвіївна із чоловіком Юхимом Борисовичем та сином Михайлом виїхали на постійне місце проживання до ізраїльського міста-курорту Бат-Ям, розташованого в Тель-Авівському окрузі. Зараз Бела Матвіївна тішиться своїми внуками – Софійкою та Данилом, займається приватною музично-педагогічною практикою та пише вірші. Із спогадів Б. М. Байди читаємо: «У 1998 році зробила найбільше глупство в своєму житті, виїхавши за кордон, але полишивши душу в Україні» [3, с. 3]. Упродовж всіх років в еміграції Бела Матвіївна підтримує листування з дорогими колегами, рідними друзями та любимими учнями. Перебуваючи далеко – ніби зовсім поряд, – нагадує про себе віршем:

*А на Україні нашії пальми не ростуть,
Та і нащо нам той, із порохами, віник?
Зате нам синім очком підморгне барвінок,
Кущі калини щедрі грона простягнуть.*

*В осіннім лісі молитовно помовчиши,
Не відведеш очей від риз багряно-злотних,
Від білих ніг струнких берізок безтурботних,
І всі банани за суничку віддасиш.*

*Під тишином царським хутром спить озимий хліб,
Коралі щирі на гіллі у горобини,
Вербові котики із дотиком дитини,
Духмяні пахоці золотоцвітних лип...*

*А ця екзотика, мов модний кліп новий,
Що до пори вас досить мило розважає,
Але коли душа у тузі розпачає,
То тільки рідна пісня дасть розраду їй.*

Шановна наша Вчителько, дорога наша Бело Матвіївно, хай щастить Вам! Здоров'я на тіло, музики на душу, української пісні на серце, наснаги в праці, мирного неба, довгих років життя та сил для виховання чудових музикантів та написання прекрасних віршів!

Література:

1. Доля: приватний історико-краєзнавчий та літературно-мистецький журнал / засновник та упоряд. В. Басиров. Хмельницький. 1997. 1 (7). 36 с.

2. Кропивницький В. І. Музично-пісенна творчість митців Хмельниччини. Хмельницький: «Поділля», 1997. 270 с.

3. Музика душі (альманах): зб. віршів викладачів та студентів ХГПА / упоряд. Ісаєнко Г. Й. Хмельницький: ХГПА «Центр мистецтва і дизайну», 2011. 72 с.

4. Музичний меридіан: навч. посіб. з історії музичної освіти ХГПА: творчий доробок викладачів Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії (1921–2011 рр.) / уклад.: Ю. М. Йовенко, В. Ю. Найда, Ю. М. Найда. Хмельницький: ПрАТ «Видавництво «Поділля», 2012. 206 с.

5. Найда Ю. М., Найда В. Ю. П'ятнадцята річниця першого випуску музично-педагогічного відділу Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії. *Шості педагогічні читання пам'яті М. М. Дарманського: професійна підготовка педагогічних кадрів в умовах інноваційної перебудови української національної освіти: сучасний стан, проблеми, перспективи розвитку*: матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. Хмельницький: Вид-во ХГПА, 2011. С. 100–102.

6. Найда Ю., Найда В. Я тебе люблю... Пісні [Звукозапис] / виконує творчий дует Юрія та Віри Найди. Хмельницький: студія звукозапису «ВЕРЕМІЯ ПРОДАКШН» звукорежисер О. Бурбела, Київ: ТОВ «Сі Ді Імідж». 2012. 1 електрон. опт. диск (CD-ROM).

ФОЛЬКЛОРНА СПАДЩИНА ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Охманюк В.Ф.

*заслужений діяч мистецтв України,
кандидат мистецтвознавства, професор,
професор кафедри музично-практичної підготовки
Волинський національний університет імені Лесі Українки
м. Луцьк, Україна*

Українська народна поезія з найдавніших часів була одним з найважливіших чинників у розвитку української національної культури. Неоціненні скарби українського фольклору стали основою українського національного відродження.

В 70-х роках XIX ст. розпочалася особливо активна фольклористична діяльність в Україні. Багато етнографічних матеріалів П. Чубинського, В. Антоновича, М. Драгоманова про пісні українського народу. А також вагомий внесок зробила відома фольклористка Леся Українка. Вона найповніше розкрила світові невичерпні багатства народної пісні, народної мови.

Леся була захоплена цим загальним потужним рухом, цією широкою течією збирання і дослідження творів української усної поетичної творчості. І саме, народно-поетична стихія, особливо сприяла у формуванні ідейних художньо-естетичних смаків поетеси.

Рідної мови Леся Українка навчалася з уст народу. Вона з дитинства виховувалась на найкращих зразках української поезії, а ще була талановитим виконавцем народних пісень.

В історії української культури особливе місце займає село Колодяжне: воно тісно пов'язане з високо інтелігентною родиною Косачів. З життям і творчістю Лесі Українки.

Вперше під назвою Колодежно згадується в одному з документів 1537 року. Разом з іншими селами Ковельської волості воно деякий час належало до володінь російського князя Курбського, який після невдач у Лівонській війні перейшов на сторону Польщі. Часто змінювалися землевласники, численні міжусобиці між ними все більше спустошували і до того убоге село. У 1868 році, невдовзі після одруження з Ольгою Драгомановою, у Колодяжні купив ділянку землі розміром 44 десятини Петро Косач. На ту пору в селі нараховувалося 40 з лишком дворів з однією вулицею, що перейшла трактову дорогу Луцьк – Ковель. Церкви, як і школи, не було, то ж колодяжанці належали до парафії сусіднього села Волошки.

У Колодяжному родина Косачів з одинадцятирічною Лесею поселилася в 1882 р. Відтоді село і його побут стали близькими і рідними Лесі. З цього приводу Ольга Косач-Кривинюк у своїх спогадах про сестру зазначає: «Наша сім'я жила в дуже близьких стосунках з селянами, всі ми, в тому числі Леся, ще більше ніж хто, мали між колодяженцями не лише знайомих, а й приятелів, тому весь їх побут дуже скоро став нам відомим, а далі й рідним. [1, с. 37]

Відтоді, все це стало рідним Лесі. Цілком зрозуміло, що Колодяжне було для поетеси щедрим осередком етнографічно-фольклористичних досліджень.

Народнопісенна культура Західного Полісся і Волині, маючи давні і тривкі традиції, неодноразово привертала увагу дослідників. У різні роки чимало реліктових явищ, цінних зразків пісенної творчості цих регіонів зафіксували фольклористи Зоріан Доленга-Ходаковський, учасники широкомасштабної етнографічної експедиції під керівництвом Павла Чубинського.

Та чи не найбільш органічні, активно-дійовий зв'язок з народно-пісенною творчістю волино-поліського краю виявила Леся Українка. В одному із своїх листів за 1892 р. поетеса сповіщала Михайла Драгоманова про свою народознавчу працю: «Я взагалі маю щастя до етнографії – не тільки не стрічаю недовір'я собі або неохоти, а, навпаки, сама інший раз мушу покладати кінець етнографічним студіям. Досить того, що за чотири місяці маю півтора ста обрядових пісень зібраних! Певна річ, що не все там цікаве і нове, але ж мене дуже займають оригінальні мотиви з цих пісень, їх же – я знаю добре – ще ніхто не записував. Тепер, наломившись на записуванні нот, ся робота не видається вже мені дуже тяжкою, одна тільки біда, що не вмію просто з голови писати, без помочі інструмента» [2, с. 123].

У цьому ж листі Леся Українка згадує «знайому дівчину» від якої були зроблені пісенні записи: «Від сії дівчини я сливе всі тутешні пісні записує і мене навіть дивує, як я досі не обридла їй з своїм записуванням» тією співачкою, послугами якої при записах пісень користувалася Леся, була, безперечно, Варвара Пиріг (в одруженні Дмитрук, 1872 – 1964). Походила вона з бідної селянської родини, мала добру пам'ять, приємний голос. Розвиткові індивідуальних здібностей дівчини особливо сприяла дружба з Лесею, з якою вона познайомилася одразу ж після приїзду до Колодяжна. Ім'я співачки, до речі, згадується у листі Лесі Українки від 8 березня 1907 року до сестри Ольги: «Весілля колодяжанські вже покінчилися, і Варка зовсім охрипла після них – переспівалась». Можемо робити припущення, що більшість колодяжанських пісень перейняла Леся Українка саме від Варвари Пиріг-Дмитрук.

Ще у Колодяжному Леся Українка підготувала до друку оригінальну збірку купальських пісень «Купайла на Волині». Зібрані матеріали разом із статтею-передмовою були надіслані у Львів Іванові Франкові. Незабаром праця «Купала на Волині» була опублікована у літературно-науковому часописі «Життя і Слово». У згаданій роботі зроблено опис народного звичаю і подано 49 купальських пісень, що походять з Ковельського і Новоград-Волинського повітів. Відкидаючи критичні зауваження М.П. Драгоманова, Іван Франко писав у листі від 19 березня 1894 року до вченого: «Ваш суд про Лесині пісні не видається справедливим: все – таки се найбагатша досі збірка купальських пісень, зібраних в одній околиці, і між ними багато є досі незвісних, бодай незвісних яко купальські» [6, с. 473].

Про святкування Івана Купала в Колодяжні розповідає Ольга Косач–Кривинюк: «1890-го справляли колодяженці купала зараз за нашим садом, бо там того року була паренина. Лесі було тяжко ходити на двох милицях, але пам'ятаю, що вона таки пішла подивитися на Купала та послухати купальських пісень. Вона якраз тоді їх записувала» [4, с. 192].

Ці пісні досить різнопланові. У них виразно виявлені обрядово-символічні реалії, мотиви молодечого кохання («Ой на Купайла й вогонь горить», «Ой там летіли гуси білі»), а в групі жартівливо-гумористичних творів – гострі дотепки дівчат на адресу парубків («Ой у городи крокис поріс», «Ой у городи бур'ян, бур'ян», «Ой на дворі метелиця»).

Завершальним етапом аграрно-господарського року були обжинки. Широкий комплекс звичаїв, пов'язаний зі збором врожаю, порівняно добре відомий у досліджуваному регіоні. Майже в усіх обрядодійствах обжинок бачимо схід аграрної магії. Жниці ретельно дотримувалися звичаю лишати щось «на пні» для Божих птиць і щоб наступного року родило. То ж залишали незжатим жмут стебел, з них робили так звану «спасову бороду»: стебла в'язали, теребили зерно і загребали його серпом у землю.

В обжинкових піснях, що виконувалися в домашньому середовищі після завершення збору врожаю, наявні величальні молитви – господареві, господині. У системі побутової культури важливе місце займають весільні звичаї і пісні. Донині «весілля є найурочистішим актом, пов'язаним із найбільшим числом обрядів» [9, с. 102]. У колодяжанському традиційному весіллі збереглися найтиповіші складові частини – заручини, запросини, вінкоплетіння, випікання калача і короваю, перепій. Деякі пісні, записані і Лесею Українкою і це: «Ой ходила Галюня по двору», «Іде Василько до дівки», «Наша Танічка засмучена»).

Жнивварський звичай із цілим комплексом елементів приготуванням обжинкового вікна і снопа, піснями і гостиною – духовно підносить селянина над звичайною буденністю.

У 90-х роках деяку частину пісень, зокрема і тих, що походили з Колодяжна, Леся Українка проспівала для запису Миколі Лисенкові. Згодом композитор опублікував їх у «Збірці народних пісень у хоровому розкладі, пристосованих для учнів молодшого і підстаршого віку у школах народніх» (Київ, 1908).

Спільно з музикознавцем Климентом Квіткою письменниця підготувала і видала збірник «Дитячі гри, пісні, казки з Ковельщини, Лущини та Зв'ягельщини на Волині» (Київ, 1903) [5, с. 7].

На середину 10-х рр. ХХ ст. – припадає підготовка фундаментального збірника народнопісенних матеріалів, що їх зберегла у своїй пам'яті Леся Українка. Частину мелодій записує Климент Квітка з голосу Лесі під час перебування в Ялті, будучи важкохворою. Та незважаючи на велике захоплення та Лесину любов до фольклору, їй не судилося побачити цю працю закінченою і виданою. «Народні мелодії з голосу Лесі Українки» записав і упорядкував Климент Квітка, які побачили світ уже після смерті письменниці.

Майже ціле століття минуло від часу перших цілеспрямованих записів пісенного фольклору Колодяжна. Відтоді у пісенній традиції досліджуваного середовища відбулися зміни, трансформаційні процеси. Правда, вони торкнулися переважно структурного рівня і жанрово-тематичного складу пісень, особливостей їх побутування [8, с. 103].

Донині у живому побутуванні села різною мірою збереглися пісні весільні, родинно-побутові, колядки та щедрівки. Водночас треба визнати, що чимало творів інших жанрів (веснянкових, петрівчаних, купальських, частково суспільно-побутових) перебувають здебільшого у пасивному фонді, у пам'яті людей старшого покоління.

Тенденція поступового зникання зі сфери побутування окремих фольклорних пластів поміtilись внаслідок відомих причин вже на початку 40-х років. Відтоді і почав занепадати у побуті аматорський хоровий спів.

І попри все це, з гордістю можна сказати, що і в наш час є наступники Лесі Українки. Це, зокрема, провідний фольклорист з Волині Олекса Ошуркевич. Він є власником солідного особистого, який вмiщує результати особистої кропіткої польової роботи, що велася, починаючи ще з 1950-х років. Будучи ще студентом філологічного факультету Львівського державного університету ім. І. Франка, він розпочав записувати поетичну народну спадщину, в першу чергу – пісенного походження. У 1966 році в зв'язку з переходом на роботу до Обласного науково-методичного центру Волині, етнографічні дослідження О. Ошуркевича поступово набули наукового характеру. Однак ґрунтовно цей напрямок праці розвинувся лише після його переходу на роботу до Волинського краєзнавчого музею (1984 р.), де він пройшов

шлях від молодшого наукового співробітника до завідувача відділу етнографії і народних промыслів (1989 р.).

На даний час вражаюче багатогранна етнографічна спадщина О. Ошуркевича оприлюднила лише частково. Це кілька збірників народної творчості та ряд публікацій у наукових та періодичних виданнях. Разом з тим зібрані дослідником експедиційні матеріали склали величезний приватний архів, у якому лише музичних зразків налічується понад 3000 одиниць. Серед них – чимало раритетних матеріалів, зафіксованих ще від уродженців кінця XIX ст., в тому числі зразки інструментальної музики.

Збирав українські народні пісні в селі Колодяжне Волинської області у 1995 – 1996 роках. А згодом у 1998 році вийшла збірка українських народних пісень за фольклорно-етнографічною програмою «Слідами Лесі Українки» Пісні з Колодяжна.

Розшифровка і нотація мелодій Михайла Мишанича, Мирослава Стефанишина, Ліни Добрянської.

Зібрані у Колодяжному пісенні матеріали мають, безперечно, особливу вартість. Вони є надбанням того середовища, серед якого формувався духовний потенціал Лесі Українки, є самодостатньою і переконливою реалією для виявлення і вивчення еволюційних процесів у царині усної народної творчості. Будучи цінним набутком одного села, водночас, ці матеріали становлять оригінальну частину загальнонаціональної, пісенно-музичної культури України.

Література:

1. Спогади про Лесю Українку. К., 1971. С. 37.
2. Леся Українка. Зібрання творів: У 12 т., К., 1978. т. 10. С. 123.
3. Ошуркевич О. Леся Українка і народна співачка Варвара Дмитрук. Леся Українка та родина Косачів у контексті української культури. Тези та матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції. Луцьк, 1996. С. 25-26.
4. Леся Українка. Зібрання творів: У 12 т. К., 1979. Т. 12. С. 192.
5. Ошуркевич О.Ф. Пісні з Колодяжна. Луцьк, 1998. С. 7.
6. Іван Франко. Зібрання творів: у 50-ти т.-К., 1986. т. 49. С. 473–474.
7. Косач-Кривинюк О.П. Незабутня Леся. Л. : Волинь, 1988, 20 серпня.
8. Смоляк О. Третя конференція дослідників народної музики червононоруських (гаицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали. Львів, 1992. С. 103.
9. Франко І. Вибрані статті про народну творчість. К.: 1955. С. 102.

КУЛЬТУРОЛОГІЧНА ЕКСПЕРТИЗА: ІННОВАЦІЙНИЙ ДИСКУРС

Пригода Т.М.

*кандидат філософських наук,
доцент кафедри культурології*

*Волинський національний університет імені Лесі Українки
м. Луцьк, Україна*

Сучасний світ потребує такого ж сучасного його осмислення і сприйняття. Старі традиційні форми досвіду часто виявляються нездатними виражати актуальні тенденції, презентувати реальність в адекватній формі знання. Тобто змінюється світ – змінюється картина світу, переформатовуються стратегічні, структурні, функціональні елементи загальнодержавного, регіонального, особистісного рівнів соціокультурних процесів і явищ. Якими вони будуть, як формуватимуться, ким ініціюватиметься та реалізовуватиметься – важливі проблеми сучасної культур-рефлексії, власне вітчизняної культурології.

У цьому сенсі важливо констатувати трансформації у сфері експертно-аналітичної діяльності, розширення сфер її застосування у теоретико-концептуальних стратегіях і в конкретному соціокультурному проєктуванні. Культурологічна експертиза постає як соціальний інститут і важливий чинник управлінсько-регулятивних практик. Медіапростір робить експертний дискурс публічним і відкритим, сприяючи його професіоналізації, підвищуючи фахову і громадянську значимість, просуваючи просвітницькі компетенції. Звичайно, експертна реальність ризикує бути вульгаризованою, стати частиною замовних і комерційних досліджень, використовувати сумнівні методи і методології, маніпулювати суспільною свідомістю. Але й у такому контексті, коли статус є дискусійним, її вплив є значним, потребує уваги і врахування при соціокультурних аналітиці, прогнозуванні і проєктуванні, формуванні культурної політики на різних рівнях та етапах її реалізації.

Не менш актуальним є «аналіз ролі культурологічного знання й культурологічної експертизи в оцінці культурних ресурсів у процесі проєктування та розвитку сучасної креативної економіки» – доречно й актуально зауважує В. Панченко [2, с. 78]. Ця сфера сучасного цивілізаційного поступу сьогодні є під особливою увагою. Креативність як важливий фактор становлення суспільної свідомості, освіти та економіки набуває фундаментального характеру для мінливого й почасти непередбачуваної реальності.

Британський урбаніст Ч. Лендрі у своїх книгах, присвячених сучасному місту, проблемам його становлення, креативному чиннику у цьому процесі, писав, що актуальний містобудівний ресурс міститься, передусім, у культурі і культурних ресурсах. Саме вони створюють базові цінності і потенціал міста, визначаючи технологію міського планування і перспективи його соціального й економічного розвитку. Тобто соціокультурна аналітика може презентувати культурні активи міста, задавати культурні системи координат і нові форми реалізації міських стратегій, формувати урбаністичний менеджмент [1]. Тобто культуролог стає аналітиком, автором культурних ініціатив та ідей, агентом змін, генератором креативного напруження, реалізатором культурної інфраструктури та засновником культурологічної освіти у широкому сенсі поняття.

У сучасному гуманітарному дискурсі важливим є зацентрувати увагу не лише на об'єктивно значимих чинниках, умовах та об'єктах культурологічної експертизи. Центральним моментом будь-якого соціокультурного процесу є людина, котра може виступати як об'єктом, так і суб'єктом експертної діяльності. Різноманітність культурної реальності, необхідність формувати адекватну і динамічну культурну політику, враховувати різні культурні, етнічні, релігійні, регіональні тощо фактори у суспільстві спонукають до трансформації не лише експертно-аналітичної діяльності, а й особистості самого експерта.

Сучасні методологічні підходи до культурологічної експертизи передбачають залучення не лише виключно раціональних інструментів і знань. Інноваційні аналітичні моделі, на відміну від традиційних, базуються на значно ширших міждисциплінарних ідеях, різноматичних метафорах, констелятивних і крос-культурних принципах. Культурологічна діагностика та аналітика неможлива без залучення «інонаукового» досвіду, інтуїтивного пізнання, суб'єктивного бачення, гносеологічних практик та пізнавальних ресурсів неklasичної раціональності.

Так звана «постмодерністська чуттєвість» (фантасцієнтема) є втіленням такої моделі пізнання. Вона допускає поруч з класичною раціональністю, ув ідеологічному та методологічному співіснування, альтернативні форми осягнення світу й певних проблемних зон, що потребують уваги і вирішення. Йдеться про міфологічно-образне мислення, мистецьку творчість, метафоричне пізнання, східні духовні практики, містичне споглядання, інтуїтивістсько-візіонерський досвід, шизоаналітичні. Усі ці шляхи не передбачають жорсткої світоглядної ієрархії та концептуально-поняттєвої субординації, вони розширюють межі класичної логіки, спрямовуючи мислення до «імажинативних» уявлень про реальність, залучають психосоматичні і тілесно-орієнтовані

стратегії. Таким чином може бути сформована більш конкретна та адекватна картина світу чи певної проблеми.

Вже згадуваний Лендрі, по-новому осмислюючи проблеми урбаністичної перспективи сучасних міст, вважає, що часто точкою відліку для інноваційної стратегії можуть стати «чуттєві характеристики міста: його колір, звук, запах, образний ряд», «традиції взаємодопомоги, асоційовані мережі і соціальні ритуали», що могли зробити місто «конкурентноздатним» [1].

Такий підхід розширяє сферу аналітики, передбачає креативне вирішення і реалізацію соціокультурних проєктів і стратегій, комплексне вивчення нестандартних дослідницьких напрямків та ідей. Він адекватний в умовах, що динамічно змінюються під впливом мультифакторів як глобального, так і місцевого масштабу, особливо це стосується інформаційних чинників, старих і нових медіа, гібридних форм маніпуляції, штучного інтелекту, техногенних ресурсів і загроз, воєнних ризиків тощо. Тобто синтезована культурологічна проатформа здатна охопити досить широке коло питань не лише у їх закономірних і систематичних проявах, а й звернути аналітичний інтерес до специфіки феноменів, якостей, подій, виключних рис, ексклюзивних і неповторюваних моментів, фрагментованої реальності, окремих відгалужень і т. п. Крос-культуризація, міждисциплінаризація культурологічних досліджень – одна з важливих тенденцій сучасної аналітики, презентування її системного характеру.

Звичайно, таке бачення культурологічної експертизи відрізняється від традиційних уявлень про експертну діяльність у сфері культури. Але й сучасність потребує від експертів інноваційних підходів і креативних рішень, генерування таких креативних і нестандартних ресурсів і реалізацію таких альтернативних стратегій, котрі здатні відповісти на найнесподіваніші виклики.

Актуальна культурна ситуація вимагає від експерта особливого типу знань і навичок, відповідальності і фахової етики. Цікаві, але не беззаперечні ідеї щодо креативного класу висуває Р. Флорида. Зрештою, він і пропонує термін і теорію креативного класу. Не будемо вдаватися у деталі цього підходу (це тема для окремого вивчення), все ж, зауважимо: відомий урбаніст і соціолог запевняє, що «три «Т»: «технологія, талант і толерантність» – основні чинники комплексного індексу креативності – є водночас показниками регіонального, економічного потенціалу [3]. Експерт-культуролог, власне, теж є представником креативного класу, який синтезує у своїй творчій (!) діяльності широке коло знань, інтуїтивного досвіду, практичних навичок, виявляти важливі і дієві для певних проблем перспективи і варіанти їх вирішення. Такий «знавець широкого профілю» (без іронії), насправді, стає соціальним інститутом,

особливо у громадянському суспільстві, здатен синтезувати величезний профіль інформації, діагностичного матеріалу, має право на фахову експертну думку для компетентного управлінського рішення чи культурної стратегії. У цьому якраз і міститься велика складність і не менш велика потреба у таких професіоналах і їх підготовці.

Література:

1. Лендри Ч. Креативне містотворення: його сила і можливості. Харків, Фоліо, 2020. 252 с.

2. Панченко В. І. Культурологічна експертиза культурних ресурсів. Українські культурологічні студії. № 1 (2). 2018. С. 78-81. URL: <http://ucs-univ.kiev.ua/images/archive/issue2/20.pdf>

3. Флорида Р. Homo kreativus. Як новий клас завойовує світ. Київ, Наш формат, 2018. 432 с.

УКРАЇНЬСЬКА ПОЕЗІЯ У ТВОРЧОСТІ ЛЬВІВСЬКИХ РОК-ГУРТІВ «МЕРТВІЙ ПІВЕНЬ» І «ПЛАЧ ЄРЕМІЇ»

Слищенко Я.В.

студент IV курсу факультету культури і мистецтва

Москвич О.Д.

кандидат філософських наук,

старший викладач кафедри культурології

Волинський національний університет імені Лесі Українки

м. Луцьк, Україна

Постановка проблеми. Українська рок-культура кінця 80-х та початку 90-х років ХХ століття мала вагоме значення для національного руху. В цей час виникли такі гурти як «Мертвий півень», «Вій», «Плач Єремії», «Океан Ельзи» та інші. Українські музичні гурти не лише «творили» рок-музику, але й намагалися звернути увагу на актуальні проблеми на шляху становлення власної державності, зокрема і за допомогою інтерпретації поезії. Твори українських поетів набули особливого звучання у виконанні рок-колективів, стали важливим чинником актуалізації і збереження національної культури.

Мета дослідження – проаналізувати особливості інтерпретації української поезії у творчості львівських гуртів «Мертвий півень» та «Плач Єремії».

Результати дослідження. «Мертвий півень» розпочав свою історію у Львові у 1989 році. Одна з характерних рис колективу – пісні на вірші українських сучасних поетів. У 1992 році світ побачив перший альбом гурту. Його склали пісні, написані на вірші таких поетів, як Ю. Андрухович, В. Неборак, В. Стах, Ю. Позаяк, В. Олейко, І. Римарук та інших, а також кілька пісень з власними текстами. Впродовж наступних років гурт публікував студійні та концертні збірки, які склалися з уже виконуваних та нових пісень. Найвідоміша пісня гурту, що стала візитівкою львівського колективу, «Ми померем не в Парижі», була вперше опублікована в першому альбомі «Ето» в 1992 році. Автором поезії є українська поетеса Наталка Білоцерківець [4].

У 1998 році був опублікований альбом «Шабадабада». В ньому «Мертвий півень» вперше звучав професійно. Цей альбом вважають найкращою студійною роботою культового гурту. Текст до пісні «Шабадабада», яка дала назву альбому, був написаний Олександром Ірванцем. Серед пісень альбому є композиція на вірш Дмитра Павличка «Над морем» – одна з найвідоміших у творчості гурту [4]. Третій твір з піснезбірні має назву «Пісня 551». Мертвий півень для цієї пісні використав витончену філософську поезію Олега Лишеги. Виокремити слід також пісню «Гобелен». Ніжні рядки Віктора Неборака чудово вписалися в неповторне звучання львівського рок-гурту: «...молюсь, і ти з'являється, Всевишня, коли вібрає простір в унісон з серцебиттям... Торкання уст, якливе і слабе влітається в малюнок гобелена» [2].

«Мертвий півень» разом з Юрієм Андруховичем, сучасним класиком української літератури, видали спільні студійні роботи: «Пісні Мертвого Півня», «Кримінальні сонети» та «Made in UA» у 2006, 2008 та 2009 роках відповідно. Альбоми були записані в панк-роковій, навіть хуліганській манері.

Останній альбом отримав назву «Радіо Афродита» на честь радіостанції ОУН-УПА. Він був опублікований у 2011 році. В тому ж році гурт припинив свою творчу діяльність. А в 2020 році помер Місько Барбара, соліст «Мертвого півня», це поставило остаточну крапку в існуванні колективу. Серед десяти пісень альбому слід виокремити дві пісні: «Минає день, минає ніч» та «Панно Інно». «Минає день» – пісня на поезію Юрія Рибчинського, відомого українського поета, який посприяв становленню сучасного естрадного мистецтва України. Музиканти виконали пісню у своєму фірмовому бард-роковому стилі, однак залишили елементи мелодії, створеної Миколою Мозговим. «О, панно Інно...» – один з найвідоміших творів Павла Тичини, який був написаний у 1915 році. Львівський рок-гурт прекрасно поєднав своє арт-рокове звучання та легендарні рядки українського поета: «Любові усміх квітне раз – ще й тлінно. Сніги, сніги, сніги...» [3, с. 41]. «Мертві півні»

творили в львівському студентському осередку дев'яностих років. Музиканти взяли на себе важливу місію для української культури – поширити сучасну українську поезію серед молоді, яка стояла на порозі будівництва сучасної України.

В 1990 році Тарас Чубай створив гурт «Плач Єремії» у Львові. Батько Тараса Чубая, Григорій, був відомим львівським поетом-вісімдесятником. На вірші поета була складена більша частина пісень гурту. Власне й назва гурту, «Плач Єремії», походить від однойменної поезії Грицька Чубая.

Перший альбом гурту був опублікований у 1992 році. Він отримав назву «Останній грім». Всі пісні були складені на поезії Грицька Чубая. Серед них і одна з найвідоміших пісень львівського гурту «Коли до губ твоїх...». Ця пісня посідає достойне місце серед найвишуканіших ліричних пісень української музики. Рядки «Але до губ твоїх лишається пів подиху, до губ твоїх лишається пів кроку» [6] не можуть залишити слухача байдужим, залучаючи його до літературного процесу вісімдесятих.

Наступного року був опублікований альбом «Двері, котрі насправді є». Пісні переважно складені на вірші Чубая, серед яких є і «Плач Єремії». Окрім того, в збірці є по дві пісні на вірші Віктора Неборака та Юрія Андруховича. А в альбомі 1993 року «Най буде все, як є...» була вперше опублікована легендарна «Вона». Одна з найвідоміших пісень незалежної України була написана відомим поетом Костем Москальцем. Рядки «Завтра прийде до кімнати твоїх друзів небагато, вип'єте холодного вина...» є чи не найвпізнаванішими в українській рок-музиці. Поєднання мелодії та елегантного звучання, створених Тарасом Чубаєм, з чудовими рядками Костя Москальця передають закоханість у світ і життя: «Хтось принесе білі айстри, скаже хтось: життя прекрасне. Так, життя прекрасне, а Вона...» [5].

Та «Вона» – не єдиний «спільний» шедевр «Плачу Єремії» та Костя Москальця. В 1997 році, який був дуже плідним в українській та світовій музиці, вийшов альбом гурту «Хата Моя». Пісня, що була написана на частину вірша «Якби ти була...», стала справжнім діамантом не лише в контексті творчості гурту, а й всієї української музики. Рядки «Якби ти була всім, що може бути, і може і не бути. Голос мій називав би тільки твоє імено, очі тебе б лише бачили» [5] увінчують творчість культового українського рок-гурту.

Висновки. Проаналізувавши творчість обраних виконавців, можемо стверджувати, що українська поезія отримала яскраве та різностороннє звучання у піснях львівських рок-гуртів. «Мертвий півень» за двадцять два роки існування створив чимало пісень на поезії відомих українських поетів. Потрібно відзначити цікаві спільні проекти з Юрієм

Андруховичем та чудові композиції на твори Дмитра Павличка і Павла Тичини. Львівський гурт «Плач Єремії» сприяв популярності поетів-вісімдесятників серед молоді. Завдяки культовим рок-гуртам українські поети здобули чималу популярність, а залучення поезії цих митців до музичної творчості збагатило українську музичну культуру.

Література:

1. Білоцерківець Н. Ми померем не в Парижі К.: А-ба-ба-га-ла-ма-га, 2015. 240 с.
2. Неборак В. Літаюча голова. Українська Поетична Антологія. К.: А-ба-ба-га-ла-ма-га, 2013. 288 с.
3. Тичина П.Г. Вибрані твори. Київ: Дніпро, 1971. 395с.
4. Павличко Д.В. Два кольори. Київ: Абабагаламага, 2017. 320с.
5. Москалець К.В. Поезія Келії. Львів: Видавництво Старого Лева, 2017. 256с.
6. Чубай Г. «Коли до губ твоїх...». URL: <http://www.poetryclub.com.ua/metr.php?id=266&type=tvorch>

РОЛЬ ІНСТИТУТУ ПРОДЮСЕРСТВА У ФОРМУВАННІ ГРОМАДЯНСЬКОГО СУСПІЛЬСТВА В УКРАЇНІ

Сушко П.М.

народний депутат України, продюсер,

аспірант кафедри продюсерства

аудіовізуального мистецтва та виробництва

Київський національний університет театру, кіно і телебачення

імені І.К. Карпенка-Карого

м. Київ, Україна

Кінематограф і суспільство неможливо відокремити одне від одного. Їх відносини є вкрай динамічними: суспільство споживає кінематограф, який, у свою чергу є інтегральною частиною суспільства.

Майже від самого початку свого існування, кінематограф мав вплив на формування соціуму, водночас віддзеркалюючи його. Перші кінохроніки братів Люм'єр 1895 р. демонструють спокій французького буржуазного суспільства, але вже за декаду на екрани виходить перший фільм Люсьєна Нонге «Революція в Росії. Події в Одесі», присвячений повстанню на панцирнику «Потьомкін».

Інститут продюсерства народився у Сполучених Штатах Америки. Його батьком, за правом, вважається Томас Інс – режисер, який згодом повністю віддав себе продюсуванню і оформив його структурно. Інс спеціалізувався на зйомках вестернів, переносячи на екран найважливіші міфи про створення Америки і формуючи, таким чином, світосприйняття нації.

В Україні, де за радянських часів, інститут продюсерства було зруйновано, його функції перебрати призначені державою керівники. У 1920-х роках, в період інтенсивного розвитку культурного життя, всі гілки кіновиробництва перебували в системі Всеукраїнського кінофотоуправління (ВУФКУ). Такі його очільники як Захар Хелмно, Зіновий Сидерський, Павло Нечеса, доклали величезних зусиль, аби підняти українську кінматографію і закласти фундамент її успішного розвитку.

В подальші історичні періоди серед керівництва української кінематографії з'являються непересічні особистості, чия діяльність мала позитивний вплив на кінопроцес. Найбільш показовим прикладом є такі постаті як С.П. Іванов і В.В. Цвіркунов, що в 1960-х роках підтримали ставлення і розвиток українського поетичного кінематографу. Слід пам'ятати, що українська поетична школа зазнала тиску і нищівних переслідувань.

Впродовж усієї незалежності, Україна постійно стикається із систематичними нападами на свій суверенітет – як у політичній, так і культурній площині. Повномасштабне військове вторгнення Росії у лютому 2022 року – це війна цивілізацій, культур та ідентичностей, де тисячі людей втрачають свої життя; де під гаслом «денацифікації» де-факто відбувається геноцид українського народу. У Росії прямо говорять про необхідність знищення українців як нації, запровадження репресій та жорсткої цензури, зокрема у сфері освіти та культури. Це супроводжується знеціненням, повним нівелюванням всього українського у російських засобах масової інформації (даний процес розпочався ще з середини 2000-х років), тотальним переписуванням історії, що супроводжується викривленням історичної правди у російських фільмах – саме таким чином ворог намагається спотворити сучасну українську культурну ідентичність.

«Ідентичність» є багатограним поняттям. У контексті нашого дослідження важливими є визначення національної та громадянської ідентичності. «Національна ідентичність» означає широкий комплекс індивідуалізованих і неіндивідуалізованих міжособистісних зв'язків та історичних уявлень, який становить основу самоідентифікації окремих осіб та груп людей з певною нацією як самобутньою спільнотою, що має свою історичну територію, мову, історичну пам'ять, культуру, міфи, традиції, об'єкти поклоніння, національну ідею [1, с. 416].

Відчуття своєї національної ідентичності є одним з найважливіших мотиваційних чинників поведінки. Жоден із членів нації не знає й ніколи не знатиме всіх своїх співвітчизників, але між ними існує анонімна й символічна солідарність, сила якої буває дивовижною, особливо в періоди тяжких випробувань [1, с. 416].

У свою чергу теоретичний конструкт «громадянська ідентичність» досить вдало визначив Ю. Габермас: «Нація громадян здобуває свою ідентичність не через етнічно-культурні подібності, а в практиках громадян, що активно використовують свої демократичні права на участь та комунікацію» [2].

Свідченням та запорукою сталого розвитку громадянської ідентичності є колективне «я», що формується через інститути громадянського суспільства та інші (стихийні, неінституціолізовані) форми самоорганізації громадян. Зазначимо, що інститут продюсерства у зазначених процесах відіграє вкрай важливу роль.

У спеціалізованій літературі продюсер розглядається як ініціатор, фінансист, виробник екранної продукції. Він здійснює художній та організаційний контроль, відповідає за дотримання договірних зобов'язань [3, 48]. Також як продюсер виступає фахівець, котрий бере безпосередню участь у виробництві проекту, регулює фінансові, адміністративні, технологічні, творчі аспекти діяльності щодо створення й використання аудіовізуального твору [4, 73]. В цілому слід зазначити, що формування інституту продюсерства постає закономірним процесом розвитку масової культури і мистецтва.

Виходячи з цього, ми можемо розглядати продюсера як активного громадянина, своєрідну культурну еліту, яка шукає ідею, що буде затребувана глядачем, незалежно від типу, виду, підвиду, жанру, формату аудіовізуального твору та реалізує культурний продукт, створений для певної цільової аудиторії, де кінотекст виконує низку функцій, зокрема: рекреаційну (заповнення вільного часу глядача); естетичну (генерація у глядачів в процесі перегляду різноманітних емоцій, закладених авторами і, зрештою, таких, що дозволяють класифікувати фільм як мистецький твір); комунікативну (взаємодія глядачів з авторами, продюсерами, іншими членами творчого колективу за допомогою специфічної форми спілкування – кіномови); виховну (формування, розвиток, модернізації базових рольових моделей поведінки в суспільстві, стереотипів, архетипів тощо); освітню (використання в кінострічці різноманітних просвітницьких та навчальних елементів); пропагандистську (формування у глядачів певної точки зору); економічну (реінвестиційні процеси в аудіовізуальній галузі у вигляді повернення витрат, пов'язаних з виробництвом і реалізацією

фільму як культурного продукту і формування додаткового капіталу в результаті його використання).

Отже, відбувається орієнтація продюсерської діяльності на глядача, що визначається самою сутністю кінофільмів та телесеріалів. Беручи до уваги виконання кінотекстом в соціумі даних функцій (пропагандистської, освітньої, виховної тощо) варто зазначити, що саме продюсер є провідником культурно-мистецького діалогу, де через мистецький продукт, художню творчість виробляються духовні цінності.

Тут варто згадати, що російській кінематограф суттєво доклався до руйнування української самосвідомості та ідентичності за допомогою «своєрідних» фільмів та серіалів. Зокрема, мова йде про такі «кінематографічну» продукцію як: «Брат» (1997) і «Брат-2» (2000), «Автономка» (2006), «1612: хроника смутного времени» (2007), «Адмирал» (2008), «Тарас Бульба» (2009), «Мы из будущего-2» (2010) «Белая гвардия» (2011), «Матч» (2012), «Поддубный» (2014) та ін. Показово, що у цьому кіно не тільки неправдиво висвітлювалися сторінки історії України, а українці подавалися як «агресивні чи просто недорозвинуті істоти». На жаль, до створення цього антиукраїнського продукту (виконання ролей із «негативним звучанням») залучалися й українські актори [5, с. 269]. Отже, у даному випадку ми можемо говорити про орієнтацію діяльності продюсера на певних цінностях та світогляді через продукт, який він генерує та просуває.

Виходячи з цього, актуальним питанням у діяльності продюсера в культурно-мистецькому просторі є розкриття персональної відповідальності продюсера за формування цілісного й свідомого громадянського суспільства.

Відтак, важливою є особистість продюсера у творчо-виробничому процесі, адже він «об'єднує зусилля творчого колективу і несе відповідальність за появу кінцевого продукту його діяльності» [6, с. 230]. При цьому серед особистісних якостей успішного продюсера повинні фігурувати наступні: високі моральні стандарти, постійне самовдосконалення, креативне мислення, оптимізм, впевненість у собі, високу вимогливість до себе і своєї команди, загальну ерудицію. А до професійних якостей кінопродюсера слід віднести організаторські здібності, вміння контролювати дії всього творчого колективу, комунікабельність, дієвий творчий контакт із підлеглими, а також вміння своєчасно залагоджувати конфлікти [7, с. 259].

В цілому професія продюсера передбачає високий творчий потенціал, а також мистецьку обдарованість. Без цих якостей неможлива реалізація культурних проєктів у аудіовізуальній сфері [6, с. 234].

Виходячи з вищевикладеного, зазначимо, що у воєнний та, особливо, повоєнний час творчі індустрії можуть суттєво змінити структуру

економіки, принести прибуток державі, а також працювати на культуру, позитивно впливати на формування моральних та етичних засад суспільства. А у підсумку – сприяти формуванню розвинутого та ефективного громадянського суспільства в Україні шляхом формування національної та громадянської ідентичності.

Останнє, на нашу думку, повинно стати одним із завдань сучасного інституту продюсерства, адже продюсер не лише здійснює фінансову діяльність, а й має вплив на творчий процес створення аудіовізуального твору. Відповідно творча місія продюсера – розповідати про Україну, представляти українську національну ідентичність через мистецтво і таким чином формувати нові політико-культурні уявлення про Україну не лише на національному, але й міжнародному рівні.

Література:

1. Нагорна Л.П. Ідентичність національна. Енциклопедія історії України: Т. 3: Е-Й / Редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. К.: В-во «Наукова думка», 2005. с. 416.

2. Хабермас Ю. Гражданство и национальная идентичность. Хабермас Ю. Демократия. Разум. Нравственность. URL: <http://www.hrighs.ru/text/b7/Chapter5.htm>

3. Афанасьєва К. Продюсер в аудіовізуальному бізнесі: правові аспекти діяльності. *Теорія і практика інтелектуальної власності*. 2011. № 2. С. 47–53.

4. Смирнов А. І. Правовий статус продюсера як суб'єкта прав на аудіовізуальний твір. *Вчені записки ТНУ імені В.І. Вернадського*. Серія: юридичні науки. 2019. Том 30 (69). № 4. С. 72–75.

5. Політичні механізми формування громадянської ідентичності в сучасному українському суспільстві : колективна монографія. К.: ІПіЕНД ім. І. Ф. Кураса НАН України, 2014. 296 с. URL: https://ipiend.gov.ua/wp-content/uploads/2018/07/politychni_182.pdf

6. Мусієнко О. Продюсер як творча особистість. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2008. Вип. 1. С. 229-234.

7. Борисова Т. Основні напрямки формування особистості продюсера в контексті культурної ідентичності // *Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: дискурси і дискусії*: зб. наук. праць / упор., ред.: Садовенко, З.Босик. Київ: НАКККіМ, 2014. С. 258–260.

8. Мусієнко О.О. Керівництво ВУФКУ в творчому кінопроцесі // *Матеріали міжнародної наукової конференції, присвяченої 90-річчю ВУФКУ (Всеукраїнське фото кіноуправління) 21 листопада 2013 р., Мінкульту України, КНУТКіТ ім. І.К. Карпенко-Карого*. Київ, 2014. С. 13-18.

УКРАЇНСЬКЕ ДОКУМЕНТАЛЬНЕ КІНО ПІД ЧАС ВІЙНИ: ЗБРОЯ, ДОКАЗ, МИСТЕЦТВО

Федонюк С.Д.

аспірантка кафедри культурології

Волинський національний університет імені Лесі Українки

м. Луцьк, Україна

Історична ситуація, зумовлена повномасштабним вторгненням військ Російської Федерації на територію України 24 лютого 2022 року, вимагає від українських авторів термінового створення кіно-, теле- та Інтернет-документалістики, що висвітлює не лише перебіг бойових дій, політичну лінію держави Україна, а й показує персональну громадянську позицію, є так званим «громадянським активізмом» [3]. Значення документальної аудіовізуальної продукції посилюється під час масових протестів, соціальних катаклізмів, війни [1]. Документальне кіно – різновид кінематографа, що поєднує мистецтво і журналістику, впливає як на окремого глядача, так і на настрої усього суспільства. Тема особистості та держави у час війни, починаючи з 2014 року, з анексії Криму та утворення превдореспублік на Донбасі і до повномасштабного вторгнення армії РФ, стала провідною, пріоритетною для українських кінодокументалістів.

Метою нашого дослідження є здійснити соціокультурний аналіз значимих вітчизняних кінодокументальних проєктів, що підніматимуть перед світовою глядацькою аудиторією проблематику, породжену вторгненням військ РФ в Україну. Нині держава Україна веде боротьбу із загарбником на трьох фронтах: армія, волонтери, культура.

У березні 2022-го року провідні українські кіно- та телепродюсери об'єдналися. Про це оголосив ексміністр культури та інформаційної політики, член Наглядової ради «Медіа Група Україна» Володимир Бородянський [2]. Об'єднання має на меті виробництво документальних та просвітницьких фільмів і серіалів, що розкажуть світу про війну РФ проти України, її витоки, причини, поточні та потенційні наслідки. Задля запуску ініціативи кожен співзасновник пожертвував один мільйон гривень. Об'єднання також залучає іноземних інвесторів, донорів, не ставить за мету отримання прибутку до повного звільнення України. Рішення про вибір й фінансування ідей фільмів ухвалюватиметься простою більшістю голосів. Усі кошти, отримані від засновників, фондів, меценатів, благодійників, а також від дистрибуції вироблених проєктів, реінвестуватимуться у нові запуски [4]. Продюсери Віктор Мирський, Дар'я Легоні-Фіалко, Алла Липовецька, Марина Квасова, Ірина Зоря, Ігор Сторчак та Володимир Бородянський обговорили й почали розробку

семи проєктів. Зокрема, це стрічки про українських біженців у Німеччині – «Бад-Зегеберг» та «Вокзал Надії». У сюжеті «Бад-Зегеберг» переплітаються долі українських сімей, змушених покинути свої домівки, та німців, які пройшли складний шлях до визнання своєї провини й каяття за злочини у Другій світовій війні. Сценарій фільму «Вокзал Надії» – про українських біженців, для яких світ більше ніколи не буде таким, як до російського вторгнення. У пошуках порятунку українці приїжджають до гостинної, але мало відомої їм Європи. Біженці не знають яке майбутнє на них чекає і чи надовго вони опинились поза батьківщиною [2].

Документальний проєкт «9 життів» розповідає про тварин під час війни, які разом зі своїми господарями ховаються від ракетних обстрілів у метро та підвалах. Домашніх тварин із замкнених квартир рятують волонтери.

На думку Бородянського, важливими дослідженнями українських воєнних реалій стануть також документальні фільми «Всупереч усьому», «Ядерна спадщина» та «Уроки пропаганди. Як отримати дозвіл на вбивство?» [2].

Автори «Всупереч усьому» планують здійснити кінодокументальну спробу відповісти на питання: як Україна досі протистоїть РФ у час, коли світові експерти прогнозували не більше трьох днів спротиву. Адже саме потужною відсіччю і високим патріотизмом українці зламали РФ намір «блискавичного захоплення». «Ядерна спадщина» – історія про те, як Україна, володіючи третім у світі ядерним потенціалом, добровільно відмовилася від ядерної зброї, довірившись гарантіям безпеки найпотужніших держав світу, а тепер зазнає руйнації. Автори фільму «Уроки пропаганди. Як отримати дозвіл на вбивство?» розкажуть на прикладі особистої історії як агресивна пропаганда за допомогою сучасних ЗМІ руйнує стосунки навіть між найближчими родичами, хто і яку відповідальність має нести за наслідки медіавійни, чи здатен світ «епохи постправди» хоч щось протиставити пропаганді. В основі «Маріуполь. Хроніки надії» лежить щемлива історія про місто, в якому окупантами знищено усе, окрім надії. В розбомбленому Маріуполі, попри це, лишається ще близько 100 тисяч цивільних. Це історія злочину очима героїні, якій пощастило вижити під час облоги міста окупаційними військами РФ.

Лише через місяць після об'єднання українських кіно– та телепродюсерів, голова Офісу Президента України Андрій Єрмак зустрівся 29 квітня із українськими митцями задля обговорення культурної та волонтерської діяльності у час війни. Голова ОПУ поспілкувався в режимі онлайн з Анатолієм Солов'яненком, Ірмою Вітовською, Ростиславом Держипільським, Олексієм Трітенком, Юрієм Рибчинським, Тіною Кароль, Машею Єфросініною, Славою Жилою,

Юрієм Горбуновим, Аланом Бадоевим [5]. Митці, блогери та діячі шоубізнесу (серед яких не було жодного режисера-документаліста) обговорили з Андрієм Єрмаком культурну підтримку бійців ЗСУ, промоцію української культури у світі. Ставка діючої влади на вітчизняний театр, шоуменів та блогерів не є помилковою, водночас не є і достатньо виваженою, ефективною. Адже саме документальні кадри, документальні фільми покликані інформувати про перебіг війни не лише масового українського й закордонного глядача, а й аргументовано переконувати майбутній міжнародний трибунал про злочини армії РФ на території України. Документальне кіно досліджує людину і її буття, роль особистості у самоорганізації суспільства, особливо в межових ситуаціях, якою і є війна.

Отже, розвиток вітчизняної кіноіндустрії та виробництво документальної аудіовізуальної продукції – актуальні питання повістки дня національної безпеки України. Документальний активізм, фінансово та технологічно стимульований об'єднаннями провідних продюсерів, здатний фактично миттєво і органічно поєднати кіномистецтво, громадську діяльність і політику держави. Тим самим дієво вплинути у час війни, головню через широку глядацьку аудиторію в мережі Інтернет, на рівень патріотизму українського суспільства, висвітлити проблематику збройного спротиву України масовій закордонній аудиторії.

Література:

1. Почепцов Г.Г. Сенси і війни. Україна і Росія в інформаційній і смислових війнах. Києво-Могилянська академія, 2016. 312 с.
2. Кабацій Марина. Про Маріуполь, біженців, волонтерів. В Україні розпочалось виробництво семи проєктів про російську війну проти України. URL: <https://nv.ua/ukr/art/v-ukrajini-pochato-virobnictvo-semi-proektiv-pro-rosiysku-viynu-proti-ukrajini-50231679.html> (дата звернення: 17.04.2022 р.).
3. Карпович Оксана. Про документальний активізм: інтерв'ю з Езра Вinton та Светла Турнін. URL: <https://docudays.ua/2015/news/intervyyu/interview-winton-turnin/> (дата звернення: 17.04.2022 р.).
4. Толокольнікова Катерина. Українські продюсери об'єдналися для створення документальних проєктів про війну. URL: <https://suspilne.media/229153-sataninskij-hram-u-ssa-zaproponuvav-dopomogu-svoim-predstavnikam-z-ukraini/> (дата звернення: 17.04.2022 р.).
5. Мандровська Олександра. Банкова відкриває культурний фронт: кого мобілізують. URL: <https://m.glavcom.ua/country/culture/bankova-vidkrivaje-kulturniy-front-kogo-mobilizuyut-foto-841863.html> (дата звернення: 30.04.2022 р.).

БАНДУРНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ СВІДОМОСТІ ЗДОБУВАЧІВ ЗВО

Чернецька Н.Г.

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри музично-практичної та виконавської підготовки

Сточанська М.П.

доцент, доцент кафедри музично-практичної

та виконавської підготовки

Волинський національний університет імені Лесі Українки

м. Луцьк, Україна

8-річна війна з російською федерацією та її повномасштабне вторгнення на територію України гостро поставило проблему розвитку патріотичних і громадських якостей кожної особистості. І якщо у Західній Україні освітні заклади та культурно-просвітницькі центри протягом попередніх років незалежності докладали до цього певних зусиль, то становлення національної свідомості української нації у східних і південних регіонах нашої держави відбувалося дуже повільно, опиралось тільки на активістів-патріотів, а по декуди, як виявилось, і зовсім саботувалося.

Важливою ланкою виховання свідомості громадян є система вищої освіти, яка покликана внести левову частку у формування світогляду молодого покоління, що у великій мірі базується на традиціях культурної спадщини народу. Бандурне мистецтво як невід'ємна і унікальна її складова є важливим підґрунтям для створення системи духовних і культурних цінностей української нації та збереження її ідентичності. У період національно-культурного відродження (90-ті рр. ХХ ст.) колективи бандуристів у західних регіонах України набули значної популярності, своєю творчістю вони пробуджували національну свідомість, популяризували бандурне мистецтво серед широких верств громадськості. До цього процесу активно долучилися і бандуристи Волині, виконавська діяльність яких розглянута у статті Н. Чернецької [14]. Метою нашої розвідки є дослідження просвітницької діяльності бандуристів ВНУ імені Лесі Українки.

Ще у 1988 р. у тодішньому Луцькому педінституті на педагогічному факультеті (з додатковою спеціальністю «Музика») був відкритий клас бандури, і для роботи у загальноосвітніх школах (вчителем музики і співів) поряд з піаністами та баяністами-акордеоністами почали готувати вчителів-бандуристів. Цьому сприяла копітка і натхненна праця випускниці Львівської консерваторії (клас професора Герасименка В. Я.,

професорки Посікіри Л. К.) Мирослави Сточанської, яка створила відповідну навчально-методичну та теоретичну базу для професійного навчання бандуристів. На заняттях педагогиня розвиває творчий і виконавський потенціал та вокальні здібності здобувачів ЗВО, значну увагу приділяє інтелектуальному розвитку та національно-патріотичному вихованню молодих виконавців. Через індивідуальне вивчення зі студентами творів героїко-патріотичного тематики (дум, історичних, стрілецьких та повстанських пісень), композицій на вірші Т. Шевченка та Лесі Українки, обробок народних пісень педагогиня намагалася донести до кожної молодої людини славі сторінки історії ствердження української нації. Емоційні переживання, які були викликані певним образом виконуваного твору, ставали імпульсом для подальшого зацікавлення здобувачами ЗВО героїчними постатями та історією національно-визвольної боротьби українського народу. Репертуарними були твори – «Дума про козацькі могили» (А. Кос-Анатольський), «Пісня про Байду», «Ой, на горі вогонь горить», «Ой, Морозе Морозенку», «Чорна рілля ізорана», «Ой, у лісі на полянці» (обробка М. Сточанської) та ін. Бандуристи стають постійними учасниками концертно-просвітницьких заходів університету, де знайомлять глядачів (в основному студентську молодь) з кращими зразками високодуховної музичної і поетичної спадщини України.

Впровадження бандури у навчальний процес *загальноосвітніх* шкіл області дає змогу ознайомити учнівську молодь із можливостями звучання українського інструмента, а також сприяє її вихованню на традиціях національної культури. Випускники Волинського університету успішно використовують бандуру у школах на уроках музичного мистецтва та в гуртковій роботі, створюючи різноманітні ансамблі та гуртки з участю бандури для залучення якнайбільшої кількості дітей. Серед них М. Приходько (Луцький НВК № 9), О. Кучер, О. Павлюк (Луцький НВК № 11), Ю. Тарасюк (Луцька гімназія № 4) та ін. Плідно працюють випускники ВНУ імені Лесі Українки і у *дитячих музичних школах (далі ДМШ)*, виховуючи юних бандуристів на музичному матеріалі патріотичної тематики. Слід назвати О. Чуріну, Г. Сидоренко, О. Федотову (ДМШ імені Ф. Шопена, м. Луцьк), Е. Подзізей (ДШМ, м. Нововолинськ), М. Гапонюк (ДМШ, смт. Камінь-Каширськ Волинської обл.), О. Гейко (ДМШ, м. Червоноград Львівської обл.) та ін.

Понад двадцять років (у 1984–2006 рр.) в університеті активно працювала капела бандуристів «Дивоструни» під керівництвом М. Сточанської. За досить короткий час мистецький колектив набув популярності, здобув загальне визнання та став окрасою усіх мистецьких заходів університету, міста, області. Водночас, у складі капели, під

керівництвом М. Сточанської функціонували малі концертні ансамблеві форми (дует, тріо, квінтет, ансамбль бандуристів). Участь здобувачів ЗВО у таких колективах була необхідною для залучення їх до активної музичної діяльності, для вивчення патріотичного репертуару, для популяризації національного інструмента серед студентської молоді. Капела «Дивоструни» та ансамблі малих форм мали різноплановий репертуар, основу якого склали високохудожні твори українських авторів музичного й поетичного мистецтва [2]. У 1989 р. президією Укрпрофради капелі «Дивоструни» було присвоєно почесне звання «Народний самодіяльний колектив». Для захисту звання М. Сточанська підготувала велику концертну програму, у якій брали участь капела, дует, тріо та ансамбль бандуристок. У програмі виступу звучали пісні на вірші Т. Шевченка, Лесі Українки, народні та історичні пісні, твори українських авторів. Усі обробки та аранжування творів здійснені керівницею. У період становлення незалежності України репертуарну політику було активізовано й спрямовано на піднесення національної свідомості студентської молоді. Особливу увагу керівниця приділяла пісням національно-визвольної боротьби, творам релігійної тематики, композиціям на вірші Т. Шевченка й Лесі Українки. Традиційними стали виступи капели «Дивоструни» на святкуванні Шевченківських та Лесиних днів, Різдва, Різдва, Різдва [3].

Уже понад двадцять років (з 1999 р.) активно займається концертно-просвітницькою діяльністю лауреат міжнародних і всеукраїнських конкурсів і фестивалів тріо бандуристок «Дивоструни» ВНУ імені Лесі Українки (керівниця Мирослава Сточанська). У різні роки талановиті учасниці колективу (Н. Чернецька, К. Ковальчук, А. Клімук, А. Трач, О. Нагірна, О. Разумовська, Ж. Генсіровська) пропагують національний інструмент та українське мистецтво в рідному університеті, в місті та області, в Україні та за кордоном. Репертуар ансамблю нараховує понад 120 номерів і левову його частку складають твори патріотичного характеру («Дума про козацькі могили» (А. Кос-Анатольський), «Тернова ружа» (Г. Менкуш, В. Іванишин), «Не спи, моя рідна земля» (С. Фоменко), «Молитва за Україну» (Г. Татарченко, В. Крищенко), «Молитва» (М. Стефанишин, Л. Засядко), «Земле, моя земле, я люблю тебе» (П. Майборода, В. Сосюра), «Відвідини» (О. Богомолець, Л. Костенко) та ін.), стрілецькі та повстанські пісні («Зірвалася хуртовина» (В. Витвицький), «Чуєш брате мій» (Л. і Б. Лепкі), «Гей там на півночі Волині», «Проводжала дівчинонька», «В горах грім гуде» (О. Маковей) та ін.), пісні на вірші Т. Шевченка («Заповіт», «Думи мої», «Така її доля», «Гомоніла Україна», «Маленькій Мар'яні»), пісні на вірші Лесі Українки («Смутної провесни», «Золотії терни», «Горить моє серце», «Напровесні», «Гетьте думи, ви хмари осінні»), колядки та щедрівки, твори українських

авторів, обробки українських народних пісень. З репертуаром тріо видано 7 книг, 16 компакт-дисків, записано 7 музичних фільмів-кліпів, 7 музичних творів (у співпраці з Волинським телебаченням), відеозаписи викладено в мережу YouTube. Тріо є постійним учасником різноманітних мистецьких проєктів (конкурсів, фестивалів), патріотичних акцій-концертів університету, міста й області [1].

Узагальнення багаторічної педагогічної і творчої праці М. Сточанської зі студентами-бандуристами та творчими колективами університету спонукали її до створення навчально-методичної літератури. Серед низки опублікованих нотних видань є 2 випуски «Історичних пісень» (1993 р.) та «Стрілецькі пісні для ансамблю бандуристів» (1993 р.), які на початку 90-х рр. були особливо актуальними [6; 7; 13]. Згодом видано ще 7 книг. Кожен опублікований збірник пропонує нотні тексти творчих робіт М. Сточанської та її вихованок (О. Нагірної, Н. Никитюк, А. Клімук, К. Ковальчук, О. Разумовської та ін.). Ці видання адресовані викладачам, здобувачам ЗВО, учням вищих та середніх спеціальних закладів мистецької освіти, учителям, керівникам і учасникам ансамблів бандуристів, працівникам закладів культури, усім, хто навчає і виховує молодь на традиціях національної культури. Майже до кожного збірника додано CD-диск із записом музичних творів, вміщених у ньому, це дає змогу почути концертне виконання твору і значно полегшує процес його вивчення [4; 5; 8; 9; 10; 11; 12].

Отже, низка складових багатовекторної діяльності класу бандури Волинського національного університету імені Лесі Українки, а саме: активна концертно-виконавська робота творчих колективів бандуристів, здобувачів-бандуристів і випускників класу бандури, вдало продуманий репертуарний план навчальних програм та концертний репертуар, розповсюдження аудіо– та відеозаписів музичних творів патріотичної тематики, видання нотних збірників і навчальних посібників з відповідно підібраними творами тощо – безперечно сприяє популяризації бандури серед студентської й учнівської молоді, має безпосередній вплив на становлення її морально-духовної культури, і особливо, на формування національної свідомості та патріотичних почуттів студентського колективу ЗВО як майбутньої педагогічної та мистецької еліти України.

Література:

1. Дивоструни. URL: <https://divostruni4.webnode.com.ua> (дата звернення 19.05.2022).
2. Стефанишин М. У світі мистецтва гри на бандурі. *Життя в полоні музики і пісень*. Луцьк: Терен, 2004. С. 43-48.

3. Сточанська Мирослава. *Літопис досягнень сучасної України: «Успішні професіонали України»* / голов. редкол. Ю.Шеремета. К., 2018. С. 104–105.

4. Сточанська М. П. Бандура і гра в ансамблі: навч. посіб. для студ., керівників ансамблю бандуристів. Луцьк, 1997. 131 с.

5. Сточанська М. П. Вокальні ансамблі у супроводі бандур (перекладення, аранжування, обробка): навч.-метод. посіб. Луцьк, 2005. 274 с.

6. Сточанська М. П. Історичні пісні у супроводі бандури. Вип. I. Луцьк: ЛДПІ ім. Лесі Українки, 1993. 16 с.

7. Сточанська М. П. Історичні пісні у супроводі бандури. Вип. II. Луцьк: ЛДПІ ім. Лесі Українки, 1993. 17 с.

8. Сточанська М. П. Земле, моя земле, я люблю тебе (ансамбль бандуристів): навч.-репертуарний посібник. Луцьк, 2009. 264 с. (іл., CD).

9. Сточанська М. П. З Різдом Христовим віншуємо щиро: зб. ансамблевих партитур (обробка) творів із репертуару тріо бандуристок «Дивостуни». Луцьк, 2011. 100 с. (іл., CD).

10. Сточанська М. П. Лесі Українці: зб. ансамблевих партитур творів із репертуару тріо бандуристок «Дивостуни» Луцьк, 2011. 132 с. (іл., CD).

11. Сточанська М. П. Напровесні: зб. ансамблевих партитур (аранжування, обробка) творів із репертуару тріо бандуристок «Дивостуни». Луцьк, 2014. 100 с. (іл., CD).

12. Сточанська М. П. Пахнуть роси тишею: зб. ансамблевих партитур (аранжування, обробка) творів із репертуару тріо бандуристок «Дивостуни». Луцьк, 2011. 158 с. (іл., CD).

13. Сточанська М. Стрілецькі пісні для ансамблю бандуристів. Луцьк: ЛДПІ ім. Лесі Українки, 1993. 31 с.

14. Чернецька Н. Виконавська творчість бандуристів Волині як джерело формування національної самосвідомості. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Київ, 2018. Вип. 1. С. 90–100.

НІНА МАТВІЄНКО – ФЕНОМЕН УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Шафран Г.А.

*студентка факультету культури і мистецтв
Волинський національний університет імені Лесі Українки
м. Луцьк, Україна*

З-поміж сотень голосів кожний українець вирізняє своєрідне ніжне сопрано народної артистки України, лауреата Державної премії України ім. Тараса Шевченка, кавалера Ордена княгині Ольги III ступеня та Ордена Святого Станіслава IV ступеня Ніни Матвієнко.

Ніна Матвієнко – справжня українка. Вона ніколи і при ніяких обставинах не двоїлася, не пристосовувалася, не лукавила. І пробудила в ній українку українська народна пісня.

Співачка всією своєю творчістю закликає людину повернутися до себе, згадати, віднайти своє коріння навіть тоді, коли два чи три покоління роду розмовляють чужою мовою, живуть на чужій землі. Адже рідних поколінь у товщі століть – значно більше. Їхній генетичний поклик дуже сильний. Феномен Ніни Матвієнко – у голосі її душі – прекрасному голосі, що з глибини віків несе нам потужний струмінь духовності [1, с. 173].

Народилася Ніна Матвієнко 10 жовтня 1947 року в с. Неділіщі Ємільчинського району на Житомирщині. Дівчинка була п'ятою дитиною Антоніни Ільківни і Митрофана Устиновича Матвієнків. Усього в родині зростало 11 дітей. Коли співачку запитали, кого вона найдуже любить із сестер і братів, та відповіла: «Того, кому найважче». В 11 років її віддали до школи-інтернату в с. Потіївку Малинського району. Дівчинка дуже скучала за мамою, родиною, бо не мала там найголовнішого – любові ближніх. В інтернаті захоплювалася спортом, грала в баскетбол, волейбол, ручний м'яч. У шкільні роки здобула звання майстра спорту з легкої атлетики. Співала й грала в драматичному гуртку. Охоче в'язала і шила. Але в душі була одна потаємна мрія – стати артисткою [2, с. 402].

Пісенна майстерність Ніни Матвієнко шліфувалася в хорі імені Г. Верьовки, що більше 60 років несе в широкий світ пісню-думу, пісню-сповідь, пісню-душу. Зачаровують, торкаються найпотаємніших струн серця кришталєво-дзвінкі, задушевні українські народні пісні. Саме з них складається репертуар славетного колективу. І линуть ці пісні понад горами і долинами, пробуджують прекрасні почуття й благородні поривання, несуть людям радість.

Довкола Ніни Матвієнко завжди були і є люди духовно наповнені, національно свідомі. Не випадково її чоловіком став син невтомного

збирача українського народного ужиткового мистецтва Івана Гончара. Нині художник Петро Гончар – директор батькового музею в Києві. У подружжя троє дорослих дітей. Сини Іван та Андрій – художники. Дочка Антоніна закінчила Інститут культури, має чоловіка і маленьку донечку Улянку.

За порадою Івана Миколайчука Ніна створила неповторне вокальне тріо, учасниці якого стали посестрами на все життя.

До тріо «Золоті ключі», крім Ніни Матвієнко, ввійшли подруги артистки – буковинка Марія Миколайчук і полісянка Валентина Ковальська. Скарбниця народного мелосу поповнилася золотом їхніх пісень. Працюючи разом, вони вивчали народні пісні різних регіонів України, часто влаштовували благодійні концерти, брали участь у пісенних фестивалях в Україні та за кордоном.

Творча, неспокійна вдача виявилася ще в одній грані таланту Ніни Матвієнко – вона знялась у багатьох фільмах, є членом Спілки кінематографістів України. Спочатку Ніна Матвієнко знімалася в епізодичних ролях, наприклад, у фільмі «Пропала грамота». Її тоді запросив Іван Миколайчук. Згодом з'явилися значніші ролі. Зіграла матір Павла Тичини у стрічці «Кларнети ніжності», знялася у фільмах, присвячених І.Миколайчукові – «Тризна», документальних фільмах Олега Бійми «Хор народний» (1976), «Дівочі мрії» (1983), «Ти моя пісня» (1985). За власним сценарієм зняла відеофільм «Русалчин тиждень», а також взяла участь у телестановках О. Рилеєва «Катерина Білокур» (головна роль) у 1988 р. та у фільмі за мотивами роману М. Стельмаха «Чотири броди».

На телебаченні Ніна Матвієнко вела передачу «Православний календар». Крім того, її постійно запрошують до участі в різних театральних постановках. Разом з американським режисером та японським композитором створила спектаклі на основі українських народних пісень і показала їх у Києві та Нью-Йорку. На запрошення режисера Сергія Проскурні взяла участь у міні-спектаклі з японським актором і танцювальником. Є ролі, які співачка зіграла блискуче, є дуже вдалі, є посередні. Але в кожній – частка душі і пісня нашої славетної землячки.

У репертуарі народної співачки сотні українських народних пісень і пісень сучасних композиторів на літературні тексти. Кажуть, що в її піснях часто бринить сум. Можливо й так, однак годі знайти когось в Україні, чия пісня так би любила. Ніна Матвієнко – велика Українка, тому їй болять минулі й сучасні біди рідної землі.

«Роде наш красний», «Співають-плачуть солов'ї» (на слова Олександра Олесья). «Колискова» (О. Кошиця), «Ой глибокий колодязю» (в обробці Є. Станковича), «Коло річки, коло броду», «Ой мамуню, умираю», «Як була я мала», «Ішло дівча лучками», «Ой попід гай зелененький», «Балада про двох голубів», «Вийди, вийди, Іванку»,

камерна кантата № 3 на вірші П. Тичини та симфонія № 3 на слова Т. Шевченка, О. Киви, пісні Марусі Чурай, спів Мавки з радіовистави «Лісова пісня» – ці твори у виконанні Ніни Матвієнко відомі не лише в Україні. А ще ж була робота з ансамблями «Мрія», «Березень», «Кобза», львівським хором хлопчиків та юнаків «Дударик», хором «Хрещатик», академічною капелюю «Думка», Кубанським козачим хором. Не дивно і те, що з'явилися різних жанрів і форм, написані спеціально для Ніни Матвієнко. Зокрема, це фольк-опера Є. Станковича «Цвіт папороті» (кажуть, що її сценічне втілення могло б стати світовою сенсацією), вокально-інструментальні п'єси В. Шумейка, М. Скорика, камерні кантати О. Киви, музично-сценічні наспіви, дійства «Золотий камінь посіємо» тощо. І завжди Ніна Матвієнко як виконавець – неординарна й самобутня [3].

Якось Ніна Матвієнко запитала кореспондентку, яка брала в неї інтерв'ю: «Чи задумувалися ви, чому людина співає?» – «Ну, стан душі такий, хочеться випустити на волю почуття», – спробувала пояснити та. «О, ні! Це набагато складніше... Спів людини – це її вечірній стан, мить, коли вона вслухається і розмовляє з Космосом, подає сигнали у Всесвіт: «Я є!» Так себе вона хоче захистити у світі, бо голос людини завжди слухають, а тиші бояться. Один спів – коли серце болить, інший – коли місячне сяйво, а ще інший – коли довкола золотий пилок сонця. Світ людини недаремний, вона кличе свого Бога, а голос Божий лікує. Вона створює довкола себе певну ауру, яка оберігає її від зла. Якби я не співала, я загинула б як людина», – сказала мисткиня [4].

Ця жінка – воістину національна співачка і за своїм менталітетом, і за стилем виконання, за художнім мисленням, бо її душа настроєна на камертон душі нашого співучого народу.

Література:

1. Трунез Ю. М. Українська пісенна культура у вимірах національної ментальності (творчість Ніни Матвієнко) : дис. ... канд. культурології : 26.00.01 / Ю. М. Трунез ; наук. кер. Ю. Л. Афанасьєв ; офіц. опоненти : А. І. Іваницький, В. І. Пальонний ; КНУКіМ. – К., 2011. – 173 с. – Бібліогр.
2. Матвієнко Ніна Митрофанівна. Мистецтво України : біогр. довід. – К., 1997. – С. 402.
3. Матвієнко Ніна URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Матвієнко_Ніна_Митрофанівна
4. Прядко Ю. М. Світоглядна позиція Ніни Матвієнко. Трансформаційні процеси в сучасній українській культурі : зб. матеріалів Всеукр. наук.-теорет. конф., м. Київ, 19–20 квіт. 2007 р. / КНУКіМ. – К., 2007.

ТВОРЧИСТЬ АНАТОЛІЯ МАТВІЙЧУКА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ЕСТРАДИ

Шафран С.С.

*студент факультету культури і мистецтв
Волинський національний університет імені Лесі Українки
м. Луцьк, Україна*

«Я бачу Україну у майбутньому інтелектуальною, актуальною, духовною, здатною мислити.» – Анатолій Матвійчук

Творчість Анатолія Матвійчука уособлює в собі найкращі традиції української традиційної естради. Він – улюблений співак мільйонів українців і не тільки. Однією з головних цілей свого життя Анатолій вважає боротьбу за українську культуру, пісні українською мовою. Поки живе мова – житиме й народ як нація. Саме тому мова завжди має таку велику вагу в національному рухові, саме тому її ставлять на перше почесне місце серед головних наших питань. Як писала Ліна Костенко, «нації вмирають не від інфаркту. Спочатку їм відбирає мову».

Анатолій Матвійчук народився у радянському зрусіфікованому Києві. Щоб здобути вищу освіту, зробити кар'єру, престижно було розмовляти російською. Але Анатолій обрав інший шлях – проукраїнський. Його батьки – некорінні кияни. Тато родом із Хмельниччини, а мама – із Сумщини. У тата на батьківщині здебільшого розмовляли українською, а у мами – цікавим суржиком, діалектом, характерним для Чернігівщини і Сумщини. У дитинстві Анатолій часто бував на батьківщині і в батька, і в мами. Постійно чув українську мову.

У період 1980–86 років навчався у КДУ імені Т. Г. Шевченка на факультеті журналістики.

Потім А. Матвійчук працював за отриманим фахом у низці видань («Молодь України», журнал «Музика»), а також в тележурналістиці (багаторічний ведучий та автор сценарію програм каналу УТ-1 «Музичний відеомлін», «Музичний телеярмарок», «Фант-лото «Надія»»), був ведучим на каналі «М2» Часто виступав ведучим концертів та музичних фестивалів. Ведучий та автор сценарію фестивалів «Слов'янський базарчик», «Сузір'я-Артек», «Галицький шлягер».

Від 1988 року Анатолій Матвійчук – член Спілки журналістів України.

Писав сценарії концертів і телепрограм, вірші та поетичні тексти для багатьох виконавців, популярних у всьому пострадянському просторі – Софії Ротару, Валерія Леонтьєва, Лариси Долюної та багатьох інших.

Починаючи від 1988 року, Анатолій Матвійчук, почав працювати і як композитор та співак. Створював пісні для Назарія Яремчука, Оксани Білозір, Таїсії Повалій, Ірини Білик, Віталія та Світлани Білоножко,

Алли Кудлай та багатьох інших. Всього написано понад 500 пісень, що виконувалися на професійній сцені. Серед них чимало таких, що відзначалися як найкращі пісні року [1].

Анатолій Матвійчук – творець 9 сольних авторських компакт-дисків («Два птахи», «Полустанок любові», «Король Шапіто», «Зачарована краса», «Ключі від Раю», «Жажда», «Моя Зоря», «Сповідь», «Дорога до себе») та 7 поетичних книжок («Вірші», 1996; «Ноїв Ковчег», 1998; «Предтеча», 2003; «Сповідь», 2007; «Зерна» 2012; «На варті» 2015, «Сміхоманія» 2017), автор поетичних і публіцистичних публікацій в газетній та журнальній періодиці та в інтернет-виданнях.

На рахунку виконавця – шість великих сольних концертів-бенефісів з назвою «Полустанок Любові» в НП «Україна» (1996, 2000, 2004, 2007, 2014, 2018). Співак побував з гастрольними турами та концертними і поетичними виступами в багатьох містах і селах України, а також у США, Канаді, Росії, Словаччині, Болгарії, Італії, Австрії, Угорщині, Чехії, Ізраїлі, Іспанії тощо. Створив кілька пісень-гімнів – «Гімн Журналістів», «Южмаш», Гімн вболівальників ФК «Динамо», гімн УМАКО «Сузір'я».

Анатолій Матвійчук брав участь у низці музичних і пісенних конкурсів як член журі («Слов'янський базар», «Веселад», «Крок до зірок» тощо), є Членом Правління Українського молодіжного аерокосмічного об'єднання (УМАКО) «Сузір'я».

Анатолій Миколайович здійснює також наукову і викладацьку діяльність – 2005 року закінчив аспірантуру і захистив кандидатську дисертацію на тему «Історична еволюція поезики української пісні». Викладав у КНУКіМ низку спекурсів і дисциплін, пов'язаних із журналістикою і шоу-бізнесом.

1996 року Анатолій Матвійчук отримав звання Заслуженого артиста України, у 2000 році – звання Народного артиста України.

Багаторазовий дипломант музичної премії Шлягер року.

З 2015 року – Член Національної спілки письменників України.

2020 року у видавництві «Саміт-книга» вийшла книжка вибраної поезії Анатолія Матвійчука «Скарби» [2].

Анатолій Матвійчук сприяє популяризації української культури, зокрема української словесності, різними шляхами. Він незмінний ведучий Всеукраїнського мистецького пісенного фестивалю «Галицький шлягер», який проходить під галсом «Захистимо Україну пісеною».

Такі заходи дуже потрібні людям, оскільки вони свідчать про багатство і силу української культури. Пісня споконвіків має особливу здатність дуже тонко впливати на психологічний стан кожного із нас. Нею можна викликати найрізноманітніші емоції, притаманні людині. Вона посідає одне із перших місць у культурі всіх народів та наділена невидимою силою, яка може керувати людською свідомістю. Справжня

пісня, добра милозвучна музика, зворушливий та глибокий текст є потужною зброєю, надійним захистом від обману, пропаганди та агресії.

Виховання молоді – також одна із соціальних ролей Анатолія Матвійчука. Адже він викладає в Київському університеті культури і мистецтв. Він прагне, щоб дистанція між поколіннями була невеликою, майже невідчутною. Тому, за його словами, він навчає їх, а вони його. І дуже часто студенти проводжають його оплесками, тому що він намагається створити й підтримувати контакт.

Кожен вірш, кожна пісня, яка пишеться митцем, повинна бути як молитва. Творчість – це особливий непізнаний елемент людського життя. Магія. В цьому величезна таємниця. Коли закінчуєш якусь чергову пісню або вірш – ти розумієш, що це не ти пишеш, а то якісь Божі сили тобою керують [3].

Анатолій Матвійчук складає враження дуже розумної та доброї людини. Його зовнішність не оманлива, адже справді, дивлячись на його справи, можна сказати, що в нього добре серце та мудра голова. Одразу видно, що слова «патріотизм», «Україна», «надія» – для нього не порожні слова. Його пряма постава, чітка мова, доброзичлива усмішка миттєво заворожують. Анатолій Матвійчук талановитий як поет і як письменник. Він людина універсальних обдарувань та інтересів. Його творчість присвячена українському народові. Поет мріє про ті часи, коли в Україні належним чином шануватимуться мова, культура та історія народу. Для народного артиста Анатолія Матвійчука бути незалежним означає підкорятися тільки голосу власного серця і наказу власної душі. Притому, що його серце належить Україні, а душа – Богові .

Література:

1. Рудаков Микола Іванович. Автографи майстрів. – К. : Міжнародний добротиний фонд «Українська хата», 2005. – 128 с.: іл., с. 51-52 – ISBN 966-7025-05-5

2. Матвійчук Анатолій Миколайович. Українська музична енциклопедія. Т. 3: [Л – М] / Гол. редкол. Г. Скрипник. – Київ : ІМФЕ НАНУ, 2011. – С. 337.

3. Офіційна вебсторінка Анатолія Матвійчука. URL: <https://web.archive.org/web/20090221194138/http://www.matviychuk.com/>

НАПРЯМ 6. ІННОВАЦІЇ У МИСТЕЦТВІ ТА ДИЗАЙНІ

ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ НАВИЧОК МАЙБУТНІХ ХУДОЖНИКІВ ЗА ДОПОМОГОЮ ЖИВОПІСУ З НАТУРИ

Каленюк О.М.

*кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри образотворчого мистецтва*

Панфілова О.Г.

*кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри образотворчого мистецтва*

Тарасюк І.І.

*кандидат архітектури, доцент,
доцент кафедри образотворчого мистецтва
Волинський національний університет імені Лесі Українки
м. Луцьк, Україна*

Вивчаючи проблематику набуття професійних вмінь та навичок студентом-художником при опануванні курсу «Живопис», стає очевидним вагомим значення живопису з натури. Саме зображення з натури сприяє оволодінню принципом цілісного бачення, яке є необхідною навичкою будь-якого художника-професіонала.

Досліджуючи основні питання формування та набуття художніх навичок студентам-художникам в сучасному освітньому процесі, можна побачити постійні пошуки методів вивчення навчального матеріалу. Теоретики та викладачі академічного живопису, котрі розглядають різноманітні методики викладання живопису у вищій школі: Кириченко М., Жердзинський В., Мельничук І. перш за все звертають увагу на формування професійних навичок шляхом зображення з натури [1, 2, 3, 4].

Багатогранність відображення мистецтвом дійсності – одна з причин, що пояснює потребу в мистецтві у людей, саме це робить мистецтво важливим фактором пізнання людиною світу. Виховна сила мистецтва полягає в тому, що воно говорить з людиною про вічні духовні цінності щораз іншою мовою. Академічний живопис передбачає вирішення навчальних завдань у єдності, дотримуючись суворої системи навчання, що сприяє розвитку творчого потенціалу. Художник-початківець, який прагне опанувати вміння вільно зображати свої думки на полотні, папері,

насамперед повинен засвоїти досягнення своїх попередників і на основі цих знань та навичок розвивати власні здібності.

Метою статті є розкриття основних завдань, які необхідного вирішити студентам в процесі практичного оволодіння навчальним предметом із наступним вдосконаленням рівня свого мислення та майстерності. Живопис в плані пізнання художниками матеріальної форми має для мистецтва не менше значення, ніж рисунок, так як кожному річ ми бачимо не тільки як предмет визначеної форми, а і як предмет визначеного кольору [5, с. 32]. Також важливе місце в опануванні живопису з природи займає лекційний курс, призначений для глибшого засвоєння предмету.

У наші дні часто можна почути, що реалізм зараз не актуальний і давно поступився сучасним течіям, що життя диктує нові правила та продукує нові напрямки, проте, на думку більшості, реалізм безсмертний, оскільки людина завжди потребуватиме саме реалістичного зображення насправді. Майбутньому дизайнеру або ж художнику необхідно навчитися виразно, переконливо та професійно грамотно відтворювати з природи та за уявою як прості, так і складні об'єкти світу, який нас оточує. За результатами навчання художник повинен вміти засобами живопису передати логіку і закономірності складної пластичної структури та об'єму, матеріальність та колорит. На основі цих вмінь і навичок формується світобачення та професійне мислення, що є найважливішою метою академічних завдань курсу «Живопис».

Зображення з природи привчає міркувати і цілеспрямовано вести спостереження, пробуджує інтерес до аналізу природи. У процесі навчання живопису викладач повинен мати на увазі, що метою вивчення форми предмету є не тільки знайомство з його зовнішньою формою, але й знайомство з поняттями, які виражає ця форма: студент вчиться аналізувати, синтезувати одержані враження. Живопис з природи дає великі можливості для розвитку цих здібностей. Зображаючи з природи, студент уважно вивчає форму, знаходить її характерні особливості, намагається зрозуміти структуру предмета. Живопис та рисунок з природи забезпечують активну увагу, сприяють розвитку правильних суджень про форму предметів на основі наукових даних про перспективу, теорію тіней, кольорознавства, анатомії. Враження ж об'ємності передається світло-тіньовими співвідношеннями та кольорними градаціями. Тільки в тоновому, об'ємному зображенні можна правильно передати пропорції та характер моделі, домогтися матеріальності, просторовості та глибини [2, с. 25]. Під тоном слід розуміти кількість світла, що відображається кожною поверхнею форми, залежно від ступеня віддаленості чи наближеності до джерела світла. Діапазон природних градацій у природі

значно ширший художніх можливостей, тому не слід намагатися передати світло і тінь на абсолютну силу. Тільки розуміння всіх цих закономірностей, наполеглива праця, любов до живопису може дати позитивний результат у навчанні.

Всю роботу потрібно розбити на окремі етапи і дати можливість студентам зрозуміти послідовність роботи:

1. Композиційне розміщення на форматі. Зображення виконується легкими лініями з виправленнями.

2. Виявлення основних мас. Завдання викладача на цьому етапі створення зображення – навчити бачити загальне без деталей: характерну форму, основні об'єми, колорит зображення.

3. Третім етапом є уточнення форми, пропорцій, деталей, введення допоміжних ліній, які полегшують виявлення пропорційних відношень частин і цілого.

4. Перехід від загального до окремого. На цьому етапі аналізуються малі форми, встановлюється їх зв'язок із цілим, прописуються дрібні деталі.

5. Детальна характеристика природи: передача матеріальності, фактури, об'ємів.

6. Підведення підсумків: перевірка загального стану зображення, підпорядкування деталей цілому, уточнення зображення у тоні (пом'якшення занадто темних місць, виявлення різниці між світлом і тінню) та кольорі. З метою вдосконалення техніки виконання необхідно систематично виконувати різноманітні живописні вправи, короточасні етюди.

Основними завданнями під час зображення з природи є розвиток зорового сприйняття та вдосконалення професійних навичок. Зорове сприйняття – це виховання вміння цілеспрямовано спостерігати, порівнювати між собою предмети та явища, встановлюючи схожість та різницю, класифікувати предмети за формою, знаходити в них головне, суттєве; співвідносити частини з цілим за їх розміром, формою, розташуванням, силою світлотіні та кольором; усвідомлювати просторове положення предметів на підставі розуміння законів перспективи. Професійні вміння та навички – це вміння розташовувати зображення на форматі; послідовно виконувати лінійно-конструктивну побудову об'єкту на підставі спостереження моделі з певної точки зору, передаючи тривимірність зображуваного на площині; виявляти об'єм предметів і просторові співвідношення між ними засобами світлотіні та кольору; володіти технічними прийомами роботи.

Результатом систематичного живопису з природи є вміння оперувати образною уявою і живописним вираженням, набуття професійних навичок. Студент навчається вести пошукові дії на початкових стадіях

ескізування; аналізувати начерки та критично вибирати оптимальний варіант; опрацьовувати його без втрати образності і відповідно до поставленого завдання; оволодівати навичками роботи з різними форматами; застосовувати натурні зарисовки в композиційних стилізаціях, трансформувати їх у декоративні форми, поєднуючи з живописною мовою; працювати різними інструментами та матеріалами [4, с. 116]. Отже, в пізнанні природи речей неабияка роль належить живопису з натури, який сприяє вихованню відчуття просторової єдності і пошукам такої пластичної відповідності, яка б з усією переконливістю демонструвала їх діалектичний зміст. Розвиток такого відчуття має стати одним з основних поштовхів творчого росту майбутнього художника. Умовні, формальні композиції розвивають як логічне, так і творче мислення, бо, міркуючи, студент самостійно досягає нових для себе результатів. Творча уява породжує принципово нові ідеї, а мотиваційна ідея є організаційним чинником, що перетворює розрізнені асоціації в осмислений пошук.

Живопис з натури є чудовим засобом виховання художнього смаку, що допомагає студентам-художникам збагачувати знання в галузі образотворчого мистецтва, шукати свій індивідуальний творчий підхід щодо втілення художнього образу у матеріалі.

Література:

1. Горбенко А. А. Акварельная живопись для архитекторов: 2-е изд. Київ: Будівельник, 1991. 72с.: ил.
2. Жердзинский В. Е. Живопись, техника и технология. Харьков: Колорит, 2006. 327 с.
3. Кириченко М. А., Кириченко І. М. Основи образотворчої грамоти : навч. посіб. 2-вид. перероб. І допов. Київ : Вища шк., 2002. 190 с.: іл.
4. Мельничук І. Методика викладання живопису та композиції під час літньої практик. Київ: Емма, 2013. 104 с.

СИМУЛЯТИВНА РЕАЛЬНІСТЬ ТА КІБЕРКУЛЬТУРА В ІНФОРМАЦІЙНУ ЕПОХУ

Петрук І.О.

студент V курсу факультету культури і мистецтв

Пригода Т.М.

кандидат філологічних наук,

доцент кафедри культурології

Волинський національний університет імені Лесі Українки

м. Луцьк, Україна

Постановка проблеми. З появою інформаційних технологій та їх розвитком, з'явилися і нові культурні коди. Люди, все більше тяжіють до симулятивної реальності, відбувається активний розвиток кіберкультури – нової форми культури, що виникла в результаті взаємодії користувачів в віртуальному, симулятивному світі. З моменту її появи, вона стала предметом наукових досліджень, у яких особлива увага приділяється особливостям симбіозу культури та науки. Наука та технології не тільки стали домінувати над зовнішнім світом, але і маніпулювати його усвідомленням, яке зараз є у людей. Відносини між людьми та машинами посіли центральне місце в соціальних науках, особливо в дебатах про роль науки та інформаційні технології. Кіберкультура грає ключову роль в цих дебатах, черпаючи своє натхнення переважно у системах віртуальної реальності. Хоча кіберкультура, можливо, набагато випереджає сучасний стан технологій, стверджується, що її нова концепція відносин між політикою, технологіями та мистецтвом є важливим відображенням змін у культурних індустріях, які оточують інформаційні та комунікаційні технології у розвинених суспільствах.

Мета дослідження. Окреслити основні характеристики кіберкультури та віртуальної реальності в інформаційну епоху, зокрема, в умовах трансформації культурних кодів.

Результати дослідження. Особливості кіберкультурного світогляду у сучасному світі значною мірою визначається його характеристиками і проявами. Найвідомішими провідцями у цій сфері є Бренда Лорел та Джарон Ланьє. Так, Ланьє говорить про «досвід, коли ви мрієте про те, що всі можливості існують, що все може статися, і це просто відкритий світ, де ваш розум є єдиним обмеженням...». Я думаю, що віртуальна реальність така захоплююча тим, що вона дає нам це відчуття можливості бути тими, хто ми є, без обмежень; наша уява може бути розділена з іншими людьми» [1, с. 20]. У Лорел ми знаходимо аналогічне поєднання потойбічності та

реалістичності. Із системами віртуальної реальності, – пише вона, – Майбутнє буквально в наших руках. Воно проробить дірку у всіх наших старих фантазіях і очікуваннях. У дещо іншому ключі вона пише: «Я думаю, що колись ми зможемо отримати діонісійський досвід у віртуальній реальності, і це буде досвід найінтимнішого і найсильнішого плану... Діонісійський досвід – це досвід живої присутності не тільки художника, а й величезних духовних сил» [2, с. 197]. Розширення цього бачення полягає в тому, що Лорел вважає, що станеться яесь злиття між машинами та людьми – «fusion people».

В «Уяві кіберпростору» Стоун ми бачимо, що вона описує «кібернетичний акт» як «бажання перетнути кордон між людиною і машиною, бажання, буквально увійти в такий дискурс, проникнути через гладку і відносно байдужу поверхню електронного екрану і увійти в глибокий, складний і тактильний (індивідуальний) кібернетичний простір або (консенсуальний) кіберпростір всередині та за його межами» [3, с. 108-109]. Ці ідеї є частиною програми кіборг-постмодернізму, який іноді називають «антропологією кіборгів». Спільним у цих роботах є уявлення про те, що прогрес у технології людино-комп'ютерного інтерфейсу може стати засобом створення нового способу життя.

Включення нових технологічних розробок у світогляд носіїв культури, на перший погляд, погано підходить для періоду, коли широко поширене скептичне ставлення до науково-технічних досягнень. Цю привабливість кіберкультури можна краще досліджувати, звернувшись до тези Вебера про розчарування. Сімдесят п'ять років тому у лекції «Наука як покликання» Макс Вебер говорив про «розчарування світу» наукою, під яким він передбачав заміну осмисленого світогляду безособовими поясненнями світу та природи. Тим не менш, він визнавав, що інтелектуальні верстви будуть, як і раніше, схильні наділяти світ сенсом.

Такі уявлення про вихід за рамки звичайного використання технологій та трансформації культури лежать в основі кіберкультури та постмодернізму. Загальна риса всіх ідей і практик, полягає в тому, що майбутні ІКТ уможливають нові форми самовираження людини і що вони, у свою чергу, провісники нової технологічно орієнтованої ери, яка звільняє людину від матеріальних обмежень її нинішнього життя. Оскільки дегуманізуючі ефекти науки і технології, як це не парадоксально, належать до їх числа, така думка передбачає злиття науки і мистецтва, причому перша служитиме засобом, а друга – культурною метою. Зрештою, з появою суспільства, в якому комунікації в кіберпросторі стають все більш важливими, піонери-носії цього світогляду можуть створити абсолютно нову культуру. Однак у цьому світогляді існує центральна напруга. З одного боку, його майбутні перспективи залежать від технологічних інновацій, від суто технічного

чи інструментального прогресу у спеціалізованих галузях досліджень та виробництва машин. З іншого боку, реальне просування цього бачення майбутнього може відбутися лише через культурні інновації, через нові моделі мислення та досвіду – і лише через них. Ця напруга частково пояснюється тим, що тут велике значення надається сфері культури.

Не менш потужною, мабуть, є і ідеальна основа цього світогляду, що культура і наука стануть тісно переплетені. Теоретичний ґрунт для такого кіберкультурного злиття науки та мистецтва був підготовлений вже давно, особливо серед філософів та соціологів науки. Так, наприклад, Фейєрабенд заперечує ефективність науки й посилається на дадаїзм як на альтернативний науковий метод, як форму культури в рамках кіборг-постмодернізму, до речі, цілком сумісний з точкою зору, що відкидає науку, оскільки, як тільки наука стає частиною соціокультурного життя або зливається з мистецтвом, її ефекти більше не потрібно розглядати як боязкі «зовнішні» ефекти інструментального панування над природою чи суспільством. Таким чином, кіберкультуралісти бачать себе в ролі поза законом чи ренегатами.

Висновки. Таким чином, кіберкультура та симулятивна реальність може сприйматись дуально. Інтегрування ІКТ надихає сучасну культуру та веде до процесу можливої еволюції соціокультурних кодів. Кіберкультурна реальність, на нашу думку, все ще залишається «веберівською», коли переконання відображають схильність інтелектуальних верст, які є їх носіями, а також «дюркгеймівською», коли роль знань і переконань відображає фундаментальні особливості реальності.

Література:

1. Jaron Lanier cited by Benjamin Woolley in *Virtual Worlds: A journey in Hype and Hyperreality* (Oxford, Blackwell, 1992).
2. Brenda Laurel, *Computers as Theater* (Reading, MA, Addison-Wesley, 1991)
3. Allucquere Rosanne Stone, 'Will the real body please stand up?: Boundary stories about Virtual Cultures', in Michael Benedikt (editor). *Cyberspace: First Step5* (Cambridge, MA, MIT Press, 1991)

СИНТЕЗ МИСТЕЦТВА, ДИЗАЙНУ ТА НАУКИ: БАКТЕРІЇ ЯК ЗАСІБ ВІЗУАЛІЗАЦІЇ ІНФОРМАЦІЇ

Скляренко Н.В.

*кандидат мистецтвознавства, доцент,
докторант кафедри ергономіки та дизайну
Київський національний університет технологій та дизайну
м. Київ, Україна*

Формування комунікативного простору у сучасному мінливому середовищі пов'язано із пошуком нових методів ефективної візуалізації інформації. Цю проблему допомагає розв'язати природа, яка в усі часи є джерелом натхнення для творчості. Природні об'єкти використовуються в якості моделі, події та вчителя [5] у різних сферах життєдіяльності людства, включаючи науку, мистецтво і дизайн. Залучення до проєктування живих природних організмів, зокрема бактерій, призвело до реорганізації системи візуальних комунікацій, що пов'язано із кардинальною трансформацією усіх складових частин під дією природних законів. Крім того, використання живих природних об'єктів робить людей відповідальними за планування та створення гармонійного предметно-просторового середовища.

Живі бактерії, наприклад, цвіль та інші мікроорганізми, що здатні створювати креативні форми, сьогодні сприймаються людьми неоднозначно. У розумінні середньостатистичної людини подібні бактерії асоціюються, в першу чергу, із зіпсованими продуктами, вологими забрудненими приміщеннями, що викликають хвороби. З іншої сторони, здатність бактерій змінюватися, рости та розвиватися дозволяє отримати різноманітні естетично привабливі візуальні ефекти, що підносять їх до рівня мистецтва. З огляду на це, важливим видається дослідження особливостей візуалізації інформації різного характеру з використанням бактерій, що є метою роботи.

Здавна візуальна краса і структура живих мікроорганізмів, які можна спостерігати під мікроскопом, зачаровувала науковців. Їх вигляд надихав на творчі дослідження та інтерпретації. Вперше бактеріальні колонії зробив предметом творчого самовиразу британський мікробіолог Олександр Флемінг у 1922 році [2]. А з 2015 року американська організація мікробіологів запровадила проведення щорічного міжнародного конкурсу «The Agar art» (агарове мистецтво), яке поєднує науку та мистецтво [2]. Живі бактерії мають значний потенціал для створення креативної форми, нових функцій та проявляють динамічні

властивості, що дозволяє формувати концепцію екологічно-орієнтованого візуального повідомлення.

Важливим моментом є те, що нове мистецтво стає частиною дослідження. А наука і мистецтво виступають як неподільні частини цілісного творчого процесу, що доповнюють один одного для створення неповторного результату. Отже, ми говоримо про синтез наукових та художніх концепцій.

Бактерії виступають матеріалом для візуалізації художньої та наукової інформації одночасно. Домінування естетичної цінності характеризує твори мистецтва з використанням живих бактерій. Наприклад, художниця з Брістоля Елін Томас (Elin Thomas) проводить експерименти з вирощуванням цвілі та створює унікальні живі композиції, зв'язані гачком. Її інтегровані вироби отримують тактильну привабливість, а також приносять дохід від продажу. Динамічна композиція щодня змінює свій вигляд, а твір мистецтва постійно оновлюється.

Для дизайн-продуктів поряд з естетикою важливості набуває практична цінність візуального повідомлення. Утворення живих (біологічних) дизайн-систем базується на візуальній та асоціативній подібності форми, вигляду або особливостей поведінки наявного природного об'єкта, що під час проектування співставляється із змістом повідомлення. Принцип живої естетики враховується в процесі проектування та використовується для позначення аспектів життя, зокрема типу, ступеня та тривалості змін живого артефакту з плином часу [4]. Для дизайнерів визначальними стають саме ці процеси візуалізації, які мають експериментальний характер, що ґрунтується на науковому досвіді інших фахівців. Першим у світі прикладом живих біологічних візуальних комунікацій став рекламний щит для фільму Стівена Содерберга «Зараження» (агенція Lowe Roche, CURB Media, Торонто, 2011), розроблений дизайнерами, мікробіологами та імунологами. Люди спостерігали ріст та розмноження бактерій, які утворювали напис за рахунок структурних та колористичних трансформацій бактерій. Демонстрація незвичних форм та кольорів пов'язана із динамічним, але контрольованим процесом, що досягається за рахунок ретельного змішування інгредієнтів у різних пропорціях [3].

Головними особливостями візуалізації інформації, створеної за участю живих бактерій, є наступні: динамічність, темпоральність та асоціативність. Динаміка зміни кольору, форми, текстури тощо передає естетичну сутність зображення. Такі зміни тривають лише певний період часу, що пов'язано із життєвим циклом мікроорганізмів. Прояв природної сутності мікроорганізмів характеризується зміною параметрів розвитку з часом, тобто темпоральністю. Потрібно відзначити, що

візуальні комунікації з бактеріями переважно є одноразовими, оскільки не заплановано підтримку середовища їх життєдіяльності поживними речовинами [4]. Проте часові зміни візуального образу повідомлення передають зміст концепції, що важливо для ефективного сприйняття. З огляду на це, у дизайні на передній план виходить асоціативність образного рішення, що передає соціокультурну цінність візуального повідомлення. Наприклад, ідею старіння інформації та швидкоплинності знань українські дизайнери передали у вигляді сітілайту з пліснявою «Знання застарівають. Приходь за свіжими» (агенція BBDO, Київ, 2018) [1]. Багатозмістовність інформаційного повідомлення у біологічних дизайн-системах розкривається на основі співставлення асоціативного образу та аналізу поведінкових механізмів, здатності живих організмів до саморозвитку. Трансформації живих організмів можуть викликати різні змістові значення та асоціації, тому дизайнери повинні цілеспрямовано проектувати ці зміни – від вихідного стану живого матеріалу до кінця його життя [4]. У свою чергу, утворений візуальний образ стає полем для комунікації, а також засобом взаємодії науки, мистецтва та дизайну. Їх інтеграція дозволяє зробити внесок у розвиток теорії та практики динамічних візуальних комунікацій. Таке поєднання стає потужним інструментом для різносторонньої візуалізації інформації, що є підґрунтям для більш масштабних досліджень.

Таким чином, переосмислення ролі живих організмів у життєдіяльності людини призводить до розуміння біологічних візуальних комунікацій як цілісних інтегрованих систем, що характеризуються динамічністю, темпоральністю та асоціативністю. Синтез естетичної, природної та соціокультурної сутностей у проєктуванні також формує позитивне екологічне значення, спрямоване на досягнення цілей сталого розвитку.

Література:

1. В київському ТРЦ з'явився сітілайт із пліснявою. URL: <https://telegraf.design/news/v-kievskom-trts-poyavilsya-sitilajt-s-plesenyu/> (дата звернення: 23.05.2022).
2. ASM Agar Art Contest. What Is 'Agar Art'? Retrieved May 23, 2022, from <https://asm.org/Events/ASM-Agar-Art-Contest/Home>
3. D'Olivo P., Karana E. Materials Framing: A Case Study of Biodesign Companies' Web Communications. *She Ji: The Journal of Design, Economics, and Innovation*. 2021. Vol. 7, No 3. P. 403–434. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.sheji.2021.03.002>
4. Karana, E., Barati, B., Giaccardi, E. Living Artefacts: Conceptualizing Livingness as a Material Quality in Everyday Artefacts. *International Journal*

of Design [Online]. 2020. Dec 31. 14:3. Retrieved from <http://www.ijdesign.org/index.php/IJDesign/article/view/3957/923>

5. Montana-Hoyos C., Fiorentino C. Bio-Utilization, Bio-Inspiration, and Bio-Affiliation in Design for Sustainability: Biotechnology, Biomimicry, and Biophilic Design. *The International Journal of Designed Objects*. 2016. Vol. 10, No 3. Retrieved from www.designinsociety.com

ІНТЕРАКТИВНИЙ ДИЗАЙН У МОДНІЙ ІНДУСТРІЇ

Смикало К.О.

*доктор філософії з технологій легкої промисловості,
старший викладач кафедри дизайну*

Авраменко Д.К.

*кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри дизайну*

Назарчук М.В.

*кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри дизайну
Волинський національний університет імені Лесі Українки
м. Луцьк, Україна*

Інтерактивність є видом взаємодії, який виникає, коли два або більше об'єктів впливають на один. Для пересічної людини дане поняття в першу чергу асоціюється з можливістю об'єктів реагувати на людський фактор, хоча «інтерактивність» охоплює різні системи, не тільки систему людина-машина-середовище [1]. Також дане поняття позначає ступінь характеру взаємодії. Автори [2] виділяють три основні складові інтерактивності: контроль діяльності, двостороння комунікація та синхронність. Говорячи про інтерактивність у модній індустрії, важливо розмежовувати поняття «інтелектуальний (розумний) одяг», «розумна мода» та «інтерактивний одяг». Інтелектуальний одяг і розумна мода передбачають створення комп'ютерних, доєднувальних і сенсорних властивостей у матеріалах, які людям зручно носити. За ступенем сенсорної реакції (рівнем інтелекту) виділяють пасивно розумний одяг, активно розумний одяг та дуже розумний одяг. Що стосується сенсорних ресурсів, розумний одяг і розумна мода створені лише для того, щоб відчувати навколишнє середовище. Форми реакції включають зміни зорового, слухового відчуттів і форм, а також введення та обробки інформації.

Основною концепцією інтерактивного дизайну прийнято вважати розробку інтерактивних продуктів, які можна використовувати. Під цим, як правило, розуміють, що виріб простий у навчанні, ефективний у використанні та забезпечує приємний досвід користувача. Інтерактивність у мистецтві та дизайну була вперше виражена в 1968 році, коли Ясія Райхардт організувала виставку комп'ютерного мистецтва The Landmark Cybernetic Serendipity в Інституті сучасного мистецтва в Лондоні, яка була першою виставкою, яка намагалася продемонструвати всі аспекти комп'ютерної творчої діяльності: мистецтво, музику, поезію, танець, скульптура, анімація [3]. З 1980-х років інтерактивність почала розвиватися в різних дизайнерських дисциплінах, таких як інсталяція, архітектура, виробництво, а також мода та текстиль. Сьогодні, завдяки розвитку цифрових технологій та медіа-мистецтву, інтерактивність є новим видом мистецтва, заснованого на інсталяції, яка певним чином залучає глядачів.

Твори інтерактивного мистецтва часто містять комп'ютери та датчики, які реагують на рух, тепло, метеорологічні зміни або інші типи вхідних даних, на які їх творці програмують. Існують багато прикладів інтерактивності у дизайні середовища (стіни-шоуруми, гра рябчиків, рідкий простір тощо). У модній індустрії інтерактивний одяг представлений багатьма видами продуктів. Найбільш знаним є кліматична сукня, вишивка якої реагує на рівень вуглекислого газу в оточуючому середовищі та починає мерехтіти.

Найбільш знаним є різновид інтерактивної сукні «електронні сни». Цей одяг може світитися, мати на поверхні освітлені елементи, рухомі картини тощо (рис. 1). Сукня «електронні сни», яка є оригіналом, створює світло залежно від характеристик хвиль головного мозку, тобто фактично від емоційного стану носія виробу залежить характер світла сукні [4].

Наявність елементів, які освітлюються залежно від різних впливів, на інтерактивному одязі є досить розповсюдженою практикою. Так, до прикладу, сукня «П'явки» (Leeches), виготовлена з вшитих провідних смужок з органзи, функціонує як м'яка, придатна для носіння та реконфігурована підкладка для розподілу енергії для приєднання окремих електронних модулів із силіконовим покриттям (п'явок), які освітлюють сукню. П'явки можуть бути прикріплені в різних положеннях і конфігураціях. Вони утримуються на місці за допомогою магнітних затискачів, які діють як механічні, так і електричні з'єднання. Один модуль живлення може бути прикріплений на плечі і може жити до десяти п'явок. Червоні світлодіоди всередині п'явок вказують на живих істот, які, приєднавшись, висмоктують або черпають енергію (метафорична «кров») з тіла носія. Сукня Leeches задає тренд щодо потенційної небезпеки електромагнітних полів, що виходять від електронного одягу.

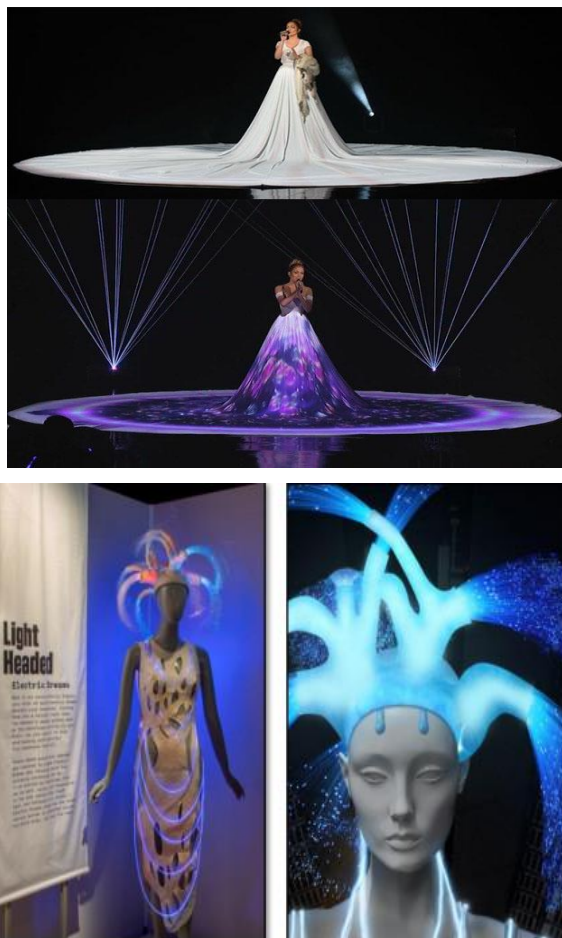


Рис. 1. Сукні з ефектом гри світла

Окремо варто виділити дизайн інтерактивного одягу, який допомагає людині адаптуватися до життя у сучасному місті. Так, сукня «божевільний гавкіт» захищає особистий простір людини, не дозволяючи наблизитися ближче за певну відстань; сукня «прогулянка містом» складається з трьох модулів, кожен з яких виконує окрему функцію: перший модуль реагує на тиск та «втягує» сукню, наступний датчик звуку відчуває дихання власника і активує сукню, яка витончено розгортається. Третя сукня анімується, коли до неї підходить. Кожен предмет одягу підключений до пневматичної системи, яка дозволяє

повітря надходити та виходити; ця система контролює «дихання» одягу та аналізує рухи та звуки, які видає власник. Фізичні зміни одягу досягаються за рахунок коливань об'єму повітря. Сукня «прогулянка містом» є референсом орігамі і даниною пам'яті Archigram (група британських архітекторів, чії проекти передбачали проектування тимчасових надувних конструкцій як модульних резиденцій).

Таким чином, інтерактивний дизайн у модні індустрії представлений багатьма напрямками, серед яких як видовищні вироби, так і спеціалізовані. Попри невизначеність термінології та розмитістю у поняттях «інтерактивний дизайн», «інтелектуальний одяг» і «розумна мода», залишається зрозумілим основна мета такого дизайну, а саме створення комфортних умов взаємодії носія одягу з оточуючим середовищем.

Література:

1. Blattberg, Robert C., and John Deighton. Interactive marketing: Exploiting the age of addressability. *Sloan management review*, 1991. № 33 (1). С. 5-15.
2. Yuping Liu, Lawrence J. Shrum. What is interactivity and is it always such a good thing? Implications of definition, person, and situation for the influence of interactivity on advertising effectiveness. *Journal of advertising*, 2002. №31 (4). С. 53-64.
3. Jasia Reichardt. The computer in art. 2019.
4. Amr Gamal El Din Hassouna; Shereen Sayed Mohamed Hassan; Nahla Maamoun Ahmed Mohamed Salem. Fashion Design in light of Interaction Design applications (Analytical research). 2022.

НОТАТКИ

МАТЕРІАЛИ
VII Міжнародної науково-практичної конференції

«АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО
МИСТЕЦТВА: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ,
МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ, ПЕДАГОГІЧНИЙ АСПЕКТИ»

17–19 червня 2022 р., м. Луцьк

Підписано до друку 21.06.2022. Формат 60x84/16.
Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman. Цифровий друк.
Умовно-друк. арк. 10,46. Тираж 100. Замовлення № 0722-099.
Ціна договірна. Віддруковано з готового оригінал-макета.

Видавничий дім «Гельветика»
65101, м. Одеса, вул. Інглезі, 6/1
Телефони: +38 (048) 709 38 69, +38 (095) 934 48 28,
+38 (097) 723 06 08

E-mail: mailbox@helvetica.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 6424 від 04.10.2018 р.