

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

***АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ  
КУЛЬТУРИ, МИСТЕЦТВА ТА ОСВІТИ***

***ЗБІРНИК МАТЕРІАЛІВ НАУКОВІ ЧИТАННЯ  
12 листопада 2021 року***

**Луцьк – 2021**

**УДК 7.036(08)+37.09(091)(08)**

**А 43**

*Рекомендовано до друку науково-методичною комісією факультету культури і мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки (Протокол № 3 від 17.11.2021р.)*

**Актуальні проблеми розвитку культури, мистецтва та освіти [Текст]:** матеріали наукових читань (Луцьк, 12 листопада 2021 р.) / наук.ред. канд. пед. наук, доцент С.Панасюк – Луцьк: ВНУ імені Лесі Українки, 2021.- 89 с.

Збірник містить матеріали наукових читань «Актуальні проблеми розвитку культури, мистецтва та освіти», що окреслили широкий спектр актуальних питань теорії та історії мистецтва, філософсько-естетичних проблем мистецтва, провідних тенденцій розвитку психолого-педагогічної науки та динаміку соціокультурних процесів.

Матеріали друкуються мовою оригіналу в авторській редакції.

**Редакційна колегія:**

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

**Шурдак М. І.** – кандидат мистецтвознавства

**Ігнатова Л. П.** – кандидат мистецтвознавства, доцент

**Охманюк В. Ф.** – кандидат мистецтвознавства, професор

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

**Голечко А.**

магістр спеціальності 025

«Музичне мистецтво»

Волинський національний

університет імені Лесі Українки

## **ГЕНЕЗА ФОРМУВАННЯ ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВОЇ ТВОРЧОСТІ ТА ВИКОНАВСТВА НА БАЯНІ ТА АКОРДЕОНІ**

*Ключові слова: акордеон, баян, виконавство, естрадно-джазова творчість, концертна діяльність, музичне мистецтво, музикування.*

Кінець ХХ – початок ХХІ століття в музичному мистецтві характеризується тим, що відкриваються нові можливості для музикування на народних інструментах. Баян та акордеон завойовують значну популярність не тільки як інструменти, що можуть створити акомпанемент для вокалу, а й інструменти, які здатні проявити себе у різножанровій самостійній концертній діяльності.

Надзвичайно важливу роль у розвитку та популяризації баянного мистецтва зіграла новостворена загальнонаціональна виконавська школа баяністів, відділення якої були сконцентровані у Києві, Харкові, Одесі, Львові, Донецьку під керівництвом відомих педагогів, майстрів своєї справи М.Геліса, Л. Горенко, В. Базилевича, Г. Казакова, В. Дікусарова.

Історія виконавства на народних інструментах свідчить, що творчість зарубіжних та вітчизняних баяністів та акордеоністів завжди належала до мистецтва естради, починаючи з моменту свого становлення. Загальновідомо, що популярна музика побуту, до якої належать естрадні танцювальні жанри, масові пісні, завжди виконувалися у супроводі баяну чи акордеону. Таким чином, ці інструменти підтримували народно-музичні традиції як у минулому, так і у сьогоденні. Цю проблему висвітлювали у своїх наукових розвідках вітчизняні та зарубіжні науковці М. Давидов, М. Булда, Є. Іванов, М. Імханицький, А. Мірек, В. Новожилов, О. Спешилова, М. Черепанін, Л. Черкаський.

У своєму дисертаційному дослідженні на тему «Естрадно-джазова музика в акордеонно-баянному мистецтві України другої половини ХХ – поч. ХХІ століття: композиторська творчість і виконавство» [1, с. 4] М. Булда подає періодизацію та етапи становлення і розвитку виконавської творчості вітчизняних та зарубіжних акордеоністів-баяністів.

На її думку, перший етап припадає на проміжок від 1920 до 1949 року і належить до періоду професійного становлення естрадно-джазової музики в акордеонно-баянному мистецтві України. В ці роки відбувається використання баяну та акордеону як акомпануючих інструментів у створених фронтових концертних бригадах, як солюючих та додаткових інструментів у джаз-оркестрах.

Другий етап – 1950-ті – 1980-ті роки. Протягом цього часу йде впровадження естрадно-джазової музики у професійну виконавську практику баяністів-акордеоністів. Їх діяльність в основному обмежена на рівні філармоній; утверджується статус професійних інструментів як солюючих, а також учасників ансамблів, оркестрів, філармонійних естрадно-джазових колективів.

Третій етап, розпочавшись з 1970 року, триває дотепер. Ці роки пов'язуються із активним зростанням статусу філармонійної спеціалізації. Відбувається академізація баянно-акордеонового виконавства: інструменти використовуються у процесі виконання оригінальних естрадно-джазових творів у концертній діяльності; пишуться оригінальні професійні естрадно-джазові твори, які виконуються на міжнародних конкурсах та сягають неймовірних вершин успіху [1, с.5].

Стрімка еволюція естрадно-джазової музики у виконанні на баяні та акордеоні привертає до себе увагу як новий різновид виконавства, історія якого починається від побутового музикування до професійного мистецтва. Така тенденція панувала не лише у Європі, але й в Україні, починаючи з другої половини ХХ століття.

Для акордеона і баяна однаково доступний будь-який тип фактурного викладу – одноголосний, поліфонія, гомофонно-гармонічний склад, інструменти володіють великим діапазоном нюансування, відрізняються переконливим звучанням як кантилени, так і рухомих, складних по ритмічній конструкції творів, можливістю виконання найрізноманітнішої аккордики, миттєвої зміною регістрів і тембру.

Всі ці та інші унікальні властивості обох інструментів сприяють успішному виконанню джазових творів будь-якої складності і в будь-якому стилі. Акордеон і баян як досить молоді інструменти в порівнянні з іншими, які пройшли багатовіковий шлях в академічній музиці (наприклад, фортепіано, тромбон, кларнет), і знайшли себе в джазі, склали свою власну історію самоствердження у багатьох стилевих та жанрових напрямках, зайнявши гідне місце в естрадно-джазовому виконавстві.

Джазове музикування на акордеоні і баяні володіє особливою специфікою, що дозволяє разом з тим достовірно і самотньо передавати у всьому різноманітті джазову інтонаційність, притаманну традиційному інструментарію, типовому для цього музичного напрямку. Тому стилізація як інструмент аранжування, що припускає відтворення характерних рис будь-якого музичного стилю в новому звуковому середовищі, відповідає умовам такого стильового відтворення, оскільки торкається питань адаптації до нього всього спектра технічних прийомів і інтонаційних засобів.

Серед них найбільш важливе місце займають специфічна артикуляція і фразування, особливе звуковидобування, своєрідні виконавські прийоми, що помітно відрізняються від академічних норм. Отже, передача на акордеоні і баяні інтонаційної образності джазу властивими для цих інструментів технічними прийомами пов'язана з адаптацією його іманентних властивостей до нових тембро-акустичних умов.

До одного з таких засобів відноситься джазова гармонія, що набуває на акордеоні і баяні специфічної форми викладу. Основними в джазі є такі структури, як септакорди, нонакорди, їх різновиди з доданими або заміненними тонами. Проблема полягає в тому, що готова (ліва) клавіатура акордеона і баяна містить обмежену кількість акордових структур – мажорний і мінорний тризвуки, малий мажорний і зменшений септакорд, і повноцінно відтворювати джазові гармонії не в змозі. Тому в якості методу перетворення акордів і їх адаптації до конструктивних особливостей лівої клавіатури можна розглядати одночасне використання на ній простих акордових структур в необхідних комбінаціях, які утворюють повноцінне звучання.

У практиці джазового аранжування вже давно склалося таке стійке поняття, як «аранжовані акорди» [3]. Цей термін застосовується до акордів, в яких акордові тони розташовуються не в прямому порядку, а з певною перестановкою. Так, при фортепіанному дворучному викладі в лівій руці обов'язково наявність прими і септими (або прими, терції і септими) акорду, в правій – саме тих тонів або мелодико-імпровізаційної лінії. У практиці ансамблевого музикування основний тон переноситься в партію контрабаса, що дає можливість викладу в лівій руці значно більшої кількості комбінацій інших звуків в септакордах і нонакордах.

Аналогічні процеси з перестановкою акордових тонів спостерігаються і в оркестровій практиці, коли їх комбінації, включаючи ундециму і терцдециму, дозволяють отримати безліч структур для п'яти інструментів (п'ять саксофонів,

п'ять тромбонів), або змішаних груп інструментів, таких як, наприклад, труба, альт-саксофон, тромбон, тенор-саксофон, баритон-саксофон [4, с.105].

У нечисленній методичній літературі для акордеона і баяна зроблені спроби осмислення особливостей інтерпретації свінгу і його графічного зображення. Зокрема, в якості ядра джазового свінгового фразування є так званий тернарний, або трійчастий принцип ритмічних пропорцій [2, с. 28]. Він в загальних рисах відображає суть свінгової пульсації і зводиться до поділу метричної частки на три рівні частини замість двох. У нотній графіці таке відображення свінгу виглядає досить громіздко [2, с. 30]. Цей поділ є досить умовним, так як зміщення «слабких» восьмих досягається не рівномірною тріольною пульсацією (і тим більше – не пунктирним ритмом), а артикуляційно-динамічними розгойдуваннями, при якому в мікроячейках з різних метричних долей, де друга із залігованих нот виконується коротше і тихіше, акцентуються саме слабкі.

Іноді свінгування на акордеоні і баяні досягається за допомогою динамічної артикуляції, що надає специфічну джазову характерність. Такий прийом отримав назву «блукаючих акцентів», що виконуються на метрично слабких звуках за допомогою чітких пальцевих ударів на тлі рівного натягу міха.

Засобом стильової адаптації на акордеоні і баяні до ритмічної імпульсивності свінгу належить також система акцентів beat. Вони служать для передачі ефекту метроритмічного зміщення (off beat), для різкого виділення кульмінаційної точки (kick beat) і т.п. У будь-якому випадку технологія виконання акцентів beat на баяні та акордеоні, що складається в поєднанні прямого руху міха з пальцевим або кистьовим ударом staccato або staccatissimo і навмисним укорочуванням акцентуючих звуків, дає можливість диференціації динамічних рівнів в різних елементах фактури.

Важливим компонентом стильової адаптації, необхідної для виконання на акордеоні і баяні музики джазової стилістики, є можливість імітації на цих інструментах звучання духових, ударних, струнних, а також властивих їм спеціальних ефектів як деяких акустичних констант, що міцно закріпилися в джазі. Іншими словами, орієнтація на певний звуковий праобраз виявляє досить широкі можливості інтеграції акордеона і баяна в джазову семантику, хоча досягнення повного спектру звукових відповідностей не є самоціллю. У цьому сенсі дані інструменти не просто копіюють, а розширюють колористичний діапазон спеціальних прийомів і ефектів завдяки унікальності своєї акустичної природи.

Інший поширений прийом – глісандо – знаходить кілька можливостей адаптації. На трубі або саксофоні глісандо виконується різними способами – поступенним рухом по звуках діатоничного звукоряду знизу від одного з найближчих обертонів і пов'язаним з аплікатурними маніпуляціями і зміною напруги губ, а також напівприкриттям клапанів або вентилів.

У першому випадку на акордеоні і баяні виконання «темперованого гліссандо» [2, с. 38] буде пов'язано з швидким ковзанням по клавіатурі навіть в межах декількох октав вгору і вниз, різними інтервалами і акордами, з тією лише відмінністю, що на акордеоні глісандо здійснюється по білих клавішах, а на баяні – на одному або декількох рядах по малотерцевому принципу, тобто по звуках зменшеного септакорда.

У другому випадку, акустично більш цікавому, використовується «нетемпероване глісандо» (термін Ф. Ліпса), засноване на плавній маніпуляції клавішею з одночасним посиленням або ослабленням натягу міха. Це специфічний баянно-акордеонний прийом знайшов застосування в адаптації таких джазових інструментальних виконавських прийомах, як «smear» (короткий висхідний глісандуючий «під'їзд»), «doit» (коротке глісандо вгору), «gr» (коротке глісандо вниз), «flip» (з'єднання двох нот глісандуванням спочатку вгору, потім вниз до другої ноти).

Ще одним важливим засобом аранжування є темброва трансформація, яка на акордеоні і баяні досягається перемиканням регістрів. Їх різні комбінації дозволяють імітувати окремі групи оркестру, наприклад саксофони і труби. Ефективним засобом стильової адаптації служить також міхопальцева артикуляція [2, с. 63], що дозволяє виразно передавати типово свінгове «розгойдування».

Характерні особливості на акордеоні і баяні має втілення такої стильової моделі, як бібоп (bebop). Аранжування для невеликого складу за участю одного з цих інструментів передбачає, насамперед, дотримання формотворчих принципів, що склалися в цьому джазовому стилі. А вони такі, що крайні частини пов'язані з унісон проведенням теми у кількох інструментів, в той час як блок імпровізацій розподіляється між солюючими інструментами.

Функціональна роль обох клавіатур визначається ситуативними фактурними і акустичними завданнями. Зокрема, права клавіатура використовується не тільки для проведення теми і виконання імпровізації, але також для легкої ритмізованої підтримки соло іншого учасника. Готова (ліва) клавіатура з її обмеженим набором чотирьох акордових структур в меншій мірі придатна для цієї мети з огляду на використання в бібопудосить

складних альтерованих акордів. Отже, для виконання гармонічних функцій в цьому випадку може бути використана виборна клавіатура з її більш широкими можливостями адаптації до специфічної акордики.

Значні можливості акордеона і баяна як багатоголосних інструментів дає їх використання при втіленні такої сучасної моделі джазу, як босса-нова. Її поліритмічний потенціал реалізується в певних фактурних умовах, обумовлених басоакордовою системою лівої клавіатури. В. Власова [2, с. 74] пропонує використовувати принцип фактурного розшарування, при якому за кожною з клавіатур закріплюється по два компоненти. Такий тип викладу більш характерний для сольного виконання, в той час як в ансамблі необхідність у відтворенні баса відпадає.

Таким чином, справжня своєрідність звукового образу інструментів в інтерпретації естрадно-джазової стилістики обумовлені унікальністю акустичної природи акордеона і баяна, що збагатили спеціальними прийомами і ефектами тембрової трансформації колористичну палітру виражальних засобів. Ці обставини за допомогою певних аранжувальних рішень служать передумовою переконливого втілення на цих інструментах різноманітних стильових моделей традиційного джазу

### **Список використаних джерел**

1. Булда М.В. Естрадно-джазова музика в акордеонно-баянному мистецтві України другої пол. ХХ – початку ХХІ століття: композиторська творчість і виконавство: автореф.дис... канд. мистецтв.: спец. 17.00.03 – «Музичне мистецтво» Харків, 2007. 21 с.
2. Власова В. П. Школа джаза на баяне и аккордеоне: учебное пособие. Одесса : Астропринт, 2008. 160 с.
3. Джаз. Энциклопедия джаза. История джаза. Краткий энциклопедический справочник. СПб. : Скифия, 2009. 528 с.
4. Заруцька Л. В. Жанрово-стильові особливості джазу та їх відлуння у творчості композиторів академічного напрямку ХХ століття. Актуальні питання культурології. Вип. 13. Рівне : РДГУ, 2013. С. 104-108.



**Гуменюк Ю.В.**

Студентка IV курсу

ОС «Бакалавр» спеціальності

034 «Культурологія»

Волинський національний

університет імені Лесі Українки

Науковий керівник:

**Москвич О.Д.**

кандидат філософських наук,

старший викладач кафедри

культурології

Волинський національний

університет імені Лесі Українки

## **РОЗВИТОК ФОТОГРАФІЇ ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ФЕНОМЕНУ**

Передісторія розвитку фотографії як соціокультурного феномену розпочалася задовго до офіційної дати народження світлини і сягає культури стародавнього світу. А так званий принцип камери-обскури (з лат. «темна кімната»), що став основою фотоапарата, був описаний ще в працях Аристотеля та Евкліда. Спосіб роботи камери-обскури доволі простий: коли світло потрапляє в темний ящик крізь крихітний отвір, на протилежну від отвору стіну проєктується обернене зображення того, що розташоване ззовні. Феномен перевернутого зображення зауважив також арабський математик Альгазен із Басри в X ст., досліджуючи основні принципи оптики [6].

Свій внесок в отримання фотозображень протягом історії зробили вчені різних країн, і на звання винахідника фотографії претендують декілька дослідників (Ф. Тальбот, Ж. Ньєпс, Л. Дагер). Перше зафіксоване зображення було зроблене Ж. Ньєпсом у 1822 році, однак воно не збереглося до наших днів. Тому як першу в історії світлину розглядають знімок «Вид з вікна», отриманий Ньєпсом у 1826 році за допомогою вдосконаленої камери-обскури. Свою першу фотографію французький фотограф знімав майже вісім годин. Саме вона стала початком становлення фотомистецтва [2]. Перевагою методу Ньєпса було те, що зображення виходило рельєфним, і його легко можна було тиражувати в будь-якій кількості. Саме ця властивість стала вирішальною в подальшому розвитку фотографії та утвердженні її як соціокультурного феномену в інформаційному суспільстві. У 1839 р. Л. Дагер опублікував спосіб отримання

зображення, який назвав дагеротипія. Ця подія стала офіційною датою народження фотографії і початком її стрімкого поширення. Впродовж 40–50-их рр. XIX ст. вдосконалювалися оптика, конструкції фотоапаратів, світлочутливі матеріали. Мідні пластини Дагера замінили скляними, на які виливали світлочутливу емульсію – колодій. Це покращило якість світлина і пришвидшило її проникнення у всі сфери життя людини.

Перші світлини були чорно-білими. Стійкий кольоровий знімок було зроблено в 1861 р. Дж. Максвеллом за методом кольороподілу. Для отримання світлина використовували три фотокамери зі встановленими на них кольоровими світлофільтрами (червоним, зеленим і синім) [6]. Поряд із методом кольороподілу з початку XX ст. стали активно розвиватися й інші процеси отримання кольорової фотографії. Зокрема, в 1907 р. були запатентовані і надійшли у вільний продаж фотопластини «Автохром» Братів Люм'єр, які дозволяли відносно легко створювати кольорові фотографії. З 50-х рр. XX ст. фотографи отримали плівки, з яких можна було самостійно проявляти знімки. Наступним етапом стала цифрова фотографія, яка зародилася в 1981 р., коли компанія Sony випустила камеру Sony Mavica з ПЗЗ-Матрицею, що записувала знімки на диск. Цей апарат не був цифровим в сучасному розумінні (на диск записувався аналоговий сигнал), але дозволяв відмовитися від фотоплівки. Першу повноцінну цифрову камеру, DCS 100, було випущено в 1990 р. компанією Kodak [5].

Спершу фотографію розглядали в рамках класичної естетики, порівнюючи її з живописом. Але світлина обрала власний шлях розвитку, зумовивши «іконічний поворот у культурі» та завоювавши інформаційний простір і життєвий світ сучасної людини [3]. Фотосвіт продовжує невпинно змінюватися. Варто згадати величезні фотографічні принти німецького фотографа А. Гурскі, які змінили розуміння «легко прочитуваних» світлин, які вміщуються на сторінці [1, 131]. Змінилися і люди в кадрі, але бажання фіксувати щасливі події та миттєвості життя залишилися такими самими, як і багато років тому. У диджиталізованому світі ми легко можемо робити фотографії, які потім змусять нас посміхатися, сумувати і затамовувати подих [4]. Сьогодні кожна людина створює фотографічні зображення і вбудовує їх у комунікаційний простір – пише власну фотоісторію. І це особливо цінно для наших нащадків, адже важливо знати, як виглядала твоя близька людина в різні моменти життя. У фотознімках – безцінний слід людини, можливість зупинити мить у світі інформаційних технологій, який стрімко змінюється.

### Список використаних джерел

1. Берд М. 100 ідей, що змінили мистецтво, ArtHuss, 2019. 216 с.
2. Жолудев Н. К. Фотография от А до Я. Иллюстрированная энциклопедия / Эксмо, 2008. 368 с.
3. Москвич О.Д. Феномен фотографії в контексті медіакультури: монографія. Луцьк: Вежа-Друк, 2021. 192 с.
4. Підгурний І.С. Сучасні тенденції розвитку технології фотографії// Вісник ХДАДМ. – 2015. – № 7.
5. Розов Г.Д. Как снимать: искусство фотографии. М., 2006. 415 с.
6. Чибисов К.В. Очерки по истории фотографии. М., 1987. 255 с.

**Дубинка О.С.**

магістр спеціальності 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація»

Волинський національний університет імені Лесі Українки

Науковий керівник:

**Каленюк О. М.**

кандидат педагогічних наук,

доцент кафедри образотворчого мистецтва

Волинський національний університет імені Лесі Українки

### **АНАЛІЗ ОБРАЗУ МАВКИ, ЯК ХУДОЖНІЙ СИМВОЛ ВОЛИНИ**

Мавка [1] – істота української міфології, близька до русалки, в образі гарної оголеної дівчини з довгим розпущеним волоссям. Згідно з народними повір'ями, на мавок перетворюються душі утоплениць. Уявлення про мавок побутують у Карпатах та Волині, істота лісова, за типовим образом мавка-дівчина з зеленим волоссям. Мавка згадується у багатьох творах, як у літературі, так і в драматургії, художники писали і пишуть картини зображуючи цих істот в різних техніках і образах, наділяючи їх як хорошими якостями, так і поганими. Варто згадати твір-казку «Мавка», Івана Франка [2], з його

психологічною новелою, чи Марка Кропивницького з його п'єсою де згадується мавка, як істота міфологічна, підступна та лукава.

Найкраще розкриває образ мавки Леся Українка у своїй драмі-феєрії «Лісова пісня». Це не звичний твір, це драма-пісня, як сопілка, ніжна, пісня замріяного волинського лісу. Якщо вдатися до історії написання цього твору, то Леся Українка перебуваючи на Кавказі, тужила за рідною землею та за нашою природою, її багатими лісами, які впливали у спогадах про дитинство проведене на Волині. «Мені здається, що я просто згадала наші ліси та затужила за ними»-так вона писала у листі до матері. У творі показано гармонію природи та людини.

Образ мавки, фантастичної істоти, набуває реалістичних, життєвих рис, втіленням світлого доброго і щирого. Зустрівшись з Лукашом Мавка покохала його всією силою свого серця. Це у людях і приваблювало Мавку, здатність сильно і віддано кохати, йти на саможертви. Сила духу героїні і незламна сила Лесі Українки є прообразом жіночої мужності, щирості та волелюбності.

Волинська природа надихала поетесу до написання багатьох творів, але мабуть візитною карткою саме волинських лісів, степів є «Лісова пісня» тому Мавку по праву можна називати символом Волині. Її любов до природи, сприйнятті істот як усього живого з душею, здатних говорити виражати свої почуття- «Німого в лісі в нас нема нічого», – так вона говорила Лукашеві, розуміючи мову природи.

Актуальний і в сьогоденні образ Мавки оскільки є прикладом людяності в міфологічній істоті. Аби зовнішня краса співпадала з внутрішньою силою і красою, вмінням любити і берегти природу, жити правильно, не зраджувати своїм принципам.

### **Список використаних джерел**

1. Мавка // Словник української мови : у 20 т. К. : Наукова думка, 2010 – 2020.
2. Іван Франко. На лоні природи і інші оповідання. У Львові, 1905. З друкарні Наукового Тов. ім. Шевченка під зарядом К. Боднарського. С. 118-125

**Захарчук Н. В.**

старший викладач,  
кафедри хореографії  
Волинського національного  
університету імені Лесі Українки

**Гоч А.О.**

акомпаніатор  
кафедри хореографії  
Волинського національного  
університету імені Лесі Українки

## **МУЗИЧНИЙ СУПРОВІД НА ЗАНЯТТЯХ КЛАСИЧНОГО ТАНЦЮ**

Синкретизм у хореографії – це творче злиття цілком «автономних»: музики, театрального, образотворчого мистецтв, які наповнюють його емоційно-образним змістом.

Значне місце в процесі підготовки фахівців-хореографів у мистецьких навчальних закладах посідає концертмейстер (акомпаніатор). Авторка «Малої енциклопедії» Т. Молчанова зазначає про те, що тенденція до синонімії термінів «акомпаніатор» і «концертмейстер» спостерігається у працях піаністів-практиків. Поте на сьогодні термін «акомпаніатор» вважається застарілим. Раніше акомпаніатором називали і піаніста, який працював у галузі музично-ритмічного виховання (у танцювальних гуртках, хореографічних класах, секціях художньої гімнастики та ін..). Саме він – концертмейстер докладає свій вагомий внесок до підготовки майбутніх балетмейстерів, педагогів-хореографів, артистів балету [1, 20].

Акомпануючи у тренувальному класі, концертмейстер впливає на вдосконалення артистичної та технічної майстерності танцівників. Метою його праці є максимальне сприяння художньої єдності всіх компонентів музичного твору із танцювальними рухами, стрибками, пластикою. Та особливо важливими є притаманні музиканту-піаністу практичні навички гри під час занять класичного танцю, а також розуміння ним самої природи, сутності хореографічного мистецтва, особливостей та закономірностей взаємозв'язку виражальних засобів музики й танцю.

Теоретичні та практичні доробки щодо музичного супроводу на заняттях класичного танцю представлені визнаними педагогами-хореографами М.

Тарасовим, Г. Березовою, Л. Цветковою та ін., та особливу увагу у цій галузі приділено авторкою Л. Ярмолович у праці «Елементи класичного танцю та їх зв'язок з музикою».

Прагнення хореографів співпрацювати із висококваліфікованими акомпаніаторами цілком зрозуміле. Вперше про необхідність забезпечення навчального процесу високим за якістю музичним супроводом йшлося на Всесоюзній нараді з хореографічної освіти в 1938 році. Цю проблему порушила у своєму виступі видатний педагог-хореограф, балетмейстер

А. Ваганова. Нині це питання не втратило своєї актуальності, оскільки, мистецькі навчальні заклади не готують фахівців саме для роботи в хореографії, а як правило, здійснюють підготовку до практичної діяльності у галузі інструментального та вокального акомпанементу.

У своєму підручнику «Методика викладання класичного танцю» Л. Цветкова зазначає, що вже під час навчання студентам необхідно засвоїти принципи музичного оформлення уроку класичного танцю, навчитися формулювати вимоги, ставити завдання та набувати практичного досвіду співпраці з концертмейстером [2, 20].

Готуючись до занять, концертмейстер та педагог-хореограф переглядають великий обсяг музичного матеріалу й добирають таку музику, яка б за своїм характером відповідала навчальним завданням. Високий музичний смак концертмейстера й педагога-хореографа збагачує зміст навчальної роботи, підвищує працездатність та творчу активність учнів, студентів.

### **Список використаних джерел**

1. Молчанова Т. О. Мала енциклопедія піаніста-концертмейстера, артиста камерного ансамблю. Львів : СПОЛОМ, 2013. 288 с.
2. Цветкова Л. Методика викладання класичного танцю : підручник / Л. Цветкова. – 2-е вид. – К. : Альтерпрес, 2007. – 324 с. : іл.

**Ігнатова Л.П.**

кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри історії та теорії  
мистецтв

**Сватула Т.В.**, асистент  
кафедри історії та теорії мистецтв  
Волинського національного  
університету імені Лесі Українки

## **ПОНЯТТЯ СТУДІЙНОГО ЗВУКОЗАПИСУ**

Впродовж ХХ століття професія звукорежисера завдяки розвитку техніки перетворилася із суто технічної на творчу діяльність. Ця тенденція збережеться й найближчими роками завдяки розширенню можливостей арсеналу комп'ютерних технологій звукорежисера, здатних виконувати низку стандартних операцій (баланс, панорамування та ін.), звільняючи творчі можливості звукорежисера для вирішення естетичних завдань при формуванні звукового образу. У творчій співпраці з композитором, виконавцями й іншими учасниками процесу студійного запису, при створенні конкретного музичного проекту звукорежисер реалізує свої творчі плани, обираючи ту чи іншу естетику звукозапису серед великого спектру можливостей.

У процесі створення музичних записів, завдяки використанню комплексу устаткування для звукозапису, звукорежисер здатен реалізовувати власні творчі ідеї й ідеї інших учасників звукозапису. Він також може інтерпретувати музичні ідеї нетрадиційними засобами, які неможливо досягти «живим» акустичним способом. В залежності від обраного творчого методу звукозапису, звукорежисер за допомогою вибору мікрофонної техніки, процесорної обробки звукового сигналу, процесів багатоканального запису може формувати реальне, поліпшене або віртуальне просторове оточення. Таким чином, у процесі звукозапису звукорежисер може зберігати реальність, збагачувати її й створювати нові віртуальні звукові світи.

Широкі можливості з формування звукового образу, наближеного до реального об'ємного звучання, з'явилися в художній палітрі звукорежисерів, починаючи із впровадження стереофонії, що змінило слухацький досвід при звукозаписі. З появою сучасних багатоканальних звукових технологій просторової звукопередачі з'явилася можливість розміщення слухача в будь-якій точці всередині концертного залу або зробити його учасником подій, що відбуваються на кіноекрані, завдяки системам відтворення Dolby Surround.

З огляду на, що нині переважна більшість слухачів сприймає музику в записі, очевидним є зростання ролі й відповідальності звукорежисера. Разом з тим, сучасні технології, незважаючи на розширення можливостей, є лише новим етапом еволюції технічних засобів, вони не замінюють творчість, талант і культуру композиторів, музикантів і звукорежисерів, які стають повноправними співучасниками творчого процесу.

П. Ігнатов розглядає звукорежисуру як систему створення звукового / звукозорового образу, що виникає в результаті запису, просторової організації й обробки низки звукових компонентів фонограми в художньо осмислене, естетично єдине ціле. Специфічний характер засобів художньої виразності пов'язаний з їхньою дуалістичною природою, що проявляється в діалектичній єдності мистецтва й техніки, прогрес у розвитку якої призводить до значного розширення палітри можливостей звукорежисера у вирішенні творчих й естетичних завдань [1].

На сучасному етапі мистецтво звукорежисури є невід'ємною частиною й необхідним компонентом сучасної музичної культури. Фонограма як кінцевий результат професійної діяльності звукорежисера стає не лише одною з ланок актуального художнього простору, але й способом збереження сучасної музичної спадщини. Звукозапис є специфічним інструментом створення звукової реальності, що цілеспрямовано змінює й модифікує записаний музичний матеріал.

### **Список використаних джерел**

1. Рахманова Н. Творческие направления в современной звукорежиссуре / Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики (входит в перечень ВАК). Тамбов: Грамота, 2015. № 6. Ч. 1. С. 166-169.



**Ігнатова Л.П.**

кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри історії та теорії  
мистецтв

**Сватула Т.В.**, асистент  
кафебри історії та теорії мистецтв  
Волинського національного  
університету імені Лесі Українки

## **ТВОРЧЕ ВИКОРИСТАННЯ СЕМПЛЕРІВ У СТУДІЙНОМУ ЗВУКОЗАПИСІ: АКТУАЛЬНІСТЬ ТЕМИ**

В сучасних умовах розвитку технологій студійного звукозапису важко недооцінити роль семплерів та семплерних станцій в створенні звукової продукції. Стрімкі темпи росту цифрових технологій на ринку студійного обладнання зумовлюють потребу звукорежисерів у використанні універсальних приладів запису, відтворення та обробки звукової хвилі. Універсальність ця полягає у можливості застосування не великої кількості цифрових чи то аналогових приборів, які б могли забезпечити звукорежисера всім спектром функціоналів необхідних для створення музичних композицій будь-яких жанрів без залучення до творчого процесу великої кількості музикантів. Така тенденція, зі свого боку, суттєво пришвидшує творчий процес та знижує його трудомісткість, надаючи звукорежисеру чи то аранжувальнику широкі можливості контролю, редагування та гнучкості в обробці, як окремо взятих музичних партій, так і кінцевого мікса в цілому.

Оскільки семпли можуть зберігатися у внутрішній пам'яті приладу тривалий час, звукорежисер отримує швидкий доступ до будь-яких із них та може використовувати власні банки семплів в будь-який зручний для нього момент та спосіб. Окремо відібраний семпл може бути відредагований інтонально за допомогою функції пітч-шифтінга для утворення акордів та музичних партій. При цьому творчий процес звукозапису, під час якого використовується семплер, переходить під повний контроль однієї людини, що в свою чергу суттєво знижує негативну вірогідність так званого «людського фактору».

Сьогодні музичні робочі станції зазвичай використовують семплінг, спираючись на його простоту у відтворенні та редагуванні, а також включають у себе функції секвенсора. Використання семплерів разом із традиційними Фолі

артистами складає основу сьогоденного саунддизайну, без якого важко собі уявити сучасну медіа та кіноіндустрію.

Дані прилади та процеси пов'язані із ними неодноразово згадуються в літературі та статтях для звукоінженерів від компанії «Samplecraze», на сторінках професійних інтернет-ресурсів таких як: Soundonsound, Akaipro та ін.

**Ігнатова Л.П.**

кандидат мистецтвознавства, доцент  
кафедри історії та теорії мистецтв

**Франса Надія Соланж,**

магістр спеціальності 025

«Музичне мистецтво»

Волинський національний університет  
імені Лесі Українки

**ЖОЗЕ ВІАНА да МОТТА – ВИДАТНИЙ ПОРТУГАЛЬСЬКИЙ  
КОМПОЗИТОР ТА ПІАНІСТ**

Жозе Віана да Мотта був не лише одним із найвидатніших піаністів свого часу, а також визначним діячем музичного мистецтва Португалії. Враховуючи багатогранну діяльність і творчу спадщина, ім'я митця сміливо можна віднести до Парфенону західноєвропейського мистецтва. Якщо ми звернемося до всіх сфер його діяльності, то будемо здивовані не лише масштабами його спадщини, а й тим, наскільки не дослідженою вона є. Разом з тим, якщо говорити про сутність цього визначного митця – то це був, перш за все, надзвичайний піаніст, якого порівнювали та називали «новим Артуром Рубінштейном», що характеризує його віртуозне володіння фортепіано в поєднанні з рідкісною теоретичною і культурною підготовкою (базою), постійним пошуком класичного балансу між формою та змістом. Все це дає підстави назвати Жозе Віана да Мотта, згідно визначенню Альфреда Бренделя, піаністом-філософом, гетевським митцем.

У Віана да Мотти все було продумано, враховано і витримано так, що виступаючи на сцені, відомий португальський музикознавець Сантьяго Кастнер називав це пам'ятною (незабутньою) духовною подією. Сам Віана да Мотта стояв у витоках зразкової інтерпретації декількох головних творів фортепіанної літератури, таких як Соната сі-мінор Ф.Ліста, доречі один з перших піаністів на

міжнародному рівні, хто почав її включати у реперуар сольних концертів, сонати op.106 та op.111 Л.ван Бетховена, також «Ночі в садах Іспанії» де Фальї.

Навіть сьогодні, в тих не багатьох записах, які він нам залишив, сучасність його інтерпретацій вражає таких творів як Полонез «Героїчний» op.53 Ф.Шопена та «Танець смерті» Ф.Ліста.

Не являючись першопроходцем ( не будучи попередником), Віана да Мотта був одним з перших виняткових піаністів, які виконували цілі фортепіанні цикли і можливо, перший, хто це робив на постійній основі поза межами Європи. У цьому контексті, висвітлюється явище «Історичних концертів» як їх називав Віана да Мотта, з якими він виступав в Німеччині, Великобританії у лондонському концертному залі «Вігмор холл», Буенос-Айресі. Однією з найвизначніших подій став його виступ в консерваторії Лісабону у 1927 році на 100-річчя із дня серті Л.ван Бетховена, де піаніст виконав цілий цикл 32 сонат композитора.

Як композитор, він зіграв вирішальну роль у становленні португальської національної музичної школи (у зародженні португальського музичного націоналізму). Він робив це, використовуючи у своїх творах відомі народні мотиви, а також через захоплення поезією Луїша де Камойши ( португальський поет, драматург, найзнаменитіший письменник країни, 1524-1580), творчість якого була в основі єдиної симфонії Віана да Мотти «До Батьківщини» («À Pátria»), першої після Ф.Ліста симфонії та програмної в Португалії, що втілює в собі відвертий вплив літератури та поезії.

Віана да Мотта був найбільш затребуваною фігурою свого часу: викладав вищі курси фортепіано в консерваторії Штерна (Берлін; існувала з 1850-1966рр.) та вів клас віртуозності в Женевській консерваторії. В Португалії його викладацька діяльність насамперед проявилася у реформації Національної музичної консерваторії у 1919 році, а також у заснуванні, за аналогією того, що хробили в Німеччині Ф.Ліст та Х.фон Бюлов, сучасної школи фортепіанної інтерпретації. Починаючи з перших учнів, серед яких були Луїс та Елена Са е Коста, Еварісто Кампос Коельо, Фернандо Лопеш-Граса, Марія да Граса Амаду да Кунья та Жозе Карлос Сікейро Коста популяризація спадщини Віана да Мотта продовжувалася протягом ХХст та до сьогодні в лицях таких піаністів як Марія Жуан Пірес, Артур Пісарро, Пітер Бурместер (португальські митці, піаністи, композитори).

**Ігнатова Н.**

магістр спеціальності 025

«Музичне мистецтво»

Волинський національний

університет імені Лесі Українки

## **ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК МЕДИЦИНИ І МУЗИКИ: ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ**

Медицина та музика, як не парадоксально це звучить на перший погляд, має набагато більш спільного ніж розбіжного. Історично вони найбільш рано стали постійними і неминучими супутниками людини з появи її на землі. Підтвердженням цього є численні історичні, літературні та інші свідчення про роль і місце музики та медицини в житті людини. Кожна людина вже з народження потенційно носить у собі різні хвороби, що з фатальною неминучістю пов'язує її з медициною. Неможливо уявити без медицини життя людини з моменту її народження і до смерті. Кожен із нас раніше чи пізніше звертається за лікарською допомогою, рекомендаціями та порадами.

Не менш захоплюючою є історія, що пов'язує життя людини з музикою. Можна сказати без перебільшення, що музика міцно входить до внутрішнього світу людини теж від народження і стає постійним супутником життя до останніх днів. Вся низка подій людського життя – народження, незабутні дитячі роки, щасливі миті любові та гіркота її втрати, тяжкі хвороби та пов'язані з ними страждання, нарешті, смерть – самі по собі наповнені музикою різного характеру та змісту. Іншими словами, музика постійно супроводжує нас і у важкі, і у щасливі періоди, перетворюючись тим самим у постійного неминучого супутника життя. Виявляється, що з найдавніших часів музика та медицина не лише міцно увійшли в життя людей, але й тісно стикалися один з одним у різних формах. Кожна з них завдяки своїм специфічним засобам впливала на людину, в тому числі на стан її здоров'я, настроїв, працездатність, соціальну активність. У цьому можуть бачитися витoki тісної взаємодії музики та медицини, яка найбільш явно втілилася в особливому відношенні багатьох лікарів до музики, більшої потреби в ній, вищої музичної освіченості медиків.

Але набагато важливіші та цікавіші ті асоціації, які народжує у слухача музика композиторів, що страждають на різні тілесні або душевні недуги. Особливий інтерес для медика становить аналіз можливого зв'язку між характером та тяжкістю захворювання композиторів, з одного боку, і музикою, яку вони створили, – з іншого. І хоча, на думку багатьох, такі спроби не мають підстав, будь-яка нова інформація про композитора дозволяє по-іншому сприймати його твори, особливо, якщо стає відомо, за яких обставин та якого

стану здоров'я народжувалися так добре нам знайомі та улюблені музичні твори.

Іншою цікавою темою, що поєднує музику та медицину, є професійні хвороби музикантів. Мова йде, насамперед, про тендовагініти у піаністів, синдром хребетної артерії та екземи лівої половини шиї у скрипалів. У деяких музикантів, що концертують, ці хвороби стали навіть причиною закінчення їхньої артистичної кар'єри. Така цікава тема появилася під впливом книги Л.І. Дворецького «Музыка и медицина. Размышления врача о музыке и музыкантах» (Москва, 2014).

**Ілляшенко І.**

магістр спеціальності 025

«Музичне мистецтво»

Волинський національний університет

імені Лесі Українки

Науковий керівник:

**Ігнатова Л.П.**

кандидат мистецтвознавства, доцент

кафедри історії та теорії мистецтв

Волинський національний університет

імені Лесі Українки

## **МЮЗИКЛ ТА ЙОГО ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ**

Мюзикл – це музично-театральний жанр, в якому гармонічно переплітаються такі види мистецтва як драматичне, музичне, хореографічне і оперне. Мюзикл – це вибух, динаміка, пристрасть, непередбаченість.

Повертаючись до витоків, слід нагадати, що жанр називався musical comedy – музична комедія, мюзикл – це скорочений варіант назви. Однак мюзикл може бути не лише комедією, а й драмою, трагедією чи фарсом, як приклад, мюзикли «Король і я», «Привид опери» та «Евіта».

На розвиток мюзиклу великий вплив мала оперета, комічна опера, водевіль і бурлеск, а також естрадні музичні стилі та напрямки 20-го та початку 21-го століть. Мюзикл притягує до себе різні стилістики. Мюзикл – це перш за все американський жанр. Оперета зазвичай вважається більш європейським жанром, а мюзикл передусім асоціюється з Америкою (хоча розрізнити їх тільки за національною ознакою не можна, часто для простоти саме так і

роблять: мюзикл — Америка, оперета — Європа). Шоу. Мюзикл розрахований на велику ефектність, це завжди розкішне та шикарне видовище, шоу. Оперета скромніша. Еклектика. Мюзикл на відміну від оперети поєднується з джазовими композиціями та естрадою загалом. Він стилістично розкутіший і різноманітніший у складі оркестру. Інша хореографія. Хореографія мюзиклу відрізняється від балетних та салонних танців оперети. Динаміка. Для мюзиклу характерні гостра драматична колізія, велика динамічність дії, різноманітність пісенних музичних форм. У той час як класична оперета може навіть приспати, наприклад, «Кажан» — занадто рівна оперета, а в мюзиклі завжди є і саспенс, і напруга. Немає власної драматургії. Мюзикл, на відміну оперети, майже немає власної драматургії. Зазвичай основою мюзиклу — літературні твори, історії з життя, чи змінені лібретто опер, і навіть адаптовані твори, спочатку написані для драматичного театру. Всі ці жанрово-стилістичні особливості яскраво проявилися в українському мюзиклі «Едіт Піаф. Життя в кредит». Авторами цього яскравого шоу виступили Юрій Рибчинський (драматург) та Вікторія Васалатій (композитор). Прем'єра спектаклю відбулася у травні 2008 року на сцені Київського національного театру імені Івана Франка, а у Луцьку – 26 вересня 2021 року на сцені Волинського музично-драматичного театру. Слід зауважити, що для артистів та режисера постановки (заслужений діяч мистецтв України М. Ілляшенко) це був колосальний досвід не лише в професіональному плані. Мюзикл «Едіт Піаф. Життя в кредит» надав можливість глибше доторкнутися до великої французької культури, занурившись у передбачуваний та такий захоплюючий світ неперевершеної Едіт Піаф.

### **Козачук О.**

Заслужений працівник культури  
України, старший викладач  
кафедри хореографії  
Волинський національний  
університет імені Лесі Українки

## **НАРОДНО-СЦЕНІЧНА ХОРЕОГРАФІЯ ВОЛИНИ ТА ЇЇ СУЧАСНИЙ СТАН**

Культура окремого регіону – складова частина загальноукраїнського мистецтва, ґрунт, на якому зростає і формується розмаїття української культури загалом. Кожен локальний регіон має особливий характер та манеру виконання рухів, притаманний регіону костюм і його музичний фольклор.

Волинь – один із найбагатших в етнокультурному плані регіон України.

Вагомий внесок у розвиток волинського хореографічного мистецтва зробили І. Богданець, Е. Шихман, В. Мамчур, А. Крикончук, О. Козачук, М. Полятикін, В. Смирнов, М. Савчук та ін. Ці хореографи здійснили низку оригінальних постановок, що ввійшли до культурної спадщини Волині.

Розглядаючи проблему розвитку хореографічного мистецтва Волині, вважаємо за необхідне звернути увагу на народну хореографію.

Народний танець – це особливий вид мистецтва, в якому поєднується лірика і гумор, грація і темперамент, вікові традиції і сучасність. Балетмейстери і виконавці на основі фольклорних зразків створюють нові види танцю, розвиваючи і збагачуючи народні танцювальні традиції. Спираючись на фольклорні джерела, історичні свідчення, знання умов праці та побуту народу, поєднуючи їх творчою фантазією, майстри хореографії створюють сценічні композиції, в яких яскраво відображаються соціальні та естетичні ідеали народу, його історія, характер, звичаї.

Сьогодні молодь виконує українські танці тільки на сцені, які поставлені професійними балетмейстерами або керівниками самодіяльних колективів, що їх продовжують і досі помилково називати «народними», хоча жодний із цих танців не побутував і не побутує в природному середовищі: на весіллях та інших гуляннях народу.

У системі хореографічної підготовки Волині вагоме місце посідають початкові спеціалізовані мистецькі навчальні заклади (школи естетичного виховання), де закладають основу підготовки хореографів. До таких осередків належать хореографічні класи шкіл мистецтв, палаців учнівської молоді, хореографічні школи при творчих колективах.

Як зазначає А. Максименко, «останніми роками в хореографічній позашкільній освіті відбуваються інноваційні процеси, зокрема спостерігається масове захоплення сучасними напрямками танцювального мистецтва. Тому сьогодні провідною метою хореографічної освіти в її початковій ланці стають збереження національних танцювальних традицій, відродження та модернізація в сучасних умовах методичних основ народно-сценічного танцю» [4, с. 212].

Безумовними лідерами на Волині протягом багатьох років є такі колективи дитячих ансамблів танцю: зразковий аматорський ансамбль народного танцю «Волиняночка», керівник – заслужений працівник культури України О. Козачук, (м. Луцьк), народний художній колектив народного танцю «Радість», керівник – заслужений працівник культури України Г. Соколова, балетмейстер заслужений працівник освіти України В. Шугалов, (м. Луцьк),

зразковий аматорський ансамбль народного танцю «Вертуни» Будинку культури села Гірка Полонка відділу культури та молодіжної політики Боратинської сільської ради, керівник – В. Лопанова, народний ансамбль танцю «Барвінок», керівник – відмінник освіти України Л. Ризванюк (м. Ковель), зразковий аматорський ансамбль народного танцю «Дзвіночок» (м. Ковель), керівник – І. Темрук, зразковий ансамбль танцю «Джерельце», керівник – М. Войтович-Смирнова, ЗОШ № 25 (м. Луцьк), ансамбль танцю «Любисток», керівник – М. Сулім НВК – гімназія № 14(м. Луцьк), зразковий ансамбль танцю «Прибужаночка», керівники – Л. Васага та В. Кисель (м. Іваничі), зразковий ансамбль танцю «Веселка», керівник – М. Буховецька (м. Володимир-Волинський), зразковий ансамбль танцю «Щасливе дитинство», керівник – І. Грицевич (м. Нововолинськ), зразковий ансамбль танцю «Хуторянка», керівник – Л. Назаревич (с. Головно Любомльського району), зразковий аматорський ансамбль танцю «Первоцвіт» КЗ Центр культури Княгининок, керівник – О. Бетюга.

Серед дорослих колективів можна відзначити народний ансамбль народного танцю «Волинянка», керівник – заслужений працівник культури України О. Козачук (м. Луцьк), народний ансамбль танцю «Дружба», керівники – М. Буховецька, О. Димосюк (м. Володимир – Волинський). Заслужений народний самодіяльний ансамбль пісні і танцю «Колос», керівник – І. Степанюк (м. Торчин), народний аматорський ансамбль пісні і танцю «Лісова пісня», балетмейстер І. Темрук, народний ансамбль пісні і танцю «Любисток» (м. Ківерці), балетмейстер – Ю. Сухарєв.

Саме у цих колективах працюють справжні ентузіасти своєї справи, які гостро усвідомлюють важливість і необхідність своєї творчої праці. Керівники ансамблю зберігають, примножують, поповнюють новим змістом творчі надбання колективу.

Аналіз роботи хореографічних колективів висвітлює як позитивні так і негативні сторони у роботі керівників, що дає змогу знайти шляхи вирішення проблем у творчій діяльності колективів.

На теперішній момент ми повинні загострити увагу на проблемах підвищення рівня кваліфікації керівників хореографічних колективів, виконавській майстерності учасників самодіяльних колективів, розробки сюжетної дитячої тематики у роботі керівників, постановці танків малої форми, а також на виховання духовності молодого покоління на зразках національної культури.



Сьогодні народна хореографія Волині проходить новий етап мистецького формування. Це зумовлено багатьма факторами: слабка матеріальна база, відсутність акомпаніаторських годин, недостатність нової хореографічної літератури, відсутність якісних фонограм, брак коштів на розвиток існуючих колективів та на створення нових, складність у вирішенні транспортних проблем з виїздом на заключні огляди-конкурси області та всеукраїнські.

Протягом багатьох років на Волині проводиться обласний огляд-конкурс хореографічних колективів імені Іллі Богданця, відомого хореографа на Волині і за її межами. Один раз на три роки проводиться регіональний Всеукраїнський фестиваль-конкурс народної хореографії імені Павла Вірського.

Хореографія – це мистецтво, яке властивими йому засобами відтворює життя народу, його побут, культуру, світогляд тощо, і вона, як і решта видів мистецтв, відбиває процеси, що відбуваються на сучасному етапі розвитку культури.

Таким чином, необхідно особливу увагу звернути державі, навчальним хореографічним закладам, танцювальним колективам на популяризацію української народної хореографії.

### **Список використаних джерел**

1. Вантух М. Роль народної хореографії у збереженні культурного розмаїття світу. Матеріали наук.-практ. конф., Київ, 2004.
2. Зайцев Є. В., Колесниченко Ю. В. Основи народно-сценічного танцю: навчальний посібник / Є. В. Зайцев, Ю. В. Колесниченко. Видання 3-є Вінниця: НОВА КНИГА, 2007. 416 с.
3. Медвідь. Т. Значення місцевого колориту в народно сценічному танці: Україна Світ: від культурної своєрідності до спорідненості культур: Зб. матеріалів Міжнарод. наук.-практ. конф., Київ, 25-26 травня 2006р. К.: ДАКККіМ, 2006. Ч .2. 300с.
4. Максименко А. І. Методика викладання народно-сценічного танцю в позашкільному навчальному закладі // Актуальні питання мистецької освіти та виховання, 2015. Вип. 1-2 (5-6). С. 212-216.
5. Островська К. Український народно-сценічний танець у системі освіти // Культура України. 2010. Вип. 30. С. 26-29.

**Косаковська Л.П.**

Кандидат мистецтвознавства,  
доцент, доцент кафедри хореографії  
Волинський національний  
університет імені Лесі Українки

## **ВАСИЛЬ АВРАМЕНКО – МЕНЕДЖЕР УКРАЇНСЬКОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА**

В. К. Авраменко (1895-1981) — помітна постать в історії українського мистецтва ХХ століття. Цей унікальний талант-самоук, який з 1925 року перебував у вимушеній еміграції (Канада-США), прославився насамперед як балетмейстер та виконавець українського народного танцю, проте був відомий і як режисер-постановник та менеджер українського танцювального мистецтва за кордоном. Звернення Авраменка до менеджментської діяльності насправді було продовженням його пропагандистської роботи в галузі українського мистецтва. Пропагандою більш сучасною, яка відповідала умовам країни, де перебували українські емігранти.

Видатною подією творчої біографії митця був концерт українського танку в Нью-Йорській «Метрополітен-опері». Його учасниками були близько п'ятисот непрофесійних танцюристів віком від 6 до 60 років – представників української діаспори. Учасники цього грандіозного дійства згадували витoki народного мистецтва, закладені «в танках скіфів, які вихваляють Бога-Сонця» («Аркан»), гаївки пасхального циклу, «котрі в данину використовувались в деяких ритуалах поклоніння Богу-Сонцю». Так, американський автор Г. Беккет знаходив у цій виставі «вплив культури стародавніх арійських племен з древньої історії, в якій легендарні предки тисячу літ билися з аварами, гунами, татарами» [3, 21]. У концерті виконувались героїчні й традиційні танки у супроводі хору, причому всі виконавці були в національному вбранні.

З опису Г. Беккета можна зробити висновок про своєрідність та семантику цього концерту. Надзвичайно цікаво, що в ньому народні мотиви керують не лише змістом, але й всією композицією та сценографією. Беккет пише: «Виставу побудовано так, щоб її частини відповідали великим українським святам природного циклу» [3, 21]. Таким чином відтворювався архетип Всесвіту, космічні ритми якого задавали символічний темпоритм вистави.

Стереоскопічність вистави створював, застосований Авраменком, синтез хореографії, хорового та театрального мистецтва, звернених до

фольклорних першоджерел, зокрема до народних обрядів: «Спочатку учасники зібралися у темному, густому лісі і разом зі своїми зеленими друзями-деревами без акомпанементу співали пісні гірців і танцювали «Аркан», витоки якого слід шукати в танках скіфів, які вихваляють Бога-Сонця. Пізніше на лузі на фоні містечка й церкви, з якої чути пасхальні дзвони, селяни співали гаївки, котрі в давнину використовувались в деяких ритуалах поклоніння Богу-Сонцю» [3, 21].

Характерно, що сценічний простір концерта Авраменка організовувався за специфічним фольклорним хронотопом, в якому, як правило, відсутня межа між виконавцями та глядачами. Так, авраменкові танцюристи запрошували до танцю глядачів. Люди захоплено кричали, щирі аплодисменти почалися з середини танцю і не вщухали до кінця. Г. Беккет описує це так: «Зала заповнилася чоловіками, жінками, дітьми, які походили або з України, або народилися тут, і їхній національний підйом був нестримним». Все це свідчить про те, що вистава Авраменка була дійсним витвіром високого мистецтва.

Можна цілком погодитись із Надією Пазяк, яка, посилаючись на творчу спадщину Василя Верховинця та Василя Авраменка, наполягає на тому, що «ми, на жаль, пішли не вперед від них, а повернули назад. Занадто рано чиновники від культури вважають їхню спадщину «застарілою» і «неперспективною» супроти «сучасних» танців і грандіозних видовищ – масових свят за наперед визначеним сценарієм, що кочує з року в рік. Якщо танець не є молитвою, не є звітягою, якщо нічого не промовляє до душі, то для кого він? [4]».

### Список використаних джерел

1. Авраменко В. К. // Енциклопедія сучасної України.– [Текст]: у 7 т. [редкол. Дзюба І. М.]. – К. : Поліграфкнига, 2001. – Т. 1 : А–Г. – С. 79.
2. Авраменко В. К. Українські національні танки, музика і стрій. / В. К. Авраменко // – Вінніпег : Б. в., 1947. – 80 с.
3. Беккет Г. Пишне українське свято під орудою В. Авраменка / Г. Беккет / републікація В. Коломійця // Музика. – 1995. – № 2. – С. 20–21.
4. Пазяк Н. Пам'яті Василя Авраменка: роздуми з приводу міжнародної конференції / Н. Пазяк // Молодь України. – 1995. – 11 лип. – С. 4.

**Костюк В.**

магістр спеціальності 025

«Музичне мистецтво»

Волинський національний університет  
імені Лесі Українки

Науковий керівник:

**Ігнатова Л.П.**

кандидат мистецтвознавства, доцент

кафедри історії та теорії мистецтв

Волинський національний університет  
імені Лесі Українки**КЛАСИЧНИЙ КРОСОВЕР – СТИЛЬ ЧИ ВДАЛА  
МЕНЕДЖЕРСЬКА ІДЕЯ?**

Класичний кросовер – предмет постійних суперечок, діаметрально протилежних думок як між традиційними слухачами так і шанувальниками різноманітних інновацій. Якщо одні класичні музиканти з задоволенням і навіть відповідним драйвом включаються в пошук нового звучання класики, інші вважають це неприпустимим. Знамениті концерти Трьох Тенорів сколихнули багатомільйонну аудиторію професіоналів і любителів музики. Поєднання різних за духом і формою сприйняття мистецтв, приголомшливий емоційний відгук найрізноманітнішої аудиторії, величезний комерційний успіх концертів не залишили нікого байдужим, викликавши і діаметрально протилежні думки. Багато хто критикував співаків за подібні експерименти, які змушують сприймати серйозну музику як розвагу. Набув популярності вираз: «Оперу занапали три людини і всі три – тенори». Жорстко критикує цей проект британський критик Н. Лебрехт. Детально описуючи вдалу менеджерську ідею «Трьох Тенорів», він констатує, що стадійні концерти з мільйонними заробітками стали більш привабливими для оперних зірок, ніж виступи в театрах, де гонорари обчислюються за все десятками тисяч; знамениті співаки, міряючись гонорарами, бачать прямий резон у виступах на стадіонах і нехтують престижними концертними залами.

На думку багатьох музикантів, елементи шоу переводять класику на сходинку вниз, в чужу її природі естетику, руйнують сформовану століттями атмосферу концертного виступу, руйнують академічний канон. «Зараз

академічна, «чиста» музика затребувана набагато менше. Молоду аудиторію приваблює поєднання стилів, ... експерименти – розмірковує віолончеліст Олександр Рудін. – Наприклад, те, що робили на своїх виступах знамениті Три Тенори, – своєрідна популяризація класики. Це виправдано: життя змінюється, людина сприймає життя фрагментарно, прискорено. Але я все ж консерватор. Музика вимагає інтимного переживання, на стадіоні цього не виникне» [1]. Прихильники такого роду концертів говорили про знаменитий прорив «Трьох Тенорів» як про подію, що дозволила оперному співу підкорити стадіони, поміняти стиль епохи, залучити нових слухачів. Концерти Трьох Тенорів довели: класична музика може звучати на стадіоні, об'єднуючи тисячі в захваті перед красою музики та майстерністю виконання. Очевидно, що для частини цієї публіки все це, як і сама атмосфера концерту, стало першим відкриттям класичної музики взагалі. Факт неймовірного успіху такого «масового звернення до класики» говорить про те, що ці концерти могли стати для багатьох більш важливим стимулом в залученні до високого мистецтва, ніж збільшена кількість поганих виконань і записів, здатних залишити байдужими або навіть назавжди відвернути слухача від класичної музики. На думку А. Рудіна, сьогодні існує проблема сприйняття академічної музики слухачами: людей вихованих, які добре знають і розуміють академічну музику, залишається все менше.

Проте, в Україні є публіка, яка цікавиться класичною музикою, зберігає традиції. В концертний зал приходять молодь. Бажаючи завоювати публіку, виконавці привносять в концертні програми неакадемічні елементи – джазові, експериментальні, нові аранжування, бо академічні програми в чистому вигляді стають менш бажаними. Але необхідно шукати контакт з цією публікою, розмовляти з нею, залучати її до процесу спільної творчості і виховувати.

### **Список використаних джерел**

1. Голубкова М. Выйди – и будь голым. Российская газета. 2011. 27 ноября.

**Марчук О.А.**

магістр спеціальності 023

«Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація»

Волинський національний університет імені Лесі Українки

Науковий керівник:

**Берлач О. П.**

кандидат архітектури

доцент кафедри образотворчого мистецтва

Волинський національний університет імені Лесі Українки

## **ПЕЙЗАЖ ХУДОЖНЬО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ТВОРЧОСТІ ТЕТЯНИ ГАЛЬКУН**

**Анотація:** в даній роботі йдеться про жанри в яких творить геніальна месткиня Тетяна Галькун, про неймовірний талант та її особистий складний та неповторний почерк. Наводяться джерела її натхнення під час створення надзвичайно захоплюючих, теплих, деталізованих та колоритних робіт, процес підготовки до написання картин. Також згадуються моменти з минулого народної художниці України, отриманий в юному віці безцінний досвід та мудрість від великої художниці Тетяна Яблонської. Звертається увага на її творчість у такому жанрі, як пейзаж, її вподобання та переваги, тонкості написання робіт в цьому жанрі, та неймовірні відчуття та емоції що може пережити захоплений глядач, поглядаючи на її пейзажні, натюрмортні твори. В цілому описується талановитість автора та здійснюється опис її художньої творчості.

**Ключові слова:** Галькун Тетяна, народний художник України; надзвичайно талановита жінка; світлість та теплий колорит; жодна із робіт не починалася аби як; володіє найтоншим відчуттям; у кожній картини своя історія; пейзажі з сонячною та оптимістичною енергетикою.

**Мета:** висвітлити геніальність та талановитість автора, джерела її натхнення, тонкощі власної техніки, а також опис моментів, через які картини Тетяни викликають захоплення глядачів.

Галькун Татяна, народних художник України, справжній скарб який знайшов своє місце на нашій чудовій Волинській землі. В основному ця надзвичайно талановита жінка до того ж з милозвучним голосом малює пейзажі, натюрморти та портрети, її колекція налічує більше кількох сотень творів.

Коли вона малює, то кольори розпорошуються під ворсинками пензлю, ніби сонячні зайчики. Філігранними мазками лягають на пано, перетворюючись на світлі образи. Той хто хоча б раз бачив, як творить ця майстриня із захопленням стверджує: обдарування художниці випромінює гармонію, між автором і картиною, на якій оживає її таємниця таланту.

Та світлість та теплий колорит, які пронизують її творчість, черпаються ще з її дитинства. Дитинство пані Галькун було пов'язано із природою, теплолюбивістю і жагою до сонця. Вона бажала аби робота випромінювала тепло. В цілому, коли вона починає свої роботи, для неї це є ціле дійство. За два дні перед початком вона мусить налаштуватися, все повинно супроводжуватися хорошим настроєм, вона повинна добре виспатися, та головне йти до цього із гарною енергетикою. Як тільки вона відчуває, що в неї появляється нейтральний стан, аморфний стан душі, вона припиняє роботу і вважає краще зайнятися битом, прибиранням, читанням або поринути у пошуках натхнення, того необхідного стану душі. Але в одно час вона пам'ятає що її вчила Тетяна Яблонівська, що не потрібно робити великі паузи в творчості, для того, щоб з часом не втрачати майстерні руки. Щодо негативних емоцій під час роботи, не може йти і мови. І тому жодна із робіт не починалася аби як, обов'язковим моментом є те, що картина повинна бути радісною в своїй основі.

Ольга, донька Яблонської, колись коли вони разом із Тетяною Галькун навчалися по певних причинах запросила її до себе додому, три місяці вона жила у Тетяни Нілівної Яблонської. Як згадувала сама Тетяна: «мабуть, як кажуть, щоб вивчити мову, потрібно в тій країні жити, і так само щоб стати художником, щоб у тебе появилася та мудрість, треба пожити в такого великого художника». Тоді, одного разу коли Тетяна малювала зварювальників, вона вирізала із газети їх фото, та ховала його під палітру, що помітила Татяна Ніловна. Вона забрала його і сказала, що сама гірша накидка з натури в десять разів краща, ніж картинка чи фото, ти повинна вивчати природу. Від тоді всі свої картини вона завжди малює з натури, оскільки так була навченою, як вона казала: «навчена так, що життя потрібно вивчати». Тому в її робіт є аура і

безпосередність правди, це не є натуралізм, це ніби чесний реалізм. В її роботах присутній соцреалізм. Коли ти бачиш тези життя вони за часту підказують такі особливі нотки, де б ти сидючи в майстерні ніколи їх не знайшов. «Потрібно любити в собі художника, а не себе в мистецтві». Зі слів її чоловіка вона єдина яка змогла знайти техніку, технологію відображення мініатюрних речей, вона належить до тих художників, які володіють найтоншим відчуттям, мазком, може малювати ту найпростішу, на перший погляд не дуже гарну квіточку чи суцвіття, що здається ніби це просто і легко, але ніхто в Україні цього не робить. Вона першою взяла головним героєм своїх творів саме ці малі і на перший погляд не яскраві, але і водночас неймовірно зваблюючі квіти, а особливо ті, що зникають, які винищує людина та й сам час, техногенна епоха. І вона хоче зберегти для історії саме, ці рідкісні рослини і квіти, а як їх малювати досвіду Українське мистецтво, та і світове немає. Щоб так намалювати ті малесенькі речі, щоб на відстані, так захоплюють глядача, що той сприймає їх, як довершений образ. Саме вона змогла знайти цю технологію, що зазначається і помічається великими світовими художниками. Єдина в Україні з таким стилем, що через таке малі деталі, може передавати такі емоції. На це здатна лише людина з неймовірним терпіння і талантом.

У творчості Тетяни Галькун велике місце має такий жанр образотворчого мистецтва, як пейзаж, вчасності на що її надихає сонячна Волинська земля. Тетяна досить велику частину свого життя провела у селі, тому в переважності вони відповідно і носять сільську тематику. Її пейзажі з сонячною та оптимістичною енергетикою, такі ліричні та глибинно українські, без сумнівів є проявом любові до рідної землі. У цих творах Тетяни ми часто можемо спостерігати саме весняні, літні та осінні настрої. Усі свої пейзажі, вони пише виключно наживо, з природи. Її картини є надзвичайно різнобарвні, мабуть саме тому у пейзажах вона оберає саме ці пори року, адже вони є найбільш колоритними та відповідними їй для написання. Ми не зустрічаємо її зимові пейзажі, мабуть через те, що це суперечить теплову погляду Тетяни на них, скоріше за все вона вважає цю пору року холодною, однотонною та непривабливою. Всі її композиції є складним, з використанням складної техніки та надзвичайно цікавими через це. Пейзажні роботи Тетяни Галькун є неповторно миловидними, теплими та приємними для глядача, вражає деталізація та передача кольорів. Дивлячись на ці роботи, ти ніби переносишся у ті прекрасні місця, які вона так вміло зображає на полотні. Здається, що ти



дивишся на них не не в рамках картини, а через віконну рамку, і тому навіюється думка, що у будь-який момент, ти можеш вийти з сільської хатини та пройтися по цій пейзажній красі. Відчувається ніби теплі промені сонця торкаються твого обличчя, здається що чутно шелест дерев, які щей ніби у цей самий момент відкидають на тебе свою тінь. Надзвичайно тяжко описати, що відчуваєш поглядаючи на її картини, але знову і знову ти хочеш їх бачити, ніби вони вже заманили тебе назавжди і ніколи не покинуть твоєї пам'яті.

Мізерний натяк на повторюваність сюжету, тим паче на шаблонність, вирок на неминучу поразку у мистецтві, у цьому переконуєшся споглядаючи на затятість із якою втілює у живописі власні задуми Тетяна Дмитрівна, можливо тому, що з її ескізів відокремлюється сум на початках, разом із уламками покришеного олівця, картини завжди осяянні довершеністю, полотна ніби дихають, промовляють і живуть. Її квіти пахнуть поєднанням відтінків, гриби настільки органічно виписані, що хочеться доторкнутися, а ягоди завдяки соковитим формам, хочеться скуштувати.

На питання що ж надихає її вона відповідає, всі події, які відбуваються навколо неї, неймовірна краса цього світу та її власна щирість, як художника: «У кожній моєй картині є своя історія, щось пережите, побачене мною особисто». Звичайні польові квіти у пейзажах художниці є далекими від гламуру подарункових букетів: квіти не виставляються для глядача, а кожна рослинка з уважністю відтворюється у своїй природності. Ці твори ніби дихають життям, випромінюють весняні, літні і осінні аромати навіть у сам розпал зими, знаходячись у галерейній залі. Та любов і та майстерність, які вкладає Тетяна в ці картини, перетворюється у щиру та позитивну, оптимістичну енергетику, яку може відчути кожен глядач, як кожен живописний твір перетворюється на справжнє признание в любові до природи.

Беручи до уваги все вище згадане можна зазначити, що Тетяна Галькун є по істині чудовою художницею, її творчість є унікальною через її талановитість та здатність відображення тих малих і непримітних деталей. Її передача кольорів, тепла, емоцій, того оптимізму який вона вкладає в картини заманює глядача. Її пейзажі повністю захоплюють та переносять вас в зображені на полотні місця. Також варто зазначити, що великий вклад у розвиток її таланту, набуття мудрості художника, зробила видатна українська художниця Тетяна Яблонська.

### Список використаних джерел

1. Альбом «На рідній землі: життя і творчість Тетяни Галькун» / [автор тексту, редактор і дизайнер. Якубюк. А. М.] Луцьк: Надстир'я, (2006).
2. Навчальний посібник «Натюрморт: історія, теорія, практика» / [автор тексту, редактор і дизайнер. Якубюк. А. М.] Луцьк: Надстир'я, (2005).
3. Галькун Т. На рідній землі: альбом-каталог творів живопису. Луцьк: / [автор тексту, редактор і дизайнер. Якубюк. А. М.] Луцьк: Надстир'я, (2006).
4. На рідній землі: альбом-каталог творів Живопису народного художника України, професора Тетяни Галькун / [автор тексту, редактор і дизайнер. Якубюк. А. М.] Луцьк: Надстир'я, (2006).

**Мельничук О.М.**

магістр спеціальності 025

«Музичне мистецтво»

Волинський національний

університет імені Лесі Українки,

Науковий керівник :

**Шиманський П.Й.**

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри музично-практичної

та виконавської підготовки

Волинський національний університет

імені Лесі Українки

### **С. ПРОКОФ'ЄВ. ВНЕСОК КОМПОЗИТОРА У РОЗВИТОК ВІОЛОНЧЕЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ХХ СТОЛІТТЯ. СИМФОНІЯ-КОНЦЕРТ. ТРУДНОЩІ ВИКОНАННЯ.**

**Актуальність теми.** Сергій Прокоф'єв – обдарований композитор, новатор, який все своє життя шукав нові шляхи для розвитку музичного мистецтва. Митець жив і творив у період грандіозних соціальних перемін. Кризове загострення всіх протиріч, складність духовних, етичних проблем, що постали перед країною, не могли не відобразитись на російському мистецтві того часу. Воно вирізнялось напруженими пошуками нових жанрів, нової виразності, нових форм, здатних втілити новий зміст. Мистецтво на межі

століть вражало великою кількістю течій, різноликих індивідуальностей, напрямків, які заперечували один одного.

Прокоф'єв постійно був у центрі художнього життя ХХ століття і добре знав його особливості — швидко змінюваних ідолів, потяг до бездумного експериментаторства. Цій нестабільності композитор протиставив дорогоцінний спадок своїх учителів — високе артистичне мистецтво, що дихало благородною силою. Його музика сповідувала високі естетичні ідеали, які століттями надихали кращих представників російського мистецтва. Композитор цікавився сюжетами, художніми стилями, фольклором інших країн.

Твори Прокоф'єва вражають досконалістю та класично виваженою формою, логікою кожного руху та повороту, образною виразністю. Його музична мова, неповторна не тільки в своєму казковому багатстві, але й в короткості, чіткій завершеності. Музика Прокоф'єва, яка стала класикою, завжди буде дивовижно сучасною. Вона народжена в ХХ столітті, але спрямована в безсмерття... [1]

Говорити про віолончельну літературу як про «чистий жанр» цілком можливо, особливо, якщо мова йдеться про видатні твори. Є дуже мало композиторів минулого і сучасності, в творчій спадщині яких ми можемо обговорювати розгорнуте віолончельне мистецтво. Проте, саме йому Прокоф'єв приділив чималу увагу. В жанровому співвідношенні шість віолончельних опусів Прокоф'єва, здається, сягають крайніх меж їх можливої широти - від інструментальної мініатюри і сонати до Концертіно і монументальної Симфонії-концерту.

Щоб оцінити багатосторонній вклад Прокоф'єва у віолончельне мистецтво, потрібно враховувати стан віолончельного репертуару в другій половині ХІХ століття. В 1875 року Чайковський підмітив: «...віолончель по-трохи відходить на останній план и витісняється... в музичну республіку — оркестр. Те, що віртуозне процвітання віолончелі підходить до останньої стадії упадку, - це доказується тим, що література концертної музики для цього інструменту, його репертуар впродовж багатьох років анітрохи не збагачується новими творами... Інструмент, який володіє надзвичайно красивим звуком... перестав викликати творче натхнення композиторів для форм, де він повинен виключно переважати» [ 2 ]. І чималу роль в пробудженні композиторського інтересу до віолончелі відіграли віолончельні твори Прокоф'єва.

Історія створення однієї із найвагоміших робіт С. Прокоф'єва є дуже цікавою. У 1952 році в газеті «Радянське мистецтво» з'явилась замітка, в якій говорилось про те, що Прокоф'єв з великим захопленням працював над Концертом для віолончелі з оркестром, в якому широко використав російський народно-пісенний матеріал... А також повідомлялось про прем'єру цього твору, яка відбудеться найближчим часом. [ 3 ]. Така коротка інформація не могла вмістити в себе передісторію твору. Її «перша дія» - це робота над Першим віолончельним концертом, яка здійснювалась у три етапи, а «друга дія» – це переробка цього ж твору у Симфонію-концерт для віолончелі з оркестром, яка склала два нових етапи напруженої роботи.

Симфонія-концерт у виконавському відношенні складніший ніж Перший концерт. В цьому творі можна говорити про «повну відмову від віртуозності як самоцілі» [ 4 ]. Проте правильним є і те, що тут «віолончельна техніка... рівна та аналогічна сучасній техніці скрипки» [ 5 ]. В симфонії-концерті фактурна виразність віолончелі використана в трьох планах: кантиленність, декламаційність та рухлива моторність. Перш за все тут потрібно сказати про високорозвинену пасажну техніку з використанням всіх регістрів [ 6 ]. В сольній партії є і моменти реального двоголосся. Епізоди засновані на техніці подвійних нот отримують в Симфонії-концерті досить широке втілення. Флажолетна техніка в Симфонії-концерті не вирізняється особливою кількісністю. Проте один із епізодів є яскраво новаторським, флажолети використовуються тут не для розширення діапазону, а в їх чисто тембровій значимості. Важлива особливість ранньокласичної каденції. Її призначенням було розкриття віртуозності виконавця, які повністю залежали від імпровізаторського таланту соліста.

Прем'єра твору в його остаточній редакції відбулась вже після смерті Прокоф'єва в Копенгагені (9 грудня 1954 р.) та в Москві (18 січня 1957 р.). В обох випадках солістом знову був М. Розтропович (з оркестром датського радіо під керівництвом Т. Іенсона та з симфонічним оркестром Московської філармонії під керівництвом К. Зандерлінга). К. Хачатурян після московської прем'єри відмітив: «Відомо, що жанр концерту для віолончелі приховує для композитора ряд серйозних складнощів. Дивовижно, з якою зухвалою сміливістю, невгамовною творчою фантазією справився з цією задачею С. Прокоф'єв... Музика слухається із затамованим подихом, наповнена

неочікуваних, зачаровуючих ефектів... Це один із кращих концертів в світовій віолончельній літературі» [ 7 ].

### Список використаних джерел

1. Н. П. Савкіна «Сергій Сергійович Прокоф'єв». С. 5-7. «Музика» Москва, 1981.
2. П. І. Чайковський. Музичні критичні статті.
3. «Радянське мистецтво», 1952, 12 січня ( замітка без назви та підпису, в рубриці «Новини мистецтва» ).
4. А. Лазько «Віолончель» С. 45
5. Л. Раабен «Радянський інструментальний концерт». С. 161.
6. А. Лазько «Віолончель» С. 8-9. «Музика» Москва, 1965.
7. К. Хачятурян «Віолончельний концерт С. Прокоф'єва». № 3. С. 111-112. «Радянська музика», 1957.

#### **Обаровська В.В.**

Магістр спеціальності 025

«Музичне мистецтво»

Волинський національний  
університет імені Лесі Українки,  
Науковий керівник:

#### **Шурдак М.І.**

кандидат мистецтвознавства,

старший викладач кафедри

історії та теорії мистецтв

Волинський національний

університет імені Лесі Українки

### ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ ФЕРЕНЦА ЛІСТА

Ференц Ліст – геніальний композитор, виконавець-віртуоз ХІХ ст. В 30-40-х рр. він був одним з найвидатніших людей світу. Про нього склали легенди. Він мав велику славу. Період життя Ліста – епоха розквіту концертного піанізму. Маючи безмежні технічні можливості, він був на вершині творчості. Його твори стали вершиною віртуозності, а сама техніка стала прикладом для багатьох піаністів.

Саме через віртуозність він був знаменитим на весь світ. Він кинув виклик догматичним традиціям. Ще при житті він зустрічався з нерозумінням і нехтуванням щодо його творчості та ідей. Його творчі досягнення або зовсім відштовхувалися, або вважалися лише умовними. Він зазнав невдячності і заздрощів після завершення своєї віртуозної діяльності. Його кращі фортепіанні твори такі, як соната сі мінор, сприймалися неоднозначно. Його симфонічні поеми оголошувалися непотрібними.

Відомий письменник Макс Нордау говорив, що Ліст не був цікавим ні в художньому, ні в психологічному відношеннях. Бальзак писав у листі до Ганської, що в Ліста є одна вершина, і це пальці, талант виконання, з яким зрівняється лише Паганіні, але щодо творчого таланту писати твори, то він не є геніальним. Попри те, що Ліст мав блискучу кар'єру, ззовні було все добре, але всередині нього була велика трагедія – сумніви, невизначеність. Ліст був розчарованим в житті і в людях, але продовжував вірити в прогрес і величність людей.

У пізні роки він захоплювався аскетично-християнськими поглядами. Композитор часто іронізував над ханжеським моралізуванням католицької церкви. Світогляд Ліста не був всередині нього єдиним, одноголосним, а був протирічливим, дисгармонічним. Гейне писав, що Ліст був благородним, безкорисним і без фальші. Але попри те, Ліст мав і світське лицемір'я. Він міг і кривити душею під маскою привітності. Такі форми ввічливості були дуже поширеними в той час в суспільстві. Ліст вмів дружити з різними людьми, тобто мав справу з різними поглядами. Ліст мав в собі такі протиріччя як щирість і правдивість з припіднятістю почуттів і штучністю, глибина змісту – з зовнішнім поверхневим блиском. Саме це складне поєднання протилежностей і є неповторною особливістю його мистецтва.

Ференц Ліст народився на заході в Угорщині, 22 жовтня 1811 року, а помер у місті Байройт у Німеччині 1886 року. Він є знаменитим піаністом, педагогом і композитором, публіцистом, диригентом, віртуозом, представником епохи романтизму. Велику частину свого життя він провів у подорожах. І під час подорожей писав твори саме про ті місця, в яких побував. Його перша любов була графиня Марі Д'агу, з якою в них було троє дітей – Бландін, Даніель та Козіма. Після розлучення з нею він полюбив принцесу Кароліну Вітгенштейн. Його двоє дітей загинули, а залишилася єдина дочка

Козіма, яка була одружена з Гансом фон Бюловим, але була закохана в Ріхарда Вагнера.

В Ліста був період , в якому він писав суто релігійну музику, це 1860 – 1869 рр. Писав також п'єси для органу. У пізні роки Ліст прийняв духовний сан і направив свою енергію в сферу духовної музики. Саме фортепіано, або рояль, було ближчим серед всіх інструментів для нього. Однак йому було мало самого інструменту аби виразити себе, тому він використовує повністю весь діапазон, всі різновиди рухів та техніку. Свої дві францисканські легенди він присвятив своїй дочці, що вижила. Вони мали різні назви. Кожна легенда мала назву в честь конкретного святого. Обидві легенди оповідають про двох католицьких святих, що влаштували відомі монахські орден . Монахи, як відомо були дуже бідні. У цих творах можна почути звучання елементів григоріанського хоралу. Також використана блискуча техніка, красива, яскрава гармонія. Один з них це Святий Франциск або Франсуа з Асизи, а звати повністю його Франсуа д'Асизький. А другий був Святий Франсуа або Франциск з Паоли. Як відомо , Ліст мав тісне спілкування з обома святими , а особливо Франциска з Паоли вважав за свого покровителя. Отже повністю назви звучать так – Легенда №1 «Франциск Асизький : проповідь птахам», Легенда №2 «Святий Франциск із Паоли, той що йде по хвилях». В другій легенді ми відчуваємо хвилюючу морську стихію. Вона написана в 1863-1866 рр. по 35-му розділу опису життя святого Франциска із Паоли і під враженнями від гравюри німецького художника – романтика Йоганна Едуарда Штейнле. Саме Франциск з Паоли є засновником бідного монахського ордену, Італія , XV ст. В цих творах головним є духовне авторське наповнення. Францисканці – з латинської «Ordo Fratrum Minorum» , орден монахів, або менші браття, мінорити, католицький бідний монахський орден, який створений святим Франциском Асизьким біля Сполетто в 1208 році з метою проповіді серед людей апостольської бідності, аскетизму, любові до ближнього. Члени цього ордену приймали обіцянку бідності . Вони не мали власності і повністю залежали від милостині людей. Обидві легенди передають створені композитором певні настрої та високу віртуозну техніку. Дуже складні для виконання та аналітичного розбору. Отже, Ф. Ліст – майстер-віртуоз, композитор вищого рівня майстерності у всіх своїх творах не повторювався, а шукав нових штрихів, емоцій, настроїв, техніки для передавання

композиторського задуму. Творчість Ліста настільки багатогранна та різноманітна, ще потребує своїх ґрунтовних музикознавчих досліджень.

### Список використаних джерел

1. Мільштейн Я. Ф. Ліст, Москва 1971.
2. Ференц Лист. Легенда №2 « Святой Франциск из Паолы, идущий по волнам» 2016 г. Виконує Ліліана Лі. Гімназія мистецтв ім. Анни Ахматової (анотація до відеозапису) / [Електронний ресурс]. – Режим доступу до джерела: <https://www.youtube.com/watch?v=JfXwtqBjLh0>

#### **Павлюк А.О.**

магістр спеціальності 025

«Музичне мистецтво»

Волинський національний  
університет імені Лесі Українки,

Науковий керівник:

#### **Шурдак М.І.**

кандидат мистецтвознавства,

старший викладач кафедри

історії та теорії мистецтв

Волинський національний

університет імені Лесі Українки

### **КАРЛ ОРФ ТА ЙОГО МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНА КОНЦЕПЦІЯ**

Музичне виховання дітей постійно перебуває в центрі уваги. Тому що початковий етап є найвідповідальніший і дієвість виховання залежить від того, наскільки рано варто залучати дитину до музики. Адже на ранньому етапі музичний керівник чи педагог виконує важливу роль у вихованні дітей. Його завдання полягає в тому, щоб закласти підґрунтя майбутнього музичного виховання, розвинути ритмічний, тембровий, мелодичний компонент музичного слуху, а також направити, активізувати дитячу творчість в русло музично-естетичного виховання.

На наш погляд, напрям музичного виховання повинен відбуватись через творчість. І саме такий внесок та вплив у розвиток виховання особистості зробив німецький композитор Карл Гайнріх Марія Орф.



Карл Орф – це знаменитий німецький педагог та композитор, баварський експериментатор, музика, якого вражає своєю самобутністю, вишуканою простотою та дещо незвичним звучанням.

Карл Генріх Марія Орф народився 10 липня 1895 року в Мюнхені, у сім'ї офіцера. Музичні здібності проявилися дуже рано і у віці п'яти років мати почала навчати Карла грі на фортепіано. На жаль він не любив грати нудні вправи, а любив грати те, що складав сам. Він виконував багато творів у чотири руки з Паулою. В ранньому віці він склав п'єсу і згодом поставив її разом зі своїми друзями. Карл, не знайомий з правилами музичної гармонії, склав багато пісень на вірші німецьких композиторів, які згодом були надруковані. Музичну освіту Орф здобув у 1914 році в Мюнхенській музичній академії. В цьому ж році він починає самостійну професійну діяльність – влаштовується на роботу капелмейстером в драматичному театрі. Займаючись самовдосконаленням гри на фортепіано, разом з тим бере уроки у Германа Цільхера. Займається поліфонією, уважно досліджує музику сучасних німецьких композиторів та спадок передових італійських майстрів, пише різноманітну музику.

Згодом педагогом було створено «Шульверк», що означає «навчання в дії». Це п'ятитомна антологія музика для дітей, в якій автор зібрав велику кількість п'єс та пісень, танців з акомпанементом різних інструментів. Одним із кращих творів Карла Орфа є кантата «Карміна бурана» (Баварські пісні), текст в основу якого покладені вірші, що написані французькою, латинською, старонімецькою мовами в XIII столітті. Згодом Карл Орф написав ще дві кантати : «Тріумф Афродіти» та «Катулли карміна» (на вірші римського поета Катулли). Всі ці три твори об'єднані в трилогію «Тріумф». Карл Орф написав кілька опер : «Розумниця», написана на основі казки про сільську дівчину, яка відповіла на три питання короля, обдуривши його, стала королевою; драматичні твори на сюжет Софокла «Цар Едіп» та «Антігона».

Однак Карл Орф відомий не тільки як геніальний композитор, але ще і як педагог, що запропонував геніальну модель музикування з дітьми, що отримала назву креативна. Педагогіка Карла Орфа за півстоліття перетворилась в справжню імперію зі своїм інститутом у Зальцбурзі, семінарами, конференціями у близько 40 країн світу та учбово-методичними посібниками. Карл Орф працював сам і складав принципи творчої музичної педагогіки, а згодом співпрацював разом зі своїми колегами та однодумцями Вільгельмом Келлером та Гунільд Кетман [1].

Карл Орф розробив концепцію музичного виховання, яку побудував на розвитку дитячої творчості. Створюючи авторську методика, він адресував її педагогам, які працюють з дітьми у напрямку музичного виховання.

В посібнику «Шульверк» – музична імпровізація стає основним принципом музичного виховання. Цю методика називають «елементарною», «те, що доступно кожному», тому що, система наближена до інтересів дитини та її можливостей. Музикування це глибокий взаємозв'язок мови, музики та руху.

«Шульверк» – це п'ятитомна антологія музики для дітей, в якій зібрано і відібрано Орфом для співу, танців з супроводом орфівських інструментів. Орф дуже піклувався про якість матеріалу, ось чому в його підручнику за основу взято південно-німецький фольклор, і тому п'єси складаються з простих партитур, що доступні навіть маленьким дітям. Розвивати музикальність, розкрити індивідуально-творчі сили та залучити всіх дітей до музики, незалежно від їх здібностей – це було основним завданням «Шульверка». В його задумі було винайти таку музичну гру-імпровізацію, яка б змогла дати поштовх творчому мисленню та підготувати дітей до музичного навчання.

Отже, концепція Орфа має три основні підґрунтя, на яких базується методика музичного виховання : креативність, варіативність, комунікативність.

Вони допомагають та сприяють вирішенню завдань музичного навчання та виховання, розвивають музичні та творчі здібності дітей на практиці, а педагог з легкістю творчо втілює принципи в роботу з дітьми. Система елементарного виховання Карла Орфа володіє гнучкістю, яка необхідна та забезпечує вражаючу повсякденність протягом десятиліть [2].

### **Список використаних джерел**

1. Методика Карла Орфа в практиці музичного керівника дитячого дошкільного закладу / [Електронний ресурс]. – Режим доступу до джерела: <https://veselka.oits.pro/wpcontent/uploads/2019/02/%D0%9C%D0%95%D0%A2%9E%D0%94%D0%98%D0%9A%D0%90%D0%9A%D0%90%D0%A0%D0%9D0%90-%D0%9E%D0%A0%D0%A4%D0%90.pdf>
2. Коротко про методика Карла Орфа / [Електронний ресурс]. – Режим доступу до джерела : <http://oleksandria-dnz43.edukit.kr.ua/Files/downloads/%D0%9A%D0%BE%D1%80%D0%BE%D1%82%D0%BA%D0%BE%20%D0%BF%D1%80%D0%BE%20%D0%BC%D0%B5%D1%82%D0%BE%D0%B4%D0%B8%D0%BA%D1%83%20%D0%9A.%D0%9E%D1%80%D1%84%D0%B0.pdf>

**Первих І. І.**

магістр спеціальності 023

«Образотворче мистецтво,  
декоративне мистецтво,  
реставрація»

Волинський національний  
університет імені Лесі Українки  
Науковий керівник :

**Тарасюк І.І.**

кандидат архітектури,  
доцент кафедри образотворчого  
мистецтва

Волинський національний  
університет імені Лесі Українки

## **СТВОРЕННЯ ІЛЮСТРАЦІЙ З ВИКОРИСТАННЯМ РАСТРОВОЇ ГРАФІКИ**

Ілюстрація – це зображення, графік або схема, яка прояснює ідею на прикладі. Зображення можуть розповідати самостійну історію, а можуть супроводжувати текст, розкриваючи його контекст. Для художника є важливим створити якісну ілюстрацію, яка створить загальний настрій книги. Її основна функція – зачепити увагу, здивувати і дати новий досвід [2].

Сучасна ілюстрація стає багатовимірною та інтерактивною. Важливий не спосіб виконання ілюстрації, а те, яким чином техніка поєднується із задумом і доносить бажаний зміст і настрої. Це означає, що при виборі матеріалу в першу чергу варто орієнтуватися на зручність, практичність і задоволення від процесу. Оскільки всі матеріальні малюнки повинні зазнати змін у графічному редакторі після сканування, багато художників надають перевагу створенню відразу цифрових зображень («digital art»), без матеріальної частини.

Цифровий живопис – це метод створення художнього об'єкта на комп'ютері. Цифровий живопис адаптує традиційні художні матеріали до цифрової версії. Він імітує традиційні художні матеріали (акрилова фарба, акварель, олівець і т. д.), а також текстури та поверхні (полотно, торшон тощо), рухи пензля [3]. Програмне забезпечення, створене спеціально для цієї мети, надає доступ до великої бібліотеки пензлів, технік і колірних палітр, які мають широкий діапазон і майже нескінченний вибір. Іншими можливостями є:

прозорість, симетрія, точне повторення, ідеальні геометричні форми, тиснення та інші 3D-ілюзії, плавні градієнти і монохромні кольорові площині [1].

Цифровий живопис, зазвичай називають комп'ютерною графікою. Однак цей термін носить загальний характер, який вказує всі технології комп'ютерної графіки, включаючи редагування фотографій, технічну та художню 3D-графіку, технічне креслення. У цифрового живопису кінцевий об'єкт – растрове зображення, тобто представлене набором точок – пікселів. Роздільна здатність зображення залежить від розміру та кількості пікселів. Відмінність від векторної графіки полягає у тому, що точки є «статичними» і не створюються динамічним математичним рівнянням. Через це растрове зображення не може бути змінено без втрати якості [3].

Растрову графіку використовують при розробці електронних (мультимедійних) і поліграфічних видань. Растрові ілюстрації часто створюють виключно за допомогою комп'ютерних програм, або використовують скановані ілюстрації з подальшим доопрацюванням у графічному редакторі. Графічні редактори дають можливість виправити помилки, додати колір або деталі. Растрова графіка дозволяє створити практично будь-яке зображення, незалежно від складності. Однак великим її недоліком є неможливість ідеального масштабування через втрату якості.

### **Список використаних джерел**

1. Мельник О. Комп'ютерна графіка у сучасній книжковій ілюстрації: проблеми техніки та стилю / О. Мельник // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Сер. Мистецтвознавство. – 2015. – № 1 (Вип. 33). – С. 157-161.
2. Огар Е. Культура сучасної дитячої книжки / Е. Огар // Видавнича галузь і кадри: досягнення, проблеми, перспективи: наук.-практ. зб. Львів: Аз-Арт, 2002. – С. 138-147.
3. Давиденко Л. Засоби художньої виразності у книжковій графіці: традиції та інновації / Л. Ф. Давиденко // Науковий вісник Мелітопольського державного педагогічного університету. – 2014. – С. 115-118.

**Слищенко Я.В.**

студент 4 курсу ОС «бакалавр»  
спеціальності 034

«Культурологія»,

Волинський національний  
університет імені Лесі Українки

Науковий керівник:

**Москвич О.Д.**

кандидат філософських наук,

старший викладач кафедри

культурології

Волинський національний

університет імені Лесі Українки

**ПОЕЗІЯ Т.Г.ШЕВЧЕНКА У ТВОРЧОСТІ ГУРТУ «DRUDKH»**

**Постановка проблеми.** В сучасній українській музичній культурі представники різних стилів і жанрів звертаються до української поезії. Особливе місце серед них посідає блек-метал гурт «Drudkh», центральне місце у творчості якого займає спадщина Т. Шевченка.

**Мета дослідження** – проаналізувати особливості поєднання Шевченківської поезії та блек-металу у творчості гурту «Drudkh».

**Результати дослідження.** Блек-метал колектив «Drudkh» був створений у 2002 році. За 19 років існування гурт опублікував 11 студійних альбомів. Переважну більшість пісень складено на вірші українських поетів різних періодів та епох, серед яких Т. Шевченко, І. Франко, О. Олесь, О. Ольжич, Л. Костенко. Учасники колективу «Drudkh» свій стиль позиціонують як Ukrainian Folk Black Metal [2, 19]. Завдяки вдалому поєднанню українських етнічних традицій і високоякісного блек-металу колективу вдалося здобути багато шанувальників не лише в Україні, а й за кордоном. Варто зауважити, що більшу популярність гурт має саме за межами України, де українська мелодійність сприймається цікавішою і ціннішою в контексті світової метал-культури.

Можливо існує стереотип, що «важка» музика, а тим паче блек-метал, є непоєднаним із високою лірикою поетів-класиків. Однак деяким представникам цього жанру вдається піднятися до справді музично-елітарного

рівня. Саме таким є колектив «Drudkh», який зміг вивести українську поезію на європейську музичну сцену. Хоча лише в образному сенсі, адже гурт існує тільки в студійному форматі.

У 2005 році був оприлюднений третій альбом колективу, який одержав назву «Лебединий Шлях». Ця студійна робота стала першою, створеною на основі поезій українських поетів. І саме «Лебединий Шлях» розпочав новий період у творчості «Drudkh», період що триває й досі, період що неоцінено збагатив українську музичну культуру XXI століття. Альбом складається з пісень, створених на основі віршів Т. Шевченка і народної пісні «Дума про руйнування Січі». Для чотирьох пісень з альбому були обрані уривки з поеми «Гайдамаки» [3]. Безумовно, це було історичною подією в українській музиці. Остаточні осмислення та оцінка творчості гурту відбудуться в майбутньому, хоча альбом став досить популярним і визначним навіть в наш час. Він був виданий усього 10 разів, з них – 5 вінілових видань із чотирма видами обкладинок.

«Drudkh», як і кожен колектив, має загальновизнану «вершину» творчості. Найвизначнішим альбомом гурту вважають «Кров у наших криницях», що був написаний одразу після «Лебединого шляху». З весни 2006 року ця робота нарахувала 13 видань, з яких – 5 вінілових. До цього альбому було представлено в різні роки п'ять чудових обкладинок, які доповнюють музичний матеріал [1]. Центральне місце в цій студійній роботі займає геніальний витвір на грані двох митців, на грані двох стихій: поезії та музики, які сплітаються в одне ціле, захоплюючи та не відпускаючи слухача. Поезія Кобзаря «Думи мої...» реалізувала по-новому свій мистецький потенціал, зокрема і музичний, у пісні «Самітність». Потужний, мелодійний та витончений блек-метал зміг передати всю глибину почуттів, закладену в безсмертному творі Т. Шевченка.

**Висновки.** Творчість блек-метал колективу «Drudkh» посідає визначне місце не лише в українській музичній культурі, а й у європейському метал-середовищі. Для України та її культури складно переоцінити внесок харківського гурту, який зміг на високому рівні поєднати європейську блек-метал музику, українські етнічні мотиви та поезію Т. Шевченка. Вірші Кобзаря, зокрема «Думи мої...», змогли гідно увійти в контекст блек-метал, та загалом у сучасну світову музичну культуру.

### Список використаних джерел

1. Encyclopedia Metallum: The Metal Archives. URL: [https://www.metal-archives.com/albums/Drudkh/%D0%9A%D1%80%D0%BE%D0%B2%D1%83\\_%D0%BD%D0%B0%D1%88%D0%B8%D1%85\\_%D0%BA%D1%80%D0%B8%D0%BD%D0%B8%D1%86%D1%8F%D1%85%28Blood\\_in\\_Our\\_Wells%29/112304](https://www.metal-archives.com/albums/Drudkh/%D0%9A%D1%80%D0%BE%D0%B2%D1%83_%D0%BD%D0%B0%D1%88%D0%B8%D1%85_%D0%BA%D1%80%D0%B8%D0%BD%D0%B8%D1%86%D1%8F%D1%85%28Blood_in_Our_Wells%29/112304) (дата звернення 08.11.2021)
2. Лошков Ю. І. Рок-музика в сучасній культурі Харкова // Культура України. Випуск 50. 2015. С. 15-24. URL: [https://ic.ac.kharkov.ua/nauk\\_rob/nauk\\_vid/rio\\_old\\_2017/ku/kultura50/04.pdf](https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/ku/kultura50/04.pdf)
3. Шевченко Т.Г. Кобзар. Київ: Дніпро, 1977. 599 с.

#### **Тарасюк І. І.**

канд. архітектури, доцент  
ст. викладач кафедри  
образотворчого мистецтва  
ВНУ імені Лесі Українки

#### **Климчук М. П.**

магістр спеціальності  
023 «Образотворче мистецтво,  
декоративне мистецтво,  
реставрація»  
ВНУ імені Лесі Українки

### **ФІРМОВИЙ СТИЛЬ ЯК ОСНОВНА СКЛАДОВА КОНЦЕПЦІЇ ЕСТЕТИЧНО-ХУДОЖНЬОЇ ВІЗУАЛІЗАЦІЇ**

Фірмовий стиль, на сьогодні, являється значною частиною корпоративної культури, що формує у людей враження про компанію, привертає увагу та створює позитивний стиль, продемонструє суспільну значущість.

Поняття «фірмовий стиль» визначається як конкретна практична форма реалізації системного дизайну, що об'єднує у собі методичну послідовність цілісного процесу розробки концепції естетично-художньої візуалізації складного соціокультурного об'єкту та логічне програмування цілей організації системи діяльності з реалізації і впровадження. [7]

Фірмовий стиль відрізняється комплексом специфічних прийомів та манер поведінки, характеристик у спілкуванні. [5] Формування власного стилю – внутрішня справа компанії та є предметом гордості всього колективу.

Відображаючи зовнішні ознаки та образ компанії, за якими її сприймають оточуючі в суспільстві, фірмовий стиль існує, як унікальний знак-ідентифікатор, який використовує підприємство або компанія в своїй документації (бланки, листівки, конверти, накладні, накази, візитні картки), упаковці товарів, в рекламі, мультимедійних презентаціях, сувенірній продукції, застосовується в web - сайтах та POS - матеріалах, прас-листах та може доповнюватись фірмовим одяг співробітників.[1]

Базовими для кожної компанії є наступні елементи [8]:

- комерційне (фірмове) найменування;
- торгівельна марка (товарний знак, обов'язковий засіб ідентифікації товару. Може являти собою словесне, образотворче, звукове та об'ємне позначення або їх комбінацію);
- логотип (словесний товарний знак в неповторному графічному оформленні. Зазвичай зображає назва фірми, як повноцінно, так і скорочено);
- емблема (оригінальний графічний елемент, який може розташовуватися як поруч з назвою фірми, так і зображуватися окремо);
- набір фірмових шрифтів (шрифти, які присутні в фірмовому стилі, повинні відповідати конкретної специфіки діяльності компанії);
- набір фірмових кольорів (несуть певну інформацію і викликають конкретну емоцію);
- фірмовий слоган або набір слоганів (девіз, спрямований на клієнтів і покупців який буде підкреслювати особливості діяльності компанії);
- постійний комунікант (маскот, фірмовий персонаж, обличчя фірми який використовується для комунікації безпосередньо з потенційними споживачами).

Витоки формування фірмового стилю беруть початок з часів Стародавнього світу, де використовували знаки-тотєми, схожі на сучасні герби. [3]

Історія виникнення фірмових стилів бере початок в постіндустріальний час, коли почала інтенсивно розвиватися сфера послуг, яка згодом стала такою



ж популярною, як і сфера виробництва. Створення неповторного та оригінального фірмового стилю набуло особливого значення. Основоположником фірмового стилю прийнято вважати німецького архітектора та дизайнера, який працював і творив на початку ХХ століття – Петера Беренса. [4] Найголовніший елемент фірмового стилю – товарний знак, який ще називають фірмовим. Клейма на керамічних виробах і випалені тавро на шкірах худоби стали прообразами товарних знаків. [6]

Сьогодні для створення фірмового знаку висуваються вимоги миттєвого розпізнавання та запам'ятовування створеного художнього образу, який характеризується асоціативністю, лаконічністю, гармонією форми та кольору. Фірмовий стиль відіграє важливу роль у формуванні ідеології розвитку культури та суспільства в цілому, окреслює способи формулювання та рішення його проблем та його інтегруванні. [2]

Як засіб ідентифікації фірмовий стиль виконує наступні функції:

- фактична функція як контакт носія та споживача;
- експресивна функція представляє емоційну візуальну інформацію, передану через логотип;
- референтна функція слугує своєрідним повідомленням про події, компанію в цілому;
- імпресивна функція реалізується через асоціативність логотипу та супровідних елементів фірмового стилю на споживача;
- поетична функція формує естетичне сприйняття фірмового стилю компанії в цілому;
- металінгвістична функція найбільш влучно розкриває вербальне і символічне сприйняття. [5]

Фірмовий стиль є невід'ємною частиною стратегії компанії та відіграє велике значення в формуванні іміджу, є чудовим засобом ідентифікації, створюючи неповторний візуальний образ, конкурентоздатний, індивідуальний, гармонійний та сучасний дозволяє відкривати більше можливостей для розвитку та можливостей компанії.

### Список використаних джерел

1. Брусило Д. О., Гладких І. В. Фірмовий знак як засіб ідентифікації підприємства та його формування з точки зору видавничої діяльності/ Д. О. Брусило, І. В. Гладких // Збірник наукових праць «Рейковий рухомий склад», Кременчук, 2018. Вип.16 – С. 26-29

2. Гаврутенко В. Фірмовий стиль та його складова/ В. Гаврутенко // зб. ст. VIII Всеук. наук.- практ. конф., 16–17 черв. 2020 р. Харків : ХНПУ, 2020. – Ч. 1. – С. 178–182.
3. Герб (історія появи).

URL: <https://sites.google.com/site/ukrainesimvols/gerb-istoria-viniknenna> (дата звернення: 05.10. 2021).

1. З історії виникнення корпоративного та фірмового стилю.

URL:<http://um.co.ua/10/10-17/10-170393.html> (дата звернення: 30.10.2021).

1. Попова Н. В. Основи реклами : навчальний посібник / Н. В. Попова. – Х. : Видавництво «ВДЕЛЕ», 2016. – 145 с.
2. Розробка фірмового стилю фестивалю ірландської музики «Фолкіш Фест». URL: [https://knowledge.allbest.ru/marketing/3c0b65625a3ac79a5c53b88421316d37\\_0.html](https://knowledge.allbest.ru/marketing/3c0b65625a3ac79a5c53b88421316d37_0.html) (дата звернення: 2.11.2021).
3. Рунге В.Ф. История дизайна, науки и техники: учеб. пособие для архитектурных и дизайнерских специальностей/ В.Ф.Рунге. – М.: Архитектура-С, 2006. – Кн. 1.– 367 с.
4. Фірмовий стиль: навч.-методичний комплекс/ Є.А.Антонович, А.Б.Максимова; за наук. ред. проф. Є.А.Антоновича. – К. : НАКККіМ, 2012. – 48 с.

**Федонюк С.Д.,**  
аспірантка II року навчання  
спеціальності 034 «Культурологія»  
Волинського національного  
університету імені Лесі Українки

## **КІНОФЕСТИВАЛЬ “DOCUDAYS UA” ЯК АУДІОВІЗУЛЬНА ШКОЛА З ПРАВ ЛЮДИНИ**

**Постановка проблеми.** Документальне кіно – різновид кінематографа, що поєднує мистецтво і журналістику, впливає як на окрему людину, глядача, так і на настрої суспільства. Сьогоднішня громадсько-політична ситуація в Україні мотивує вітчизняних авторів створювати кіно, теле- та Інтернет-документалістику, забарвлену власною громадянською позицією, так званим «громадянським активізмом». Адже значення документальної аудіовізуальної продукції зростає під час масових протестів, воєн [ 1 ].

**Мета дослідження.** Здійснити соціокультурний аналіз діяльності міжнародного кінофестивалю документального кіно про права людини “Docudays Ua” у контексті вітчизняних фільмів-переможців, що висвітлюють проблематику громадянського суспільства в сучасній Україні.

**Результати дослідження.** Канадський кінознавець Езра Вінтон та його колега, культурологиня Светла Турнін, автори книги «Транслюючи правду через екран: гід з документального активізму», ввели у світовий культурологічний дискурс поняття «документальний активізм». Їх продюсерський центр «Cinema Politica», заснований у традиції так званої «канадської школи», обстоює активний, політизований за змістом, радикальний за художніми прийомами погляд [ 2 ].

Знакові фільми українських документальних активістів щорічно представлені у національній програмі міжнародного кінофестивалю «Docudays Ua». У своїх кінороботах автори не лише документують явища чи події, а й свідомо спонукають глядачів до активної громадянської позиції, ініціюючи дискусію.

Міжнародний кінофестиваль документального кіно про права людини “Docudays Ua” щовесни відбувається в Києві з 2003 року. До грудня в регіонах України йдуть покази фільмів-переможців у рамках Мандрівного фестивалю “Docudays Ua”. Одним із засновників кінофестивалю є Українська Гельсінська спілка з прав людини. Організатори вбачають свою місію у наданні українському глядачеві можливості переглядати актуальні документальні фільми з усього світу, формувати активну громадянську позицію, обізнаність щодо прав людини та повагу до людської гідності через мистецтво документального кіна. “Docudays UA” відвідали з майстер-класами (або як члени журі) чимало відомих кіномитців, зокрема, Сергій Буковський, Павло Костомаров, Марина Разбежкіна, Марцель Лозінські, Яцек Блаут, Аудрюс Стоніс, Марчін Кошалка, Мірослав Янек, Манон Луазо, Езра Вінтон та Светла Турнін та інші.

Конкурсна програма “Docudays Ua” формується з фільмів креативної документалістики, у яких етичні та правові проблеми розкриваються за допомогою виразних художніх засобів, складається з трьох секцій: DOCU/СВІТ – міжнародний конкурс повнометражних та середньометражних стрічок; DOCU/КОРОТКО – міжнародний конкурс стрічок, тривалість яких не перевищує 30 хвилин; DOCU/УКРАЇНА – національний конкурс, де представлені стрічки різної тривалості, створені в Україні або в копродукції. Фестиваль вручає спеціальний приз RIGHTS NOW! – нагорода фільму, що

досліджує й аналізує сучасний світ і робить значний внесок у дискусію про людську гідність, свободу та рівність. На цей приз номінуються вісім фільмів з усіх кінопрограм “Docudays UA”. З-поміж номінантів RIGHTS NOW! свій фільм-фаворит кілька років поспіль обирає телевізійна платформа «Current Time». Це відзнака у \$3000, у 2021 році її здобула повнометражна стрічка Аліни Горлової “Цей дощ ніколи не скінчиться (виробництва України, Латвії, Німеччини та Катару, хронометраж 103 хв). Монументальний художній кінотвір занурює глядача у монохромність вічного існування між чорним і білим, демонструє архетипний образ постійної присутності війни та витончене зображення крихкості людського життя.

Загалом до національного конкурсу DOCU/УКРАЇНА у 2021 році увійшли п’ять стрічок, які через особисті пошуки героїв намагаються знайти відповіді на вічні питання не лише як громадяни, а як творці сучасної української культури. Головний приз здобув фільм Андрія Лисецького “Земля Івана” (Україна, хронометраж 85 хв). Кінопортрет митця Івана Приходька розповідає про його особистий, майже шаманський творчий метод, відкриває глядачу внутрішній світ художника, сповнений образами української народної культури [ 4 ].

**Висновки.** Отже, здійснивши соціокультурний аналіз національної програми кінофестивалю “Docudays Ua”, ми бачимо, що документальний активізм в сучасній Україні – не лише голос молодого суспільства у геополітичному дискурсі, аудіовізуальний засіб посилення громадянської солідарності, це вже і якісні зразки авторської кінодокументалістики, зокрема, на тему захисту прав людини. У той самий час організатори фестивалю офіційно наголошують: “Docudays Ua” – це не політичний і не комерційний культурний захід.

Тема організації якісного освітнього процесу під час пандемії не втрачає актуальності. Штам Дельта показав, що коронавірус ще не скоро стане історією [ 5 ]. Багаторічний досвід онлайн-показів (кінотеатрів) на платформі кінофестивалю “Docudays Ua” є цінним наробком, який варто використати для дистанційного навчання старшокласників та студентів, особливо викладачам правознавства та педагогам-організаторам дозвілля.

### Список використаних джерел

- 1.Почепцов Г.Г. Сенси і війни. Україна і Росія в інформаційній і смислових війнах. Києво-Могилянська академія, 2016. 312 с.

2. Про документальний активізм: інтерв'ю з Езра Вінтон та Светла Турнін. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://docudays.ua/2015/news/intervyu/interview-winton-turnin/>
3. Документальний активізм – кіно, яке говорить до емоцій та розуму. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.korydor.in.ua/ua/ideas/dokumentalnyj-aktyvizm-kino-i-ake-hovoryt-do-emotsij-i-rozumu.html>
4. Офіційний сайт міжнародного кінофестивалю “Docudays Ua” . [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://docudays.ua/>
5. “Розчарування”: так описують досвід дистанційного викладання американські вчителі. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://osvitoria.media/experience/rozcharuvannya-tak-opysuyut-dosvid-dystantsijnogo-vykladannya-amerykanski-vchyteli/>

**Федонюк С.Д.,**

аспірантка II року навчання спеціальності 034 «Культурологія» Волинського національного університету імені Лесі Українки

## **В ОЧІКУВАННІ КІНОВИРОБНИЦТВА НА ВОЛИНІ: ТВОРЧІСТЬ ХУДОЖНИЦІ ПО КОСТЮМАХ НАТАЛКИ ГРАДИСЬКОЇ**

**Постановка проблеми:** Волинь має привабливі локації для кіновиробників, тут можна знімати документальні та художні фільми, як це вже роблять на Львівщині, де місцева влада створила кінокомісію. На Волині є великий бізнес, митці і меценати, які мають намір розвивати кіноіндустрію. У цьому питанні зацікавлена Одеська кіностудія та Волинська облдержадміністрація, про що стало відомо під час допрем'єрного показу фільму “Чому я живий” у Луцьку [ 1 ]. Якщо кіновиробництво таки з'явиться, то одночасно гостро постане потреба у фахівцях, задіяних у підготовці та зйомках фільмів, технічному персоналі та масовці.

**Мета дослідження.** Дослідити і проаналізувати соціокультурний потенціал Волині у контексті мистецького середовища щодо можливості забезпечення майбутнього кіновиробництва місцевими творчими кадрами.

**Результати дослідження.** Волинський академічний обласний український музично-драматичний театр імені Т.Г. Шевченка має у репертуарі драму режисерки Світлани Органісти “Лесина містерія” (прем’єра — осінь 2021 р., сценограф — Василь Бочкай, балетмейстер — Заслужений діяч мистецтв України Володимир Замлинний). Усі костюми для постановки за творами Лесі Українки створила луцька художниця Наталка Градиська. Новизна, розмаїття та характерність акторського вбрання вражали, спонукаючи до культурологічного вивчення доробку художниці по костюмах.

Наталка Градиська здобула диплом Львівської національної академії мистецтв, викладає живопис у ЛНТУ, шукає нові шляхи у мистецтві, тому й пристала на пропозицію Заслуженої артистки України Світлани Органісти створити костюми до вистави “Фрекен Жюлі” за Августом Юханом Стріндбергом. “Фрекен Жюлі” досі з успіхом йде на малій сцені, костюми співзвучні з епохою Стріндберга, ідеально “сидять” на обох акторських складах вистави, елегантні. Виникло логічне запитання до художниці: на основі чого і як вона будувала кольорову гаму, з яких джерел черпала історичність фасонів? Коли п’єса характеризується певним історичним періодом, то, як кожен професіонал у царині історії культури і побуту, Наталка Градиська вивчає тодішнє вбрання до дрібних деталей. Стріндберг творив відносно недавно, наприкінці 19 – на початку 20 століть, це й дало поштовх експериментувати з костюмом у нинішньому часі. Працювати з кольоровою гамою мисткині було дещо складніше, бо кож з певними особливостями фігури та зовнішності. Одяг має не лише відповідати історичному періоду, статусу героїв, а й личити актрисі чи актору, органічно вписуватись в інтер’єр сцени, одночасно суттєво вирізняючись. Тому потрібно вирішувати кілька завдань в одному людському образі. Театральний костюм несе у собі чимало семантичних навантажень, які глядач свідомо або підсвідомо прочитує під час перегляду спектаклю [ 2 ].

Режисерка Світлана Органіста га шпальтах газети “Волинь-нова” охарактеризувала костюми Наталки Градиської як вишукані та стильні” [ 3 ]. Сама ж художниця про свою працю над драмою “Лесина містерія” скромно зауважила в інтерв’ю “Район. Культура” : “Стосовно втілення задуму — немає меж досконалості. Чи усе задумане втілила? Ні, не все. Щодо мук відносно нерозкритого задуму, то, на моє переконання, краще шкодувати за тим, що вже зроблено, аніж за тим, чого не зробила. Чи усі стрічки

покладено у “правильний” бік? Іноді думки художника та кравця вступають у суперечку...”. У цих словах уся Наталка Градиська як особистість, як мисткиня: вимоглива до себе та колег щодо рівня подачі й виконання роботи, поступально наполеглива у втіленні авторських задумів.

У культурологічних публікаціях, наукових статтях, присвячених режисерській творчості у театрі, вкрай рідко, фрагментарно подається аналіз їх, режисерів, ставлення до проблеми костюма на сцені. Однак, саме костюм як засіб художньої виразності створює перше враження як про героя, так і про виставу загалом. Під час роботи над виставами Світлани Органісти “Фрекен Жюлі” та “Лесина містерія” відбулась еволюція поглядів на сценічний костюм і самої Наталки Градиської [ 2 ].

Уявлення про феномен костюма у театральному мистецтві передбачає його варіативне сприйняття у рамках таких наук як філософія, культурологія, естетика, живопис, герменевтика, театральна справа, етнографія. Через костюм глядач пізнає внутрішній світ героя, його пошуки життєвих сенсів. Це обумовлює і специфічне віддзеркалення основних цінностей, орієнтацій у зв'язці “режисер - художник по костюмах – глядач”. З цього приводу перед нами, як дослідницею-культурологинею, постало запитання: чи наш, волинський, театральний глядач цікавиться роботою художника по костюмах, чи усвідомлює роль і значимість костюмів у власному сприйнятті вистави чи кінофільму? Дане запитання адресуємо і Наталці Градиській: “Відгуки доводилось чути, та кожен розуміє костюм, його естетику на індивідуальному рівні сприйняття. Ніколи не ставила собі такого запитання: чи цікавляться глядачі моєю працею? Просто створюю костюми, викладаюсь на усі сто відсотків” [ 2 ].

Наталка Градиська, як мисткиня з академічною освітою, своєю творчістю задля розвитку театру на Волині демонструє прямий зв'язок сценічного костюма з живописом, як однією з основ візуального мистецтва. Адже завдяки практиці живопису випрацьовує гармонійність у поєднанні кольорів на сцені.

“Чи можлива концептуально вдала сценографія без якісних і змістовних костюмів? У цьому питанні простежується тісний взаємозв'язок. Адже якщо сценографія не дотягує до рівня театрального костюма, то нівелюється враження і від нього, і від усієї вистави. Якщо костюм і сценографія дисонують, це теж впливає на загальне враження від усієї постановки”, – аналізує Наталка Градиська з висоти свого мистецького і глядацького досвіду. Ми, як дослідниці

культури, не можемо не погодитись з такою думкою. Одночасно висловлюємо і свою, глядацьку: костюми до драми “Лесина містерія” – найоригінальніші, які нам довелося бачити на головній театральній сцені Волині. А Наталка Градиська наступним своїм щаблем у мистецькому розвитку бачить роботу у кіно.

**Висновки.** Отже, дослідивши театральне середовище та проаналізувавши репертуар Волинського академічного обласного українського музично-драматичного театру імені Т.Г. Шевченка, ми дійшли висновку: Волинь має потенціал щодо забезпечення майбутнього кіновиробництва місцевими фахівцями певних творчих професій, зокрема художницею по костюмах.

### Список використаних джерел

1. “Розвивати волинське кіно. У Луцьку відбувся допрем’єрний показ фільму «Чому я живий». [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://pershyj.com/p-rozvivati-volinske-kino-u-lutsku-vidbuvsya-dopremyernii-pokaz-filmu-chomu-ya-zhivii-53430>
2. «Потреба у славі та оплесках викликає залежність. Не люблю залежностей!» – волинська художниця Наталка Градиська. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://lutsk.rayon.in.ua/topics/396431-potreba-u-slavi-ta-opleskakh-viklikae-zalezhnist-ne-lyublyu-zalezhnostey-volinska-khudozhnitsya-natalka-gradiska>
3. “Волинська режисерка: «Сильною і водночас слабкою може бути навіть геніальна людина» - «Волинь-нова» — незалежна громадсько–політична газета. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.volyn.com.ua/news/177067-sylnoiu-i-vodnochas-slabkoiu-mozhe-buty-navit-henialna-liudyna>
4. Барба Е. Паперове каное. Львів, 2001.
5. Барт Р. Система моди. Статті по семиотике культури. М. : Изд-во им. Сабашниковых, 2003. — 512 с.
6. Паві П. Словник театру. Львів, 2006
7. Курбас Л. Філософія театру. К., 1994.
8. Коваленко Г. Художник в театре. Даниил Лидер. М., 1980.
9. Корнієнко Н. Український театр у переддень третього тисячоліття. К., 2000.



**Шурдак М.І.**

кандидат мистецтвознавства,  
старший викладач  
кафедри історії та теорії мистецтв  
Волинського національного  
університету імені Лесі Українки

**ГАРМОНІЧНИЙ АНАЛІЗ НА ЗАНЯТТЯХ З ГАРМОНІЇ**

Предмет «Гармонія» складається з декількох основних напрямків роботи. На заняттях з гармонії передбачено розвиток та закріплення вивченого матеріалу, який закріплюється при розв'язанні задач, гри заданих акордових послідовностей (цифровок), секвенцій, відхилень та модуляцій. Крім вищевказаних форм роботи, не менш важливим постає гармонічний аналіз художніх творів. Звичайно, це може бути уривок або повністю весь твір. Однак перш ніж приступати до гармонічного аналізу потрібно наголосити на тому, що ж все таки означає такий вид аналізу.

Гармонічний аналіз – передбачає в першу чергу аналіз гармонічних функцій твору та є методом дослідження музичного твору. Під гармонічними функціями розуміє акордові, іноді інтервальні послідовності, які залежать від фактурного викладення матеріалу. Не завжди легко зрозуміти який акорд зашифрував композитор, оскільки часто вигляд акорду не у вертикальному, а у горизонтально-тривалому розташуванні. Також акордові зміни функцій бувають частими (на кожну долю такту), так і тривалими (звучання цілий такт однієї функції).

Спочатку варто уважно проглянути весь музичний фрагмент твору, який слід аналізувати і потім підходити до детального розуміння кожного його складового елемента. На гармонічний аналіз впливає музичний матеріал, фактура, ритм і метр, ладовість інтонацій. Починаємо завжди з визначення жанру твору і загалом форми. Наступним етапом – визначення тональності, якщо це мінор, то часто використовується не натуральний, а гармонічний або мелодичний вид мінору. Пройшовши успішно перші аналітичні етапи, можна безпосередньо приступати до аналізу гармонічних функцій. Тут важливим є розуміння і аналітичний підхід як до загального, так і до конкретного акорду. Звертаємо також увагу на відхилення, модуляції., тому що саме вони ускладнюють процес гармонічного аналізу. Іноді цей процес перетворюється у потактовий аналіз. Завжди дивимось і на вертикаль, і на горизонталь фактури твору. Часто знаходимо відповіді на питання до якої функції належить той чи

інший акорд, шляхом аналітичного, детального виокремлення від загального, менших частинок великого цілого. Чим більше студент аналізує творів, тим краще це впливає на подальше закріплення вивченого матеріалу, а також розширює границі видимого у музичній тканині заданого твору. Студентам дуже корисно проходити гармонічний аналіз послідовно починаючи від епохи класицизму (можливо і охопити композиторів епохи бароко) до ХХ століття. Класичні принципи аналізу музики у композиторів ХХ століття і далі не підходять до правильного гармонічного аналізу. Тому краще обмежитись музичними творами до ХХ століття. Загальні принципи здійснення гармонічного аналізу завжди можливо використати до творів композиторів ХVIII-ХХ ст.

### Список використаних джерел

1. Бершадская Т. Лекции по гармонии. Л., 1985 238 с.
2. Золочевський В. Про модуляцію. К., 1972. 284 с.
3. Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс. М., 1988. 510 с.

**Котова С.**

ст. викладач кафедри хореографії  
ВНУ імені Лесі Українки

## СУЧАСНИЙ ТАНЕЦЬ ЯК ЕФЕКТИВНИЙ ЗАСІБ ВСЕБІЧНОГО РОЗВИТКУ ДІТЕЙ ТА МОЛОДІ

Упродовж останніх десятиліть особливої актуальності набуває питання професійної підготовки фахівців-хореографів. Проблеми сьогодення в галузі сучасного хореографічного мистецтва полягає у створенні умов для самореалізації молоді, формуванні цілісної особистості хореографа, майстерного виконавця, творця і балетмейстера.

Питання щодо визначення поняття «сучасного танцю» на сьогодні залишається відкритим. Цей феномен молодіжної культури який об'єднав творчість, спорт, дозвілля, перетворився на стиль та спосіб життя значної частини сучасної молоді.

Хореографічна освіта стрімко розвивається, адже з'являються нові напрямки сучасної хореографії, які з часом викладають у навчальних закладах. Базовими для навчання майбутніх хореографів, балетмейстерів та артистів

балету стали модерн-джаз танець, джаз-танець, танець-модерн та contemporarydance.

Представники будь яких видів хореографії (бальної, народної та ін.) знайомляться з основами сучасного танцю, адже сучасний танець є здобутком сучасності, і тому займає важливу роль у системі хореографічної освіти.

Широке коло дискусій щодо історії і теорії сучасного танцю досліджували Д. Бернадська, Л. Климчук, Л.Савчин, С.Шалапа, Д. Шаріков.

Сучасний танець як унікальний синтез фізичної культури та мистецтва має великі можливості для гармонійного всебічного розвитку дітей та молоді, що дозволяє вирішувати одночасно завдання фізичного, морального та соціального виховання особистості в освітньому процесі.

В основу сучасного танцю покладено відмову від канонів традиційних балетних форм, пошук нових форм виразності, можливість розкрити свою індивідуальність, духовний світ, передати засобами рухів свої почуття, думки, емоції, настрої. На відміну від класичного балету – концепція, техніка, форма сучасного танцю підлягають постійним змінам, наповнюються новими напрямками та варіаціями. Саме в сучасному танці на перший план виходить людина як творець та шукач власного «Я». Таким чином, однією з особливостей сучасного танцю виступає індивідуальне осмислення власного світогляду і вираження емоцій засобами руху.

Мистецька освіта є важливою для особистісного розвитку кожної людини. Адже саме мистецтво здатне розкрити прекрасне в кожній людині, воно пробуджує позитивні відчуття та емоції. Навчаючись прекрасному, людина стає культурно-розвиненою, емоційно-стійкою та збагаченою духовно [3].

Сучасний танець має безліч танцювальних прийомів, які впливають на формування особистості, адже сучасний танець спрямований не на зовнішнє, а на внутрішнє. Він про відчуття, емоції, про внутрішній стан танцівника.

Сучасний танець допомагає зрозуміти механіку руху, концентрувати увагу відчутти, як працює кожна частина тіла під час руху. Після опанування різних технік сучасного танцю людина стає більш уважною, спокійною, розважливою. Важливим є походження руху, а не сам рух. Цінним є не кількість рухів, а якість виконання. Мається на увазі, що краще виконати один рух з усвідомленням того, для чого ти його робиш, а не виконати сотню бездумних рухів. Сучасний танець виховує внутрішню людину. Педагоги цього

напрямку працюють над тим, щоб танцівники були «думаючі», тобто намагалися розуміти те, що вони виконують чи хочуть показати в тій чи іншій постановці [1].

Сучасні танці сьогодні викликають велику зацікавленість серед дітей та молоді, саме тому останнім часом з'явилося багато танцювальних студій, гуртків, секцій, колективів, що свідчить про престижність, масовість та популярність сучасного танцю як виду діяльності.

В дитячих позашкільних закладах, школах, навчальних установах різного рівня акредитації створюються гуртки, студії, ансамблі сучасного танцю, для яких потрібні висококваліфіковані керівники, викладачі, балетмейстери. Створюються професійні балетні трупи, шоу-групи, в репертуарі яких сучасні постановки різних нових танцювальних напрямків. Тому сьогодні потрібно формувати майбутнього спеціаліста-хореографа і виконавця, який не тільки знає і орієнтується в основних напрямках і стилях сучасного танцювального мистецтва, а і володіє відповідною танцювальною технікою.

Таким чином, виникає необхідність в систематизації та узагальненні теоретичних знань в галузі сучасного танцю, розробці нових методик його навчання, створенні класифікації, що буде детально відображати напрями та стилі сучасної хореографії.

### **Список використаних джерел**

1. Бех І.Д. Емоційні передумови мистецького світогляду // Теоретичні та методичні засади неперервної мистецької освіти: зб. матер. наук.-методол. семінар. Чернівці, 2007. С. 14-15.
2. Бігус О. О. Сучасний танець. Основи теорії і практики / О. О. Бігус, Герц І. І., Маншилін О. О., Кондратюк Д. О., Мова Л. В., Журавльова А. В., Донченко Н. П., Батєєва. Київ: Ліра-К, 2017. 264 с.
3. Комаровська О. А. Запити мистецької освіти майбутнього: до проблеми рефлексії дефінітивного поля // Теоретико-методичні проблеми виховання дітей та учнівської молоді. Вип. 20 (1). 2016. С. 242-252.
4. Осіпенко О. Сучасний танець в системі мистецької освіти // Мистецька освіта та естетичне виховання молоді: Зб. праць магістрантів та молодих науковців. ч. 2 : матеріали Всеукр. наук.-практич. конф. (10-11 квітня 2018 р.). Полтава. 2018. С. 69-71

**Панасюк С. Л.**

кандидат педагогічних наук, доцент  
кафедри історії та теорії мистецтв  
Волинський національний  
університет імені Лесі Українки

## **МИСТЕЦЬКА ОСВІТА ДІТЕЙ З ОСОБЛИВИМИ ОСВІТНИМИ ПОТРЕБАМИ**

Визнання Україною Конвенції ООН «Про права дитини» та Всесвітньої декларації про забезпечення виживання, захист і розвиток дітей посилює увагу до проблем дітей, які мають ті чи інші відхилення в розвитку, зумовило необхідність розробки цілеспрямованих дій держави для створення найсприятливіших умов для забезпечення їхньої самоактуалізації, активної участі в системі сучасних суспільних відносин.

З метою забезпечення цілісного входження дитини з особливими потребами в загальноосвітній простір, що відповідає її потребам і можливостям, в сучасному суспільстві передбачена така форма організації освіти як інклюзивна. Інклюзивна освіта означає створення умов для отримання, засвоєння і використання знань, умінь і навичок дітьми з особливими освітніми потребами в різних видах діяльності разом з усіма однолітками.

Концепція інклюзивної освіти відображає одну з головних демократичних ідей – усі діти є повноправними й активними членами суспільства.

Принципами організації роботи з дітьми з особливими освітніми потребами є: індивідуалізація та диференціація; єдності сенсорного, мовленнєвого, лінгвістичного та комунікативного розвитку; підтримки самостійної активності дитини; міждисциплінарного підходу; варіативності в організації процесів навчання і виховання; активного включення в освітній процес всіх його учасників: дітей, батьків і фахівців; партнерської взаємодії з родиною, яка виховує дитину з особливими освітніми потребами[1].

Кожна людина, незалежно від стану здоров'я, наявності фізичного чи інтелектуального порушення, має право на отримання освіти, якість якої не різниться від якості освіти, що здобувають здорові люди. Здобуття мистецької

освіти дітьми, які позбавлені можливості вести повноцінне життя внаслідок вад психологічного або фізичного розвитку потребує, насамперед, зміни ставлення суспільства до дітей з особливими потребами. Будь-яка дитина, яка виявляє інтерес та схильність до мистецької освіти, має право на її здобуття.

В Україні практика впровадження інклюзивних форм освіти в систему мистецьких навчальних закладів є складною, що пов'язано з низкою проблем: недостатній рівень компетентності педагогів; відсутність системного бачення проблем інклюзії і шляхів її вирішення в різних освітніх структурах. Забезпечення якісної інклюзивної освіти можливе лише за наявності високопрофесійних та креативних викладачів, які застосовують неформальні підходи до своєї роботи, спрямовують свою педагогічну діяльність на задоволення освітніх потреб здобувача початкової мистецької освіти, вони мають будувати індивідуальні освітні траєкторії для кожної дитини шляхом розробки відповідних освітніх програм, прийняття організаційних заходів, розробки стратегії викладання [2].

Для цього сучасному педагогу потрібно постійно підвищувати свою кваліфікацію, фахову майстерність та приділяти увагу власному професійному розвитку.

Основний принцип інклюзивної освіти полягає в тому, що всі діти повинні навчатися разом в тих випадках, коли це виявляється можливим. Сучасна мистецька школа повинна стати середовищем для розвитку дитини як особистості, виявляти та вдосконалювати її здібності, виховувати здатність до творчості в кожного, хто виявив бажання навчитися мистецтву.

### **Список використаних джерел**

1. Інклюзивні практики для працівників культури: методичний посібник/ Брушневська І. М., Колодяжна В.В., Галапчук-Тарнавська О. М.. Луцьк, ФОП Іванюк В. П., 2020.-278 с.
2. Кузава І.Б. Інклюзивна освіта дошкільників, які потребують корекції психофізичного розвитку: теорія і методика. Монографія. Луцьк, ПП Іванюк В. П., 2013. 292 с.

**Козяк О. М.**

Магістр спеціальності 025

«Музичне мистецтво»

Волинський національний

університет імені Лесі Українки,

## **ПРОБЛЕМИ ВІДРОДЖЕННЯ КОБЗАРСЬКОГО МИСТЕЦТВА**

Погляд на кобзарське мистецтво принципово змінюється з проголошенням незалежності української держави, а відтак і відходом від тоталітарного режиму. Свобода вибору репертуару, різноманітна тематика (зокрема, політична, релігійна, побутова), відсутність цензури, вільне творення дум і пісень, традиційна кобзарська манера виконання, вільний вибір місця кобзарювання - все це, безперечно, ознаки відродження автентичного кобзарського мистецтва.

Значну роль в активізації життя кобзарів-бандуристів, координації їх зусиль відіграла створена в 90-х роках ХХ ст. Всеукраїнська кобзарська спілка, що має свої осередки в багатьох містах України. Її керівники: В.Литвин, В.Горбатюк, В.Єсипюк - улаштували ряд важливих масових кобзарських акцій (кобзарські з'їзди, фестивалі кобзарського мистецтва, конкурси, концерти, ювілейні вечори) [1]. У цей час в селі Стрїтивці на Київщині було відкрито Республіканську школу кобзарського мистецтва, де навчання гри на бандурі супроводжується ще й глибоким осягненням філософії кобзарства. Ініціаторами й організаторами цієї школи є відомі кобзарі Василь і Микола Литвини, їх друзі та однодумці [4]. Існує й музей кобзарства в Ялті. Його очолює викладач по класу бандури Ялтинського педагогічного училища Олексій Федорович Нирко. Крім музею, він також створив кобзарську бібліотеку і три капели бандуристів, з якими виступав у Франції, Угорщині, Польщі, Югославії, Туреччині, Росії.

Чим більше розвивалось кобзарство в Україні, тим актуальнішим ставало питання створення осередку організаційно-творчої роботи серед кобзарів і їхнього згуртування. Саме тому в 1992 році в центрі „Український дім" постало тверде рішення створення кобзарської світлиці. Не існуючи фактично у фізичному розумінні (тобто не маючи приміщення, де б все проходило) вони почали проводити заходи з наступного ж року своєї роботи. Найперше - це благодійний вечір - зустріч кобзарів та бардів усієї України. Пізніше пройшли

творчі вечори відомих кобзарів, поетів, письменників (зокрема присвячені творчості кобзаря Василя Нечени і поета Степана Пушика). Зараз, на жаль, кобзарської світлиці вже немає.

12 листопада 1996 року в Київському інституті культури відбулась епохальна подія: відкрилась кафедра кобзарського мистецтва та бандури. Студентам, які обрали цей фах, пропонується широкий спектр кваліфікацій: викладач, бандурист-співак, бандурист-концертний виконавець, диригент капели бандуристів.

Кобзарство в Україні, незважаючи на різноманітні перешкоди, не зникає, а навпаки відроджується все інтенсивніше.

У наш час кобзарське мистецтво розвивається в основному у двох напрямках: традиційному - народно-фольклорному та сучасному - сценічно-академічному.

Традиційне народно-фольклорне кобзарство відроджує зразки давніх народних інструментів (кобзи, бандури, стародавньої ліри), освоює пропонує давній традиційний кобзарський репертуар, проявляє тенденцію до відродження давніх кобзарських традицій і звичаїв, прагне об'єднатися в кобзарські цехи та „вільно кобзарювати" на вулицях, площах чи скверах.

Сценічно-академічний напрям представляють здебільшого виконавці, які мають музичну освіту (закінчили класи бандури). Значна увага тут зосереджена на концертній діяльності, вдосконаленні інструментів, у репертуарі багато творів класиків та сучасних композиторів.

### **Список використаних джерел**

1. Іваницький А. Українська народна музична творчість. - К.: Муз. Україна, 1990.
2. Кирдан Б. Український народний епос. - М., 1965.
3. Кирдан Б. Українські народні думи. -М., 1962.
4. Кирдан Б., Омельченко П. Народні співці-музиканти на Україні. - К.: Муз. Україна, 1980.



**Лещук С.,**

магістр спеціальності 025

«Музичне мистецтво»

Волинський національний

університет імені Лесі Українки,

Науковий керівник

**Панасюк С. Л.,**

канд. пед. наук, доцент

## **ЕСТЕТИЧНЕ ВИХОВАННЯ ШКОЛЯРІВ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА**

Музичне виховання є частиною естетичного виховання дітей. Музичні образи мають яскраве емоційне забарвлення, вони пробуджують думку, викликають глибокі почуття, дають роботу уяві. Явища життя сприймаються через музику глибше, яскравіше, повніше.

Основним завданням інколи у галузі естетичного та музичного виховання є прищеплення дітям любові та інтересу до музики, розвиток їх музичних здібностей та художнього смаку [1]. Найкоротшим та найбільш дієвим шляхом до здійснення цього завдання є активна діяльність самих учнів, їх безпосередня участь у виконанні музики. Але ж діти приходять до школи, не володіючи музичними інструментами, тільки невелика кількість учнів ходять до музичної школи, а тому не всі можуть на уроці виконувати на інструменті музичні твори. Та всі без винятку діти, одні краще, інші трішки гірше, можуть співати, а пісня - це теж музичний твір. Тому хоровий спів — найдоступніший вид виконання музики — є основою музичного виховання дітей в школі.

Виконуючи пісню, передаючи її зміст, діти виявляють своє ставлення до того, про що вони співають, а це поглиблює думки і почуття, які викликає пісня. Спільний спів організовує учнів, сприяє вмінню дружно, узгоджено працювати.

Учні вчаться правильно, красиво і виразно співати на один і два голоси, співати з нот і, в доступних даному віці межах, розбиратися в змісті, характері і будові пісні, найпростіших засобах музичної виразності під час прослухування на уроці пісень та інструментальних творів у виконанні учителя або в грамзаписі. А якщо в класі хтось із школярів вчиться у музичній школі, то

цікавим та корисним є також, щоб такі діти іноді виступали перед своїми однокласниками, виконуючи вивчені ними музичні твори.

Слухання музики є цінним доповненням до хорового співу. Такий комплекс занять розширить музичний світогляд дітей, розвине їх слух і голос, ознайомить із доступними їх сприйняттю творами. Крім того, на уроках діти отримують ряд загальних відомостей про музику, про композиторів, елементарні теоретичні відомості.

Одним з важливих питань є питання про методичне забезпечення вчителя музики [2]. Адже нові принципи навчання музиці потребують нових методів. Та вчитель не повинен сліпо шукати в методичних посібниках відповіді на всі питання, які в нього виникали і будуть виникати. Він повинен творчо підходити до осмислення тих чи інших методичних рекомендацій, вибираючи з них найважливіше та найкорисніше для себе. Адже завдання методики - показати вчителю реальну навчальну програму на уроках з школярами.

Методика забезпечує зв'язок з вченими, в яких знаходиться програма, і школярами, які повинні засвоїти зміст цієї програми. Методика - це система загальних принципів і прийомів проведення уроків. А змістовна програма - це необхідна, але недостатня передумова ефективної музично-естетичної виховної роботи у школі.

### **Список використаних джерел**

1. Дорошенко Т. Розвиток творчих здібностей на уроках музики: методичні рекомендації. Київ // Початкова школа. 2001 - №4. с.34-37.
2. Печерська Е.П. Уроки музики в початкових класах: Навч. посібник. - К.: Либідь, 2001. 272 с.
3. Творча особистість учителя: проблеми теорії і практики: Збірник наукових праць. К.: НПТУ, 2001. Вип. 6. 295 с.

**Лагодюк В.,**  
магістр спеціальності 025  
«Музичне мистецтво»  
Волинський національний  
університет імені Лесі Українки,  
Науковий керівник  
**Панасюк С. Л.,**  
канд. пед. наук, доцент

## **РОЛЬ СЛОВЕСНОЇ ОБРАЗНОСТІ У ФОРМУВАННІ МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ**

Поняття «музичне мислення» широко застосовується в сучасній музичній педагогіці. За допомогою цього терміна фахівці вказують на зв'язок музичних переживань з іншими музичними процесами, які мають місце у кожний певний момент музичної творчості: створення музичних творів, їх виконання та сприйняття. Спеціальні терміни й словесні пояснення, що застосовуються вказують на емоційно-сміслову ситуацію, що її передбачають у даному музичному феномені. Саме тому можна сказати, що слово може розкривати природу музики.

Не випадково малопідготовлений слухач глибше усвідомлює та переживає музику, якщо цьому передують словесні пояснення. Дитина грає чи співає більш свідомо, якщо їй передати за допомогою слів образ, епм та характер твору. Зрозуміло, думку, виражену музичними звуками, не можна точно словесно відтворити, бо мова й музика не тотожні. Та, взаємодіючи з музикою (чи то у пісенній мелодії, чи то у вигляді словесної програми), текст завжди конкретизує наші думки і почуття, викликані музикою, робить їх глибшими та багатограними.

Виключна роль слова повинна відводитися на початковому етапі музичного виховання, коли саме формується музичне мислення. На роль слова як провідника й стимулу музичної думки вказують чимало вчених. Зокрема, багато написано про роль мовного досвіду, про визначальне значення слова щодо розуміння будови музичних творів, інтонації, ритміки.

Цікаво звернути увагу на те, що впродовж багатьох віків музика розвивалась у нерозривному зв'язку зі словом і відокремлювалася від останнього лише на виключно вищій стадії свого розвитку. Це певною мірою свідчить, що формування музичного мислення повинно відбуватися в умовах

усвідомлення взаємозв'язку музики зі словом, мовним досвідом і поетичною образністю.

Слово, якщо воно взаємодіє з музикою, особливо у вигляді вокальної мелодії, допомагає сприймати й усвідомлювати якість музичної інтонації. Кожний мелодичний зворот і мелодія в цілому набувають значення інтонації, бо стають для підлітка засобом відображення конкретного смислу й переживання. Отже, формувати музичне мислення означає виховувати в учнів уміння ставитися до музики як до мистецтва, що втілює художній зміст[2].

Слід зазначити, що поняття інтонації було введено в теорію Асаф'євим саме з метою вказати на специфіку музичного мислення. Для Асаф'єва музична форма в своєму становленні є аналогом життєвих процесів. Основу процесуальності музичної форми дослідник вбачає в порухах інтонації. [4]

Виходячи зі сказаного, можна твердити, що формування музичного мислення, сутність якого – інтонаційне усвідомлення музики, є закладання основи розуміння музичної форми, тобто формоутворення та побудови музичних творів. Певною мірою до такого висновку приводить навчання за методом імпровізації (маємо на увазі систему дитячого музичного виховання за К. Орфом). На розуміння музики як сутності інтонації націлює програма для загальноосвітніх шкіл, ті методики, котрі спрямовані на роботу з дітьми у плані багатоваріантного виконання одних і тих самих пісенних мелодій та інструментальних п'єс [1].

Відповідно до вимог програми винятково важливо, щоб на початковому етапі навчання школярі прагнули усвідомлювати образно-смыслову сутність метра, ритму, мелодійного рисунка, фактури, тембру, темпу тощо, тобто заглиблювалися б в інтонаційну структуру музики. Особливого значення у цьому надається слову як засобу пояснення (визначення, тобто терміна) і слову як художньому образу [3]. За цих умов важливою є активна позиція учнів.

### **Список використаних джерел**

1. Гринчук І. Проблеми музичного мислення: теорія і методика розвитку: Навчально-методичний посібник. Тернопіль: Підручники і посібники, 2008. 224 с.
2. Данчук А.П. Дитяче хорове виконавство. Методичні та практичні рекомендації з курсу «Методика та практикум роботи з дитячим хором». Рівне, 2005. 442 с.
3. Ростовський О.Я. Теорія та методика музичної освіти: Навч.-метод. посібник. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2011. 640с.

**Мельник І.**, магістр спеціальності 025  
«Музичне мистецтво»  
Волинський національний університет  
імені Лесі Українки,  
Науковий керівник  
**Панасюк С. Л.**,  
канд. пед. наук, доцент

## **ВОКАЛЬНО-ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ ДЛЯ ДІТЕЙ БОГДАНИ ФІЛЬЦ**

Музика для дітей – один з провідних напрямків творчості Богдани Фільц, що позначений національною самобутністю і яскравими здобутками, колоритністю й витонченістю барв, яскравою образністю і, водночас, стильовою доступністю для дитячих колективів різних виконавських рівнів.

Величезний художньо-виховний потенціал її творів зумовив постійний інтерес до її доробку. Та особливу популярність здобули її дитячі пісні та хори, що належать до найбільш репертуарних композицій у творчості провідних дитячих колективів України. Так, у репертуарі Великого дитячого хору Національної Радіокомпанії України (керівник Т. Копилова) понад півсотні її пісень і хорів, зокрема – численні хори на вірші О. Олеся, Т. Шевченка, Лесі Українки, Л. Костенко, "Земле моя" на вірші І. Франка, "Як не любить той край" і "Любіть Україну" (В. Сосюри), "В сосновім лісі дичка зацвіла" (Д. Павличка), "Любимо землю свою" (М. Сингаївського), зразки її духовної музики ("Богородице Діво", "Світе тихий", "Достойно є"), обробки українських народних пісень та ін. Найвищою оцінкою цієї співпраці є присвята цьому колективу збірки "Світе тихий".

Певну творчу конкуренцію у майстерності інтерпретації її хорових полотен цьому колективу складають і дитячі хори "Зоринка" (худ. кер. І. Доскоч), "Щедрик" (худ. кер. М. Сабліна), "Вогник" (худ. кер. С. Степаненко), "Дзвіночок" (худ. кер. Р. Толмачов), "Дударик" (худ. кер. М. Кацал) та інші.

У становленні її самобутнього стилю загалом і стилю творів для дітей особливу роль відіграло навчання у Л. Людкевича й Л. Ревуцького, у процесі якого був утверджений закладений родиною пієтет до українського мистецтва й національних традицій. Обидва геніальні вчителі культивували у мисткині зацікавленість не тільки здобутками української професійної творчості різних епох, а й до її специфічних регіональних джерел – унікальних площин гуцульського, закарпатського, лемківського фольклору й модусів західноукраїнського музичного мислення.

Досконале розуміння стильових особливостей творчості провідних

українських композиторів відтворилося у фортепіанному циклі "Музичні присвяти", де, за аналогією до шуманівського "Карнавалу", постали музичні "портрети" С. Людкевича, В. Барвінського, А. Кос-Анатольського, Є. Козака, М. Колесси, Л. Ревуцького й Д. Січинського.

Вже невдовзі цей колосальний потенціал відтворився в актуальних жанрово-стильових моделях її музики, вражаючи щирістю й безпосередністю проявів характерних музично-семантичних кодів. Вочевидь, саме тому в музикознавстві відзначена особлива щирість її стилістики. Як зазначив Олег Смоляк, "... вона (маємо на увазі творчість) позначена в основному вродженим талантом, який позбавлений впливів автодидактичного композиторського набутку, а розкрився завдяки природному обдаруванню. Власне природне обдарування підтверджується особливою закоріненістю композиторки Богдани Фільц у народнопісенну стихію, оскільки для неї властива безпосередність вислову, лаконізм музичної думки, стильовий афоризм, а головне – позбавлення будь-якого надуманого конструктивізму" Емоційна континуальність, притаманна і вокально-хоровій музиці композиторки, як й імпровізаційність – камерно-інструментальним творам ("Яворівські іграшки", "Лемківські варіації", "Закарпатські новелети" тощо).

Музика для дітей у доробку Б. Фільц розгортається у кількох жанрових напрямках. Найчисельнішою і найрізноманітнішою є вокально-хоровий доробок, що охоплює твори для дитячого хору з супроводом фортепіано. Жанр обробок народних пісень репрезентований творами для хору з супроводом фортепіано: "Не знав бідний чоловік" (1986); "Листочку зелений" (1991) тощо.

Камерно-інструментальна сфера її музики охоплює переважно твори для фортепіано: "Танок" (1952), "Три прелюдії" (1952), "Експромт" (1953), "Фантазія в стилі думи" (1954), Композиторці належить також фортепіанний цикл для дітей "Яворівські іграшки" ("Зозулька", "Коники", "Кольорова скрипочка" "Чарівний смичок" та ін.; 1979–1980). Про багатоманітність і ґрунтовність розробки "дитячої" тематики й образність безпосередньо свідчить видання більше, ніж десяти авторських збірок Б. Фільц. сл. Є. Макшанцева; 1982); "Хорові акварелі" (сл. О. Олеся; 1982); "Від зими до зими" (сл. О. Олеся; для дітей середнього шкільного віку; 1983); "Весняний дзвін" (пісні для дітей середнього шкільного віку).

### Список використаних джерел

1. Фільц Б. Види і жанри української музики для дітей. Українське мистецтвознавство. К., 2004. Вип.5. С. 105-109.
2. Юрко О.О. Вокальне виховання дітей та юнацтва в закладах загальної додаткової освіти. – Суми: СумДПУ ім. А.С.Макаренка, 2005. – 138с.

**Мельник С.,**  
магістр спеціальності 023  
«Образотворче мистецтво, декоративне  
мистецтво, реставрація»  
Волинський національний університет імені  
Лесі Українки  
Науковий керівник:  
**Каленюк О.М. ,**  
кандидат педагогічних наук, доцент

## **ОСНОВИ МИСТЕЦТВОЗНАВЧОЇ ЕКСПЕРТИЗИ ПАМ'ЯТОК КУЛЬТУРИ**

Стратегічним курсом у сфері культури є відновлення автентичності культурної спадщини, створення культурного середовища в Україні, а відтак і формування почуття національної ідентичності громадян. Названі зміни не можуть відбутися без переосмислення ознак цінності значної частини мистецьких пам'яток. Особливо важливим у цьому контексті є проведення численних експертиз, аналітичних досліджень, вивчення архівних матеріалів, а також факти оприлюднення й популяризація відомостей про визначні пам'ятки мистецтва.

На сьогоденішньому етапі розвитку культури і мистецтва визріли усі умови й з'явилися нові можливості для осучаснення експертної роботи. Експертна справа набуває все більшої актуальності для формування нового культурного простору та робить значний внесок у практику виховання й освіти молоді.

Експертиза творів образотворчого мистецтва із застосуванням сучасних методів дослідження посідає значне місце у повсякденній практиці експертів музейних та приватних колекцій. Вона є актуальною в контексті необхідності з'ясування широкого кола питань, що стосуються автентичності музейних артефактів, у тому числі тих, які за ідеологічними обставинами не були належним чином вивчені в минулому. Найбільш «постраждалими» у плані недостатнього вивчення виявилася живописні твори середньовічного мистецтва, українського авангарду, твори іконопису.

Мистецькі вироби, завдяки зростаючому на них попиту доволі часто стають об'єктами неправомірних посягань, а отже, й об'єктами

кримінальних проваджень або цивільних спорів. Повне та об'єктивне розслідування потребує використання спеціальних знань, які застосовуються в межах судової мистецтвознавчої експертизи для вирішення конкретних питань, пов'язаних з ідентифікацією твору, його авторства тощо.

Також проведення наукової атрибуції та експертизи має позначитися на якісному рівні оформлення музейної документації та введення достовірної інформації до наукового обігу. Сучасне мистецтвознавство передбачає широке коло досліджень, враховуючи нові технологічні можливості, проведення усіх можливих видів пошукових робіт з метою якісної наукової атрибуції творів мистецтва, побудування дослідницьких гіпотез та укладанні професійних експертних висновків із визначенням їх історичної та культурної цінності. Відтак, експертиза творів образотворчого мистецтва та інформаційних пам'яток – це вид наукової та комерційної діяльності, яка здійснюється з метою детального обстеження об'єкта, «зчитування» та вивчення усієї необхідної інформації, пов'язаної з пам'яткою культури, проведенням всебічної наукової атрибуції із застосуванням комплексного дослідження, порівняння з аналогами та подальшого використання отриманої інформації для з'ясування їх історичного і загальнокультурного значення.

Крім того, мистецтвознавство переслідує мету проведення оцінки пам'яток культури в царині їх соціально культурної цінності, визначення місця в ряді споріднених пам'яток культури, і головне, – визначення національного або світового рівня значення пам'ятки. Експертиза творів образотворчого мистецтва часто потребує додаткового опрацювання чисельних літературних, архівних та інших видів джерел інформації, а також застосування аналітичних методів дослідження для встановлення авторства, ідентифікації ознак автентичності, інтерпретації сюжету, визначення датування, авторства, та інших необхідних складових експертного висновку, що повинні мати повну характеристику про предмет дослідження.

Мистецтвознавча експертиза – експертиза на твори мистецтва з повним описом предмета, визначенням його походження, наявності реставрації (або відсутності), стану збереження, визначенням датування, авторства. Часто мистецтвознавча експертиза, що проводиться на запит власника твору, носить характер джерелознавчої.



До переліку традиційних методів дослідження пам'яток культури і проведення мистецтвознавчої експертизи можна віднести: джерелознавчі методи, дослідження хімічного та фазового складу, ізотопні дослідження, макроскопічні дослідження, математичні методи, мистецтвознавчі дослідження. Цей процес також є актуальним у контексті розвитку сучасних інформаційних технологій, адже з'явилися нові можливості для осучаснення експертної роботи.

Отже, мистецтвознавча експертиза пам'яток культури маючи велике підґрунтя для опрацювання використовує комплекс заходів та наукових розвідок спрямований на вивчення виявлених атрибутивних ознак пам'ятки культури, які передбачають використання традиційних методів дослідження і є важливими для отримання результатів визначення віку твору мистецтва, походження та способу виготовлення пам'ятки на основі стилістичної, видової та типологічної приналежності.

#### **Список використаних джерел**

1. Закон України про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей / Відомості Верховної Ради України (ВВР). № 48. 1999. С. 405 [Електронний ресурс]. Режим доступу: [https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1068-14\\_112](https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1068-14_112)
2. Доманцевич Н. І. Основи експертизи культурних цінностей [Текст] : навч. посіб. для студ. спец. 7.050302 і 8.050302 "Товарознавство та експертиза в митній справі" / Доманцевич Н. І., Коваль М. Н., Закусілов А. П. ; Укоопспілка, Львів. комерц. акад. - Л. : Вид-во Львів. комерц. акад., 2011. - 240 с.
3. Калашникова О. Л. Ідентифікація та вартісна оцінка культурних цінностей: Навчальний посібник. – К.: Вища освіта, 2006. – 287
4. Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства : I-УШ науч. конф. : материалы. – М., 1996-2004.
5. Індутний В.В. Оцінка культурних цінностей. – К.: тов. “Аякс прінт”, 2008 – 608 с.

## ЗМІСТ

<b>Голечко А.</b> ГЕНЕЗА ФОРМУВАННЯ ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВОЇ ТВОРЧОСТІ ТА ВИКОНАВСТВА НА БАЯНІ ТА АКОРДЕОНІ .....	3
<b>Гуменюк Ю.В.</b> РОЗВИТОК ФОТОГРАФІЇ ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ФЕНОМЕНУ .....	9
<b>Дубинка О.С.</b> АНАЛІЗ ОБРАЗУ МАВКИ, ЯК ХУДОЖНІЙ СИМВОЛ ВОЛИНІ.....	11
<b>Захарчук Н.В., Гоч А.О.</b> МУЗИЧНИЙ СУПРОВІД НА ЗАНЯТТЯХ КЛАСИЧНОГО ТАНЦЮ .....	13
<b>Ігнатова Л.П., Сватула Т.В.</b> ПОНЯТТЯ СТУДІЙНОГО ЗВУКОЗАПISУ .....	15
<b>Ігнатова Л.П., Сватула Т.В.</b> ТВОРЧЕ ВИКОРИСТАННЯ СЕМПЛЕРІВ У СТУДІЙНОМУ ЗВУКОЗАПISІ:АКТУАЛЬНІСТЬ ТЕМИ.....	17
<b>Ігнатова Л.П., Франса Надія Соланж ЖОЗЕ ВІАНА да МОТТА –</b> ВИДАТНИЙ ПОРТУГАЛЬСЬКИЙ КОМПОЗИТОР ТА ПІАНІСТ.....	18
<b>Ігнатова Н.</b> ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК МЕДИЦИНИ І МУЗИКИ: ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ .....	20
<b>Ілляшенко І., Ігнатова Л.П.,</b> МЮЗИКЛ ТА ЙОГО ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ .....	21
<b>Козачук О.</b> НАРОДНО-СЦЕНІЧНА ХОРЕОГРАФІЯ ВОЛИНІ ТА ЇЇ СУЧАСНИЙ СТАН.....	22
<b>Косаковська Л.П.</b> ВАСИЛЬ АВРАМЕНКО – МЕНЕДЖЕР УКРАЇНСЬКОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА .....	26
<b>Костюк В., Ігнатова Л.П.</b> КЛАСИЧНИЙ КРОСОВЕР – СТИЛЬ ЧИ ВДАЛА МЕНЕДЖЕРСЬКА ІДЕЯ?.....	28
<b>Марчук О.А.</b> ПЕЙЗАЖ ХУДОЖНЬО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ТВОРЧОСТІ ТЕТЯНИ ГАЛЬКУН.....	30
<b>Мельничук О.М. С. ПРОКОФ'ЄВ.</b> ВНЕСОК КОМПОЗИТОРА У РОЗВИТОК ВІОЛОНЧЕЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ХХ СТОЛІТТЯ. СИМФОНІЯ-КОНЦЕРТ. ТРУДНОЩІ ВИКОНАННЯ.....	34

<b>Обаровська В.В.</b> ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ ФЕРЕНЦА ЛІСТА .....	37
<b>Павлюк А.О.</b> КАРЛ ОРФ ТА ЙОГО МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНА КОНЦЕПЦІЯ.....	40
<b>Первих І.І.</b> СТВОРЕННЯ ІЛЮСТРАЦІЙ З ВИКОРИСТАННЯМ РАСТРОВОЇ ГРАФІКИ .....	43
<b>Слищенко Я.В.</b> ПОЕЗІЯ Т.Г.ШЕВЧЕНКА У ТВОРЧОСТІ ГУРТУ «DRUDKH» .....	45
<b>Тарасюк І.І., Климчук М.П.</b> ФІРМОВИЙ СТИЛЬ ЯК ОСНОВНА СКЛАДОВА КОНЦЕПЦІЇ ЕСТЕТИЧНО-ХУДОЖНЬОЇ ВІЗУАЛІЗАЦІЇ	47
<b>Федонюк С.Д.</b> КІНОФЕСТИВАЛЬ “DOCUDAYS UA” ЯК АУДІОВІЗУЛЬНА ШКОЛА З ПРАВ ЛЮДИНИ.....	50
<b>Федонюк С.Д.</b> В ОЧІКУВАННІ КІНОВИРОБНИЦТВА НА ВОЛИНІ: ТВОРЧИСТЬ ХУДОЖНИЦІ ПО КОСТЮМАХ НАТАЛКИ ГРАДИСЬКОЇ .....	53
<b>Шурдак М.І.</b> ГАРМОНІЧНИЙ АНАЛІЗ НА ЗАНЯТТЯХ З ГАРМОНІЇ.	57
<b>Котова С.</b> СУЧАСНИЙ ТАНЕЦЬ ЯК ЕФЕКТИВНИЙ ЗАСІБ ВСЕБІЧНОГО РОЗВИТКУ ДІТЕЙ ТА МОЛОДІ .....	58
<b>Панасюк С. Л.</b> МИСТЕЦЬКА ОСВІТА ДІТЕЙ З ОСОБЛИВИМИ ОСВІТНІМИ ПОТРЕБАМИ.....	61
<b>Козяк О. М.</b> ПРОБЛЕМИ ВІДРОДЖЕННЯ КОБЗАРСЬКОГО МИСТЕЦТВА .....	63
<b>Лещук С.</b> ЕСТЕТИЧНЕ ВИХОВАННЯ ШКОЛЯРІВ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА .....	65
<b>Лагодюк В.</b> РОЛЬ СЛОВЕСНОЇ ОБРАЗНОСТІ У ФОРМУВАННІ МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ .....	67
<b>Мельник І.</b> ВОКАЛЬНО-ХОРОВА ТВОРЧИСТЬ ДЛЯ ДІТЕЙ БОГДАНИ ФІЛЬЦ .....	69
<b>Мельник С.</b> ОСНОВИ МИСТЕЦТВОЗНАВЧОЇ ЕКСПЕРТИЗИ ПАМ'ЯТОК КУЛЬТУРИ.....	71

Наукове видання

*Актуальні проблеми розвитку  
Культури, мистецтва та освіти*

ЗБІРНИК МАТЕРІАЛІВ  
НАУКОВІ ЧИТАННЯ  
(12 листопада 2021 року)

Друкується в авторській редакції