

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

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

**ЗБІРНИК МАТЕРІАЛІВ
V ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ
29 травня 2020 року
(електронне видання)**

Луцьк
2020

УДК 7.036(477)(082)
ББК85.103(4УКР)я431
А 43

Рекомендовано до друку рішенням вченої ради факультету культури і мистецтв Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (Протокол № 12 від 26 травня 2020 року)

Редакційна колегія:

Ігнатова Л.П. – кандидат мистецтвознавства, доцент

Панасюк С.Л. – кандидат педагогічних наук

Охманюк В.Ф. – кандидат мистецтвознавства, доцент

Степанчук А.В. – методист факультету культури і мистецтв

Актуальні проблеми розвитку українського мистецтва: культурологічний, мистецтвознавчий, педагогічний аспекти [Текст]: матеріали V Всеукраїнської науково-практичної конференції (Луцьк, 29 травня 2020р.) / наук.ред. кандидата пед. наук, доцента Панасюк С.Л. Луцьк: СНУ імені Лесі Українки, 2020. Вип.1. 190 с.

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

Матеріали конференції друкуються мовою оригіналу в авторській редакції.

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

УДК7.036(477)(082)
ББК85.103(4УКР)я431

©Східноєвропейський національний
університет імені Лесі Українки, 2020

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

МАТЕРІАЛИ
V ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ
29 травня 2020 року
(електронне видання)

*Дубенський коледж культури і мистецтв Рівненського державного
гуманітарного університету*
Київський інституту проблем сучасного мистецтва НАН України
Луцький педагогічний коледж
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка
Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки

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

УДК 784.4(=161.2)

Барановська Л.О.

магістрантка

спеціальності 025 «Музичне мистецтво»

СНУ імені Лесі Українки

baranovskalubov3@gmail.com

науковий керівник –

кандидат педагогічних наук Панасюк С.Л.

СУЧАСНА ЕСТРАДНА ПІСНЯ В УКРАЇНІ

Актуальність проблеми дослідження. Станом на сьогоднішній день естрадна пісня займає окреме місце в житті кожного з нас. Вона є різновидом масової культури, яка стає точкою поширення пісні в маси, а особливо тих популярних пісень, які підпорядковані часу та музичній моді.

Проблеми становлення і розвитку української вокально-естрадної пісні а саме виконавства розглядали М. Мозговий «Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні», М. Барановська «Естрадно-вокальна музика в Україні кінця ХХ - початку ХХІ ст.: тенденції розвитку» та ін.

Естрадна пісня – це жанр популярної вокальної музики, призначений для виконання на естраді [1].

Яскравими представниками естрадної пісні ХХ ст. в Україні, були композитори П. Майборода, О. Білаш, І. Шамо, Б. Буєвський, А. Пашкевич.

Окремо хочеться сказати про композиторів, які брали натхнення з витоків західної музики: В. Івасюк, І. Карабиць, Б. Янівський, В. Ільїн, О. Зуєв, Р. Бабич, Б. Монастирський, О. Осадчий, Л. Дутковський, В. Громцев, М. Мозговий, П. Дворський, Т. Петриненко, І. Білозір, А. Пащенко, Р. Іщук, В. Яцола.

Кожен період розвитку української естради ХХ ст. відзначився популярними творами. Перший період - "Пісня про рушник", "Два кольори", "Черемшина", "Летять, ніби чайки", "Києве мій", "Марічка", "Степом, степом", "Мамина вишня". «На долині туман», «Чорнобривці», «Іду я росами», «Польова царівна».

Другий період - "Червона рута", "Водограй", "Дикі гуси", "Чарівна скрипка", "А ми удвох", "Три дороги", "Моя любов, моя земля", "Гай, зелений гай", "Мій рідний край", "Стожари", "Смерекова хата".

Третій період - "Україна" Т. Петриненка, "Україночка" О. Білозір, "Піду втоплюся" А. Миколайчука, "Я козачка твоя" Р. Кириченко, "Час рікою пливе" та "Смерека" М. Гнатюка, "Дві зорі" І. Мацялка, "Душі криниця" І. Бобула. Ці пісні по нині є естрадними вокальними візитівками України.

Серед найпопулярніших виконавців цього періоду були Назарій Яремчук, Василь Зінкевич, Софія Ротару, Ніна Матвієнко, Іван Попович, Віктор Шпортько, Ліна Прохорова, Тетяна Русова, Людмила Артеменко, Лідія Михайленко, Лідія Відаш, тріо Мареничів.

Щодо естрадної пісні ХХІ ст., тут йдеться про переломний момент в музиці, виникають нові стилі музики, поєднання непоєднаних жанрів пісні. В ХХІ ст. вокал не посідає головне місце у виконанні пісні, а головним стає саме подача та ритмічний настрій пісні. У дослідженні М. Мозгового основні жанри в українській естрадній пісні представлені зразками творів шлягерного типу, які органічно впливають із відповідних традицій європейської загалом (диско, рок-н-ролу, деяких різновидів танців) та української, зокрема, популярної музики [2]. В Україні створюються нові гурти з різними стильовими напрямками, такими як: рок-, джаз- і поп-музика.

Яскравими представниками такого стилю як рок-музика є «Океан Ельзи», «Скрябін», «Гайдамаки», «Воплі Водоплясова», «С.К.А.Й.».

Представники джаз-музики: «JazzexBand», «Freedom-jazz», Джамала.

Представники поп-музики: Софія Ротару, Ірина Білик, Тіна Кароль, Олександр Пономарьов, Віа Гра, Верки Сердючки – їхня популярність виходить за межі нашої держави.

Задля розквіту та збагачення української естрадної пісні в Україні створюються все більше вокальних конкурсів, фестивалів та телевізійних проєктів, до прикладу, «Аскольдів глас», «Червона рута» (фестиваль), «Всеукраїнська музична олімпіада», «Всеукраїнський відкритий вокальний і хоровий конкурс «VOCAL.UA»», «Євробачення. Національний відбір», Міжнародний конкурс українського романсу імені Квітки Цісик, «Х-Фактор», «Голос караїни» та досить багато інших проєктів.

Отже, естрадно-вокальна музика в Україні представлена великою кількістю стилів, напрямків, жанрів, багато з яких поєднуються між собою. Виникають певні суперечками щодо класифікації естрадної музики, але, можна стверджувати, що естрадна пісня розвивається у трьох основних напрямках: рок -, джаз- та поп-музика, які представлені на українській естраді. Зазначена проблема не вичерпується проведеним аналізом, для

подальшого розвитку питання потребує чіткої класифікації естрадної музики за стилями, напрямами та жанрами.

Список використаних джерел

1. Інтернет ресурси: <https://vseosvita.ua>.
2. Мозговий М. П. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні : автореф. дис. ... канд. мист.: спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / М. П. Мозговий ; Київський національний університет культури і мистецтв. – К., 2007. – С. 11.

УДК 784.4(=161.2)+398.83(=161.2)

Буряк І.В.

магістр спеціальності 025 «Музичне мистецтво»

СНУ імені Лесі Українки

УКРАЇНСЬКА ЛІРИЧНА ПІСНЯ

Українська пісенна лірика – одне з найцінніших надбань нашого народу. Її зразки несуть у хвилюючих образах з глибини віків свідчення про духовні багатства людей минулих поколінь, про їх світогляд і морально-етичні ідеали. Ці пісні промовляють і про глибокий інтерес до емоційного світу окремої особистості. Щирість духовного вислову, настроєвий лад, органічна краса поєднання слова й мелодії принесли українській ліричній пісні світову славу.

Лірика, на думку багатьох учених, сформувалась у фольклорі значно пізніше, ніж епічна творчість, бо визнання цінності почуттєвого світу людини – явище соціальне, яке потребує історичного досвіду.

Більшість дослідників (О. Бодяньський, О. Потебня, О. Веселовський, Ф. Колесса, В. Пропп, О. Дей, Н. Колпакова та інші) схиляються до думки, що ліричні пісні зароджувалися в глибинах обряду, відокремившись від пісень заклинальних і віншувальних, від голосінь. Але в процесі розвитку етносу змінюється його світогляд, еволюціонують види народної культури, трансформуються й доміанти пісенної творчості. Уже на межі XVI і XVII ст. ліричні пісні існували цілком самостійно, зі своїм спектром тем, ідей, образів і своїми закономірностями художньої типізації життя [3].

Формування вокальної лірики, як і інших жанрів музичного мистецтва, зв'язано із загальним розквітом культури на Україні в XVII – 1-й пол. XVIII ст. Новаторські устремління українських поетів, серед яких були також

автори псалмів і кантів, (Ф. Прокопович, Д. Туптало, С. Яворський, Т. Щербаський, Дроздовський, Г. Сковорода й ін.), помітно впливали на формування жанрово-інтонаційних і структурних особливостей музичних творів. Саме у сфері камерно-вокальної музики з'явилася можливість широкої інтерпретації різноманітних тем, починаючи від інтимної лірики і закінчуючи глибокими філософськими роздумами. Сольна форма сприяла емоційній широкості висловлювання. Людина – головний герой ліричної пісні.

Широкий діапазон образів, втілений у пісенній ліриці, охоплює різні грані висвітлення життя і свідчить про наявність у фольклорі всіх трьох типів лірики: інтимної, пейзажної та громадянської (суспільної). Серед перших такі, що традиційно належали до традиційного жанру, - родинно-побутові, весільні, про жіночу долю, про кохання, колискові тощо. До других відносяться деякі історичні та суспільно-побутові пісні – козацькі, чумацькі, кріпацькі, рекрутські, бурлацькі та ін [1].

Згодом усе частіше виникають ліричні пісні, які не можна беззастережно віднести до якоїсь конкретної групи. В них спостерігається органічне міжжанрове взаємопроникнення, як, наприклад, у ліро-епічних про рідну землю, у філософських роздумах про сенс життя у піснях –моралях, навіть деяких гумористичних.

Лірико–романтична образність притаманна творчості багатьох композиторів. Її простежуємо, зокрема, у творах І. Шамо ("Ой, вербиченько", сл. Л. Забашти), О. Білаша ("Цвітуть осінні тихі небеса", сл. А. Малишка, "Впали роси на покоси" та "Лелеченька", сл. Д. Павличка, "Ясени", сл. М. Ткача), Б. Буєвського, Ю. Рожавської, І. Поклада, О. Сандлера, Є. Козака, К. Мяскова, С. Сабадаша та ін. [4].

Лірично–жартівлива тематика простежується у творчості О. Білаша, Є. Козака, В. Верменича, М. Жербіна, Я. Цегляра та інших.

Формування численних вокально-інструментальних груп (професійних і аматорських), сольного естрадного виконавства обумовило розвиток естрадного репертуару як професійними митцями, так і аматорами (І. Івасюк, С. Сабадаш, В. Дутковський та інші). На цьому етапі свого розвитку українська естрадна пісня досить міцно була пов'язана з народнопісенними джерелами, що виявляється у творах І. Поклада, М. Скорика, А. Кос-Анатольського та інших [4].

Українська лірична пісня в сучасному музичному просторі розвивається, оновлюється, набуває індивідуальної неповторності.

Список використаних джерел

1. Грица С. Й. Фольклор у просторі та часі: Вибрані статті: [монографія] – Тернопіль: Астон, 2000. – 228 с.
2. Давидюк В. Первісна міфологія українського фольклору: [монографія]. – Луцьк: Вежа, 1997. – 296 с.
3. Денисюк І. Національна специфіка українського фольклору: Матеріали до лекції //– Л.: Вид-во Львівського університету ім. І. Франка, 2005. – 403 с.
4. Сердюк О.В. та ін. Українська музична культура: від джерел до сьогодення (Навч. монографія) / О.В. Сердюк, О.В. Уманець, Т.О. Слюсаренко. – Х.: Основа, 2002. – 400 с.

УДК 784.3

Воронка Ю.М.
магістрантка
спеціальності 025 «Музичне мистецтво»
Східноєвропейського національного
університету імені Лесі Українки,
Науковий керівник
Шурдак М. І.,
канд мист., ст. викл. кафедри історії,
теорії мистецтв та виконавства

ПОП КУЛЬТУРА ХХІ СТОЛІТТЯ НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ СТЕФАНИ ДЖОАНН АНДЖЕЛІНИ ДЖЕРМАНОТТА (ЛЕДІ ГАГА)

Актуальність проблеми полягає у тому, що з початком нового століття у свідомості людей відбуваються зміни поглядів, настанов, думок, з'являються нові ідеї у творчих особистостях. Спостерігаємо як здійснюється стрімкий крок вперед у науковому та технічному напрямках, що своєю метою має покращення умов життя людей на землі.

В такому розмаїтті подій музична культура теж стрімко набирає обертів. Розвиток нових технік композицій, спроба поєднання різних стилів, жанрів, методів добування звуку на музичних інструментах, а також різноманітні виконавські манери співу, електронна музика – намагаються створити нове звучання та досить активно продовжують свій розвиток у ХХІ столітті.

Музична поп культура у ХХІ столітті також досить активно розвивається. Перед виконавцями постає складне завдання – створити індивідуальний образ співака (неповторний, яскравий, цікавий),

оригінальність манери виконання пісень, пісні-хіти, шоу-концерти. У світі великої популярності досягають виконавці з країн США, Канади, Європи. Україна теж стає на цей шлях і намагається рухатись у заданому напрямку. Серед великої кількості відомих у світі виконавців звернемо увагу на молоду, талановиту, епатажну співачку, композитора, продюсера, дизайнера і актрису Стефані Джоанн Анджеліна Джерманотта (сценічний псевдонім з 2006 року – Леді Гага). В Україні порівняно мало інформації про неї (відомі аудіо та відео кліпи її пісень), більшість доступної інформації знаходимо з інтерв'ю співачки для різних американських видань.

Проакцентуємо на наш погляд найважливіші етапи творчого становлення Леді Гаги. Вона стала прикладом для молодих, ще не досвідчених виконавців, завдяки своїй невтомній праці, вірі в успіху на великій сцені, пробивному характеру, цілеспрямованості і мотивації. Шлях до її успіху був нелегким, вона змінила декілька продюсерів, працювала у дуеті з Lady Starlight – «Lady GaGa and The Starlight Revue» (у стилі ретро-варете 70-х років, де Стефані співала і грала на синтезаторі). У співпраці з продюсером RedOne їй вдалось поєднати поп, театральність, електро-глем, хіп-хоп та рок-н-рольний настрій. Згодом у 2008 році вона переїхала до Лос-Анджелесу і записала альбом «The Fame» («Слава»). Альбом вийшов дуже успішним, у ньому поєдналися риси баладності у стилі Боуї, драматичних номерів у стилі Queen і танцювальних треків, які висміювали багатих дітей, що хочуть досягнути слави будь якою ціною.

Перше турне Леді Гаги по північній Америці тривало з березня по вересень 2009 року – публіка і критика були у захваті. На початку липня 2009 року її сингл «Paparazzi» (з альбому «The Fame») зайняв четверту сходинку UK Singles Chart. Власне сама пісня це пошук відповіді на питання : «що важливіше слава чи любов? Чи можна досягнути їх обох одночасно, чи лише окремо?». Також сингл «Bad romance» зайняв перше місце в Канаді і Бельгії, друге місце в Billboard Hot 100. В 2010 році Леді Гага отримала дві нагороди Греммі : за танцювальний запис «Poker Face» і кращий альбом (жанр електро-данс) «The Fame». Вже у 2010 році кліпи співачки набирали більше одного мільярда переглядів на YouTube. Про її творчість та про неї як композитора і співачку заговорив увесь світ. У вересні 2010 року вона виграла у восьми номінаціях на церемонії MTV Video Music Awards – це був рекорд премії. Після успішного випуску третього альбому «Born this Way» в 2012 р. вона поїхала у третє світове турне, де показала 110 шоу по всьому світу. Це турне принесло співачці неабиякий успіх та славу. У 2012-14 рр. співачка разом з Тоні Беннетом записала альбом «Cheek to cheek» у джазовому спрямуванні.

У 2016 р. співачка випустила п'ятий студійний альбом «Joanne», над яким працювали чотири продюсери в тому числі і Елтон Джон. Вже на 2020 р. був запланований випуск шостого альбому, однак через пандемію його старт відкладено. Практично у кожному її альбомі є пісні-хіти, пісні-дуети, які знані у всьому світі. Подальший пошук її авторського мислення і бачення з кожною піснею ще більше розкриває теми, які актуальні для нашого життя. Також поява на сцені співачки вражає своєю сміливою, іноді відвертою епатажністю образів, які вона ретельно підбирає до кожної пісні, яку виконує.

Отже, співачка і композитор Стефані Джоанн Анджеліна Джерманотта досягнула успіху завдяки таланту та невтомній праці. Вона плідно працює над кожною своєю композицією, практично за два роки з'являється новий творчий альбом. Звичайно це величезна, тяжка праця над собою, над артистичними та вокальними даними. Як відомо шлях до успіху – це щоденна фізична і моральна, іноді виснажлива робота, результат якої світове визнання та слава. Її шлях до успіху є прикладом для молодого покоління у пошуку свого творчого «я» та втілення його на світовій сцені.

Список використаних джерел

1. Леді Гага / [Електронний ресурс]. – Режим доступу до джерела: https://ru.wikipedia.org/wiki/Леди_Гага

2. Леді Гага Тоні Беннет розкривають дату виходу джазового альбому / [Електронний ресурс]. – Режим доступу до джерела: <https://www.today.com/entertainment/lady-gaga-tony-bennett-reveal-their-jazz-albums-release-date-1D79990755>

3. Леді Гага (офіційний сайт) / [Електронний ресурс]. – Режим доступу до джерела: <https://www.ladygaga.com>

УДК 784.1(477)

Гавриленко С. В.
викладач-методист Дубенського
коледжу культури і мистецтв
Рівненського гуманітарного університету

РОЗВИТОК ХОРОВОЇ КУЛЬТУРИ В УКРАЇНІ

Українська національна співоча культура формувалася протягом століть як живий тандем традиційної співочої культури та хорового співу, що

прийшла в Україну з Візантії разом із християнством. Іван Огієнко, досліджуючи довготривалий вплив візантійської культури на Україну писав про те, що усю сприйняту культуру ми належно націоналізували, - цебто поєднали зі своєю, чим пертворили в нову українську культуру [1].

Дослідники – музикознавці А. Лащенко, Ю. О. Бенч-Шокало та інші розробили сучасну концепцію українсько хорової культури, яка нівелює окремі уявлення про українську пісенну традицію тощо. Лащенко А., утверджуючи тезу про те що «хоровий спів вирізняється поєднанням первинного (кореневої співацької традиції) і похідного (професійної академічної хорової традиції з національними і міжнародними культурними впливами) наполягає на необхідності «відійти від трактування хорової культури як елітної академізованої константи, а вихідним чинником вважати первісні засади співацького мистецтва» [3,с.28].

Характерним для них є національний звуковий ідеал, який початково формувався у стихії народного музикування на перетині домінантних рис національної психології, «нарощувався» у професійному виконавстві, будучи основою формування виконавських національних шкіл. Він передбачає такі елементи вислову, як: манера, характер звуковидобування, темброве забарвлення, чіткість артикуляції, оригінальну метроритмічну пульсацію, дихання. О. Козаренко відстоює думку про те, що «мірою ототожнення виконавця з національним звуковим ідеалом визначається рівнем адекватності інтерпретації, відчуття якої дане в ледь вловимих (та при тому не менш реальних) тонкостях, глибина яких залежить від ступеня зануреності реципієнта в національний «космос», а єдино можливим способом фіксації специфіки національно-своєрідного феномена – використання етнографічних принципів К. Квітки, який акцентував на слуховому аспекті, українському для адекватної артикуляції-розуміння тексту.

Анатолій Лащенко[4] розглядав вітчизняне хорове виконавство у соціокультурному та світовому культурному контексті. У хоровому мистецтві, що являє сфоєрідну жанрову сферу, провідною стороною є виконавство. Його специфіку розглядають у своїх дослідженнях сучасні музикознавці Л. Пархоменко, В. Живов, П. Ковалик, Н. Гречуха.

На українських землях хоровий спів відомий з часів Київської Русі. Досліджуючи витоки київської хорової школи, А. Лащенко спирається на обгрунтовану ідею одного із яскравих її представників – О. Кошиця про сирійське крило візантійського впливу на співацьку культуру Київської Русі від VI століття, в результаті поєднання якого із пісенно-культурною

традицією дохристиянської ери на теренах України протягом багатовікової історії викристалізувався особливий тип хорової діяльності.

Оскільки головним осередком формування співацької культури була Києво-Печерська лавра, то і «лаврський розспів як феномен художнього мислення став певною культурогенезою київської хорової школи» [4].

Хорові колективи існували в монастирях і при княжих дворах; в XI столітті хорового співу навчали в жіночій монастирській школі у Києві. З XVI століття хорові колективи були організовані церковними братствами; кращі з них — у Києві, Львові, Луцьку. Особливо відзначався хор Києво-Могилянської Академії, чисельністю понад 300 чоловік.

В Київській Русі співом супроводжувались всілякі обряди. У християнських храмах і храмах язичників хори існували вже в X ст. Професійний хоровий спів особливо розквітає у XI ст., в період могутності держави. З історичних джерел дізнаємось, що одним з найперших хорів в Києві був Візантійський хор, привезений князем Володимиром з нагоди церемонії прийняття християнства в кінці X ст. (988 – 989 рр.)

Багатоголосний строчний спів виник в першій половині XVI ст., але офіційно його визнали в другій половині XVI ст. Найбільш часто в строчному співі застосовувалось триголосся.

В цей час на Західній Україні виникають численні церковні та аматорські хори, які ведуть боротьбу за розвиток національної культури. Київська Лавра була одним із осередків хорового виконавства. Цікаві згадки хорового виконавства знайдено і в Почаївському монастирі. Так в 1790 р. в монастирській друкарні було видано збірник, в якому вміщено 250 друкованих пісень під назвою «Богогласник». Автори пісень невідомі, пісні малодосліджені але були широко популярні в народі.

Для розвитку хорового мистецтва України в період XVIII – XIX ст. велике значення мало відкриття в місті Глухові співацької спеціальної школи для підготовки співаків-хористів та інструменталістів для царського маєтку. Школа в Глухові дуже вплинула на розвиток глибокої ідеї та хорової культури зокрема. Одними з найкращих виконавців цієї школи можна виділити М. Березовського, Д. Бортнянського, яких і тепер шанують, як спеціалістів вищого рівня [3].

Хоровий рух в першій половині XIX ст. носить просвітительський характер. Композитори, диригенти Західної України організовують хори та хорові товариства. Так диригент М. Левицький організував хоровий

колектив «Буковинський боян», яким керує в м. Сокаль. Хоровий диригент О. Вітошинський очолив хор в с. Денисів на Тернопільщині. Працює з самодіяльними хорами композитор В. Матюк, який видав збірку хорів під назвою «Боян» та пісенний збірник для школи [1].

Ще ширшого розвитку набуває хоровий рух Західної України у зв'язку з виникненням хорових товариств «Торбан» – 1870 р., «Боян» – 1891 р. Хорові товариства виникли у Львові, Перемишлі, Стрию, Тернополі. К. Стеценко в часи революції 1905 – 1907 рр. організовує в Києві Перший Київський народний хор. В 1920 р. він організовує дві хорові мандрівні капели, наоснові яких згодом виникла капела «Думка».

З кінця ХІХ століття — на початку ХХ організація хорових колективів повсюдно в Україні набрала спонтанного характеру і була своєрідним виявом національного пробудження. Найкращі хори їздили репрезентувати хорове мистецтво України за кордоном: подорож Української Республіканської Капели і Українського Національного Хору на чолі з О. Кошицем Західною Європою й Північною Америкою (1919–1927), виступи київського хору «Думка» у Франції, зокрема в Парижі (1929), під керівництвом Н. Городовенка, гостинні виступи «Візантійського Хору» (Утрехт, Голландія).

Як відомо, хорова культура України має давні віковічні традиції. Це унікальне явище в історії не лише національної, а й світової музичної культури. Вона формувалась протягом багатьох століть на кращих зразках народнопісенної спадщини й церковної музики, стилістично-художньо оформлювалась у творчості багатьох всесвітньо відомих вітчизняних композиторів й диригентів. Звернення українських музикантів і науковців до проблем дослідження хорової культури має систематичний характер упродовж багатівікового шляху її розвитку.

Список використаних джерел

1. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів: актуалізація звичаєвої традиції : навч. посіб. - К. : Ред. журн. „Укр. Світ“, 2002. - 440 с.
2. Васильєва О. В. Хоровий спів крізь призму національної духовної культури. // Педагогіка і психологія : формування творчої особистості : проблеми і пошуки : зб. наук. пр. – Київ; Запоріжжя : Запоріз. обл. ін-т післядипломної пед. освіти, 2003. – Вип. 26. – С. 411-415.
3. Гулеско І.І. Національний хоровий стиль: Навчальний посібник . - Харків: ХДЦК. 1994. - 108с
4. Лащенко А. З історії київської хорової школи / Анатолій Лащенко. – К.: Музична Україна, 2007.-355 с.

Гонтар О. С.
заслужений артист України,
доцент кафедри історії, теорії мистецтв та виконавства
факультету культури і мистецтв
СНУ імені Лесі Українки

АРАНЖУВАННЯ ЯК ФАХОВЕ ВМІННЯ МУЗИКАНТА – ПЕДАГОГА

Професійна підготовка студентів являє собою одну із складових всебічного розвитку особистості у вищій школі. Вона спрямована на вивчення комплексу гуманітарних та суспільних наук. Але домінантою в підготовці майбутнього музиканта-педагога виступає фахова спрямованість, пріоритет спеціальних знань та умінь.

Досліджуючи специфіку фахової підготовки, слід зазначити, що внаслідок внутрішнього розділення праці в рамках професії виникло поняття «фах», яке тлумачиться як «вид заняття, трудової діяльності, що вимагає певної підготовки і є основним засобом до існування» [1, с. 570]. Слід зазначити, що в системі вищої освіти спеціальністю прийнято називати напрямки та організаційні форми підготовки фахівців. Відтак, якщо поняття «професія» тлумачиться як вид трудової діяльності, що потребує набуття відповідних знань та практичних навичок, то терміном «фах» можна визначати необхідну для суспільства обмежену галузь прикладання фізичних та духовних сил людини. Якщо професійна підготовка включає те загальне, що характерно для діяльності всіх учителів, то фахова відображує особливості профілю, предмету.

Проблема підготовки майбутніх фахівців до їхньої професійної діяльності передусім розглядається під кутом зору системності як ідеї про структурно-організований комплекс окремих одиниць, сукупність певних взаємопов'язаних компонентів. Доцільність проникнення ідеї системності в музично-педагогічну галузь пояснюється особливістю професійної діяльності вчителя музичного мистецтва, яка інтегрує в собі діяльність музиканта і педагога. Особливість цієї діяльності характеризується тим, що педагогічні завдання вирішуються засобами музики, а її основою постає художньо-творчий аспект, який безпосередньо втілюється в умінні інтерпретувати та виконувати музичний твір.

Підготовку майбутніх учителів музичного мистецтва можна вважати як складну педагогічну систему, що забезпечує процес виховання фахівців широкого профілю, які мають уміння грати на різних музичних інструментах,

володіти вокально-хоровою та диригентською культурою, бути готовими вести педагогічну діяльність тощо. Зміст, фахової підготовки майбутнього музиканта-педагога передбачає: а) ґрунтовні знання з музичної педагогіки (методики) – важливих проблем методології, теорії та методики музичного виховання, шкільної програми; історії та теорії музики – стильових та жанрових особливостей творчості композиторів різних епох; народознавства і музичного фольклору – народних традицій, обрядовості, побуту, фольклору; інструментознавства; гармонії та поліфонії – найбільш розповсюджених явищ гармонії в музичному мистецтві, гармонічних стилів різних епох, значення гармонії у взаємозв'язку із іншими елементами музичної виразності, основних закономірностей поліфонічного багатоголосся як одного з виразних та формоутворюючих засобів музики; основ музикування та імпровізації; аналізу музичних форм; знання з питань хорознавства – основ хорового мистецтва, його розвитку, жанрів хорового виконавства, елементів хорової техніки, засобів музичної виразності в хоровому виконавстві, питань строю в хорі, роботі диригента над хоровим твором; вокально-хорової педагогіки; сценічної майстерності – особливості сценічної діяльності, сутність художнього образу, засоби сценічно-виконавського втілення, творчі доробки видатних виконавців, акторів; основ наукових досліджень – питання методології педагогічної науки, сутність педагогічного дослідження, його структуру, методи і методики його проведення, взаємозв'язок педагогічної науки і практики; знання шкільного, вокально-хорового, інструментального репертуару; б) професійні виконавські вміння та навички – досконала виконавська техніка диригування, сольного співу, хорового співу, гри на музичному інструменті; вільне читання нот та партитур; уміння виконавської майстерності – художня інтерпретація музичних творів, імпровізація, аранжування, транспонування, гармонізація, культура гри в ансамблі, оркестрі, співу в хорі та ансамблі; ескізне засвоєння музичного матеріалу; уміння настроювати власний інструмент; уміти виступати в якості акомпаніатора; в) художньо-творчі вміння та навички – створення художньо-виконавської інтерпретації; володіння навичками самостійної роботи над музичним твором; акомпанування та підбір по слуху; внутрішнє інтонування партитури; цілеспрямований аналіз музичного твору; володіння виконавськими стилями; навички орієнтації у загальній музичній звучності (чути окремі хорові, оркестрові партії, аналізувати якість звучання в цілому); навички визначення на слух; спів під власний акомпанемент, спів модуляцій; інструментальне виконання музичного твору з елементами диригування; спрощення складної фактури або супроводу музичного твору; керувати виконанням музичних творів учасниками музичних колективів; уміння виконувати музичні твори у

широкій аудиторії, виконуючи функції вчителя музики-просвітника; володіти навичками сценічновиконавського втілення музичного твору.

Володіння навичками аранжування стає засобом підвищення рівня знань у рамках спеціальності студента і формування його професійної спрямованості. Під аранжуванням розуміється створення музичного твору на основі мелодії і акордів, що включає в себе організацію музичної фактури, форми, інструментування, твори підголосків, переходів, вступу і коди, виконання і запис партій на різних музичних інструментах, володіння музичними комп'ютерними програмами [2].

Освоєння навичок аранжування відбувається в рамках курсів «Аранжування», «Комп'ютерне аранжування» тощо. Існує багато навчальних програм з вивчення аранжування, однак, цей предмет, в більшості випадків, залишається додатковим, а не спеціальним. Головна відмінність процесу аранжування від композиції пов'язана з появою музичнокомп'ютерного забезпечення, що дозволяє створювати музичний твір у віртуальному просторі, а не на папері, як це було раніше [3]. Тепер музиканту не потрібно уявляти майбутнє звучання, чекати розучування партій виконавцями. Аранжувальник може почути перші такти композиції в повному тембральному складі вже на початковому етапі створення музики. Комп'ютерна програма дозволяє йому правити звукову вертикаль, домагаючись досконалого звучання.

Отже, фахову підготовку майбутніх музикантів-педагогів слід вважати складовою їх професійної підготовки і розглядати як процес і результат оволодіння студентами цілісною системою професійно-педагогічних та спеціальних знань, умінь, елементів педагогічної, виконавської техніки, що сприяє засвоєнню змісту музично-педагогічної освіти, забезпечує високий рівень їх майбутньої професійної діяльності.

Список використаних джерел

1. Великий тлумачний словник сучасної української мови (з дод. і допов.) / уклад. і гол. ред. В. Т. Бусел., 5-те вид. - К. ; Ірпінь : Перун, 2005.
3. Красильников И.М. Основы теории и практика компьютерной аранжировки музыкальных произведений / И.М. Красильников, С.Н. Завырылина // Электронный музыкальные инструменты. Пакет примерных программ для учреждений среднего профессионального образования. – Тольятти: «Принт-С», 2006. – 41с.
5. Панасюк С. Аранжування як навчальна дисципліна в професійно-орієнтованій підготовці естрадного співака: культурно-освітні інновації /Панасюк С., Ігнатова Л., Чепелюк В., Гонтар О. // Педагогічний часопис Волині. – №4(11). – 2018.

Дуда С. Л.
концертмейстер кафедри музично-практичної
підготовки факультету культури і мистецтв
СНУ імені Лесі Українки
Коцюрба Н.Є.
концертмейстер кафедри музично-практичної
підготовки факультету культури і мистецтв
СНУ імені Лесі Українки

ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ПІАНІСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

Європейський вектор розвитку країни обумовлює зростання вимог до рівня підготовленості майбутніх фахівців музичного профілю, адже вони є стратегічним ресурсом та інтелектуальним потенціалом культурного розвитку держави, яка має стати конкурентоздатною у сферах науки, мистецтва та освітніх послуг на світовому рівні. У зв'язку з цим проблема формування художньо-виконавської майстерності фахівців є актуальною.

Концептуальні основи проблеми професійної підготовки майбутніх фахівців розкрито в працях Д. Кінарської, А. Козир, О. Михайличенка, О. Олексюк, Г. Падалки, О. Рудницької, О. Щолокової та ін.

Вимоги до професійної підготовки фахівців у мистецькій галузі потребують розробки ефективних педагогічних умов.

У філософському словнику «умова» визначається як категорія, в якій відображено універсальні відношення речі до тих факторів, завдяки яким вона виникає і існує [4].

Педагогічні умови інтерпретуємо як сукупність організованих форм, прийомів та методів, спрямованих на якість та результат формування виконавської майстерності піаніста-концертмейстера.

Важливою умовою є усвідомлення суб'єктами освітнього процесу сутності та цінності художньо-виконавської майстерності для професійного розвитку. Ефективним інструментом якісної реалізації будь-якої професійної діяльності стають професійні цінності. Розкриваючи сутність цінностей у підготовці піаніста-концертмейстера, зазначимо, що становлення їхньої художньо-виконавської майстерності залежить від процесу формування особистісних цінностей та самовдосконалення, що детермінує активізацію й ефективність розвитку їхньої творчо-професійної діяльності. Регулювання процесу взаємодії та взаємозбагачення професійних та особистісних

цінностей передбачає трансформацію соціокультурного і внутрішнього світу індивіда [1].

Формування художньо-виконавської майстерності піаніста-концертмейстера відбувається як формування особистості та творча реалізація. Спочатку проходить розкриття особистості через творчо-виконавський процес, збагачення особистого життєвого досвіду. Далі здійснюється творча самореалізація, яка виявляється у самоконтролі емоційного напруження в процесі естрадно-концертної виконавської діяльності, усвідомленні особистої ролі в навчально-професійному процесі[3].

Важливо чітко окреслити напрямки навчально-творчої роботи над музичним твором: аналіз жанрово-стильових особливостей музичного твору; вирішення технічних завдань шляхом вибору оптимального варіанта; аналіз засобів музичної виразності; складання художньо-змістового плану музичного твору. Тобто процес формування художньо-виконавської майстерності передбачає поступове вирішення комплексу теоретичних, технічних та художньо-інтерпретаційних завдань. Здатність до їх вирішення стає показником сформованості досліджуваного феномену [2].

Вагомим чинником є стимулювання рефлексивно-творчої діяльності піаніста в музично-виконавському процесі. Адже він неможливий без подолання сумнівів у своїх професійних можливостях, спричинених критичною оцінкою власних професійних знань та вмінь, вироблення впевненості у спроможності реалізувати поставлені завдання. Створення сприятливого середовища для творчої реалізації піаніста-концертмейстера, усвідомлення об'єктивної реальності в галузі культури та мистецтва, сучасних культуроосвітніх тенденцій стимулюють його до подальшого професійного зростання.

Отже, важливими умовами формування виконавської майстерності піаніста-концертмейстера є: усвідомлення сутності та цінності виконавської майстерності для професійного розвитку; організація художньо-виконавської діяльності на основі заочної технології сприяє актуалізації особистісного досвіду; стимулювання рефлексивно-творчої діяльності піаніста в музично-виконавському процесі сприяє творчій реалізації особистості.

Список використаних джерел

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

- 2.Кремешна Т. Формування педагогічної самоефективності майбутніх учителів музики: дис...канд. пед.. наук:13.00.04.- Одеса, 2008. – 189 с.
- 3.Мозгальова Н. Змістове наповнення поняття «інструментально-виконавська підготовка» вчителя музики //Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти: зб.наук. праць.- Київ: Вид-во НПУ ім.. М. П. Драгоманова, 2010. – Вип.9 (14).
- 4.Філософський енциклопедичний словник / за ред. В. Шинкарука.- Київ: Абрис, 2002. – 742 с.

УДК 378.011.3

Зарицький А.О.,

доцент кафедри історії, теорії мистецтв та виконавства

Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки,

anzar2008@ukr.net

Зарицька А.А.,

кандидат педагогічних наук,

викладач постановки голосу Луцького педагогічного коледжу,

zaranna.aa@gmail.com

РОЛЬ ПЕДАГОГІЧНОГО САМОМЕНЕДЖМЕНТУ В ПРОЦЕСІ ПІДГОТОВКИ БАКАЛАВРІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

У період реформування системи національної освіти активізується впровадження нових педагогічних технологій та науково-методичних досягнень, відбувається модернізація діючих та створення інноваційно-варіативних загальноосвітніх закладів різного типу. Відтак, проблеми наукового обґрунтування теорії педагогічного менеджменту та апробації інноваційних моделей управління освітою на кожному з її рівнів організації набуває особливої соціальної значущості.

Гуманістична парадигма вищої професійно-педагогічної освіти передбачає насамперед пріоритет цінностей конкретної особистості майбутнього спеціаліста, його здатностей аналізувати, прогнозувати і проектувати траєкторії свого життєвого шляху і професійного становлення. При цьому результативність майбутньої діяльності залежить від усвідомленості розвитку власних зусиль та творчої активності. Саме тому оволодіння функціями самоменеджменту в сфері музичного мистецтва закономірно виступає провідним завданням вищої школи.

Окреслена проблема висвітлена сучасними науковцями в різних аспектах: теоретичні засади педагогічного менеджменту (В. Бондар, К.

Вазіна, Л. Даниленко, Л. Пермінової, М. Приходько В. Симонов); творчий розвиток особистості педагога (Л. Ахмедзянова, Н. Кузьміна, О. Рудницька, В. Семиченко, С. Сисоєва); розвиток педагогічної рефлексії та механізмів рефлексійного управління освітнім процесом (О. Анісімов, Ю. Кулюткін, Г. Сухобська), формування педагогічного мислення, свідомості й самосвідомості (Г. Нагорна, Є. Рогов, О. Цокур), саморегуляція педагогічної діяльності (О. Саннікова, О. Чебикін, Т. Яценко); психології менеджменту (М. Боришевський, Л. Карамушка, Н. Карасьова, О. Філь).

Слід відзначити, що окремі аспекти управління професійною діяльністю музичних керівників та вчителів музики досліджувалися у працях В. Кузя, О. Олексюк, Г. Падалки, О. Ростовський, О. Шевнюк, О. Щолокової та ін. Водночас проблема педагогічного само менеджменту в процесі підготовки бакалаврів музичного мистецтва не отримала належного висвітлення у психолого-педагогічній літературі.

На відміну від традиційно вживаного у вітчизняній психолого-педагогічній літературі поняття «керування» термін «менеджмент» більш адекватно враховує нові реалії педагогічної дійсності, зумовленої дією нових засобів та інноваційних технологій навчання. Саме тому, ознайомлення з теорією педагогічного менеджменту і самоменеджменту допоможе педагогу зрозуміти сутність своєї професійної ролі. Як фахівець нового типу, він є менеджером навчально-пізнавального процесу (організатором та координатором навчально-пізнавальної та творчо-музичної діяльності учнів) [1].

Самоменеджмент трактується науковцями як послідовне та цілеспрямоване використання ефективних методів роботи в практиці освіти і самоосвіти. Зокрема, Н. Лукашевич вважає, що самоменеджмент є комплексом загальних підходів, що забезпечують компетентно-професійне управління власною кар'єрою як системою ефективних прийомів і методів самопізнання, самооцінки, самореалізації і саморозвитку з метою досягнення поставлених життєвих цілей і завдань [2, с.44]. Підхід до самоменеджменту як технології дозволяє, на його думку, застосувати методи загального менеджменту до особистісно-професійної діяльності кожної людини [2, с.38].

Отже, самоменеджмент є багаторівневим процесом самодіяльності особистості, що характеризується усвідомленим і раціональним управлінням власним життям і творчим саморозвитком. Це – цілеспрямоване і послідовне оволодіння навичками самоуправління, самоорганізації, саморегуляції, самовиховання з метою неперервного саморозвитку і самореалізації у професійній діяльності.

Ми розглядаємо педагогічний самоменеджмент бакалавра музичного мистецтва як цілеспрямоване застосування найбільш ефективних методів, прийомів та технологій професійного самовдосконалення з метою оптимального використання власного потенціалу, суб'єктних особливостей та часу. Таким чином, педагогічний самоменеджмент виступає як спосіб систематичної самоорганізації з метою приведення власної особистості у необхідний для творчої професійної діяльності стан, що дозволяє ефективно вдосконалювати професійні якості, створювати системи ціннісних орієнтацій та творчо-музичної активності особистості.

Висока ефективність професійної діяльності бакалавра музичного мистецтва зумовлена передусім адекватністю використаних засобів самоорганізації і саморегуляції власної особистості як фахівця музичної освіти та виховання у процесі вирішення конкретних професійних завдань [3].

Отже, педагогічний самоменеджмент бакалавра музичного мистецтва виступає:

- цілісним конструктом особистісного рівня, що забезпечує ефективність творчо-педагогічної діяльності;
- механізмом стимулювання індивідуальної стратегії самореалізації;
- багаторівневим процесом творчої самодіяльності, інтегральною складовою його професійної «Я-концепції»;
- способом самоорганізації освітньої роботи з урахуванням максимально ефективного використання творчих можливостей, здібностей і часу.

Ефективність оволодіння теоретико-методологічним і технологічним фундаментом педагогічної професії знаходиться у прямій залежності від ступеня глибокого особистісного осмислення, емоційно-ціннісної оцінки, виявлення суб'єктивного сенсу для бакалавра музичного мистецтва. Без цього професійні знання і уміння, якими оволодівають майбутні фахівці, можуть перетворитися в бездушний й особистісно-індиферентний інструмент, а професійно-педагогічна підготовка – у високотехногенний, але відчужений від особистості процес, неопосередкований їх особистими поглядами і ставленнями, почуттями і переживаннями.

Отже, педагогічний менеджмент і самоменеджмент як об'єктивні феномени, що іманентно властиві специфіці професійної діяльності майбутнього фахівця, функціонують у єдності та взаємозв'язку. Педагогічний самоменеджмент є багаторівневим процесом творчої діяльності бакалавра музичного мистецтва, інтегральною складовою його професійної «Я-концепції», що протікає як безперервна зміна його внутрішньо-особистісних станів та професійно-важливих якостей.

Список використаних джерел

1. Гончаров М. А. Основы менеджмента в образовании : учебное пособие. М.: КНОРУС, 2006. 480 с.
2. Лукашевич Н.П. Теория и практика самоменеджмента : учебное пособие. К.: МАУП, 2002. 360 с.
3. Северіна Т.М. Формування готовності майбутніх педагогів до особистісного та професійного самовдосконалення. *Педагогічний дискурс* : збірник наукових праць. 2008. Випуск 3. С. 70-78.

УДК 7.079

Іванова О.О.

аспірантка

Інституту проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України
e-mail: Ivanova.lena.94@gmail.com

МУЗИЧНИЙ ФЕСТИВАЛЬ ЯК ЯВИЩЕ КУЛЬТУРИ: РЕГІОНАЛЬНІ ФЕСТИВАЛІ В КУЛЬТУРНІЙ ПОЛІТИЦІ УКРАЇНИ

Актуальність дослідження. У даному матеріалі ми робимо акцент на необхідності якісного дослідження музичного фестивалю як значного явища культури, особливо актуального на хвилі активного обговорення засад державної культурної політики України. Українській культурі в останні десятиліття притаманний надшвидкий розвиток фестивального руху в усіх видах мистецтв та інших галузях життя. Як невід'ємна частина святкової культури фестиваль став яскравим соціокультурним феноменом, який розкриває горизонти і межі мистецтв у новому світлі, залучаються широкі верстви населення до того, що раніше багатьом здавалося недоступним і не цікавим. Такий формат проведення заходів приваблює публіку самим словом «фестиваль», як своєрідним маячком, який обіцяє щось цікаве і незвичайне.

Мета дослідження – розкрити потенціал регіональних фестивалів не тільки для розвитку культури і суспільства, а й для соціально-економічного розвитку територій.

Результати дослідження. У дослідженні ми розглядаємо сферу академічної музики, оскільки саме в ній поєднуються два важливих аспекти: історія (фестивалі академічної музики у звичному для нас вигляді

проводяться з XVIII століття) і сучасність (саме в сфері академічної класики сьогодні спостерігається активне зростання кількості фестивалів). Фестивальний простір вкрай малодосліджений в працях вчених і в зв'язку з цим, з одного боку, перед нами розкривється широке поле можливостей, а з іншого ми стикаємося з великими труднощами у виборі шляху, яким вивчатимемо цей феномен. Системне дослідження музичного фестивалю як феномену музичної культури раніше не проводилося. Однак окремі аспекти, що охоплюються нами в темі роботи мають серйозну наукову базу. Так, наприклад, свято як феномен культури в контексті системи цінностей народу у взаємодії з професійним та народним мистецтвом розглянуто в роботі К. Жигульського [2, с. 19]. Сама проблема свята вперше була введена М. Бахтінім [1, с.25-50], який концептуалізував це поняття і ввів ряд термінів і положень, які є фундаментальними в теорії. Вперше в радянській науці повноцінно свято як соціально-художнє явище було вивчене А. Мазаєвим [6, с. 78].

Здавна склалося уявлення, що фестивалі представляють собою явище елітарної культури. Мова класичної музики довгий час була доступною і зрозумілою для більшості людей, однак з появою масової, спрощеної музики, (естрадна, електронна та ін.), класика перейшла в розряд елітарної культури. Разом з тим «творіння цієї культури завжди особистісно пофарбовані і розраховані на особистісне сприйняття, незалежно від широти їх аудиторії» [6, с. 90]. Великий інтерес для дослідження становлять регіональні фестивалі класичної музики, основна концепція яких полягає в активізації культурного життя далеко від великих міст, великих концертних майданчиків, на яких зараз все частіше виступають відомі, прославлені виконавці. Разом з тим, зірки світової класичної музики їдуть в регіони. Так які фестивалі в регіонах? Настільки ж елітарні і недоступні? Або, навпаки, це вогнище високого смаку і стилю, якого не вистачає людям? Відвідуваність залів показує, що такі культурні події, як приїзд знаменитого симфонічного оркестру або прославленого соліста в регіонах, викликають живий інтерес і відгук у публіки. Такі фестивалі дають можливість місцевим жителям долучитися до світової класичної музики, а жителям великих міст гідно та цікаво провести дозвілля.

Однак на шляху справедливого поділу високої культури в суспільстві постає ряд серйозних бар'єрів: географічні, соціально-економічні, фізичні, культурні. Політика держави і приватних осіб, що займаються культурою, спрямована на подолання цих розривів, забезпечення доступу кожної людини

до культури, незважаючи на її фізичні можливості, матеріальне благополуччя, належність до соціально-культурних шарів.

Висновки. Отже, на прикладі найяскравіших регіональних фестивалів ми бачимо, що регіони інтуїтивно знаходять правильний шлях розвитку культурного життя, який може вивести їх заходи на широкий міжнародний рівень. Якщо в європейській культурній політиці давно асимілювалися методи маркетингу, то в сучасній українській реальності поки тільки приходить розуміння того, що такі поняття, як ринок, споживач, потреби, конкуренція, існують і в культурі. Навчитися ефективно використовувати маркетингові методи в просуванні конкурс-фестивальних програм - складне завдання, що вимагає постійного вивчення потреб людини в музиці, літературі, живопису та інших об'єктах культури. Застава успіху - це зв'язок історії і сучасності, імен історичних постатей, діячів культури, відомих в світі уродженців регіонів і залучення високо професіональних, іменитих виконавців, що забезпечує не просто програму «з ім'ям», а ідейну основу фестивалю - святкового дійства для всіх небайдужих до високого мистецтва людей.

Список використаних джерел

1. Бахтін М. Творчість Франсуа Рабле і народна культура Середньовіччя. М., 1990. 543 с.
2. Жигульські К. Свято і культура. М.: Прогрес, 1985. 336 с.
3. Злобін Н. С. Культура і суспільний прогрес. М.: Наука, 1980. 304 с.
4. Каган М. С. Людська діяльність: Досвід системного аналізу. М.: Політздат, 1974. – С. 78-127.
5. Луначарський А. Про масові свята, естраді і цирку. М., 1987. 424 с.
6. Мазаєв А. Свято як соціально-художнє явище: Досвід історико-теоретичного дослідження. М.: Наука, 1978. 590 с.

Іващук Н.М.
магістрантка
спеціальності 025 «Музичне мистецтво»
Східноєвропейського національного
університету імені Лесі Українки,
Науковий керівник
Шурдак М. І.,
канд мист., ст. викл. кафедри історії,
теорії мистецтв та виконавства

ТВОРЧА ПОСТАТЬ ОЛЕКСАНДРА ОСАДЧОГО

Стрімкий розвиток знань, великий потік інформації, високі технології ХХІ століття, сприяють для розкриття нових тем, ідей, цікавих досліджень, які стосуються усіх аспектів музичної творчості сучасних українських композиторів. Особливу увагу у дослідників завжди викликає українська пісня (народна). Ще багато українських композиторів, що працювали у жанрі естрадної пісні залишаються практично недослідженими. Одним із таких мало досліджених композиторів – Олександр Осадчий.

Інформація про О. Осадчого дуже обмежена, наприклад сайт «Золотий Фонд української естради» подає стисло інформацію про біографію композитора, а також про його пісні, записи цих пісень, які відразу можна прослухати у виконанні відомих Народних артистів України.

Олександр Пилипович Осадчий сучасний український композитор заслужений діяч мистецтв України (1987), який народився 14 вересня 1947 року у місті Києві. Він здобув хорошу професійну освіту (у 1970 році закінчив Київський державний педагогічний інститут ім. М. Горького та у 1980 році Київську державну консерваторію по класу композиції у Л. Колодуба).

У 1972 році він вистапає як артист музичного ансамблю концертно-лекційного об'єднання Музично-хорового товариства України. В наступному році (з 1973) – артист Українського гастрольного ансамблю Київської філармонії та став його диригентом з 1977 року. З 1983 року – художній керівник концертного ансамблю «Рапсодія». О. Осадчий був членом Національної спілки композиторів України. Мабуть життєві обставини склалися так, що він був змушений виїхати з України (як і більшість відомих

музикантів, композиторів, творчих особистостей виїжджали закордон і вже не повертались) і з 1994 року проживає у Штутгарті (Німеччина).

Серед творчого доробку композитора переважає пісенний напрямок. Провідне місце у творчості Осадчого займають пісні, найкращі з яких та які лунають і сьогодні – це «Шлях до Тараса», «Долі моєї село», «Зимовий вальс», «Листопад», «Ти земле моя», «Колоски на долоні». Збереглися записи цих пісень у виконанні відомих співаків: Софії Ротару, Віталія та Світлани Білоножків, Василя Зінкевича, Віктора Тіткіна, Алли Кудлай та інших.

У свої композиціях Олександр Осадчий звертається до творчості відомих українських поетів – Ю. Рибчинського, М.Ткача, Д. Луценка, О. Кононенка, В. Крищенко, Л. Татаренко, О. Вратарьова, Б. Чіпа та ін.

В його піснях зустрічається різноманітна тематична сфера – це і любовна лірика, патріотична тематика, колискова і пісня для матері та багато інших.

Крім пісенного жанру, О. Осадчий відомий як автор музики до мультфільмів: «Черевички», «Колосок» (1982), «Двоє справедливих курчат» (1984), «Три паньки хазяйнують» (1991), «Щасливий принц» (1990), «Богданчик і барабан» (1992).

Також він писав музику до телефільмів. У 1989 року вийшов перший кінофільм з музикою О. Осадчого «Легкі кроки», режисером якого є Олена Машкара. Через два роки вийшов наступний фільм «За часів Гайхан-бея» режисера Юрія Суярко.

Отже, творча постать О. Осадчого різноманітна і потребує музикознавчого дослідження. Варто залучати пісенну спадщину сучасного українського композитора у навчально-виховному процесі учнів та студентів. Розробка і популяризація пісенної спадщини композитора є важливою та актуальною для збагачення музичного мистецтва України та потребує детальнішого опрацювання.

Список використаних джерел

1. Золотий Фонд української естради / [Електронний ресурс]. – Режим доступу до джерела: <http://www.uaestrada.org/kompozitori/osadchyj-oleksandr/>
2. Олександр Пилипович Осадчий / [Електронний ресурс]. – Режим доступу до джерела: <https://uk.wikipedia.org/wiki/>

Наконечна Х.А.
магістрантка
спеціальності 025 «Музичне мистецтво»
Східноєвропейського національного
університету імені Лесі Українки,
науковий керівник –
кандидат мистецтвознавства, доцент Кашаюк В. М.

ТВОРЧІСТЬ ВІА «СВІТЯЗЬ»: МІЖ РАДЯНСЬКИМИ КЛІШЕ ТА НОВІТНІМИ ТЕНДЕНЦІЯМИ (1970 – 1980-ті РОКИ)

ВІА «Світязь» Волинської обласної філармонії став одним із найяскравіших репрезентантів у краї нових тенденцій, що відбувалися у тогочасній культурі. Ансамбль виник у ту добу, коли поєдналися певна політична «відлига» 1960-х у колишньому СРСР із стрімким розвитком електронного музичного інструментарію у світі. Радянські органи влади усілякими заборонами прагнули унеможливити розвиток рок-культури у країні, а тих учасників культурно-мистецького прогресу, які все ж таки вдавалися до подібної діяльності, намагалися спрямувати у «прокрустове ложе» потрібної ідеології. Як один із кроків, було введено офіційну аббревіатуру «ВІА» для позначення молодіжних музичних форм діяльності, поп-, фольк- та рок-гуртів.

У контексті цього процесу у Чернівцях виникає самодіяльний ВІА «Карпати» під керівництвом Валерія Громцева, відомий телепрем'єрою «Червоної рути» та «Водограю» Володимира Івасюка, а у Луцьку на початку 1970-х – ВІА «Світязь».

Сфера естрадної музичної культури у різноманітних її проявах все більш активно опрацьовується українським мистецтвознавством [4; 5; 6 та ін.]. Ми ж маємо на меті здійснити огляд творчої діяльності ВІА «Світязь». *Основою на матеріалах тогочасної преси та сучасних історичних нарисах, спробуємо відновити етапи становлення і діяльності колективу у 1970–1980-х рр.*

Перший етап діяльності «Світязя» пов'язаний із досвідом різноманітних творчих груп та солістів Волинської обласної філармонії, які вже у 1960-х роках презентували свою творчість далеко за межами рідного краю. Маємо на увазі, насамперед, тріо «Будьмо знайомі» (Дмитро Мілюшенко, Олег Потейчук, солістка Людмила Масляна), що успішно виступало із програмою з популярних ліричних пісень, творів про Волинь та

її природу, озеро Світязь. На початку 1970-х до ансамблю, що почав носити назву «Світязь», приєдналися Олександр Воскобойник – вокаліст із прекрасним тембровим забарвленням та потужною силою голосу, такі талановиті артисти як Ігор Лобода, Леонід Череповський, Неллі Сташевська. Потужний, запальний, сучасний і цікавий колектив, який з великим успіхом зустрічала публіка на Волині, а також на теренах СРСР, протягом року міг дати до трьохсот концертів. 14 лютого 1973 року з новим потужним складом ВІА «Світязь» розпочав концертне турне Україною, але невдовзі колектив розформували [2].

Новим, другим етапом у творчому літописі вокально-інструментального ансамблю «Світязь» є запрошення у 1974 році до Луцька прекрасного колективу під керівництвом Валерія Громцева «Карпати» (що недовго працював у Хмельницькій обласній філармонії під назвою «Товтри») із солістом, вже відомим артистом Василем Зінкевичем. Молодий, перспективний гурт взяв назву своїх попередників, які працювали на теренах філармонії. Насичене яскравими барвами, подіями творче життя нового ВІА «Світязь» тривало продовж майже двох десятиліть [2; 3].

Варто відзначити, що В. Зінкевич став не лише неперевершеним солістом, «золотим голосом» ансамблю, а й креативним художнім керівником колективу з 1980 року, що, на нашу думку, знаменуватиме початок третього етапу діяльності ВІА. Василь Зінкевич з неперевершеною ніжністю та виразністю, тембральним забарвленням, силою голосу, підкреслював із внутрішнім трепетом неймовірно красиві та близькі за тематикою для слухачів літературні тексти пісень. Найбільш популярними серед репертуару ВІА того часу стали пісні «Червона рута», «Два кольори», «Ясени», «Забудь печаль», «Музико моя», «Розквітай, моя Волинь», «Мамина світлиця», «Хай щастить», «Музика», «Шлях до Тараса», «Новий день над Україною» та ін. Концертне життя колективу було дуже насичене. В. Зінкевич та «Світязь» здійснили прекрасні концерти у Палаці культури «Україна», публіка якого аплодувала стоячи, у Кремлівському палаці. У другій половині 1970-х років волинський колектив належав до числа найпопулярніших ансамблів в Україні, а у 1978 році записав три пісні на збірний диск-гігант українських ВІА. «Світязь» був учасником культурної програми «Олімпіада–80» і XII Всесвітнього фестивалю молоді та студентів у Гавані. Жителі Сибіру, Сахаліну, Югославії, Польщі, Німеччини, Фінляндії також мали змогу насолоджуватися прекрасним звучанням ВІА «Світязь», який гастролював у цих країнах [1; 3; 8].

У життєписі колективу в статусі художнього керівника свого часу були Валерій Громцев, Василь Зінкевич, Станіслав Чуєнко, Микола Мусієнко,

Олександр Серов, Олег Дерев'янка, Ігор Перчук, Іван Благун і Дмитро Гершензон (що є учасником сьогоднішнього дуету «Світязь»). У створенні оригінального звучання були задіяні Іван Дільний, Володимир Мазур. Художнє амплуа ВІА «Світязь» збагачували метри естради – Олександр Серов, Лілія Сандулеса, Олександр Гаркавий, В'ячеслав Хурсенко, лауреати всеукраїнського фестивалю «Червона рута», артисти Ольга Гаркава, Зінаїда Пронько, Лариса Півачук [2; 8].

Таким чином, аналізуючи творчість ВІА «Світязь», можна зробити висновок, що феномен колективу протягом 1970–1980-х років полягав у багатій концертній афіші – від фольклору з волинським колоритом до джаз-року, у синтезі музики і слова, в результаті чого кожен твір набував вигляду театральної мініатюри. Ці специфічні риси колективу розвивалися протягом двох десятиліть діяльності ВІА [7].

Список використаних джерел

1. Василю Зінкевичу – 75. *Життя в мистецтві – блог відділу літератури з питань мистецтв Волинської ДОУНБ імені Олени Пчілки*. URL : <http://tayanaburm.blogspot.com/2020/05/75.html> (03.05.2020).
2. Волинська обласна філармонія. Укл. : Єфіменко С. І., Москалюк В. В. Луцьк : Надстир'я, 2015. 144 с.
3. Золотий фонд української естради. *Сайт про найкращих співаків, композиторів і поетів-піснярів 50-х – 90-х*. URL : <http://www.uaestrada.org/ansambli/svityaz/> (05.05.2020).
4. Рябуха Т. Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2017. 203 с.
5. Самая Т. Вокальне мистецтво естради як чинник культурного життя України другої половини ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2017. 199 с.
6. Самая Т. Основні тенденції розвитку вокального мистецтва України: 60-70-ті роки ХХ століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2017. Вип. 3. URL : <file:///C:/Users/User/Downloads/138695-297180-2-PB.pdf> (03.05.2020).
7. Сморгчова М. Генеза та етапи становлення вокально-естрадного виконавства. *Актуальні питання культурології. Альманах наукового товариства «Афіна» кафедри культурології та музеєзнавства*. 2012. Вип. 12. URL : file:///C:/Users/User/Downloads/apkant_2012_12_45.pdf (07.05.2020).
8. Як створювався ВІА «Світязь» *Волинська газета*. URL : <http://volga.lutsk.ua/view/10622/> (02.05.2020).

Рибачок Д.І.
магістрантка 025 спеціальності «Музичне мистецтво»
СНУ імені Лесі Українки
науковий керівник - Панасюк С.Л.,
кандидат педагогічних наук,
ст. викл. кафедри історії мистецтв та виконавства
СНУ імені Лесі Українки

СПЕЦИФІКА ДЖАЗОВОГО ВОКАЛУ

Джазовий вокал є одним з найважливіших засобів джазової виразності. Специфіці джазового вокалу приділено чимало уваги, серед цілого ряду робіт - дослідження про джаз Ю. Т. Верменича, Д. Л. Коллієра, В. В. Конен, А. В. Карягіна, О. М. Степурко, В. В. Шуліна, Д. Р. Лівшиця, Ю. Г. Кінуса, Е. С. Барбала і ін.,

Спочатку участь людського голосу в джазі було трохи аномальним явищем, тому що замість вільної імпровізації виконавець мав лише зразок тексту. Джазовий вокал має свою специфіку - він, насамперед, інструментальний. Навіть коли мова йде про просте викладення пісенної мелодії, джазовий виконавець вносить в неї особливий саунд, а в основі вокально-складової імпровізації (скету) лежить фразеологія, більш типова для музичного інструменту, ніж для класичного вокалізу (співу без слів) [1].

Джаз має свої особливості співу, які поступово змінювалися відповідно до загальної еволюцією джазу. Джазовий вокал визначається індивідуальними якостями співака. До них відносяться джазова манера виконання, характерні вокальні тембри, унікальні тональні якості і більше того - джазове фразування, джазова «атака».

Історично специфіка джазового вокалу значною мірою визначається його зв'язком з блюзом. Тому для нього характерне розширення засобів виразності в порівнянні з традиційною європейською технікою, що виявляється у використанні гліссандо, фальцету, вібрації, носових гортанних звуків, шепоту або різкого форсування нот, а також інших зовнішніх звукових ефектів.

Специфіка джазового вокалу й на сьогодні залишається досить проблемною. Якщо одні вокалісти певною мірою опановують джазовими інтонаціями та фразуванням, пристойно імпровізують в рамках заданої стилістики, володіють прекрасними даними, то обов'язково виникає проблема зі смаком, креативністю або англійською мовою.

Вокалісти зобов'язані бути максимально уважними до слів, тому що вони не просто відтворюють звуки, а ведуть розповідь. Емоційна складова інколи значить набагато більше, ніж технічна. Для того, щоб інтерпретувати англомовні американські тексти, треба кілька років спілкуватися з носіями цієї мови або хоча б працювати з кожним текстом таким чином, щоб вільно розуміти його (і інтерпретувати), тобто, самому розставляти смислові акценти.

Переважно вокалом займаються дівчата. Вони, як правило, щось пародіюють, намагаються оволодіти специфічними прийомами (наприклад, вібрато), при цьому співають не своїми голосами, «передавлюють» голос. Причина криється ще й в уявній простоті співацького процесу. Голосові зв'язки природою передбачені з народження, і використання їх здається простою справою. В останні роки ситуація ускладнилася ще й «феноменом» караоке.

У джазовому вокалі голос розглядається як інструмент. Найбільш яскраво це проявляється в манері скет-співу - фонетичній імпровізації, коли виконавець використовує не слова чи фрази, а просто окремі склади. Однак часто вокалісти мають досить віддалене уявлення про інструментальну гру. Ця обставина ще більше посилюється прагненням до вдосконалення техніки виконання, в той час як багато аспектів, які є незмінними складовими будь-якої музики - оригінальність мови, будова форми, пошук власних форм звучання - залишаються поза увагою [4].

Як ми уже зазначали, однією з основних стильових категорій, що визначають специфіку джазового співу і індивідуальність виконавця, є вокально-джазовий саунд.

Саунд (sound, англ. Звук, звучання) - одна з важливих стильових категорій джазу, яка характеризує звуковий стиль сольного або ансамблевого виконання, що виражається в індивідуальній якості звучання голосу. Саунд визначається способом звуковидобування, типом атаки звуку, манерою інтонування і трактуванням тембру. Є індивідуалізованою формою прояву звукового ідеалу в джазі [3].

Саунд джазового вокаліста безпосередньо пов'язаний з сутністю, специфікою джазового співу і є однією з головних його стильових категорій. Основними тембровими характеристиками вокально-джазового саунду є парадоксальність, індивідуальність, інструментальність і варіативність тембру виконавця [4].

Одна з проблем джазового вокалу полягає в тому, що співаки використовують шаблонний посередній спів, намагаються зробити собі «джазовий тембр», а в результаті стають схожими один на одного. І якщо це

можна пробачити на початковому етапі, то на більш високому рівні це вже нецікаво. Треба бути особистістю, своєрідною, цікавою, шукати свій стиль, як можна менше наслідувати стандарти, нехай навіть найкращі. Опановуючи стилістику джазової музики, співак збагачує свою вокальну техніку і набуває індивідуальний, не схожий на інші, виконавський саунд, що вважається важливим завданням у процесі навчання джазовому співу.

Список використаних джерел

1. Герасимова М. К проблеме вокальной импровизации в джазе. // Київське музикознавство : зб. статей. – К., 2000. – Вип. 5. – С. 37–40
2. Давыдов С. К вопросу об интерпретации текста в джазовой музыке. // Київське музикознавство. – К., 2001. – Вип. 7. – С. 180–191.
3. Дмитриев Л. Б. Солисты театра Ла Скала о вокальном искусстве: Диалоги о технике пения. – М., 2002. – С. 156–182.
4. Карягина А. В. Джазовый вокал : практическое пособие для начинающих. – СПб. : Издательство «Лань», Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2011. – С. 36.
5. Конен В. Дж. Рождение джаза / В. Конен. – М. : Сов. композитор, 1984. – 312 с.

УДК 37.015.3:005

Мойсіюк В.В.,

доцент кафедри історії, теорії мистецтв та виконавства

Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки;

Мрочко В.М.,

викладач постановки голосу Луцького педагогічного коледжу,

mrovik1@gmail.com

РОЗВИТОК МУЗИЧНО-РИТМІЧНИХ УМІНЬ СТУДЕНТІВ В ПРОЦЕСІ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЇ ПІДГОТОВКИ

Вокально-хорове виконавство – це багатofункціональний творчий процес, складовими якого є художньо-виразова компетентність, вокально-технічна підготовка, комплекс творчих здібностей і професійних якостей особистості хориста, а саме: художньо-образне мислення, музична пам'ять, емоційний інтелект, почуття метро-ритмічних особливостей.

Вокально-хорова підготовка є важливою складовою фахової підготовки студентів мистецьких факультетів у закладах вищої освіти. Саме метро-ритмічне відчуття – одна з важливих професійних якостей, що виражається у здібності відчувати стильові особливості вокально-хорового твору, пульсацію, темпові та агогічні відхилення, підлягає певній трансформації за рахунок набуття компетенцій та виконавського досвіду.

Теоретико-методологічні положення щодо розвитку вокального виконавства висвітлювалися у працях В. Антонюк, Б. Гнидь, П. Голубєва, Н. Гребенюк, Л. Дмитрієв, В. Ємельянов, О. Микиша, В. Морозов та ін.; психологічні та фізіологічні засади вироблення вокальних умінь та навичок – М. Грачова, В. Єрмолаєв, І. Павлов, І. Сеченов, Б. Теплов та ін. Питання щодо розвитку почуття ритму та формування музично-ритмічних умінь розкривалися у працях О. Гольденвейзера, Й. Гофмана, Г. Нейгауза, М. Фейгіна та ін. Щодо проблеми розвитку музично-ритмічних умінь та навичок в процесі вокально-хорової підготовки, то це питання не знайшло детального висвітлення, що заактуалізувало вибір теми.

Ритмічна складова музичного мистецтва має особливий вплив на відтворення стильових та художнього-виразових особливостей творів вокально-хорового мистецтва. Ритм – це один з ключових складових музики, поряд з мелодією та гармонією, часова організація послідовності та групування тривалостей звуків і пауз, не пов'язана з їх висотним положенням [2]. К. Тарасова стверджує, що окрім тимчасових характеристик ритму притаманна емоційно-виразова, образно-поетична та художньо-сміслова категорії [3]. Емоційне переживання музики дозволяє найбільш оптимальним чином компенсувати ритмічні недоліки і поступово освоювати все більш складні ритмічні структури.

Відчуття музичного часу-простору для виконавця хорового колективу є важливим компонентом злагодженого звучання та основою драматургічної цілісності музичної інтерпретації. З цього приводу С. Гмиріна акцентує увагу на розвитку музично-ритмічного почуття у співака, розкриваючи його саме в контексті виконавського процесу [1].

Говорячи про музично-ритмічні уміння у фаховій площині, акцентуємо увагу на феномені, через який ця здатність знаходить своє втілення, тобто, реалізується. Такі уміння базуються на почутті музичного часу і простору, що пов'язано з художньо-образним мисленням студента.

Окремим елементом у ритмічному чутті, ритмічних здібностях та їх застосуванні у виконавському процесі є сприйняття, відчуття та відтворення темпоритму як художнього феномену композиторської та музично-виконавської творчості. Саме темпоритм творів потребує спеціальних темпоритмічних умінь вокалістів-виконавців.

На основі аналізу та систематизації теоретико-методологічних досліджень науковців, визначаємо такі групи музично-ритмічних умінь, а саме: відчуття музичної пульсації; застосування музично-ритмічних особливостей в залежності від жанру і стилю; застосування асоціацій щодо взаємозв'язків музичного-ритму і темпу; використання музично-ритмічних та художньо-виразових відчуттів під час інтерпретації вокального твору.

Отож, розвиток музично-ритмічних умінь студентів в процесі вокально-хорової підготовки, впливає на рефлексивні аспекти виконавської майстерності студентів, художньо-образне мислення та асоціативні навички, інтерпретацію вокальних творів в їх часовій організації. Подальших наукових досліджень потребують питання розробки та апробації ефективної структурно-функціональної моделі формування музично-ритмічних умінь майбутніх викладачів естрадного співу в процесі фахової підготовки.

Список використаних джерел

1. Гмырина С.В. Специфика воспитания музыкально-ритмического чувства у солистов-вокалистов в процессе профессионального обучения [Электронный ресурс]. 2013. Режим доступа:<http://elibrary.kubg.edu.ua>.
2. Словник-довідник музичних термінів за книгами Ю.Є. Юцевича [Електронний ресурс]. Тернопіль : Навчальна книга. 2003. Режим доступу до ресурсу: <http://term.in.ua>.
3. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. Избранные труды в 2 –х томах. □Москва : Педагогика, 1985. □ Т. 1. □С. 42-222.

Подзізей А.К.
бакалавр спеціальності 025 «Музичне мистецтво»
СНУ імені Лесі Українки
науковий керівник - Панасюк С.Л. ,
кандидат педагогічних наук,
ст. викл. кафедри історії мистецтв та виконавства
СНУ імені Лесі Українки

ФОЛЬКЛОР У СУЧАСНОМУ ТРАКТУВАННІ

Фольклор – усна народна творчість, народна словесність, яка виникла, певно, ще тоді, коли людина почала спілкуватися з собі подібними і використала для цього власну фантазію й образність. У творенні фольклору протягом багатьох століть брали участь численні покоління, тому він, як явище культури є складним і синтетичним [1].

Серед науковців, які досліджували фольклор: М. Цертелєв (1819р.); М. Гоголь, М. Костомаров, О. Бодянський, М.Максимович та ін. Сучасні українські фольклористи-науковці – М. Дмитренко, П. Кононенко, М. Лановик, З. Лановик, Г. Лозко, О. Мишанич, Л. Дунаєвська, С. Мишанич та інші. Робота над дослідженням українського фольклору триває і досі.

Метою публікації є аналіз популяризації фольклору через активне використання його у сучасних творах.

Термін фольклор увів англійський історик та бібліограф Вільям Томе у 1846 р. Наука, яка вивчає народну творчість називається фольклористикою.

Фольклор охоплює поетичну, музичну, хореографічну, драматичну творчість народу. Фольклористику поділяють на ряд наукових напрямків, з яких головні - словесна і музична . Музична фольклористика вивчає народну музику, причому не тільки музичні зразки, але й музичний побут в його історичному розвитку [2].

Спершу музичну фольклористику почали збирати дослідники усної народної творчості (приблизно у другій половині 18 століття). Сьогодні - це справжнє джерело для досліджень. Саме це зробило вивчення фольклору можливим сьогодні [3].

Досі немає єдиної жанрової класифікації музичного фольклору.

Фольклор - це унікальне надбання народу, яке не стирається через часові бар'єри. Це частина нашої історії. До сьогодні фольклорні композиції не лише переспівують, вони стають основою сучасних композицій.

Використання фольклору у піснях стало популярним і все більше виконавців вивчають та активно застосовують.

Серед них "ДахаБраха". Це український музичний етногурт, організатором і художнім керівником якого є Владислав Троїцький. Назва

гурту, за словами його учасників, складена зі староукраїнських слів «давати» та «брати».

Принциповим для гурту було "спробувати напряду доторкнутися до живої енергії традиції, запустити потік новотворення віднайти реальність нового імпульсу в коловороті подій, що ведуть до виродження і смерті – ось на що було спрямоване зусилля цього проекту".

Саме так народився унікальний стиль гурту – етно-хаос, який розхитує усталене, зміщує звичні акценти, експериментує з формою заради точнішої, сугестивної трансляції глибинного смислу. [4]

Гурт використовує пісні, записані безпосередньо учасниками гурту, а також колегами-фольклористами у фольклорних експедиціях у різних регіонах України. Пісні, виконувані в автентичній манері, поєднуються зі звучанням широкого ряду інструментів із різних куточків світу, це гра в різні музичні жанри: мінімалізм, хіп-хоп, соул, блюз. [4]

Серед популярних альбомів: «На добраніч», «Ягудки», «На межі», «Light», «Хмелева project», «Alambari».

Вони популяризують фольклор, використовуючи його у своїх композиціях та виконуючи їх у найвідоміших фестивалях світу, серед яких: Glastonbury, Roskilde festival, Bonnaroo, Lowlands, Womad, WOMADelaide, WOMEX, Sziget, Fusion, GlobalFEST, Helsinki Festival, Med, Mundial, Oslo World Music Festival, Pohoda, Rudolstadt, Cinars, Dublin World Music Festival, Ethno Port. Завдяки активним виступам закордоном їх часто називають головними гастролерами країни, а також послом України в світі.

"ДахаБраха" - це українська душа, вираження нашої нації. Їм не лише вдалось створити свій унікальний стиль, а й зробити це на основі нашої української фольклорної пісні.

Таким чином бачимо, що фольклор актуальний дотепер і з поколіннями його починають лише все більше вивчати та цінувати. Адже це справжнє надбання українського народу.

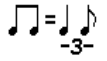
Список використаних джерел

1. Фольклор і фольклористика [Електронний ресурс] - 2014. - Режим доступу: <http://journ.sumdu.edu.ua/old/wp-content/uploads/2014/12/folk.pdf>
2. Іваницький А.І. Український фольклор [Електронний ресурс] – 2004. - Режим доступу: http://www.folklor.ho.ua/Umf_www/books/umf/umf_1.pdf
3. Рибак Ю.П. Музичний фольклор [Електронний ресурс] – 2018. - Режим доступу: http://resource.history.org.ua/cgi-bin/eiu/history.exe?&I21DBN=EIU&P21DBN=EIU&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=eiu_all&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=TRN=&S21COLORTERMS=0&S21STR=1.10
4. Офіційний сайт гурту "ДахаБраха" [Електронний ресурс] Режим доступу: <https://www.dakhabrakha.com.ua/uk/about/>

Цейко Н. О.
концертмейстер,
факультету культури
і мистецтв
СНУ імені Лесі Українки
natatseyko@gmail.com

ФУНКЦІ ТА ЗАВДАННЯ ПІАНІСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В КЛАСІ ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВОГО ВИКОНАВСТВА

Робота піаніста-концертмейстера в класі естрадно-джазового виконавства передбачає опанування цілого ряду специфічних навичок, серед яких однією із найважливіших, але одночасно і особливо важких для засвоєння вважається свінг. Природа свінгу складна й майже не досліджена. Проте в існуючій ієрархії джазових цінностей він посідає одне із провідних місць. Наявність або відсутність свінгу, його якість, інтенсивність, характерність є важливими критеріями оцінки естрадно-джазового виконавства. Метро-ритмічну сутність свінгу можна виразити схемою:

Така схема допомагає зрозуміти, якою має бути основа ритмічної пульсації у естрадно-джазових творах,  припустити той мінімальний, але дуже важливий діапазон відхилень від фіксованого в тексті ритмічного малюнку, необхідний для досягнення ефекту розгойдування. Іноді замість умовної тріолі піаніст може використовувати умовний пунктир, який необхідно виконувати пом'якшено, не гостро.

Тонке відчуття свінгу – необхідна умова належного роботи піаніста-концертмейстера в класі естрадно-джазового вокалу. Починати опанування цієї навички варто з уважного, зануреного в метро-ритмічну стихію слухання естрадно-джазових композицій. Наступний етап – спроби відтворювати цю характерну пульсацію на інструменті, з усвідомленням її пружності і водночас гнучкості.

Супутнім, але також вкрай необхідним завданням піаніста-концертмейстера в класі естрадно-джазового вокалу постає необхідність віднайдення особливої, оксамитової тембрової барви звучання фортепіано. Її можна досягнути не лише глибокою, проникливою атакою звуку, але й гнучкістю, вокальністю фразування, що посилює властивість музики передавати інтонації й виразність мовлення, її близькість до синтаксичних форм, особливо важливі у роботі піаніста-концертмейстера зі студентом-вокалістом.

Як робота в класі, так і концертне виконання естрадно-джазових творів вимагають від піаніста-концертмейстера значної емоційної розкутості й

свободи, але водночас, в процесі ансамблевої гри з вокалістом, уміння тримати себе, не допускаючи неконтрольованого «виходу» емоцій назовні.

Вимоги до концертмейстера-піаніста, який акомпанує вокалісту у виконанні естрадно-джазових творів, передбачають його володіння усіма видами класичної фортепіанної техніки, але також – звернення особливої уваги на опанування навичок кистьового legato та гострої атаки звуку, близької marcato.

У цілому робота піаніста-концертмейстера зі студентом-вокалістом в класі естрадно-джазового виконавства сфокусована навколо таких головних його елементів як свінг, імпровізація, звукоутворення та фразування, а основні методико-виконавські рекомендації зводяться до наступного:

1) шляхом щоденного слухання естрадно-джазових композицій та їх відтворення на інструменті в ансамблі зі співаком міцно, на рівні фізіологічних відчуттів, засвоїти пружність, еластичність, хвилеподібну імпульсивність джазової пульсації (тріольної в основі). При цьому стежити, щоб свінгування не супроводжувалося побічними ефектами – безконтрольним гойданням в такт музиці, наявністю будь-яких зайвих рухів;

2) глибоко усвідомити нероздільність якості звукоутворення і способів фразування, що, в свою чергу, знаходяться у безпосередній залежності від художньої концепції, синтаксичних та інтонаційно-стилістичних особливостей виконуваного твору, а також – специфіки партнерсько-ансамблевої гри. Фіксуючи увагу на відчутті дотику в кінчиках пальців, формувати якісне, вільне звукоутворення, позбавлене напруги в кистях, ліктях, плечах, корпусові;

3) осмислюючи архітектоніку імпровізаційної естрадно-джазової форми, навчитися визначати основні віхи інтонаційно-художньої концепції, згідно з якою періодично змінювати зони інтонаційно-виконавського напруження зонами релаксації, досягаючи, таким чином, мірності ритмічної пульсації в умовах колективної (спільно з вокалістом) імпровізації. При цьому пам'ятати, що рівномірна гра від такту до такту не тільки художньо неповноцінна, але й украй стомлююча, а використання продуманої аплікатури виступає надзвичайно важливою запорукою створення оригінальної виконавської інтерпретації та опанування навичками оркестрального звучання фортепіано.

Список використаних джерел

1. Горват І., Вассербергер І. Основи джазової інтерпретації. Київ : Музична Україна, 1980. 120 с.
2. Лагодюк Н. Школа джазового виконавства для фортепіано. Київ : Мистецтво, 2003. 204 с.

ВОКАЛЬНИЙ АНСАМБЛЬ ЯК МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКИЙ КОЛЕКТИВ

Основною ідеєю та провідним завданням даної статті є формування у студентів понять та основних положень методики та практикуму роботи з вокальним (естрадним) ансамблем, його функції та соціальне призначення професійних, навчальних та аматорських вокальних ансамблів.

У статті чітко і зрозуміло розкрито типові і видові, стильові і жанрові ознаки вокальних ансамблів, структуру та формування репертуару, технологію аранжування творів для вокальних ансамблів різного виконавського складу (ансамблі академічного співу, естрадні вокальні ансамблі, ансамблі народного співу, рок-гурти, фольк-групи). Робота із вокальним ансамблем передбачає:

- виконавський аналіз партій різних видів і типів вокальних ансамблів;
- методики роботи над музичним матеріалом;
- методики організації вокального ансамблю;
- репетиційний процес у вокальному ансамблі;
- концертна діяльність;
- методи управління вокальним колективом;
- професійно-педагогічна компетентність керівника;
- моделювання репетиційного процесу;
- підготовка вокального ансамблю до концертного виступу;
- ансамблевий спів у різних акустичних умовах;
- аналіз концертно-виконавської діяльності колективу.

Практична робота студентів із вокальним (естрадним) ансамблем є складовою частиною курсу хорового класу та джаз-хору. Головна мета її – набуття необхідних професійних практичних умінь та навичок у організації і керуванні вокальним та вокально-естрадним колективом.

На початку нового навчального року викладач розподіляє репертуар між студентами з урахуванням їх музичних здібностей та хормейстерської підготовки. Складений на кожен семестр графік практичної роботи з вокальним чи естрадним ансамблем, дозволяє своєчасно вивчити пісню,

музичний твір, і скласти план вивчення музичного матеріалу. В процесі занять викладач надає необхідну консультацію щодо інтерпретації твору, крім того перевіряє знання музичного матеріалу, а саме:

- характер виконання пісні під власний акомпанемент;
- знання партитури – спів партій з одночасним тактуванням, або з одночасною грою партитури;
- спів акордів по вертикалі;
- уміння зробити вокально-ансамблевий аналіз, зокрема виявити певні труднощі і окреслити шляхи їх подолання.

Аналіз твору здійснюється за таким планом:

1. Історико-естетичний аналіз: відомості про авторів, епоху в яку вони жили; жанр вокального твору, його ідейно-художній зміст.
2. Музично-теоретичний аналіз: музична форма твору (структура), ладотональний план (основна тональність, наявність відхилень, модуляцій); аналіз гармонії, особливості її письма і фактура твору (методична, гармонічна, поліфонічна, мішана): темп, агогіка, метроритм, динаміка, методика, голосоведення, інтерваліка.
3. Вокальний аналіз: тип і вид ансамблю; діапазон партій, стрій, особливості дихання, характеру звука, дикції, наявність труднощів (інтонаційних, ансамблевих, метроритмічних, дикційних, вокальних, диригентських).
4. Виконавський аналіз: загальний характер і стиль виконання твору (темп, динаміка, фразування, агогіка, характер звуковедення штрихів тембрових особливостей, виконання кульмінацій).

Таким чином, у результаті аналізу студент повинен розкрити ідейно-художній зміст твору, його характер і стиль виконання, виявити засоби музичної виразності, обґрунтувати свою диригентську трактовку, що забезпечить їм успіх у подальшій підготовці до практичної роботи з вокальним, естрадним ансамблем.

План розучування музичного твору:

- коротке вступне слово про авторів музики і літературного тексту, його загальний характер та художній зміст;
- ознайомлення колективу з музичним твором, використовуючи власний показ (спів, гра на інструменті) а також технічні засоби навчання;
- розспівування і настроювання вокального ансамблю в тональності даного твору;

- процес розучування музичного твору залежно від його складності – окремо по голосах, або із кожною партією, групами голосів, усім складом вокального ансамблю;
- робота над художнім виконанням на основі синтезу музики і слів, використовуючи всі можливі засоби музичної виразності.

У своїй основі вокальний ансамбль забезпечує власні естетичні потреби виконавців; пропагує пісенний репертуар, та музично-просвітницьку роботу, для утвердження своєї культури та збереження мистецьких надбань наших предків. Адже не дарма побутує думка думка, що українець від народження володіє навичками співу в терцію. Завдання керівника професійно спрямувати ці завдатки.

Список використаних джерел

1. Байда Л.А. Вокально-хорова робота у системі підготовки майбутнього вчителя музики/Л. Байда. – К.: УДПУ, 1997, -68с.
2. Микиша М. Практичні основи вокального мистецтва/М. Микиша. – Київ, 1985. – 80с.
3. Овчаренко Н. Основи вокальної методики: науково-методичний посібник/Н. Овчаренко. – Кривий Ріг: Видавничий дім, 2006. – 116с.

УДК 792.7:111.852-053.67

Ясюк О. І.
магістрантка спеціальності 025
«Музичне мистецтво» СНУ імені Лесі Українки
Панасюк С. Л. – к. пед. наук, ст. викл. кафедри
історії, теорії мистецтв та виконавства
СНУ імені Лесі Українки

ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНІХ СМАКІВ СУЧАСНОЇ МОЛОДІ ЗАСОБАМИ ЕСТРАДНОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Естрадне музичне мистецтво є важливою частиною сучасної культури. Різноманітність жанрів, інтерес людей, а особливо молоді, зумовлюють його актуальність на сьогодні. Естрадна музика відіграє велику роль у формуванні смаків, заповнивши простір через такі новітні технології як інтернет-мережа, телефони, планшети, ТБ тощо. Сучасна молодь слухає музику

близько 4-х годин на добу і найбільш затребуваними є такі жанри, як: поп-, рок-, фанк, біт-музика тощо.

Естрадна музика – це форма розважальної або легкої музики, яка включає рок-н-рол, рок, поп, R&B, хіп-хоп, метал, панк та реп. Естраді притаманні імпровізаційність, святковість, розкутість. Саме ці властивості музики є найбільш близькими сучасній молоді. Самі про те не замислюючись, вони свідомо допомагають впливати на себе щоразу, коли одягають навушники і включають той чи інший трек. При цьому сучасна молодь, яка прагне показати себе, сильніше піддається впливу. Але не варто забувати про те, що саме вона задає ритм нашого життя і нашим вчинкам, змушує прагнути вперед.

Великою популярністю серед слухачів естрадної музики користуються українські співаки, такі як: Монатік, НК, Потап і група Мозги, Тіна Кароль, Оля Полякова, Олег Винник, та зарубіжні – Lady Gaga, Джастін Бібер, Селена Гомес, Біллі Айліш.

Сучасна молодь слухає ту музику, яка є модною, яка заповнює музичні чати, і полюбає тих виконавців, які є найближчими за емоційним станом. Чи це рок-, реп- чи поп-музика, людина все одно може знайти в кожній пісні щось таке, що має пряме відношення саме до неї. Молодь під пісні кумирів розважається, виражає різноманітні почуття. Багато хто старається бути схожими на своїх улюблених виконавців не лише внутрішнім станом, а і за зовнішністю: роблять такі ж зачіски, макіяжі, татування, пірсінги, носять подібний одяг, взуття.

Художній смак – це здатність людини орієнтуватися на свої симпатії і антипатії, належно сприймати і оцінювати різні естетичні об'єкти. Формування художніх смаків молоді у музичній сфері це процес, яким можливо і необхідно управляти. Адже музика в залежності від жанру викликає у нас певні емоції, такі як: радість, легкість, торжество, ентузіазм, розслабленість, мрійливість, розпач, сум і навіть агресію. Критерії формування смаків залежать від того, в якому середовищі перебуває особистість, оточення в якому перебуває, в якому психічному стані знаходиться, що є популярним зараз. Важливою для нашого дослідження є думка Ю. Мережко та С. Румянцевої про те, що «формування в особистості усталених художніх смаків у процесі вивчення музичної спадщини як минулих часів, так і сьогодення відбувається при безпосередньому зв'язку художнього смаку з художньою потребою, естетичним ідеалом та художньо-естетичними судженнями у процесі їх виникнення у свідомості» [2, с. 263] .

Найрейтинговіші пісні звучать на популярних носіях інформації – телефонах, ноутбуках, планшетах, якими молодь користується щодня. І тому є великий вплив на формування смаків з боку естради. Це виступає, як певне навіювання на свідомість молоді, які думають що це їх особистий вибір.

Отже, сучасна естрадна музика впливає на сучасну молодь через різні засоби комунікації. Вона є дуже різноманітною і тому несе, як позитив, так і негатив та найчастіше виступає, як ще один спосіб розваги серед молодих людей. Формування художнього смаку молодих українців – це справа важлива і актуальна.

Список використаних джерел

1. Давлетишина Д.М. Музична культура як фактор формування духовних цінностей студентської молоді в сучасних умовах: Автореф. дисс канд. соціол. наук. - Казань, 1998.
2. Мережко Ю., Румянцева С. Художній смак як наукова дефініція: філософсько-історичний аспект. Освітологічний дискурс, 2018, № 12:
(2021 http://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/23881/1/Y_Merezhko_Rymanzeva_OD_KAEV)
3. Шацкая В. Н. Музыкально-эстетическое воспитание детей и юношества : сб. статей. – М. : Педагогика, 1975. – 200 с.

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

УДК 78.0.616.432.378

Гордійчук Л.В.

старший викладач кафедри музично-практичної підготовки
Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки,

gordiichuklv52@gmail.com

Кругляченко А.Ю.,

викладач фортепіано Луцького педагогічного коледжу,

krugliachenko1375@gmail.com

ОСНОВИ ХУДОЖНЬО-ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ПІАНІСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

В інструментальній підготовці студентів мистецьких закладів вищої освіти важливе місце посідає розвиток професійних якостей піаніста-концертмейстера, практичних навичок виконання у досягненні художнього єднання. Єдність навчання і музично-творчого виховання піаніста-концертмейстера створює умови формування ціннісного ставлення до музичного мистецтва, розуміння та сприйняття змістовної форми музики.

Діяльність піаніста-концертмейстера – це комплексна багаторівнева творча робота, яка потребує попередньої музично-теоретичної, методико-піаністичної, аналітичної підготовки, а саме: вивчення музичного матеріалу, ознайомлення з відомими інтерпретаційними зразками виконання, пошук спільної художньо-творчої інтерпретації музичних творів.

На сучасному етапі питанням удосконалення концертмейстерської майстерності присвячені праці музикознавців, а саме: Н. Кашкадамової, Є. Кубанцевої, М. Крючкова, Б. Ломова, Г. Шахова та ін. Водночас потребує більш глибокого аналізу та висвітлення проблема художньо-виконавської майстерності піаніста-концертмейстера.

Виконавська діяльність піаніста-концертмейстера відрізняється від сольного виконавства. Це «психологічно відмінні стани, що різняться за спрямованістю уваги в момент виконання та мірою артистичної відповідальності» [2] Адже виконання партії супроводу вимагає гнучкості, залежності від вимог соліста, диригента, специфічних обставин виконавської ситуації. А створення виконавської інтерпретації є «наслідком роздумів і

творчої фантазії не одного, а кількох виконавців та реалізується їх об'єднаними зусиллями» [1].

Методика роботи над акомпанементом фортепіанної партії ідентична до технічних та художніх завдань, що вивчаються в курсі методики фортепіано. Проте в колективному музикуванні існують і інші виконавські завдання, що потребують детального опрацювання з методичної сторони.

Концертмейстер повинен володіти «увагою» особливого виду. Вона у нього *багаторівнева*: звукова, тактильна, ансамблева, зорова, слухова, художня. Її потрібно розподіляти не тільки між двома власними руками, але і відносити до соліста. Коло «уваги», якщо скористатися терміном К. Станіславського, у акомпаніатора «об'ємне і складне». Ансамблева увага направлена на втілення єдності художнього змісту [3].

Аналіз науково-педагогічних та музикознавчих праць дозволяє виділити ряд методичних принципів у роботі піаніста-концертмейстера, а саме: розвиток уваги, емоційного мислення, ансамблевого виконання, звукового балансу, єдиного звукового комплексу.

До основних складових художньої майстерності піаніста-концертмейстера відносимо:

- майстерність артистичного, емоційного, образно-вольового впливу, обумовленого єдністю художніх намірів;
- майстерність інтерпретації;
- ритмічна дисципліна;
- синхронність спільного виконання;
- слуховий контроль у спільному виконавстві: активізація та вдосконалення виконавського слуху;
- грамотна редакція нотного тексту, детальне вивчення твору;
- відчуття пропорційних складових музичного матеріалу, логіки розвитку, осмисленого виконання репертуару в ансамблі;
- складання схеми спільного виконання, визначення важливих етапів цілого;
- єдине слухове сприйняття вступу, ауттакту, моменту звукової атаки;
- синхронність виконання закінчень фраз, твору, або його частин з урахуванням специфіки інструмента, або вокальної техніки соліста;
- досконале технічне втілення спільного виконавського задуму;
- поєднання у спільному виконавському процесі чутливого та уважного ставлення до намірів соліста з обов'язковим проявом власної індивідуальності;
- гнучка взаємодія та спілкування у процесі виконання;

- творча співдружність та узгодженість виконавського плану інтерпретації.

Отож, майстерність піаніста-концертмейстера специфічна та багатогранна, ґрунтується на психолого-педагогічних, музично-теоретичних, виконавсько-артистичних знаннях та вміннях. Специфіка роботи піаніста-концертмейстера вимагає особливого універсалізму, мобільності та музично-творчої креативності. Подальших наукових розвідок заслуговують питання щодо пошуків ефективних шляхів і методів формування художньої майстерності майбутнього піаніста-концертмейстера.

Список використаних джерел

1. Готлиб А. Основы ансамблевой техники. М.: Музыка, 1971. 94 с.
2. Молчанова Т. О. Мистецтво піаніста-концертмейстера: навч. посібн. Львів: «Сполом», 2007. 216 с.
3. Станиславский К. С. Собрание починений. Т.5. М.: Искусство, 1958. 422 с.

УДК 785.1

Дика Н.О.

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

СТОРИНКИ ДІЯЛЬНОСТІ ПІАНІСТКИ, КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА, КАМЕРАЛІСТКИ ОКСАНИ БОНКОВСЬКОЇ (ПАНАСЮК) В МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРИ ІІ ПОЛ. ХХ СТОЛІТТЯ

З жанром камерного ансамблевого мистецтва чільне місце посіла концертно-виконавська діяльність піаністки, концертмейстера, камералістки, педагога Бонковської (Панасюк) Оксани-Лідії Володимирівни (1938-2005), яка заслуговує особливої уваги. Її становлення як високопрофесійного музиканта почалося у Львові. З раннього дитинства Оксана була пов'язана з музикою і театром. Батько майбутньої піаністки Володимир Гаврилович Панасюк був скрипалем, хоровим диригентом, педагогом. Здобувши прекрасну освіту у Вищому музичному інституті ім. М.В. Лисенка у Львові – клас проф. Й. Москвичіва (скрипка), клас проф. В. Барвінського (композиція), він викладав у філіях Вищого музичного інституту. Працював керівником хорів Львівського Палацу піонерів, Львівського медичного інституту, Львівського зооветеринарного інституту, а згодом - керівником

показового хору Будинку народної творчості, здобув високу оцінку у метрів українського мистецтва - Станіслава Людкевича і Миколи Колесси. головним хормейстером Львівського театру опери та балету. Вже як головний хормейстер Львівської опери В.Г. Панасюк здійснив постановки хорових сцен у виставах “Євгеній Онегін” П. Чайковського, “Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемовського. Мати Оксани - Софія Йосипівна була солісткою хору. Навчання Оксани по класу фортепіано розпочалося у Львівській музичній школі-десятирічці у 1945 році. Але в 1947 році всю родину Панасюк (батька, маму та доньок - Оксану і Зоряну) було репресовано і вислано до м. Анжеро-Судженськ Кемеровської області (Росія). На засланні батько Оксани вчителював, викладаючи музично-теоретичні дисципліни і клас скрипки у музичній школі. Цікаво довідатися, що у нього в той час грі на скрипці навчався Мирослав Скорик, в майбутньому український композитор. Оксана Панасюк в цей тяжкий час навчалася у Кемеровському музичному училищі (1954-1958). Після повернення до Львова навчається у Львівській державній консерваторії в класі фортепіано Ірини Крих.

Мистецьке життя музиканта позначене натхненною працею. Впродовж 1958-1963рр. навчаючись у Львівській консерваторії імені М. Лисенка (клас фортепіано – Ірини Крих, клас концертмейстерства – Віри Дробінської, клас камерного ансамблю – Михайла Брандорфа), О. Бонковська (Панасюк) одночасно від 1960 року О. Панасюк працювала концертмейстером вокальної кафедри (клас Заслуженого діяча мистецтв УРСР М. Шелюжка) і кафедри хорового та симфонічного диригування (клас М. Антківа). Від 1963 року працює концертмейстером кафедри оперно-симфонічного диригування та хорового диригування Львівської державної консерваторії імені М.В. Лисенка (класи заслуженого артиста УРСР І. Паїна; народного артиста УРСР М. Колесси). Від 1968 року О. Бонковська (Панасюк) запросили на викладацьку роботу на кафедрі камерного ансамблю та концертмейстерського класу Львівської державної консерваторії імені М. Лисенка. Вона не переривала праці концертмейстера в класі професора М. Ф. Колесси. В цей час на кафедрі камерного ансамблю та концертмейстерства, яку очолювала прекрасний музикант Дарія Колесса-Залеська (1906-1999), працювала когорта педагогів: Б. Бонковський, В. Третяк, Л. Цьокан-Савицька, Р. Залеська, Г. Стернюк-Олеськів, Л. Онищенко, О. Бонковська (Панасюк), Я. Матюха, З. Максименко, О. Семенова та ін. В 1972 році клас концертмейстерства відокремившись, продовжує працювати як самостійний

підрозділ, де Оксана Бонковська (Панасюк) працює на посаді старшого викладача кафедри концертмейстерства від 1976 року.

Особливу увагу О. Бонковська (Панасюк) приділяла камерному музикуванню, яке “облагороджує людину, розширює її «горизонт»” [цит. за: О. Криштальський]. В мистецькому середовищі Галичини О. Бонковська (Панасюк) була знана як багатолітній концертний партнер відомого львівського скрипаля Богдана Бонковського (клас проф. В. Стеценка). До слова, багаторічний ілюстратор та викладач кафедри камерного ансамблю та квартету Львівської консерваторії ім. М. В. Лисенка, артист симфонічного оркестру Львівської філармонії, аранжувальник Богдан Бонковський славився як прекрасний камераліст. Львівський скрипаль разом з братами Ігорем Ремешило (скрипка), Тарасом Ремешило (альт) і Володимиром Третьяком (віолончель) у складі струнного квартету при Львівській філармонії, який згодом здобув назву “Кантабіле”, виконували камерно-інструментальні твори на численних сценах краю.

Особливою активністю позначені виступи піаністки Оксани Панасюк-Бонковської у складі камерно-інструментального ансамблю: Богдан Бонковський (скрипка), Тетяна Шуп'яна (скрипка), Володимир Третьяк (віолончель). Колектив завжди перебував у вирі культурно-мистецького життя краю. Концертні виступи відбувалися на сценах львівського Будинку Вчених, Будинку Офіцерів, Будинку Вчителя та ін. Оксана Володимирівна брала активну участь у тематичних лекціях-концертах, зокрема: “Вокальна камерна музика” (1986, м. Дубляни), “Франкова пісня” (до 130-річчя від дня народження Івана Франка, 1987), “Як слухати і розуміти музику” (1987) для слухачів “Університету культури”.

На Львівському радіо збереглися записи: П. Чайковський. Тріо; Сонати Й. Брамса; С. Рахманінов. Тріо ре-мінор у виконанні камерно-інструментального ансамблю. Колектив, в репертуарі якого зустрічаємо твори українських і зарубіжних композиторів, зарекомендував себе як високопрофесійний злагоджений ансамбль із високими технічними даними, який майстерно долав найскладніші художні завдання. Так, у 80-х роках ХХ століття до виконання старовинних російських та українських романсів для камерно-інструментального ансамблю з голосом (в аранжуванні Б. Бонковського) неодноразово долучалися Людмила Божко (лірико-колоратурне сопрано), Тамара Поліщук (меццо-сопрано).

Піаністка підтримувала чудову виконавську форму. Як концертмейстер О. Бонковська (Панасюк) працювала з солістами і провідними хоровими

колективами Галичини. Впродовж 70-80-х років ХХ століття концертмейстером активно працювала з чоловічим хором “Гомін”, а впродовж - від кінця 80-х років ХХ ст. до останніх днів - концертмейстером чоловічого хору “Орфей”, що при Університеті “Львівська політехніка” з яким гастролювала містами Польщі, Словенії, Хорватії, Греції. Відомо, що в часі 1985-2005 рр. у вокальній студії при Будинку Вчителя у Львові особливою популярністю користувалася концертмейстер О. Бонковська (Панасюк). Згодом здобула лауреатство на міжнародному конкурсі “Хорова музика в русі – Голландія” у 2001 році. Як концертмейстер чоловічого хору “Орфей” при НУ “Львівська Політехніка” О. Бонковська брала участь у міжнародному фестивалі духовної музики (2000, Польща, Гайнувка). Концертні виступи концертмейстера О. Бонковської (Панасюк) неодноразово відзначалися Подячними Грамотами (1986, 1987, 2000, 2001).

Педагогічна діяльність О.В. Бонковської (Панасюк) тривала близько 40 років, де в повній мірі акумулювались творчі та психологічні риси музиканта-виконавця. В основі педагогічної системи Оксани Володимирівни превалювала повага до авторського задуму, глибоке проникнення у художньо-мистецький світ композитора, потреба відчувати дух епохи в якій жив і творив автор. З часом в учневі сконцентровується глибокий і багатий досвід вчителя - як продовження у становленні і творчості митця. О.В. Бонковської (Панасюк) виховала кілька поколінь прекрасних музикантів-концертмейстерів і педагогів, з-поміж яких: В. Віслянська, С. Гурганова, Т. Гавриляк, Б. Сюта, Н. Дика, О. Майчик, О. Басса, Р. Бурда, О. Николин (Грицишин), О. Корчинський, О. Німилович, А. Шевчук, З. Заячківська, В. Кокошкіна, О. Лисак, С. Маловічко, Н. Мозгова, Н. Пасічник, Н. Шипунова, О. Тригуб та ін., які завжди пам'ятають і вдячні своєму незабутньому Вчителю. Нова школа виконавства, що сформувалася нині в українській інструментальній ансамблевій музиці, вирізняється високою професійною майстерністю, своєрідною манерою гри, визначеністю художньо-технічних прийомів, а головне - специфічними національними рисами.

ДЕЯКІ ПИТАННЯ РОБОТИ ДИРИГЕНТА З ОРКЕСТРОВОЮ ПАРТИТУРОЮ

У даній праці опрацьовано й систематизовано наукові джерела зазначеної тематики, визначено основні етапи роботи диригента з оркестровою партитурою, починаючи від ознайомлення диригента з музичним твором до проведення репетиції з оркестровим колективом, окреслено завдання й шляхи їх вирішення.

Проблемам підготовки диригентів, методам вивчення оркестрової партитури присвячені праці М. Колесси [4], С. Димченка [2; 3].

Методику роботи з оркестром народних інструментів, особливості його функціонування, добору репертуару, вивчення оркестрової партитури висвітлено у працях Т. Пляченко [7]; Є. Роговської, В. Рутецького [8]; Г. Бродського, І. Шевченко, С. Сметани [1]; В. Кучерука, Н. Кучерук, П. Шиманського [5].

Деякі аспекти професійної підготовки майбутнього диригента, формування відповідних навичок та умінь, удосконалення диригентської майстерності висвітлювали у статтях вітчизняні вчені: М. Филипчук, І. Чирка, Т. Островська, М. Ляшко, В. Онищук, С. Петрик, Т. Головань й ін.

Робота з оркестровою партитурою розпочинається з ознайомлення диригента з музичним твором й передбачає детальний аналіз та вивчення нотного тексту. Її умовно можна поділити на декілька етапів:

- ознайомлення з музичним твором та вивчення партитури;
- художньо-виконавський аналіз партитури;
- диригентський аналіз партитури.

Ознайомлення з музичним твором варто розпочинати з прослуховування аудіо чи відео записів обраної п'єси, вивчення творчого шляху композитора, програвання оркестрової партитури на фортепіано. Вивчаючи партитуру, порівнюємо прослухані записи і намагаємося зазирнути в глибину інтерпретації кожного диригента, щоб зрозуміти усі деталі, нюанси й трактування музичного твору [6].

Ознайомлюючись з твором, визначаємо його форму, з яких частин складається, аналізуємо особливості кожної частини, зв'язку між ними тощо. Єдність змісту і форми музичного твору – головна умова і ознака його художньої цінності [9].

Після ознайомлення зі звучанням партитури переходимо безпосередньо до її вивчення, детального аналізу нотного тексту, а саме засобів музичної виразності: форми, фактури, гармонії, темпу, ритму, динаміки, штрихів тощо. Детальніше розглянемо вищезазначені елементи.

Визначаємо фактуру твору – сукупність засобів музичної виразності, елементами якої є мелодія, супровід, гармонія, поліфонія, тембр, голосоведення тощо [9, 285].

Мелодія – найважливіший виражальний засіб музики [9, 151]. Детальний аналіз мелодії, визначення кульмінаційної лінії, метроритму, розуміння тембрального звучання голосів допоможе диригенту передати задум композитора.

Аналізуємо гармонічний план виконуваного твору як один з виражальних засобів музики, враховуючи характерну для творчості композитора послідовність акордів й специфічне використання ним гармонічних функцій [9, 49].

Виконуючи твір, дотримуємось темпу, зазначеного композитором на початку п'єси, а також враховуємо всі темпові зміни (прискорення, заповільнення), які зустрічаються в нотному тексті протягом усієї п'єси. Усе повинно підпорядковуватись загальній драматургії твору.

Динаміка. Це важливий виражальний засіб, використання якого зумовлюється змістом і характером музики, особливостями її структури і стилю [9, 68]. Необхідно визначити динамічний розвиток як окремих частин, так всього виконуваного твору. Враховуючи характер, зміст та смислове навантаження, а також можливості інструментального ансамблю, визначаємо головну кульмінацію.

Відповідно до характеру, динаміки, темпу, художнього образу та змісту виконуваного твору виставляємо штрихи.

Етап ознайомлення з оркестровою партитурою тісно пов'язаний з низкою музично-теоретичних дисциплін. Тому ґрунтовне вивчення особливостей твору дозволить диригенту «почути», а згодом передати виконавцям та слухачам задум композитора. Погоджуємося з думкою О. Линів, однієї із найкращих жінок-диригентів світу, що «для диригента дуже важливо – не інтуїтивно знати, що ти хочеш зробити, а володіти ключами до стилю й інтерпретацій кожного композитора» [10]. Адже кінцевою метою диригента є донесення основної ідеї твору до слухача. Тому так важливо для розкриття змісту проникнути в художній образ твору, зрозуміти його особливості драматургічного розвитку, визначити засоби для досягнення поставленої мети.

Наступний етап – художньо-виконавський аналіз партитури спонукає диригента до переосмислення нотного тексту, до власного виконавського «бачення» твору, його інтерпретації.

Інтерпретація – художньо-звукова реалізація музичного тексту в процесі виконання, що залежить від задуму автора [9, 98]. Звичайно, що протягом всього часу вивчення твору будуть вноситися корективи щодо виконання. З кожною репетицією вдумливе вслуховування в музику наблизить диригента до розуміння драматургії твору і розкриття його змісту. «Диригент повинен і сам запалювати, і горіти новими ідеями, і вміти запалити інших, передавати цей імпульс далі...» [6].

Наступний етап – диригентський аналіз партитури. Він не менш важливий у підготовці до проведення репетиції і передбачає визначення та опрацювання студентом технічно складних для диригування епізодів (вступів, зняття, фермат, темпових та динамічних змін тощо). Ця робота виконується на індивідуальних заняттях з диригування та удосконалюється студентом самостійно.

Диригентський аналіз партитури окреслить шляхи подолання низки диригентських труднощів, зокрема: показів вступу звучання на початку та в середині музичного твору, показів зняття звучання в середині та наприкінці музичного твору, а також виконання основних штрихів, довгих ритмічних тривалостей, синкоп, фермат, динаміки та її зміни, зміни темпу тощо.

Цей етап залежить від рівня підготовки студента, його володіння технікою диригування. Диригентська техніка – це виконавська майстерність, володіння системою жестів для розкриття змісту музичного твору, у вузькому сенсі – засіб розкриття задуму композитора, зазначеного у партитурі. Руки диригента мають бути надзвичайно виразні. Адже максимально різноманітними жестами диригент зможе мануально комунікувати з оркестром. Мовою жестів диригент повинен передати свої ідеї оркестровим виконавцям та слухачам.

Отже, розпочинаючи роботу з оркестровою партитурою, диригенту необхідно ознайомитися з творчим шляхом композитора, досконало вивчити партитуру, детально проаналізувавши нотний текст. Після ґрунтовного вивчення особливостей твору, необхідно зробити художньо-виконавський аналіз партитури, що наблизить диригента до розуміння драматургії твору і розкриття його змісту. А диригентський аналіз партитури окреслить шляхи подолання низки диригентських труднощів, вдосконалення виконавської майстерності диригента, щоб за допомогою жестів розкрити задум композитора, зазначений в оркестровій партитурі.

Список використаних джерел

1. Бродський Г. Л., Шевченко І. Л., Сметана С. О. Оркестр народних інструментів (методика і практикум роботи з оркестром) : навч. посіб. / Г. Л. Бродський, І. Л. Шевченко, С. О. Сметана. – Кропивницький-Харків, 2018. – 388 с.
2. Димченко С. С. Диригування (методика викладання) : навч. посіб. Ч. I. / С. С. Димченко. – Рівне, РДІК, 1997, 152 с.
3. Димченко С. С. Диригування (методика викладання) : навч. посіб. Ч. II. / С. С. Димченко. – Рівне, РДІК, 1997, 141 с.
4. Колесса М. Ф. Основи техніки диригування : навч. посіб. для студ. дириг. факульт. консерват. УРСР / М. Ф. Колесса. – К. : Держ. вид-во музич. літ., 1960. – 198 с.
5. Кучерук В. Ф. Методика і практикум роботи з колективом : навч. посіб. для студ. закл. вищ. освіти / В. Ф. Кучерук, Н. П. Кучерук, П. Й. Шиманський. – Луцьк : Вежа-Друк, 2018. – 88с.
6. О. Линів. О. Якщо ти опановуєш професійні критерії на високому рівні [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://womo.ua>> Oksana-Lyniv-yakshho-ti-opan...

7. Пляченко Т. М. Методика з музично-інструментальними колективами : навч.-метод. посіб. / Т. М. Пляченко. – Кіровоград : Імпекс-ЛТД, 2009. – 232 с.
8. Роговська Є. В., Рутецький В. В. Оркестр народних інструментів : навч.-метод. посіб. / Є. В. Роговська, В. В. Рутецький. – Житомир : ЖДУ ім. І. Франка, 2014. – 220 с.
9. Юцевич Ю. Є. Музика. Словник-довідник / Ю. Є. Юцевич. – Тернопіль : Навч. книга – Богдан, 2003. – 352 с.
- 10.[Електронний ресурс]. – Режим доступу : [https:// theukrainians.org>Oksana-Lyniv](https://theukrainians.org/Oksana-Lyniv)

УДК 787.6

Лихач В. С.
магістрантка
спеціальності 025 «Музичне мистецтво»
Східноєвропейський національний
університет імені Лесі Українки,
Науковий керівник-
Шиманський П. Й.,
канд. мист., доцент, зав. кафедри
музично-практичної підготовки

СТАНОВЛЕННЯ ДОМРИ В НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ

Виконавство на домрі представляє собою безперервний процес розвитку, в ході якого відбувається постійне вдосконалення професійної майстерності домристів та інтенсивний розвиток методичної думки. За відносно невеликий період свого існування (в порівнянні з іншими академічними інструментами) для домри створено оригінальний репертуар високохудожньої значимості, було сформовано власні виконавські школи зі своїми специфічними відмінностями і педагогічними установками. Унікальність даного художнього явища зумовила актуальність обраної теми.

Домра – народний струнно-щипковий музичний інструмент з корпусом напівсферичної форми, звук якого видобувається за допомогою медіатора. Слово «домра» запозичене з тюркської; його ж знаходимо і татарській, де *dumbra* означає «балалайка», в кримсько-татарській *dambura* - «гітара», в турецькій *tambura* і казахській *dombira* – «гітара».

Питання історичного походження сучасної української домри є досить складним і суперечливим. Щодо термінології «українська домра» в музикознавстві нема спільної та однозначної думки, оскільки приналежність

домри до російської національної культури є загальновідомим і визнаним фактом, закріпленим у великій кількості наукових робіт, тоді як для української музичної культури властиві інші струнно-щипкові інструменти – кобза і бандура.

Пошуки історичних свідчень про існування домри в давньоруській музичній культурі (різноманітних відомостей і зображень у старовинних рукописних книгах, в розписах на стінах древніх храмів і т.д.), а також самого інструмента довели, що домра існувала в культурі східних слов'ян ще за часів княжої доби.

Носіями культури в той час були билинники і співці-гусярі, а згодом їх спадкоємцями стали скоморохи. Вони відігравали важливу культурну і навіть політичну роль. В репертуарі народних музикантів були гумористичні, сатиричні і танцювальні пісні, зміст яких складався під впливом того, що вони самі бачили, пережили або чули від інших. Домра, як один з основних інструментів скоморохів – справжніх представників народного епосу, народної сцени, народного музичного мистецтва, зазнала неабиякого поширення і популярності. Також достовірно відомо, що з середини XVI століття, за років правління Івана Грозного (1547 – 1584), відновлюється увага до гри на музичних інструментах. А після одного з останніх актів заборони скоморохів у 1657 році їхня вільна пісня і музика зовсім замовкла.

Перші публікації про домру з'явилися наприкінці XIX століття і стали стимулом для її відродження. Цікаво, що дослідники XIX століття відносили домру то до духових, то до струнних, а навіть і до ударних інструментів. Так, укладач Тлумачного словника В. Даль стверджував, що домра була в старовину дудкою, оскільки вбачав походження терміну «домра» від древньослов'янського «дму», тобто дую. Історик М. Костомаров відносив домру до ударних інструментів, посилаючись на такий історичний допис: «Одні з них грали в гудки, інші били в бубни, домри і накри».

Одним з перших, хто правильно визначив приналежність домри до струнних щипкових інструментів, був О. С. Фамінцин, відомий музикознавець, професор Петербурзької консерваторії, в книгах якого вперше досліджується походження і поширення домри в музичній культурі княжої Русі, визначається час її побутування, дається опис конструкції інструмента і способів гри, узагальнюються відомості про різновиди домри в сферах побутового та професійного музикування.

Запропоноване О. Фамінциним твердження, що родоначальником домри є арабо-перський танбур, виникло в зв'язку з тюркськими коренями терміну «домра», а також відомими Фамінцину свідченнями арабських мандрівників - іранського вченого і філософа X століття Ібн Даста, який

після відвідин Києва писав про те, що сучасні слов'яни грають на різновидах лютні і танбура, а також Ібн Фадлана - очевидця поховання «знатного руса», якому поряд з іншими речами поклали в гробницю танбур. На думку О. Фамінцина, саме арабо-перський танбур був трансформований слов'янами в домру, яка перебувала в їх музичному побуті до XVI-XVII століть.

Популяризація виконавства на домрі на теренах України розпочалася з кінця XIX ст. в контексті просвітницької діяльності благодійних товариств, членами яких були, здебільшого, дрібні службовці, які прагнули у вільний час активно займатись музикою. Домрово-балалаєчні оркестри задовольняли подібні естетичні потреби завдяки тому, що інструментарій, як правило, був власністю товариств, і члени гуртків засвоювали навички гри безпосередньо під час занять.

Генеза домрового виконавства в українських землях пов'язана з просвітницькою діяльністю видатного російського митця В. В. Андрєєва. Він розумів, що для розвитку концертного виконавства на народних інструментах необхідні значні конструктивні зміни, яких, власне, і домогся: це встановлення фіксованого положення порогів, виготовлених з міцних матеріалів, додавання ладів для гри у верхньому регістрі, вивірення мензури і пропорцій між окремими частинами інструменту. Дані нововведення дозволили виготовити інструменти, які мали досить багатий звуковий потенціал, благородний тембр, рівність звучання у всіх регістрах.

У 1908 році була сконструйована чотириструнна домра з квінтовым строем, як у скрипки або мандоліни, і великим діапазоном, ідентичним скрипковому. За своїми темброво-колеристичними якостями вона дещо поступалася триструнній домрі, проте саме цей тип інструмента згодом поширився в Україні, а розвиток домрового виконавства дозволив подолати усі темброві проблеми.

З початком масового виробництва домра була надзвичайно поширена в Україні. Е. Бортник наводить такий приклад: тільки за три роки (1905-1907) в 4 містах України (Київ, Харків, Ніжин, Полтава) було продано 9172 інструментів. Не виключено, що така популярність домри обумовлена генетичною пам'яттю українського народу.

На підставі наведених фактів професор В. Івко вважає, що «...поняття «українська домра» розкриває генетичний зв'язок сучасного українського домрового виконавства з насильно перерваною традицією». І той факт, що домра «за короткий проміжок часу успішно пододала шлях, на який для традиційних інструментів знадобилися століття» [3], є ще одним проявом генетичної пам'яті, що зберігає інформацію про багатовікові традиції

домрового виконавства і тісно пов'язала минуле і сьогодення української домри.

Отже, період першої чверті ХХ століття можна вважати етапом становлення на шляху утвердження домри як самостійної гілки народно-інструментального виконавства. І хоча домра використовувалась переважно для оркестрового чи ансамблевого музикування, а навчання гри на інструменті здійснювалось на любительському рівні, все ж були зроблені вагомі кроки щодо популяризації академічного домрового виконавства, а саме – вдосконалення конструкції інструмента, закладені основи техніки домриста, що в подальшому стане міцним фундаментом для появи системи освіти виконавців на народних інструментах.

Список використаних джерел

1. Білоусова С. Музыка С. Прокоф'єва в репертуарі домриста. Донецьк: Юго-Восток, 2011. с. 209 – 217.
2. Давидов М. Проблеми розвитку академічного народно-інструментального виконавства. зб. статей – НМАУ ім. П. І. Чайковського. - К., 1998.
3. Холопова В.М.. Музыка как вид искусства. навч. посіб. СПб: НТЦ Консерваторія, 1994. 260 с.

УДК 78.01

Новакович М.-Є.В.

студент II курсу

теоретико-композиторського факультету

Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка.

Науковий керівник- Новакович М.О

кандидат мистецтвознавства, доцент

ОРГАННА ТВОРЧІСТЬ Ф. МЕНДЕЛЬСОНА-БАРТОЛЬДІ

Про органні твори Ф. Мендельсона біограф композитора Ерік Вернер (Eric Werner) писав: «Поруч з творами Баха органні сонати Мендельсона належать до обов'язкового репертуару всіх органістів»¹. І до сьогодні органні твори композитора є обов'язковими в репертуарі концертуючих музикантів. Біографічні факти становлення Мендельсона як музиканта вказують на його пряме спадкоємство з традицією Й.С. Баха. Перша вчителька композитора,

¹ Werner, Eric, tr. D. Newlin, *Mendelssohn: A New Image of the Composer and his Age*, London (1963), 424

його матір Лія Соломон була ученицею Й.Ф. Кірнбергера (1721-1783)² – одного з найвидатніших учнів Й.С. Баха. Професійну музичну освіту Мендельсон здобув у К.Ф. Цельтера (1758-1832) – одного із найкращих тогочасних знавців творчості Баха, директора Співочої академії в Берліні. Як органіст Мендельсон формувався під впливом учня Цельтера А.Ф. Баха³ – колекціонера і великого поціновувача музики Й.С. Баха. В цей період (в дванадцятирічному віці) Мендельсон вивчає творчість Баха, опановує його стиль та робить перші спроби композиції. У 1822-23 рр. композитор знайомиться з учнями Й.С. Баха в другому поколінні «Bach-Enkelshuller» Й.Х.Г. Рінком – найвідомішим викладачем органа в ХІХ ст. та органістом-віртуозом Ф.В. Бернером.

Важливу роль у формуванні Мендельсона як органіста відіграли його візити до Великобританії. Він неодноразово виступав із сольними концертами у соборі св. Павла, Церкві Христа, Вестмінстерському абатстві у Лондоні в присутності королеви і її родини, а також найвизначніших англійських музикантів того часу. Зі спогадів англійського музичного письменника Дж. Гроува «Він (Мендельсон) був найвеличнішим з-поміж німецьких композиторів, які відвідали нашу країну (Англію)⁴». Як органіст Мендельсон володів непересічним талантом імпровізатора. Сучасники відзначали, що композитор вирізнявся великою пристрасстю до імпровізації фантазій на тему ВАСН, до якої згодом звернуться композитори-романтики Ліст, Шуман, Рeger.

У своїй творчості Ф. Мендельсон орієнтувався не на романтичний тип німецького органа, який в той час уже набув значного поширення, а на бароковий⁵. Перші твори для органа Мендельсон написав у період 1820-1823 рр. під час навчання в А.В. Баха. Сюди належать *Praeludium d-moll*, *Fugue d-moll*, *Fugue g-moll* (1820); *Fugue d-moll* (1821); *Andante D-dur* та *Choralvariationen uber «Wie gross ist das Allmacht'gen Gutte»* (1823). Ранні твори композитора тісно пов'язані з бароковою традицією і творчістю Й.С. Баха. На це вказує вибір жанрів та форм, в яких створенні ранні органні опуси. В подальшому композитор стабільно писав до органа, щоравда не

² Йоганн Філіп Кірнбергер – німецький теоретик музики, композитор і педагог, учень Й.С. Баха. В період 1841-1850 рр. був приватним учителем і капельмейстром польських магнатів Любомирських, Понінських, Ржевуцьких, обіймав посаду органіста монастиря бенедиктинок у Львові.

³ Август Вільгельм Бах – видатний німецький органіст, викладач органа і теорії музики Інституту церковної музики Берліна, однофамілець Й.С. Баха

⁴ Botel F. *Mendelssohn Bachrezeption und Ihre Konsequenzen dargestellt an den Praeludien und Fuguen fur Orgel op. 37*. Munchen; Salzburg, 1984. S. 32

⁵ Из истории мировой органной культуры XVI-XX веков. Учебное пособие – Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, М., 2007, с. 464

завжди послідовно: деякі твори залишилися незакінченими, деякі були відредаговані і добавлені у пізні ор.37 «Прелюдії та фуги» (1837) та ор.65 «6 органних сонат» (1845).

Початково ор.37 був виданий у 1838 році, а ор.65 – у 1845. Інші твори композитора залишилися в рукописах. Деякі з них вважалися втраченими, однак нещодавно у Кракові було знайдено два зошити органних творів молодого Мендельсона. Деякі з них у переробленому вигляді увійшли до циклів органних сонат опусу 65.

У зрілому віці зацікавлення композитора органом зумовлене його частими концертними візитами в Англію і спілкуванням з органістом лондонського собору св. Павла Томасом Етвудом, якому Мендельсон присвятив Прелюдії та фуги ор.37. Цей опус не був задуманий як цикл, оскільки усі фуги були написані раніше від прелюдій. Пряцювати над фугами композитор почав у 1833 році, а в 1837 він запропонував їх для друку видавництву «Breitkopf & Hartel», натомість видавці попросили ввести у цикл прелюдії, що Мендельсон і зробив, написавши їх у 1838 році під час весільної подорожі. Для першої і останньої прелюдії і фуги композитор використав музичний матеріал більш ранніх органних творів. Тема фуги *c-moll* була створена як основа для імпровізації в соборі св. Павла в Лондоні у 1833 році, а сама фуга була написана у 1834 році в Дюзельдорфі.

Над сонатами для органа Мендельсон працював з 1838 по 1844 рік. Весною 1844 року композитор отримав замовлення від англійського видавництва «Ковентрі енд Холієр» (Coventry & Hollier) на створення трьох Волюнтарі (Voluntary)⁶ для органа. У листі до видавців композитор пише: «Я із зацікавленням процював над п'єсами, які Ви доручили мені написати і вони вже закінчені. На мою думку їх варто назвати «Три сонати для органа». Повідомте мене, будь ласка, чи влаштовує Вас така назва. Якщо ні, я думаю назва Волюнарі теж підійде, тим більше, я не зовсім точно розумію що це означає»⁷. Робота настільки захопила композитора, що використавши матеріал своїх більш ранніх творів він створив збірник із шістьма сонатами для органа. «Шість сонат для органа», присвячені органісту Фердинанду Шлеммеру вийшли друком не лише в англійському видавництві «Coventry», а й у німецькому «Breitkopf», італійському «Ricordi», французькому «M. Schlesinger». Шість сонат Мендельсона є першим зразком романтичної органної сонати, саме в них вперше у нотодрукуванні поруч із темповими вказівками застосували позначення метронома.

⁶ Voluntary – жанр англійської органної музики XVI ст. поліфонічного складу. Наприкінці XVII ст. жанр розвинувся до форми, наближеної до циклічної.

⁷ Из истории мировой органной культуры XVI-XX веков, с. 469

ТВОРЧЕ ЖИТТЯ ПАРИЖУ ПОЧАТКУ ХХ-го СТОРІЧЧЯ

Період кінця ХІХ та початку ХХст. у Франції отримав назву “Прекрасна епоха” (“La Belle époque”), адже саме в цей час країна переживала небувалий підйом та економічний розвиток. Франція в цілому і зокрема Париж грали велику історичну роль, традиційно будучи центром елітарної культури та декоративного мистецтва. При чому, важливість столиці постійно зростала в зв’язку з посиленням розвитку та впливу Франції у економічних, політичних та військових сферах Західної Європи [6, с.22].

У продовж цього періоду в Парижі проводяться три Всесвітні виставки (1878, 1889 та 1900рр.) – на яких демонструвалися останні інновації у сфері торгівлі, мистецтва та технологій зі всього світу. В цей час також у Парижі запускають метро, відбувається показ сінематографу братів Люм’єр, в побут французів входить електрика, згодом радіо та телефон.

В мистецькому світі Париж стає осередком нових творчих експериментів та генератором нових художніх напрямків та догм. Відбувається формування “Салону незалежних” – формація створена для художників, творчість яких не мала підтримки Королівської Академії живопису та скульптури чи які вільно висловлювали свої політичні погляди, опозиційні владі, не мали можливість експонувати свої твори [2]. Згодом створюється Осінній салон, який також був реакцією на консервативну політику, яку проводили у сфері мистецтва офіційні Паризькі салони. На відміну від Салону незалежних, на осінній виставці приймали участь не лише художники та скульптори, а й архітектори, музиканти, літератори та дизайнери. Також демонструвались іноземні художники.

Також завдяки Російській художній виставці в межах Осіннього салону 1906 року, імпресаріо Сергій Дягілев почав привозити у Париж постановки опер М.Мусоргського, М.Глінки, І.Бородіна, а згодом і балети, які в історії мистецтва отримали назву “Російські сезони” (Ballets russes).

Важливим осередком мистецького життя Парижу було таке явище як артистичне кафе. Адже це було не лише місце відпочинку для представників творчих професій, але простір, де вони вперше могли продемонструвати свої ідеї та досягнення, обговорити професійні проблеми з однодумцями [1, с.67]. Привабливість артистичних кафе полягала ще і в тому, що соціальні межі там

практично були відсутні. Відвідувачами кафе могли бути водночас представники різних соціальних груп. Саме ці місця були культурними центрами, в яких обговорювалися проблеми розвитку мистецтва, відбувалися концерти, літературні вечори, виставки, формувалися групи однодумців.

В сфері класичного музичного мистецтва композитори також підхопили експериментальний дух часу та перебували у пошуку нових методів письма – гармонії, фактури, образної сфери. Ерік Саті увійшов в історію як реформатор європейської музики поч.ХХст. Він був засновником імпресіонізму, примітивізму, мінімалізму, конструктивізму та неокласицизму у музичному мистецтві, а також ввів жанр “фонової музики” [5,с.33].

Його ідеї знайшли своє продовження у творчості К.Дебюссі та М.Равеля. Письмо та образна сфера цих композиторів знаходить багато спільного з картинами художників напрямку імпресіоністів. Їх поєднує барвистість, прагнення до втілення швидкоплинних вражень (художники почали творити на пленері), до одухотвореної пейзажності (“Післяполудневий відпочинок фавна”, “Море”, “Острів радості” К.Дебюссі, “Гра води”, “Відображення” М.Равеля). Навколишній світ розкривається в імпресіонізмі крізь призму найтонших психологічних рефлексій, ледь вловимих почуттів, породжених його спогляданням [3,с.15].

Прекрасна епоха закінчилася з початком Першої світової війни. Р.Широков характеризує цю епоху як: “...бунтівна, новаторська, містична, протирічна”[4]. Саме ця епоха в пам’яті митців та дослідників асоціюється з поняттям ностальгії, коли люди були відкриті до нових явищ, впевнені у силі мистецтва змінити світ на краще та мали щирі наївність радіти кожному дню.

Список використаних джерел

1. Карко Ф. От Монмартра до Латинського квартала. Salamandra P. V.V., 2011. 174 с.
2. Пивоварова М.И., Конопелько И.П. «Прекрасная эпоха» французской печатной рекламы - Url: <http://www.vestnik.vsu.ru/pdf/phylolog/2017/02/2017-02-29.pdf>
3. Ревалд Д. История импрессионизма. М.: Искусство, 1994. 415 с.
4. Широков Р. Прекрасная Эпоха / Р. Широков. URL: http://www.roman-shirokov.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=214:2011-01-13-11-50-33&catid=41:2009-12-27-17-45-23&Itemid=66
5. Fierro A. Histoire et dictionnaire de Paris. P.: Robert Laffont, 1996. 1580 p.
6. Martin M. Trois siècles de publicité en France / M. Martin. Paris : Odile Jacob, 1992.

Родзь А. А.
акомпаніатор кафедри історії, теорії мистецтв та виконавства
факультету культури і мистецтв
Східноєвропейського національного університету
імені Лесі Українки
babayoga99@gmail.com

ФОРТЕПІАННА ШКОЛА І. БЕРКОВИЧА

Доба панування радянської музичної педагогіки мала для української культури як позитивний, так і негативний вплив. Головним напрямком музичного виховання того часу, зокрема формування в людині основ музичної культури, яка була частиною духовної культури, «опікувалася» музично-педагогічна концепція Д. Кабалевського з його опорою на «трьох китів» (пісня, танець, марш). Широко популяризувалися надбання радянської фортепіанної педагогіки Г. Нейгауза, методика раннього музичного розвитку Г. Артоболевської. У цьому розвитку та розквіту власне українська музична педагогіка ніби розчинялася у радянській, ставала непомітною та незначною.

Відзначення столітнього ювілею Київської консерваторії крім згадувань найбільш відомих імен, які своєю діяльністю утвердили та сформували центр музично-педагогічної та композиторсько-виконавської вищої музичної школи України, піднесло із незаслуженого забуття ім'я талановитого виконавця, педагога та композитора Ісаака Берковича. За більш відомими широкому загалу постатями В. Косенка чи М. Сильванського скромна постать Берковича теж заслуговує певної уваги. Адже його композиторська діяльність майже зовсім недосліджена і потребує належного вивчення.

З Київською консерваторією у Берковича пов'язані здобуття музичної освіти по класу фортепіано у професора В. Пухальського, а також вивчення теорії музики та композиторської практики у професора Б. Лятошинського (1920-1925 рр.). Почавши свої музичні заняття майже з нуля (адже майбутній професійний музикант народився у сім'ї годинникового майстра), маючи великий інтерес до музичної творчості, він буквально за 5 років здобув освіту виконавця та композитора. Більше того, маючи таких чудових вчителів, увібравши близькі та зрозумілі йому методики навчання, він з двадцятип'ятирічного віку зміг приступити до самостійної педагогічної діяльності. Спочатку, як викладач фортепіано Київської музичної школи №6 (до 1930 р.), пізніше, як педагог Київського музичного училища (1925-

1941pp.) та викладач Київської вечірньої консерваторії. Зростання його педагогічної майстерності привело його від посади асистента (1933-1941 pp.), згодом доцента (з 1947 р.) до звання професора Київської консерваторії, яке йому заслужено присвоїли у 1969 р. За увесь час своєї педагогічної діяльності Беркович навчив основ музикування та дав добрий старт активним виконавцям не одного покоління музикантів України.

Завдяки особистому таланту та гарній школі композиторства, написав багато власних творів саме для створення педагогічного репертуару на основі української музики. У його творчому доробку близько 50 друкованих опусів. Серед них: 3 фортепіанних концерти, багато ансамблів для фортепіано (як у 4 руки, так і для двох фортепіано), варіації, сонатини, поліфонічні твори і дуже багато фортепіанних мініатюр. Усі твори Берковича, програмні за своєю природою, покликані будити та збагачувати дитяче образно-художнє мислення («Танок ляльки», «Крапельки», «Казочки», «Восени у лісі» і т.п.). Усім їм притаманна доступність в опануванні, мініатюрність та лаконічна довершеність, українська наспівність та властива композиторам-романтикам гармонізація.

Маючи такі великі педагогічні напрацювання та практично власний репертуар, І. Беркович у 1962 р. створив та видав навчально-методичний посібник під назвою «Школа гри на фортепіано». Наскільки цей посібник був необхідним для початкової музичної освіти та популярним серед юних музикантів, свідчить те, що не дивлячись на великий тираж, посібник 1968 року був перевиданий. У ньому методичні поради викладачеві чергуються із наростаючими по складності завданнями музикування таким чином, що складається враження ніби юний музикант з кожною засвоєною вправою чи п'єсою не лише «стає на ноги» (чи правильніше сказати «його пальці вільно освоюють усю клавіатуру»), дійшовши останніх сторінок посібника та виконуючи разом із педагогом солідні ансамблі відчуває себе окриленим власним музичним здобутком і назавжди залишається якщо не активним виконавцем, то таки позитивним фанатом гарної музики.

2022 рік поєднує у собі дві дати: 50 років з дня смерті І. Берковича та 120 років з дня його народження. І. Беркович, як ніхто, знав та розумів, що музичний розвиток кожної особистості ґрунтується на тому, що було закладено ще з дитинства. «Школа гри на фортепіано» І. Берковича є саме тим матеріалом на якому можна закладати основи музичної культури змалечку. Вона заслуговує на перевидання та популяризацію серед педагогів, які працюють з музикантами-початківцями і її з любов'ю та вдячністю пам'ятатимуть дорослі виконавці, шлях у музику яким дала музика та методика І. Берковича.

Список використаних джерел

1. Андрієвська Т. Ісаак Беркович — педагог та композитор // Київське музикознавство. — 2014. — Вип. 49. — С. 212—220. — Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/j-pdf/kmuz_2014_49_26.pdf
2. Державний архів міста Києва. Ф 161. Оп. 2. Д. Р-810, од. збер. 178. Особова справа Берковича Ісаака Яковича. – 5 вересня 1944 – 1 липня 1970. – 44 с. – Ориг.
3. Зенкин К. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма – М., 1997. – 307 с.

УДК 78.081

Чайковська О.В.

магістрантка спеціальності 025 «Музичне мистецтво»

факультету культури і мистецтв

СНУ імені Лесі Українки

olhachaikovska1911@gmail.com

науковий керівник - Охманюк В.Ф.

кандидат мистецтвознавства, доцент

кафедри музично-практичної підготовки

факультету культури і мистецтв

СНУ імені Лесі Українки

ФОРМУВАННЯ ТА РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОГО БАЯННОГО МИСТЕЦТВА У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТ.

Баян – це інструмент, якому відведено чільне місце у розвитку української культури. Він відіграє важливу роль у сфері народно-фольклорного, академічного та естрадного виконавства.

Вже неодноразово у вітчизняних наукових працях піднімали питання формування і становлення українського баянного мистецтва. Проте, ця тема ще й досі є не до кінця висвітленою.

Дослідження вітчизняної школи баянно-акордеонного мистецтва бере свій початок у другій половині ХХ ст.. Наукові пошуки І. Алексєєва, М. Давидова, Ю. Ястребова, Ю. Бая дали початок для формування науково-методологічної бази. Саме кандидатська дисертація І. Алексєєва «Викладання гри на баяні» вперше розкрила такі вагомі питання, як походження і розвиток баяна.

Українське баянне мистецтво проходило етап розвитку та становлення у ХХ – на початку ХХІ ст.. За цей час баян встиг пройти еволюційний шлях від однорядної гармоні до сучасного концертного інструменту.

В середині XIX ст.. відбулося стрімке розповсюдження гармоніки на теренах України, що безумовно має тісний зв'язок із народною музикою. Адже, як ми знаємо, гармоніка була незмінним учасником колективу троїстих музик. Дана форма побутування більше пов'язана із аматорським виконанням.

Якщо ж говорити про професійне виконавство, варто згадати про писемну традицію мистецтва гармоністів, яка більше розвивалася у міському музично-культурному середовищі. Вона почалася із заснування перших шкіл гри на гармоніці і появи самовчителів. Вже до 10-х років XX ст.. з'являється перший репертуар для гармоніки.

З 1890-х років з'являється назва «баян», якою почали називати різні гармоніки. Це були вже не ті перші однорядні інструменти, а видозмінені гармоніки, у яких збільшувалась кількість рядів на клавіатурі. А з 1910-х років відбувається включення баяну у вітчизняну виконавську практику.

Розвиток виконавської техніки в українській баянній школі проходив у тісному взаємозв'язку із становленням виконавства, репертуару, методики та з вдосконаленням конструкції інструменту.

Із 20-х років XX ст.. баян стає одним із обов'язкових учасників оркестру народних інструментів і народних вокальних колективів.

Надалі розвиток баянного виконавства зосереджується у таких регіональних центрах – Київ, Харків, Львів, Одеса та Донецьк. І, відповідно, з'являються Київська, Харківська, Львівська, Одеська та Донецька виконавські школи.

Такий стрімкий розвиток зумовлений формуванням української композиторської баянно-акордеонної школи, завдяки якій репертуар баяністів збагатився великою кількістю різноманітних та оригінальних творів. Чимало науковців присвятили свої роботи питанню розвитку вітчизняного оригінального репертуару для баяна.

Авторами першої професійної баянної літератури є такі композитори, як Володимир Подгорний, Костянтин Мясков, Микола Різоль.

1950-1960-ті роки XX ст.. знаменуються появою цілої плеяди професійних композиторів, які зробили свій вагомий внесок у розвиток українського баянного виконавства – Віктор Власов, Георгій Шендер'єв, Іван Яшкевич. Твори цього періоду відносять до так званого «романтичного» періоду розвитку вітчизняної баянної літератури.

Еволюція баянного репертуару тісно пов'язана із творчістю Володимира Зубицького. Саме через твори цього композитора

відкриваються нові шляхи розвитку баянного мистецтва. Володимир Зубицький разом із своїми колегами по цеху (В. Власовим, А. Гайденком, А. Сташевським та ін..) одним із перших почав вводити в баянну літературу естрадно-джазову стилістику.

На сьогоднішній день концертне баянне виконавство стоїть на одному шаблі разом із скрипковим, фортепіанним тощо.

Отже, українське баянне мистецтво пройшло досить цікавий шлях формування, який досі цікавить багатьох науковців. Тільки дослідивши та проаналізувавши цей етап розвитку вітчизняного баянного виконавства ми зможемо вдосконалити свою майстерність у цьому напрямку.

Список використаних джерел

1. Булда М. Акордеонно-баянна творчість українських та польських музикантів у контексті міжнародних мистецьких взаємин // Музична україністика: європейський контекст: колект. Монографія. – 2015. – с. 224-234.
2. Душний А. Наукові пріоритети баянно-акордеонного мистецтва в контексті української академічної школи гри на народних інструментах / А.І. Душний // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки: Мистецькі обрії '2015: зб. наук. праць. – 2015. – Вип. 7 (18). – с.75-82.
3. Лузан О. В., Самолук В. М. Становлення професійних виконавських шкіл гри на баяні: український контекст / О.В. Лузан, В.М. Самолук // Імідж сучасного педагога. – 2020. – с. 89-92.
4. Остапчук Н. Баянно-акордеонне виконавство в сучасному музичному просторі України / Н. М. Остапчук // Мистецтвознавчі записки. – 2018. – Вип. 33. – с. 442-448.

Секція 3. СУЧАСНА МИСТЕЦЬКА ОСВІТА: ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА

УДК 7.03.01/09.73

Берлач О.П.
кандидат архітектури, доцент
кафедри образотворчого мистецтва та дизайну,
факультету культури та мистецтв
СНУ імені Лесі Українки

ОКРЕМІ РЯДКИ ДО БІОГРАФІЇ ОЛЕКСАНДР ВАЛЕНТИ – СПІВЦЯ ВОЛИНСЬКОЇ КРАСИ, ВІРНОПІДДАНОГО МИСТЕЦТВУ

Актуальність роботи. Олександр Валента – талановитий волинський пейзажист і майстер натюрморту. Творчість О. Валенти поєднує в собі риси постімпресіонізму, кубізму, пуантилізму, але водночас наповнена яскраво-індивідуальним, специфічно волинським звучанням, позначена фольклорними мотивами, декоративністю вирішення форми, орнаментальністю побудови композиції.

Стан вивчення проблеми дослідження. Незважаючи на високу художню цінність полотен Олександра Валенти, його творчість досі не є вивченою мистецтвознавцями системно. За винятком кількох матеріалів Зої Навроцької, поміщених у збірці спогадів [5] та енциклопедичних виданнях [4], творчі здобутки художника все ще чекають свого мистецтвознавчого осмислення. Однією із таких наукових розвідок бачиться дана робота.

Результати дослідження. Олександр Валента народився 16 лютого 1944 року у селі Черніїв Турійського району на Волині. Батько Родіон загинув під час війни при звільненні Словаччини, мати Уляна померла невдовзі після народження сина. Разом із сестрою він рано залишився без опіки батьків. Ріс сиротою, навчався в школі-інтернаті. Після закінчення школи, здобувши середню освіту в 1961 році, став працювати слюсарем на авіазаводі. Одночасно займався в спортивній школі боксом. Почав відвідувати Луцьку художню школу, яку закінчив у 1965 році. Як зазначила Лідія Валента, сестра художника, «у свідоцтві про її закінчення були одні четвірки і п'ятірки» [1, с. 25].

Першим і єдиним вчителем Олександра Валенти був Петро Константинович Сензюк, який організував художню студію. Власне, під час навчання під керівництвом П. Сензюка, Валента багато читав про мистецтво, копіював, стилізував манери визначних митців, робив самостійні творчі спроби, захопився постімпресіонізмом. Почалися формалістичні пошуки

свого стилю. На початку, роботи митця були схожі на картини французьких імпресіоністів, та з часом Олександр знайшов своє, неповторне бачення світу. Він проявляв себе як талановитий пейзажист і як майстер натюрморту, утілюючи свої твори в характерні тільки для нього декоративні форми.

У 1993 році відбулась виставка робіт Олександра Валенти в Галереї мистецтв Волинської організації Спільки художників України. Сімдесят робіт, представлених на виставці, дають уяву про те, як художник формувався і розвивався протягом багатьох років, як творчо зростав, не полишаючи пошуків і експериментів. Цікаво, що всі роботи, представлені на виставці, є власністю колекціонерів, приватних осіб і одного навчального закладу – Луцького училища культури [2].

Ім'я найпопулярнішого волинського митця Олександра Валенти відоме не лише серед інтелігенції, але й серед людей, далеких від творчості. Він був наділений особливим даром – не тільки бачити прекрасне, а й донести його до людей.

Творчий шлях художника – динамічний та неспинний, тому що Олександр Валента є учасником міських, республіканських, всесоюзних, міжнародних виставок, зокрема Республіканської виставки молодих художників у Києві, зональних у Львові, обласних у Луцьку. Серед творчих успіхів Олександра Валенти є публікації у вітчизняних та зарубіжних журналах, участь у вернісажах, виставки у Рівному, Коломиї, Бресті.

У сімдесятих роках Олександр працював у Художньому фонді, пізніше – методистом з образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва у Навчально-методичному центрі культури Волині. Тут 2004 року відбулась виставка до ювілею художника.

У 1996-му році Олександр Валенті було присуджено обласну мистецьку премію імені Йова Кондзелевича.

6 грудня 1997 року художника вбили у його новій майстерні на вулиці Данила Галицького [4].

«Цей світ покидала не просто людина, не просто чоловік і митець, а Обранець, який жив поміж нас, виконуючи високу місію – бути вірнопідданим мистецтва і співцем краси», – стверджує Зоя Навроцька [3, с. 6].

Висновок. Творчий доробок Олександра Валенти сьогодні – візитна картка волинського краю. Український колорит проявлявся у його картинах особливостями зображення, кольорової палітри (перевагою синього та червоного кольорів), емоційною тональністю. Він часто писав картини, використовуючи різні варіації одного відтінку, навмисно немов «зістарюючи» свій почерк. **Практичне значення** роботи полягає у тому, що

її результати можуть бути корисними у практичній діяльності мистецтвознавців, культурологів, краєзнавців, викладачів образотворчого мистецтва та можуть використовуватися як в навчальному процесі, так і з просвітницькою метою.



Натюрморт з оселедцями. Полотно, олія, 1967 р.

Список використаних джерел

1. Валента Л. Штрихи до поета єдиного брата / Лідія Валента // Олександр Валента. Штрихи до осмислення творчості. Спогади, відгуки у пресі, роздуми / упоряд. Л. Валента. – Луцьк: Терен, 2007. – С. 23–25.
2. Корецька К. Валента, якого знають і люблять / Клава Корецька // Олександр Валента. Штрихи до осмислення творчості. Спогади, відгуки у пресі, роздуми / упоряд. Л. Валента. – Луцьк: Терен, 2007. – С. 18–19.
3. Навроцька З. Творчість понад орієнтаціями / Зоя Навроцька // Олександр Валента. Штрихи до осмислення творчості. Спогади, відгуки у пресі, роздуми / упоряд. Л. Валента. – Луцьк: Терен, 2007. С. 4–6.
4. Олександр Валента : до 70-річчя від дня народження волинського художника : методичні поради бібліотекарям по популяризації творчості волинських художників / Волинська обласна б-ка для дітей ; уклад. О. Романюк. – Луцьк, 2013. – 12 с. / Волинська обласна бібліотека для дітей / [Електронний ресурс]. – Режим доступу до джерела: <http://www.biblioteka.volyn.ua/catalog/nashi-vydannya/4564/>
5. Олександр Валента. Штрихи до осмислення творчості. Спогади, відгуки у пресі, роздуми / упоряд. Л. Валента. – Луцьк: Терен, 2007. – 76 с.

Вахрамєєва Г.І.
старший викладач кафедри
образотворчого мистецтва та дизайну
факультету культури та мистецтв
СНУ імені Лесі Українки

МЕТОДИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ НАЧЕРКІВ В СУЧАСНІЙ НАВЧАЛЬНІЙ ПРАКТИЦІ ОСВІТНІХ ЗАКЛАДІВ ХУДОЖНЬОГО СПРЯМУВАННЯ

Для якісної підготовки фахівців з образотворчого мистецтва, поряд з виконанням довготривалих академічних постановок, значне місце має відводитися начеркам, які завдяки своїй лаконічності, лінійній виразності і стислій фіксації найбільш характерних деталей природи розвивають у студентів гостроту сприйняття об'єкта зображення та вміння бачити головне, відкидаючи все другорядне і випадкове. Також, як засвідчує сучасна викладацька практика, потреба у якомога ширшому використанні короткотривалих замальовок на заняттях з рисунку і живопису пов'язана не лише з навчальною метою, а й з тим, що начерки розвивають у студентів власний творчий почерк та індивідуальний художній смак. Тому актуальними є пошук та розробка нових форм і методик впровадження начерку в освітній процес навчальних закладів художнього спрямування.

Серед останніх друкованих праць з висвітлюваної проблематики слід назвати статті О.М. Піддубної, Л.О. Кулінич, І.В. Макушиної. Послідовність ведення короткотривалого рисунка та його особливості аналізується в навчальних посібниках Ю. В. Дворника, О.М. Білянського, В.С. Кузіна, М.М. Ростовцева та ряду інших авторів. Однак серед значного масиву наукових публікацій, присвячених короткотривалим замальовкам, проблема широкого впровадження начерків в художній освітній процес так і не отримала детального висвітлення.

Основні графічні засоби, що використовуються в начерку, такі як лінія, тон, беруть свій початок в найдавніших часах історії людства. І як в давніх наскельних зображеннях, мова сучасного начерку скупа, лаконічна, але разом з тим надзвичайно виразна. Як короткотривалий, узагальнений малюнок, що

виконується з використанням мінімальних графічних засобів вираження, начерк може бути як підготовчим матеріалом для майбутньої довготривалої роботи, так і самостійним художнім твором. Для начерків характерна більша свобода самовираження, легкість та можливість використання нових художніх матеріалів і прийомів. Це викликає зацікавленість у студентів, спонукаючи їх до пошуку креативних, нестандартних форм творення.

Таким чином, вдосконалення освітніх програм, розробка та впровадження більшої кількості занять з використанням начерків сприятимуть розвитку творчих здібностей та якісному формуванню професійної майстерності майбутніх фахівців у галузі образотворчого мистецтва.

Список використаних джерел

1. Белянський, О.М. Короткочасний рисунок і майстер-клас: Навч. посіб. Луганськ: ЛДКІКМ, 2008. – 124 с.
2. Дворник, Ю. В. Жива вода рисунка. Тернопіль: Навчальна книга Богдан, 2009. – 176 с.
3. Кулінич, Л. О. «Короткочасний рисунок у фаховій підготовці майбутніх вчителів образотворчого рисунка». Наукові записки. Ред. кол.: В. В. Радул та ін. 141 II (2015): 67.
4. Кузин В.С. наброски и зарисовки. Пособие для учителей. – М., Просвещение, 1981. – 157 с.
5. Макушина, І. В. «Начерк як засіб оволодіння мистецтвом рисунка». Наукові праці: 176 188 (2012): 76–80.
6. Піддубна О. М. Формування творчої активності майбутніх вчителів образотворчого мистецтва у процесі занять живописом / О. М. Піддубна // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. – 2012. – Вип 67. – С. 70–73.
7. Ростовцев Н. Учебный рисунок: Учеб. для учащихся педучилищ. 2-е изд., перераб. М.: Просвещение, 1985. – 256 с.

Гуменюк А.В.
магістрантка
спеціальності 023 «Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація»,
Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки
nastiagumeniuk1@gmail.com
Науковий керівник:
Лесик-Бондарук О. О.
кандидат архітектури,
доцент кафедри образотворчого мистецтва та дизайну
Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки

ДЕКОРАТИВНЕ ПАННО В ТЕХНІЦІ МАКРАМЕ НА ТЕМУ «ГАРМОНІЯ ЖИТТЯ»

На даний час у нашому суспільстві відбувається переродження всього застарілого та давно забутого. У зв'язку з цим виникає потреба у формуванні широкого спектру естетичних здібностей особистості та їх застосування у повсякденному житті.

В той час коли зародилося мистецтво, процес розвитку трудової діяльності людей розвивався та розвивались естетичні почуття. Людина вчилася відчувати і бачити красу форм, кольорів, звуків.

Людина повинна була вміти не тільки вправно працювати інструментами, вміти їх застосовувати у повсякденні житті, та передавати за допомогою їх бачене, але навчитися художньо-образно бачити дійсність.

Шлях розвитку мистецтва - це постійний процес виділення та відокремлення його видів. Він відбувається безперервно, на різних етапах історії людського суспільства.

Одним із його видів є народне декоративно-прикладне мистецтво - як одна з форм суспільної свідомості та діяльності людства. У всезагальній народній культурі, декоративне мистецтво відіграє одну з важливих ролей. Ця галузь мистецтва художньо-естетично формує все те створене людиною матеріальне середовище. Народне декоративно-прикладне мистецтво існує на основі спадковості традицій і розвивається воно в історичній послідовності, як колективна художня діяльність. Декоративно-прикладне мистецтво є тією складовою матеріальної та духовної культури народу, в якій відбувається злиття матеріальної реальної форми і духовного змісту. Одяг, вишивка, килими, кераміка і таке інше, є результатом людської діяльності, як практичної так і духовної.

З розвитком загального світового технічного прогресу створення предметно-просторового оточення все більш поєднує у собі техніку і мистецтво, а значить естетичний початок у ньому перевищує. Важливим є не лише формування зовнішнього вигляду предметів, а й те що естетика впливає на структурні зв'язки, які надають їм необхідне функціональні та композиційні поєднання.

Таким чином, естетичне значення предметів та ідея особистої творчості набуває актуальності та цінності. Достатньо багато предметів, що оточують людей, з часом втрачають свій зовнішній вигляд, виявляються застарілими за призначенням, способом вживання, тобто втрачають своє утилітарне призначення. Технологічне середовище постійно вимагає видозмінення та реконструкції елементів, що збереглися. Одним із видів декоративно-прикладного мистецтва, що виник на зорі людської цивілізації, та поступово почав втрачати своє утилітарне призначення, є макраме. Воно з'явилося досить давно, але з часів пішло на другий план і стало забуте.

Однак не так давно макраме знову набуває актуальності, якщо взяти до уваги те, що за допомогою нього зручно створювати деякі предмети домашнього інтер'єру. Макраме це свого роду плетіння, де використовують спеціальна вузлики. В наш час мистецтво макраме стало на шлях відродження. Не дивлячись на те, що це мистецтво стародавнє, воно перебуває на стадії оновлення в наші дні. У сучасному світі, інтер'єр складається переважно з багатьох стандартних речей, і людство зажадало пошуку нових оригінальних рішень для оздоблення житла. У цьому їм допомогло старе мистецтво макраме. Скатертини, килими, кашпо, абажури, панно виконанні в цій техніці за допомогою масивних мотузок, шнурів, бавовняних, лляних та синтетичних ниток, дають сучасному інтер'єру відчуття затишку, комфорту і оригінальності. За допомогою макраме, можна не тільки створити щось нове, але оновити те, що втратило свій утилітарний вигляд. Реставрувати чи зробити щось своїми руками не тільки економічно та оригінально, але ще й дуже модно.

Сучасну актуальність макраме можна легко пояснити. Вироби виконано в цій техніці, мають певні переваги, вони міцні, красиві, естетичні та практичні. Це речі, зроблені не тільки як корисні, але і як прекрасні, що мають свій стиль і свій художній образ, який виражає їх призначення несе узагальнену інформацію про тип життя і світогляді народу і епохи. Використання макраме стає настільки популярним, що дедалі частіше можна зустріти вироби виконанні за допомогою цієї техніки, оздобленні приміщення, одяг, предмети побуту, настінні прикраси, панно, кашпо, скатертини, віконні занавіски, сумки, ремінці, мереживні комірці. Ідей для

створення виробів у цій техніці безліч. Макраме, як і інші рукоділля, дає людині можливість поєднати творчість і працю, що допоможе виразити її внутрішній стан та естетичні здібності.

Список використаних джерел

1. Декоративне панно як вид мистецтва. Культура: веб-сайт. URL: <http://www.osvita.ua> (дата звернення: 12.03.2020).
2. Бабкина, Н.В. Искусство макраме [Текст] / Н.В. Бабкина – М: ЭКСМО, 1988. -134 с.

УДК 75.021

Каленюк О.М.
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри образотворчого мистецтва та дизайну
факультету культури і мистецтв
СНУ імені Лесі Українки

ВИКЛАДАННЯ ЖИВОПISУ У СТУДЕНТІВ-МАГІСТРІВ

Дисципліна «Живопис» у студентів-магістрів передбачає удосконалення і закріплення знань, умінь і навичок в живописі, здобутих в процесі попереднього навчання на основі реалістичного зображення натури. Оскільки навчання спрямовано на виховання творчої особистості майбутнього студента-митця, то особливої уваги набуває завдання формування особистості з власним поглядом і манерою виконання. Професійна спрямованість освіти у студента-випускника є особливо актуальною для сьогодення. Дослідники О.М.Леонтьєв, А.К.Маркова довели, що завдяки мотивації певна діяльність набуває особистісного сенсу, формує інтерес до діяльності, перетворює зовнішню задану мету у внутрішні потреби особистості [4;5;6].

Теми, які входять до дисципліни на даному курсі складені на основі закріплення знань і навичок зображення фігури людини. Для виконання завдання використовують натурну постановку у відповідному одязі, набором аксесуарів, ракурсі і освітленні. Основний недолік постановки навчальних завдань полягає в тому, що не ставиться проблема створення образу, вираження ідейного задуму в академічній роботі.

Виконуючи дане завдання студент обмежений у творчому вирішенні даної теми. Перевага у викладанні надається методам, що переслідують репродуктивну функцію – студент відтворює постановку, намагаючись втілити засвоєні теоретичні знання і відноситься до свого твору як до

поточної академічної роботи, а не до творчої роботи виставочного характеру. Внаслідок цього у студентів в недостатній мірі формуються інтегровані фахові знання: не достатньо високий рівень художньо-творчого мислення, образної уяви, ідейного наповнення художнього твору, психологічного аналізу художнього твору і мистецтвознавчого аналізу психолого-педагогічних явищ [2,75-80].

На основі знань і умінь, здобутих в процесі вивчення даної дисципліни попередньо, і враховуючи відповідний високий рівень студента-магістра вважаємо за необхідне посилити творчий аспект роботи, який, безперечно, включений у контекст завдання, але не достатньо реалізований в процесі навчання студента-магістра.

Пропонуємо кожне завдання трактувати в залежності від особистого бачення студента на відповідну запропоновану тему в залежності від характеру, ракурсу портретованого. На основі завдання пропонується вибір ракурсу натури студентом за попередніми начерками, зарисовками і консультацією викладача. Студент має розраховувати на періодичне, а не постійне позування натури. Це дає можливість трактувати композицію відповідно власного бачення, максимально сконцентруватись на постановці і сприяє особистому самовиразу творчого потенціалу студента. Така постановка роботи під час завдання дозволить підготуватись до майбутньої творчої діяльності. Викладач посиливши творчий аспект у завданні забезпечить його неординарність рішення студентом і виведе живописний твір за рамки академічної роботи, додасть особистісної манери бачення і відображення.

Раціонально побудовані педагогічні впливи здатні відігравати вирішальну роль у психічному розвитку. Психічний розвиток не зводиться до засвоєння даного зовні, а включає і його дальшу переробку. На цій основі, зазначав Г.С.Костюк, виникають нові структури діяльності, цілісні зміни особистості [3,157]. Самостійна робота студента повинна базуватися на вивченні живописної манери тих художників, роботи яких за тематикою відповідають завданням дисципліни «Живопис» на п'ятому курсі навчання, і до творчості яких є особисте зацікавлення до роботи у подібній манері. При виборі художника студент керується реалістичним зображенням натури, власними уподобаннями, відповідність теми поставленому завданню і т.д.

Список використаних джерел

1. Великий психологічний словник / Заг. ред. Б. Мещеряков, В. Зінченко.- СПб.: Прайм - Євразнак, 2003. - 672 с.

2. Каленюк О.М. Дидактичні засади формування фахових знань у майбутніх учителів образотворчого мистецтва: дис.. кандидата пед. наук: 13.00.09 / Каленюк Ольга Миколаївна. – Луцьк, 2005. – 189 с.
3. Костюк Г.С. Психологические вопросы соединения обучения с производительным трудом /Избр. психол. тр. □ М., 1988. – С. 157-158.
4. Леонтьев А.Н. Деятельность. Сознание. Личность. – М.: Политиздат, 1977. – 304 с.
5. Леонтьев А.Н. Избранные психологические произведения. - Т. 1. – М.: Педагогика, 1983. - С. 37-52.
6. Маркова А.К. Формирование мотивации учения в школьном возрасте. – М.: Просвещение, 1983. – 95 с.

УДК 75.036(477)

Кизицька А.В.
магістрантка

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

Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки
kyzytskaanna@gmail.com

Науковий керівник:

Лесик-Бондарук О. О.

кандидат архітектури, доцент

кафедри образотворчого мистецтва та дизайну

Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки

АНАЛІЗ РОЗВИТКУ ПЕЙЗАЖНОГО ЖАНРУ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.

Відомо, що тема аналізу розвитку **пейзажного жанру** в образотворчому мистецтві України другої половини ХХ — початку ХХІ ст. зумовлена відсутністю комплексного наукового дослідження, а також необхідністю глибшого осмислення витоків пейзажного краєвиду, виявлення тенденцій його розвитку та виокремлення образно-змістових і художньо-стилістичних особливостей пейзажних краєвидів українських митців у контексті сучасного українського мистецтва.

Ю. Белічко, О. Федорук, Н. Асєєва, О. Петрова, Б. Мисюга, Г. Складенко у своїх працях порушують питання специфіки українського краєвиду, його становлення в мистецьких напрямках і стилях на тлі розвитку образотворчого мистецтва протягом останніх десятиліть ХХ – початку ХХІ

ст.[5] Попри наявність багатьох праць із питань пейзажного живопису, вищезгадана тема залишається не розкритою.

Пейзажний жанр являє собою напрям в образотворчому мистецтві, де об'єктом зображення є природа. Пейзаж вимагає від художника поетичного відношення до дійсності. Живописець передає не тільки видимий «наочний сюжет», красу пейзажу, але і той настрій, який викликав в його душі мотив, що зображується. Якщо ж він залишив художника байдужим, то це неминуче виявиться і в етюді, який буде порожнім, холодним, хоча зовні, в технічному відношенні, може бути виконаний достатньо упевнено [2].

Друга половина XX – початок XXI ст. як історичний відрізок часу для образотворчого мистецтва України мав свої соціально-політичні та культурні особливості. Система художньої культури до кінця 1980-х рр. була підпорядкована моделі тоталітарної влади, з такими її атрибутами, як обмеження творчої свободи, тематично-змістовне та методологічне підпорядкування панівній комуністичній ідеології. Це формувало певну уніфікацію світоглядної платформи для художників з різних республік СРСР, з домінуванням російської професійної мистецької освіти і відповідного трактування традиції. Художні виставки переважно відображали офіційну (політичну) доктрину культури як поєднання «соціалістичного змісту» та «правдивого зображення дійсності»[4]. Альтернативне бачення суті творчого пошуку в Україні переслідувалось. З початку 1990-х рр., після розпаду СРСР та від часу утворення незалежної Української держави, ідеологічна складова культури зазнала змін, повернулася множинність естетичних ідей і поглядів на формально-образні аспекти пошуку [3].

На початку XXI ст. українське суспільство поєднує в собі надзвичайно широкий спектр культурних надбань тисячоліть, серед яких – релігійна, економічна, мовна, етнонаціональна, мистецька складові тощо [6].

Митці у нових політичних реаліях по-новому підходять до національних традицій, засвоюють досвід світової культури, використовують сучасні технології, продовжують пошуки нових засобів художнього вираження. Художники мають безліч можливостей для реалізації своїх творчих задумів, до їхніх послуг нові галереї, виставки, вернісажі [1]. Справжньою подією у культурному житті нашої держави стало відкриття великих приватних виставкових центрів.

Таким чином, визначено, що специфіка розвитку пейзажного жанру в творчості художників другої половини XX – початку XXI ст. у контексті тогочасного культурного процесу на теренах України зумовила поступовий відхід від академічних тенденцій, які були панівними в краєвидах останньої третини XIX — початку XX ст., до новаторських художніх пошуків у руслі західноєвропейських мистецьких процесів, які позначились на тематиці й художньо-стилістичних якостях зображення.

Список використаних джерел

1. Владимирська Г. О. Мистецтво розуміти мистецтво: артмісія: від імпресіонізму до абстракції / Г. О. Владимирська. - Київ; Ірпінь: Перун, 2017. – 279 с.
2. Крвавич Д.П., Овсійчук В.А., Черепанова С.О. Українське мистецтво: навч. посіб.: У 3 ч. Ч.3. – Львів: Світ, 2005. – с.163-241.
3. Матвеева Л.Л. Культурологія: Курс лекцій: Навч. посібник. – К.: Либідь, 2005. – 512 с.
4. Основи художньої культури. Частина 2: Теорія та історія української художньої культури / За ред. В.О. Лозового та Л.В. Анучиної. – Х.: Основа, 1999. – 444 с.
5. Сидоренко В. Д. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: розвиток візуального мистецтва України ХХ—ХХІ століть / Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ: ВХ студіо, 2008. – 188с.
6. Художня культура України: навч. посіб./ Л.М. Масол. – К.: Вища школа, 2006. – 239 с.

УДК 75.036(477)

Ковальчук К.П.

магістрантка

спеціальності 023 «Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація»

Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки

kovalchuk051297@gmail.com

Науковий керівник:

Галькун Т.Д.

професор кафедри образотворчого мистецтва та дизайну

Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки

РЕАЛІСТИЧНИЙ ЖИВОПИС. ПРОЦЕС ПЕРЕТВОРЕННЯ РЕАЛЬНОГО НА КАРТИННУ ПЛОЩИНУ НА ПРИКЛАДІ ПЕЙЗАЖУ

Тема відображення дійсності в живописі зумовлена необхідністю глибшого осмислення поняття реального та відтворення реального, та потребує комплексного наукового дослідження, є актуальною для митців і дослідників мистецтва, адже аналізуючи класичні традиції пояснює появу сучасних мистецьких течій.

У навчальних закладах нас навчають академізму, який сформувався ще в період античності та був вдосконалений у період Відродження зі сталими

правилами та законами для досягнення реалістичного зображення. Та чи стосується реалістичний живопис реальної дійсності? Адже реальність (від лат. *realis* — речовинний, дійсний, від *res* — річ, предмет) – філософський термін, який означає усе те, що існує (існувало чи існуватиме) насправді. Реальність також визначається як властивість матерії, її справжній стан, те як вона існує насправді, а не те як вона уявляється. Питання реальності у мистецтві вперше було підняте в діалектичній філософії Платоном, який описуючи неймовірно обдаровану людину мав на увазі художника, який перетворює навколишню дійсність у витвір мистецтва фіксуючи її в єдиному часі та просторі в момент створення картини. Навівши приклад дзеркала – об'єкта який відображує дійсність Платон підводить нас до висновків, що будь-який об'єкт відображений як у дзеркалі так і на картині створює видимість реального яке насправді ним не являється, отже стає ілюзією[2]. Отже, за Платоном, створюючи реалістичний пейзаж ми створюємо лише видимість реального.

Дослідження проблеми реального набирає обертів на початку ХХ ст. Відображення часу та простору в художньо-образотворчих творах проаналізував філософ П.А. Флоренський висунувши гіпотезу створення нового виду простору за рахунок перенесення зображення реального на картинну площину[4].

Художник за допомогою свого ока та руки стає творцем нового простору, отже нового світу. Створення того самого нового світу найкраще простежується саме в пейзажному жанрі, адже зображує звичний нам краєвид, який водночас стає незвичним, новим, нереальним. Продовжуючи думку у статті «Зворотня перспектива» Флоренський спростував закони перспективи звільнивши живопис від правил, досліджуваних художниками впродовж століть, затвердивши початок нової ери в мистецтві, яка передбачає вільний потік фантазії творця[3].

Із винайденням фотографії в живописі зникає потреба реалістичного копіювання дійсності для її фіксації стає додатковим чинником появи сучасних мистецьких технік. Питання технологічного прогресу та репродукції в мистецтві підняв Вальтер Беньямін, описавши процес перетворення та мультиплікації простору за допомогою фото- та відеокамери, які поклали початок новим видам мистецтва та новому виду відображення дійсності, яке не є реальним, а зафіксувавши зображення, тобто створивши фото або відео, створює дублікат вже минулого часу та простору дозволивши технічне відтворення просторових середовищ, яке є відмінним від створеного творцем, адже не має роботи руки та ока[1].

Отже, проаналізувавши процес перетворення реального світу на картинну площину ми доходимо до висновку, що в сучасному мистецтві постать художника кардинально змінює своє призначення перетворюючись із

ремісника-копіювальника у творця нового світу. Новий світ створений на картинній площині може набувати абсолютно довільної форми, адже в будь-якому випадку витвір мистецтва не стосується реального зображення реального світу, а є його відображенням з точки зору творця.

Список використаних джерел

1. Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Відібрані ессе / Під. ред. Ю. А. Здорового — М.: Медиум, 1996.
2. Платон. Государство / Платон. – Москва: Азбука, 2015. – 352 с. – (Азбука-класика. Non-Fiction).
3. Флоренский П. А. Обратная перспектива. / П. А. Флоренский Соч. в 4-х тт. — М.: Мысль, 1999. — Т. 3(1). — 46—98 с.
4. Флоренский П.А. Анализ пространственности (и времени) в художественно-изобразительных произведениях / П.А Флоренский. Статті і дослідження з історії та філософії мистецтва і археології. — М.: Мысль, 2000. — 79—421 с.

УДК.147.88

Лелик Я. Р.

кандидат технічних наук,

доцент кафедри образотворчого мистецтва та дизайну

Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки

jlelyk@gmail.com

ПОБУДОВА 3D МОДЕЛІ СКЛАДАЛЬНОЇ ОДИНИЦІ З ВИКОРИСТАННЯМ ГРАФІЧНОГО ПАКЕТУ AutoCAD ДЛЯ ВІЗУАЛІЗАЦІЇ ЗОБРАЖЕННЯ

Актуальність. У тезах доповіді показано один із практичних методів використання графічного пакету AutoCAD при виконанні лабораторних робіт з розділу «Складальне креслення». Для рішення поставленої задачі необхідні сучасні комп'ютерні класи з графічними програмами, в даному випадку програма AutoCAD. Ця програма дозволяє будувати зображення окремих деталей складальної одиниці в 3D зображені, що дає змогу відслідковувати процес побудови наглядного зображення окремих деталей з подальшим переходом до їх проєкційних зображень. Така постановка задачі з вивчення розділу складального креслення дає можливість зацікавити студента у вивченні дисциплін образотворчого циклу і значно прискорює засвоєння цієї

теми. Крім того студенти отримують практичні навички візуалізації складальної одиниці, що зараз дуже широко використовується в автомобілебудуванні, в інструкціях для побутових приладів і інструкціях по складанню дизайнерських проектів меблі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Серед сучасних науковців, які розглядають використання комп'ютерних технологій в освітянській галузі, а також піднімають питання використання новітніх інформаційно-комунікаційних технологій та їх впровадження у навчання, можна назвати Ю. Беляєв О. Ващук, Р. Гуревич, Б. Гершунський, М. Жалдак, В. Сидоренко.

Мета публікації передбачає на прикладі конкретного завдання, показати послідовність побудови ізометричної проекції з використанням графічної програми AutoCAD складальної одиниці “Кутовий кран” в 3D зображенні .

Виклад основного матеріалу. Вивчення графічних дисциплін забезпечує широкі можливості для розвитку просторового уявлення, формує вміння правильного відображення на креслениках і вміння читати їх моделювати та конструювати нові вироби, що не можливо без вміння будувати аксонометричні, або перспективні зображення . Для формування просторового мислення у майбутнього вчителя образотворчого мистецтва, художника-дизайнера, важливу роль відведено інженерній і комп'ютерній графіці . Нижче представлено завдання яке виконують студенти третього курсу образотворчого мистецтва з дисципліни «Комп'ютерна графіка».

Постановка задачі.

1. Побудувати за допомогою графічного пакету AutoCAD ізометричне зображення складальної одиниці “Кутовий кран” в 3D зображенні, розбивши його на окремі деталі згідно позицій від 1 до 7 .
2. Деталі розмістити на осі в порядку їх складання згідно позицій від 1 до 7.
3. Для наочності внутрішньої будови деталі зробити четвертний виріз горизонтальною та фронтальною площиною.

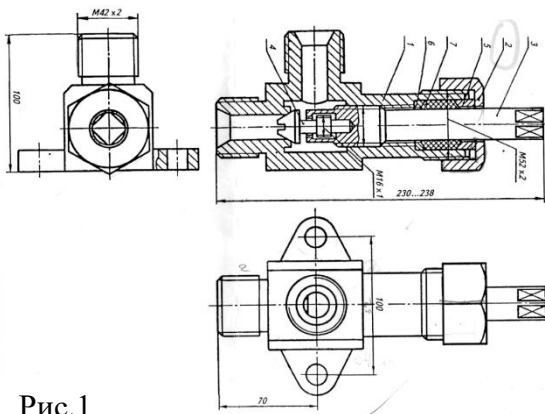


Рис.1

На рис.1 представлено завдання у вигляді складального креслення “Кран кутовий”.

- 1- Корпус
- 2- Гайка натиска
- 3- Шток
- 4- Клапан
- 5,6- Кільце
- 7- Ущільнююче кільце

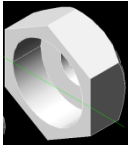


Рис. 2

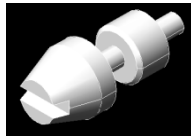


Рис. 3

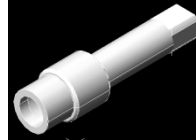


Рис.4

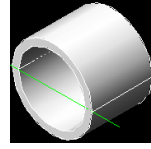


Рис.5

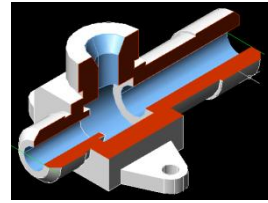


Рис.6

Побудову ізометричного зображення починаємо з корпусу (позиція 1) попередньо зробивши ескіз і проставивши всі необхідні розміри. Для побудови 3D зображення корпусу умовно розбиваємо його на окремі геометричні примітиви. В даному випадку це паралелепіпед з зрізаними верхніми гранями до якого внизу примикають два трапецеїдальні вушка з заокругленнями по колу та двома отворами для кріплення.

З права та ліва до паралелепіпеда примикають циліндричні частини корпусу.

В середині циліндричних частин і паралелепіпеда отвори різних діаметрів для подачі води. До верхньої частини паралелепіпеда також кріпиться циліндричний відвід. Для наочності внутрішньої будови деталі зроблено четвертний виріз горизонтальною та фронтальною площинами. Після побудови корпусу переходимо до побудови 3D зображення клапана рис.3(позиція 4), вісь клапана суміщаємо з горизонтальною віссю отворів корпусу. Клапан в основному складається з циліндричних примітивів один з яких зрізаний на конус в якому зроблено прямокутне заглиблення.

На клапані не робимо четвертний виріз, оскільки він не має внутрішніх отворів.

Таким самим методом будуємо 3D зображення штоку рис.4 (позиція 3), ущільнюючого кільця рис.5 (позиція 7), гайки натискної рис.6 (позиція 2), кільця (позиція 5,6) на 3D зображенні не показано.

Розмістивши всі деталі на горизонтальній осі отримуємо наглядне зображення складальної одиниці представленого окремими деталями в 3 D зображенні рис.7. Для більшої наочності перетин деталей з площинами проєкцій замальовуємо червоним кольором, отвори - голубим .

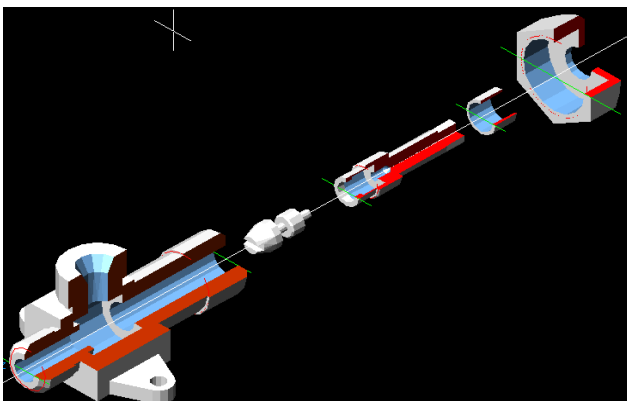


Рис. 7

Висновок. Використання програми AutoCAD в навчальному процесі при побудові 3D зображення дозволяє візуалізацію складальної одиниці з розбивкою на окремі деталі, які будуються з використанням простих геометричних фігур. Використання сучасних комп'ютерних технологій та засобів навчання в процесі вивчення графічних дисциплін має дієвий вплив на якість підготовки майбутніх фахівців, при цьому невід'ємною складовою даних процесів є формування графічних знань, умінь та розвитку просторового мислення за допомогою інформаційно-комунікаційних засобів навчання.

Список використаних джерел

1. Анісімов М. В. Графічні знання як елемент технічного мислення учнів і студентів навчальних закладів / Микола Вікторович Анісімов // Наукові записки КДПУ. Серія: Педагогічні науки / ред. кол.: В. Ф. Черкасов [та ін.]. - Кропивницький : КДПУ ім. В. Винниченка, 2017. - Вип. 150. - С. 13-17.
2. Беляєв Ю.І. Інформаційно-аналітична система керування вищим навчальним закладом «Університет»: Посібник / Ю.І.Беляєв, О.В. Співаковський, Д.Є. Щедролосьєв. –Херсон: ХДУ, 2006. –С. 132.
3. Головачук І.П. Прийоми розробки та впровадження електронного засобу навчального призначення з дисципліни «Інженерна графіка» " / І. П. Головачук, В. Л. Величко, Я. Р. Лелик // Комп'ютерно-інтегровані технології: освіта, наука, виробництво. - 2017. - № 27. - С. 94-98
4. Гордєєва Є.П., Величко В.Л. Інженерна графіка. Розрізи деталей: Навчально-наочний посібник. - Луцьк: Редакційно-видавничий відділ ЛНТУ, 2012. 162 с. Гуревич Р.С., Кадемія М.Ю. Інформаційно-телекомунікаційні технології в навчальному процесі та наукових дослідженнях: навчальний посібник, Вінниця: ООО «Планер», 2005 - 366с.
5. Запорожченко В.С., Купенко О.В., Павленко І.В., Запорожченко А.В. Деякі аспекти вирішення проблеми графічної підготовки студентів // Геометричне та комп'ютерне моделювання.- Харківський державний університет харчування та торгівлі.- Харків, 2011.- Вип.28.-202с.:іл., табл.- С.186-193.
6. Райковська Г. О. Теоретико-методичні засади графічної підготовки майбутніх фахівців технічних спеціальностей засобами інформаційних технологій: дис. доктора пед. наук: 13.00.04 / Райковська Галина Олексіївна. - К., 2011. -433 с.

Прокопович Т. А.
кандидат психологічних наук,
старший викладач кафедри
образотворчого мистецтва та
дизайну Східноєвропейського
національного університету імені
Лесі Українки

РИСУНОК, ЯК ОСНОВА В ЖИВОПИСІ ТА СКУЛЬПТУРІ

Актуальність проблеми дослідження. Не зважаючи на те, що рисунок є самостійною ланкою в мистецтві, він має фундаментальне значення в живописі, скульптурі, декоративному мистецтві і графіці. Це незамінне підґрунтя у будь-якому живописному, графічному чи в скульптурному зображенні, так як саме через рисунок, художник вивчає об'єкт, чи втілює свій перший задум. Рисунок – це найперший і найпростіший засіб аналізу форм і конструкцій об'єктів, передачі зображення у образотворчому мистецтві. У пластичному мистецтві рисунок – це початкова стадія роботи, як визначає обриси форми, об'єму, розміщення в просторі. Рисунок у скульптурі – це поєднання лінійних і пластичних елементів з подальшим втілення їх у пластичну форму. Великий скульптор Микеланжело порівнював рисунок з найвищою точкою живопису, скульптури і архітектури. Рисунок може бути як і самостійним витвором мистецтва у різних жанрах (натюрморт, портрет, пейзаж і т.д.), чи прикрашати інтер'єр у настінному графічному розписі, так і слугувати як допоміжний засіб на початковому етапі живописного чи скульптурного зображення. Знання конструкції об'єкту і зображення його через рисунок дозволить відобразити уявлення про направлення форми [1]. У живописі художник, за допомогою рисунка, може зафіксувати свій першопочатковий задум, ранні ескізи, замальовки як з натури, так і з уяви. Підготовчий рисунок необхідний при виконанні точних зображень, таких як вітражі, мозаїка чи монументальні полотна.

Стан розроблення проблеми в науці і практиці. Перші відомі графічні зображення примітивних форм і звірів були знайдені у печерах палеоліту [4]. Проте правила малювання започаткували першими єгиптяни. Вони вперше навчали техніці рисунку через вільне тримання руки, для легкого нанесення зображення на папірус чи дошку, та впевнене і міцне тримання руки для перенесення контурів малюнку на стіну чи камінь.

У древній Греції надавали перевагу малюванню зображення з природи, для найточнішого відтворення світу. При цьому художники дотримувалися суворого порядку у симетрії, гармонічному підпорядкуванню частин і цілого. Наслідували стародавніх греків і художники Римської імперії. Вони копіювали древні грецькі твори мистецтва, стилі роботи і об'єкти зображення. Проте, зазвичай копії були гірші оригіналів.

Середньовіччя наклало свій відбиток на мистецтво через симбіоз мистецтва і релігії. Тогочасні тенденції відштовхували будь який сюжет, якщо він не відповідав релігійному баченню. Саме в той час постало на меті, за допомогою рисунку, передати емоційний і духовний стан людини, а не точність передачі схожості. Для рисунку використовували вугілля, сангіну, соус, графітний олівець та ін., але найбільше технік рисунку започаткувалося в основному в епоху Відродження в Італії, що сприяло розвитку різноманітних художніх прийомів. Техніка рисунку з епохи Відродження стала підґрунтям для подальшого розвитку різних художніх шкіл. В той час почали застосовувати металеві, срібні, свинцеві, штифти (грифелі), сангіну, соус, вугільні палички, крейду, пастель, винайшли італійський олівець, при цьому зображення об'єктів було як на білому, так і на кольоровому (тонованому) папері.

XVIII і XIX століття увійшло в історію образотворчого мистецтва через Російську школу. Такі майстри, як О. Кіпренський, К. Брюллов, А. Лосенко, А. Іванов, І. Рєпін, М. Крамської та інші учні Академії мистецтв внесли вагомий вклад у мистецтво через започаткування різних технік рисунку. Вони втілювали свої вміння у роботах виконаних на жовтому чи голубому папері італійським олівцем, графітним олівцем, вугіллям, сангіною, крейдою, соусом та ін. [3].

Майстерне застосування різних матеріалів на одній палітрі показували такі метри живопису і рисунку, як В. Серов, Б. Кустодієв, В. Борисов-Мусатов, М. Врубель. Художники одночасно застосовували вугілля, сангіну, кольорові олівці і створювали рисунок, який був наближений до живописного зображення. В основу зображення рисунку художники XX століття поклали теорію художньої форми, яку розробив теоретик і скульптор А. Гільдебран [2].

Основна ідея, положення, висновки дослідження. Незважаючи на урбанізацію сучасного мистецтва, розвиток авангардних напрямків, експресивного вираження сюжету, художники продовжують застосовувати традиційні підходи класичної школи рисунку поєднуючи класику і сучасність. За допомогою рисунку, як основи в живописі і скульптурі, художник матиме змогу визначити закономірність розміщення об'єктів в

просторі і їх побудову, зможе визначити світлотіньовий стан навколишнього середовища. Також рисунок, на попередньому етапі, дасть змогу врахувати більш точну передачу перспективного скорочення, більш точно дотриматися пропорційних співвідношень розмірів форми та її окремих елементів в цілому. У студентів, за допомогою графічних засобів, такі навички будуть розвивати розуміння співвідношення об'ємного зображення на площині. Це набуває значущості в подальшому творчому розвитку і розвиває вміння пов'язувати об'єкти рисунку у єдине ціле. Рисунок в портретному жанрі живопису хоч і є однією з допоміжних ланок, але, має важливе значення, особливо на етапі становлення художника, так як навіть незначна похибка у пропорціях, особливо при зображенні голови чи фігури людини, може не дозволити передати загальний характер та подібність натури.

Основні результати та їх практичне значення. В сучасному світі зображувальне мистецтво досягло дуже високого рівня розвитку, тому для професійного виконання поставлених задач, необхідно мати розуміння предметного простору і наповнення його тривимірними об'єктами. Такий предметний простір найкраще формується через попередній рисунок, а в подальшому, для живопису і скульптури, наповнюється тоном, кольором і пластичною формою.

Список використаних джерел

1. Власов В. Г.. Рисование, рисунок // Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: в 10 т. — СПб.: Азбука-Классика. —Т. VIII, 2008 — С.190-195
2. Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве (русский перевод Н. Б. Розенфельд и В. А. Фаворский. Предисл. А. В. Васнецова). - М.: Изд-во МПИ, 1991. - 137 с.
3. Поспелов Г. Г. Русский рисунок XVIII — начала XX века / Составители Ю. Забродина, Е. Плотникова. — Л.: Аврора, 1989. — 206 с.
4. Столяр А. Д. Происхождение изобразительного искусства // М.: «Искусство», 1985. - 300 с.

Романова Т.О.
магістрантка
спеціальності 023 «Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація»,
Східноєвропейського національного університету Лесі Українки
Vlad1kk728@ukr.net
Науковий керівник:
Лесик-Бондарук О.О.
кандидат архітектури,
доцент кафедри образотворчого мистецтва та дизайну
Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки

РІЗНОМАНІТНІСТЬ ТРАДИЦІЙНИХ ТА СУЧАСНИХ ТЕХНІК ВИКОНАННЯ ПИСАНКИ

Сьогодні мистецтво писанок дивує розмаїттям орнаментальних мотивів і широтою насичених фарб, викликаючи загальне естетичне захоплення. Вражають техніки, які, до своїх традиційних основ, доповнюються сучасними варіаціями, що ще більше привертає нашу увагу до цього витвору декоративно-ужиткового мистецтва. В наш час писанки не лише радують око в сімейному колі, а все частіше стають предметами творчості професійних художників та потрапляють на спеціалізовані виставки, де можна помилуватися сучасною майстерністю виконавців писанок.

Писанкарство вважається одним із найцінніших різновидів українського декоративного розпису. Адже писанка це не лише предмет повсякденного побуту, а передусім твір мистецтва. Сьогодні повернення й збереження національної скарбниці писанкарства стає дуже актуальним. Адже за радянських часів мистецтво писанкарства збереглося здебільшого лише в Західній Україні. І зараз там існують визнані центри цього народного мистецтва, серед яких Космач, на Івано-Франківщині, а в місті Коломия є унікальний музей Писанки, Львівський музей етнографії та художніх промислів України має велику кількість виставкових писанок. Також з'являються нові посібники, які сприяють вивченню народознавства у школі та в дошкільних закладах. Тому актуальність теми полягає у відродженні та збереженні народних традицій рідного краю. Сприяння самобутньому розвитку особистості, її естетичному вихованню на ґрунті українських традицій.

Писанкарство все частіше стає предметом вивчення дослідників культури та мистецтва. Так, писанкарство розглядалося Р. Загайською. У її роботах була представлена широка географія візерунків і традицій

української писанки, висвітлені усі українські етнографічні межі включно з тими, що перебувають зараз поза кордонами України. Т. Русанова також висвітлювала писанкові розписи з усіх регіонів України. Н. Луцан детально описує символіку кольору та орнаментику писанок. М. Кириченко розкривав мистецтво писанкарства: історію його виникнення, символіку писанок та їх регіональні особливості.

Писанка є символом України. Українські писанки – це ціла світоглядна система з десятками орнаментальних мотивів. Традиції українського писанкарства надзвичайно різноманітні. Різні регіони України мають свої особливості, орнаменти й кольори так само, як говірки й діалекти, хоча загалом мова українських писанок спільна [3; с. 31-32].

В Україні писанки виконують обрядову, ігрову, декоративну та інші функції. Обрядова функція писанки пов'язана зі святкуванням перших днів Пасхи. Зі свячених писанок починався великодній обід, їх дарували на знак поваги, любові, з побажанням добра. Писанки були своєрідним оберегом у хаті, тому їх намагалися зберегти до наступної весни. Великодня писанка – це справжній сімейний талісман, який споконвіку захищав його власника від злих сил і хвороб. Таке значення писанкам давалося здавна. Ще до появи християнства наші предки розписували все, що потрапляло їм під руку – одяг, посуд, стіни і багато іншого. Розписи мали ритуальний характер і повинні були нести захисну, а також родючу функцію. Ця традиція, якої більше 10 тисяч років, передалася і писанкарству. Українська писанка є шедевром декоративно-ужиткового мистецтва. Виготовляють писанки окремі люди, оскільки ця праця клопітка, вимагає терпіння, зосередженості, а також знань символів, які зображаються на пташиних яйцях [6]

Матеріалом для писанки здавна є пташине яйце. Існує декілька технік виготовлення писанки. Найдавнішою і найбільш традиційною є «крапанка», яка побутує й досі. Візерунок на поверхні яйця наноситься послідовно гарячим воском за допомогою саморобних інструментів (у давнину яйце опускали у фарбу, потім крапали на нього гарячим воском, коли віск вистигав, яйце клали у темнішу фарбу, потім у гарячу воду, де віск сховався, залишаючи різної величини й форми крапочки на кольоровому тлі). Із кінця ХІХ ст. з'явилися «дряпанки» і «мальованки». «Дряпанка» – це крапанка, на якій орнамент видряпано голкою або металевим стержнем. «Мальованка» – це яйце, розписане фарбами за допомогою пензля. Часто в оздобленні писанок використовують поєднання двох і більше прийомів розпису. На Київщині та Чернігівщині, зокрема, виробляють так звані «галунки» – вишукані білі писанки, у яких після нанесення кольорового орнаменту решту

поверхні яйця знебарвлюють, і на сніжно-білому тлі розквітають неперевершеної краси та яскравості малюнки [8 с. 96-100].

Проте, сьогодні можна зустріти велику кількість нових технік для виконання писанки. Сучасні майстри активно використовують перенесення традиційних технік з інших видів декоративного мистецтва. Яскравим прикладом є розпис гуашевими фарбами. В стилі примітивізму можна отримати яскраві стилізовані композиції. Один з найбільш поширених методів в декоруванні пасхальних яєць є використання нових оздоблювальних матеріалів. Існує також техніка створення композицій з насіння різних рослин, різнобарвного пір'я на основі клею, зернових культур. Деякі майстри використовують спеціальні інструменти для створення писанок в техніці ажурного різьблення. Можна відзначити і той факт, що в писанкарстві використовуються техніки, які раніше застосовувалися в інших видах декоративно-прикладного мистецтва. До таких видів можна віднести вишивку. Майстри, використовуючи спеціальні інструменти, виготовляють вишивку на яйці. Завдяки такій техніці на писанках тепер можна побачити такі ж орнаменти, як на традиційній вишивці на полотні. Але набагато вишуканіше виглядає вишивка на яєчній шкарлупі за допомогою стрічок. [5; с. 183].

Окрім вишивки існує ще один дуже делікатний спосіб оздоблення яйця – різьблення. А якщо врахувати, що яйця бувають різних розмірів, від перепелиних до страусиних, то можна навіть створювати скульптури, щось на зразок яйця в яйці. Ще однією технікою, яку сьогодні використовують для оздоблення писанок є бісероплетіння та бісерування. Бісер традиційно поширюється на різні види декоративно-ужиткового мистецтва. Ним уже оздоблюють дерев'яні вироби технікою наклеювання або інкрустації. Яйця, оздоблені бісером, зустрічаються досить часто. Технік оздоблення бісером є декілька: наклеювання на віск, наклеювання шнурочка з бісеру на шкаралупу, обплітання бісером [5; с. 184].

Отже, розглядаючи різноманітність технік виконання писанок варто зауважити, що традиційні техніки суттєво розширились та доповнились новими. До раніше вживаних крапанок, драпанок та мальованок додалося велике різноманіття як технік так і матеріалів для виконання цього виду мистецтва. Сьогодні застосовуються широке коло оздоблювальних матеріалів, використовуються техніки різьблення, бісерування та ін., що свідчить про актуальний інтерес та практичну потребу підтримання та розвитку такого виду декоративно-прикладного мистецтва. Результати дослідження можуть бути використані як елементи програм навчання у школах та вищих навчальних закладах при вивченні декоративно-прикладного мистецтва та традицій українського народу.

Список використаних джерел

1. Загайська Р. Писанка. Традиції та модерний дискус. Львів: Априорі, 2009. 164 с.
2. Кириченко М. А. Український народний декоративний розпис: навчальний посібник. Київ: Знання-прес, 2006. 228 с.
3. Луцан Н. Декоративно-прикладне мистецтво та основи дизайну. Київ: Слово, 2010. 172 с.
4. Музиченко Я. Великдень. Львів: Свічадо, 2011. 160 с.
5. Поднежна К. Характеристика традиційних та новаторських методів і прийомів виконання писанок. *Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство*. 2012. №1. С 183,184.
6. Про що розповідає писанка.
URL:<https://www.amazingukraine.pro/culture/pro-shcho-rozpovidaie-velykodnia-pysanka/>
7. Русанова Т. Світ української писанки. Київ: Кондор, 2009. – 164 с. 7.
8. Старко В. Писанкарство як вид мистецтва: *Шкільна бібліотека*. 2007. № 3. С. 12.

УДК:75.036(477)

Степаницька А. В
магістрантка спеціальності 023 «Образотворче
мистецтво, декоративне мистецтво,
реставрація»
факультету культури і мистецтв
Східноєвропейського національного
університету імені Лесі Українки
Науковий керівник: Галькун Т. Д.
народний художник України, професор
кафедри образотворчого мистецтва та дизайну
Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки

ТЕМАТИЧНИЙ ПЕЙЗАЖ «ЛЕСИНИМИ СТЕЖКАМИ» В ТЕХНІЦІ ОЛІЙНОГО ЖИВОПІСУ

Олійний живопис завжди був для мене відображенням усього прекрасного, що оточує мене навколо. Мене захоплює те, що завдяки цьому виду мистецтва можна передати красу світу, різні події, предмети їх вигляд через багато поколінь, простим відображенням на полотні. Як сила природи викликає у людей приємні емоції, впливає на їх глибоке переживання і

думки, « саме це і створило « жанр » в « образотворчому » мистецтві, « який » ми « називаємо « пейзажем. У даній статті ми розглянемо те наскільки олійний живопис може надихати, передавати яскравий та мальовничий світ який оточує нас. Спровокує любов до природи, яку оспівували метці усіх часів та народів. Тому я вважаю що проблема вивчення технічних методів та прийомів, а також технологічних засобів роботи над пейзажним жанром в станковому олійному живописі залишається актуальною і у наш час.

Мета дослідження полягає у теоретичному обґрунтуванні методів та прийомів роботи над пейзажем, щоб вдало передати на полотні природу, стосовно даної теми завдяки олійному живописі.

Завдяки комплексній методиці ми можемо поставити собі ряд завдань, а саме: вивчення літератури, музейної практики яка стосується вибраної теми; проаналізувати матеріали наукових праць, літературних джерел, а також репродукції робіт художників, а саме пейзаж; спостерігати за зміною природи у різні періоди року та доби, виконати фото фіксацію, етюди, замальовки, ескізи з натури.

Методика дослідження зобов'язала нас виконати ряд завдань, таких як: виконати теоретичний аналіз проблеми дослідження завдяки історичним аспектам вивчення; зробити начерки, етюди, замальовки з натури; виконати ескізи в декількох варіантах на основі начерків, етюдів, замальовок, фото фіксацій згідно з даною проблематикою дослідження; проаналізувати закони та правила композиції для вдалого розміщення лінії горизонту, розміщення елементів пейзажу, згідно до законів лінійної та повітряної перспективи; підібрати вдало формат спираючись на вище виконані завдання; дібрати кольорову гаму, що підкреслить всю витонченість вибраної пейзаж картини, та передасть настрій самого художника; реалізувати в даному дослідженні технічні та технологічні можливості станкового живопису, а також розкрити теоретичні основи; виконати станковий пейзаж у техніці олійного живопису.

Таким чином ми продовжуємо вивчення методів та прийомів, технологічних засобів станкового олійного живопису, використання їх способів на даному поставленому завданні.

Отже можна сказати, що під дією мистецтва виховується естетичне бачення культури, яке формує у людей естетичність смаку, ідеалів, знань, здібностей. За допомогою мистецтва, а саме пейзажу можна висловити свою любов до рідної землі, оспівати все, що оточує тебе протягом усього життя. Немає у світі нічого досконалішого, ніж витонченість нашої природи, в якій зберігається уся недоторкана краса! Вона проникає у серце ще у маленькому віці і не покидає нас до останнього ковтка повітря. Я гадаю, що які б дороги не траплялись на нашому шляху, нас завжди будуть манити, кликати наші рідні гаї, сиві ліси, квітучі лани, які ми ще пам'ятаємо з дитинства. І на маю думку

мистецтво є прекрасним засобом увіковічити це все на полотні щоб воно передавалось з покоління в покоління.

В результаті наполегливості художник виробляє притаманні образотворчі прийоми, які формують саме його стиль. Народжується найважливіша властивість твору мистецтва – майстерність, головною ознакою якої вправність, віртуозність виконання.

Список використаних джерел

1. Хрестоматія. Рисунок. Живопись. Композиція.-М.: Просвещение, 1989. С. 32-107.
2. Шорохов Б.В. «Композиція» // Б.В. Шорохов - Москва, - «Просвещение» 1986 р., с. 78- 195.

УДК 7. 745

Триндюк О.С.
магістрантка спеціальності 023 «Образотворче мистецтво
декоративне мистецтво, реставрація»
факультету культури та мистецтв
СНУ імені Лесі Українки
alionatryndiuk@gmail.com

ДИВОВИЖНІ ЗВІРІ МАРІЇ ПРИЙМАЧЕНКО ЯК УНІКАЛЬНЕ ЯВИЩЕ СВІТОВОГО МИСТЕЦТВА

Актуальність тематики дослідження. Творчість Марії Приймаченко – феномен дивовижного сплаву конкретного мислення, інтуїції, фантазії і підсвідомого. Сюжетні твори майстрині мають виразну спільність з народними картинками, тоді як фантастичні звірі є цілковито витвором її уяви. Серед них – чотириголовий стародавній болотяний звір, болотяний рак, хорун, прус, дикий горботрус, дика волезаха – фіолетові, чорні, сині; сумні, веселі, усміхнені, здивовані. Вони виступають не лише головними персонажами, але і уособлюють ті чи інші почуття та послання. Укрупнені форми небачених звірів, справжня злива кольорів у поєднанні з орнаментальною розробкою тулуба слугують створенню вражаючого художнього образу: звірі ніби ворухаються, дихають, ростуть на очах. Усі персонажі «звіриної серії» дуже схожі на людей: у них, наче від здивування, вигнуті брови, пухнасті, закручені вії. Найбільше вражають очі, подібні до людських, що начебто то зазирають у душу.

Стан тематики наукового дослідження. Незважаючи на високу художню цінність полотен Марії Приймаченко, її творчість досі не є

вивченою мистецтвознавцями системно. Творчі здобутки майстрині все ще чекають свого мистецтвознавчого осмислення.

Виклад основного змісту роботи. Зображення тварин, звірів була особлива тема творчості Марії Приймаченко. Приймаченківські фантастичні звірі – це і пересторога («Будь проклята війна!»), і заклик до дружби, до миру. Фантастичні звірі на картинах художниці виступають не лише головними персонажами – вони уособлюють ті чи інші почуття та послання, які художниця хотіла донести іншим. Укрупнені форми небачених звірів, справжня злива кольорів у поєднанні з орнаментальною розробкою тулуба слугують створенню вражаючого своєю емоційною силою образу. Вступає у дію магія справжнього мистецтва: звірі ніби ворухнуться, дихають, ростуть у нас на очах [9].

Навколо Марії Овксентіївни світ був живим завжди – вона просто не сприймала його інакше. Тому персонажі «звіриної серії» так схожі на людей: у них вигнуті наче від здивування брови, пухнасті закручені вії, думки відбиваються на мордах. Найбільше вражають очі, подібні до людських – вони начебто то зазирають у душу глядачеві, то приховують щось.

В уяві М. Приймаченко світ тварин не був відірваний від світу людей: звірі носять вбрання як у нас, поводять себе як ми. За ними хочеться спостерігати, наче підглядати за чужим життям. Олюднюючи своїх персонажів, художниця змушувала глядачів шукати в них себе, прислухатися до своїх почуттів.

Розпізнати добрих та злих персонажів на її полотнах дуже легко. Добрі – це завжди реальні звірі, навіть якщо художниця зображає вовків, ведмедів чи левів. Зло ж вона показує через згустки негативної енергії, фантастичних темних створінь, які водночас приваблюють і відлякують.

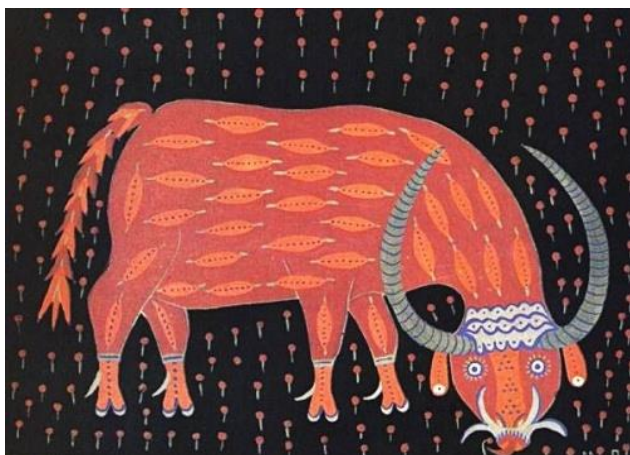
Її звірі були не надто миролюбними. Хоча їхня хижість – виразні пазурі, зуби, розтулені пащі з висолопленим язиком – перекривалась м'якою пластикою та ліричним декоруванням. Була в них якась дівоча сором'язливість: не лише скромний формат, а й колористика видавали талант, де умовно «народне» борювалося із безумовно індивідуальним.

Із 1960-х років, коли цікавість до її композицій у художніх колах Києва не лише повернулася, а й перетворилась на сталу підтримку, матеріальну і комунікаційну, Марія Приймаченко знайшла сили творити не лише у «великому форматі» й на інтенсивному кольоровому тлі. Вона пересилувала ці формати здебільшого надзвичайно сильним, мажорним акордом контрастних кольорів, а також особливим ефектом відірваності від землі, адже її нежанрові композиції існують у абстрактному просторі, де немає поділу на твердь і небо, де все живе не йде чи проростає, а лине,

переміщається. Зображене існує у безчассі, бо там, де немає тілесної важкості, – немає і поділу на добу чи сезони. Її звірі стають усе виразнішими, усе пластичнішими. Великі зуби, широко розтулені пащеки, висолоплені язики, на кінці яких може бути жало у вигляді мініатюрної квіточки, хвости, де замість китички з'являється риб'яча морда, – художниця не боїться монстрів своєї уяви. Вона з ними грається.

Звір і квітка, птах і рослина, комаха і гад, людські вуса, брови і навіть окуляри – у всьому панують безнастанні симбіоз і перетворення, змішання і перекомбінування. Що далі від правдоподібного, то вільнішою стає її рука, неймовірнішою колористика, складнішими підписи-коментарі [10].

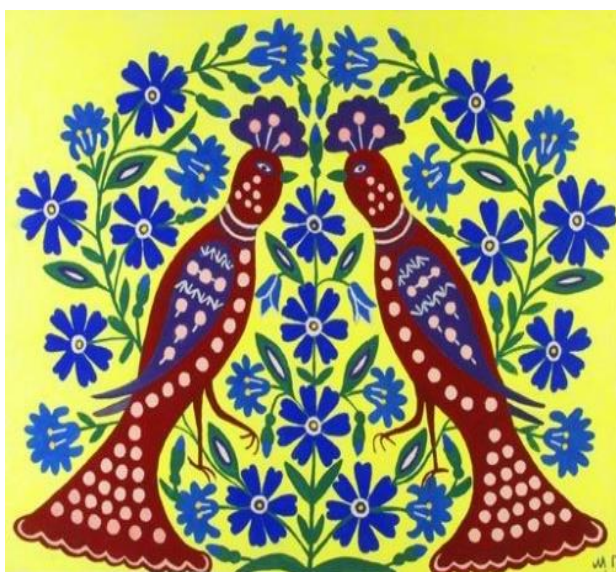
«Бичок-третячок» (мал.1), одна з робіт Марії Приймаченко, написана у 1984 році. Основну увагу глядача привертає образ бичка, який зображений яскраво червоним кольором в помаранчеві, листоподібні візерунки. Копитця бичка забарвлені у помаранчевий колір, вкриті непомітними візерунками. Його хвіст опущений донизу, він нагадує осіннє листя, зв'язане у пучок. На



Мал.1. Бичок-третячок

голові бичка чітко виражаються сірі, суворі роги. Обличчя не викликає непривітності, а навпаки, воно є добрим і зацікавленим чимось. Постаць зображена на чорному фоні у візерунок, подібний на маленькі червоні квітки.

Однією з робіт Марії Приймаченко є картина «Дві синички» (мал.2), написана у 1986 році. На ній зображено двох однакових птахів коричневого кольору у білий горошок. Вони повернуті обличчями одна до одної. У пташок є сині крильця у світлі візерунки і гребінці фіолетового забарвлення. На щічках синичок вкраплений горошок, також, якщо придивитись, ми бачимо дзьобик зеленого кольору. Цікавим є і фон на якому зображені птахи. Він жовтого забарвлення, повністю розписаний синіми квітами.



Мал. 2. Дві синички

Висновок. Фантастичні звірі на картинах художниці виступають не лише головними персонажами – вони уособлюють ті чи інші почуття та послання, які художниця хотіла донести іншим. Укрупнені форми небачених звірів, справжня злива кольорів у поєднанні з орнаментальною розробкою тулуба слугують створенню вражаючого своєю емоційною силою образу: звірі ніби ворухнуться, дихають, ростуть у нас на очах.

Список використаних джерел

1. Палінський І. Марія Приймаченко // Український живопис. – 2012. – 9 лип. – Палінський Ігор / [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://ukrmystetstvo.blogspot.com/2012/07/blog-post_9.html.

2. Пилипенко Г. Неосяжне Марії Приймаченко / Георгій-Григорій Пилипенко // Урядовий кур'єр. – 2016. – 25 лют. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://ukurier.gov.ua/uk/articles/neosyazhne-mariyi-prijmachenko>.

УДК 37.025:371.4

Чихурський А.С.
кандидат педагогічних
наук, старший викладач
кафедри образотворчого мистецтва та дизайну
Східноєвропейського національного
університету імені Лесі Українки

МОДЕРНІЗАЦІЯ ПЕДАГОГІЧНИХ УМОВ ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ ПІДЛІТКІВ У ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

Постановка проблеми. Актуальність дослідження визначається тим, що навчання образотворчому мистецтву на сучасному етапі розвитку вимагає часткової модернізації педагогічних умов естетичного виховання підлітків. Для досягнення цієї цілісності необхідно створити механізми застосування цих умов у процесі навчання образотворчого мистецтва.

Аналіз останніх досліджень. Зростанню ефективності педагогічних умов естетичного виховання присвячено низку досліджень. Праці вчених Ф.Кучер, І. Гончарова, М. Лейзерова, М. Киященка, Л. Виготського, Виноградової та ін. доводять, що в підлітковому віці учням найбільш доступною є художньо-творча діяльність, пов'язана з «технічними» видами мистецтва, але

педагогічні умови їх механізми висвітлені науковцями, вимагають досконалості, особливо в умовах сучасності.

Основна частина. Актуалізація проблеми естетичного виховання підлітків у сучасних умовах вимагає переосмислення змісту діяльності вчителя на уроках образотворчого мистецтва. Водночас це переосмислення повинно відбуватися не механічно, в жодному випадку не відкидаючи ті корисні й позитивні здобутки, які існують сьогодні в методиці навчання образотворчому мистецтву і відповідно – ті прийоми і методи, які виправдали себе в процесі існуючої системи естетичного виховання.

Для успішного формування художньої культури підлітків потрібно створення науково обґрунтованих організаційно-педагогічних умов, а саме – організації діяльності гуртків згідно з інтересами школярів, відповідного предметно-просторового середовища, виховних систем, змісту художньо-творчої діяльності вихованців, індивідуальних та вікових особливостей підлітків.

Серед ефективних педагогічних умов – поетапність навчально-виховного процесу, посилення мотивації пізнавальної діяльності, удосконалення емоційно-особистісного ставлення учнів до творів живопису, урізноманітнення форм організації занять. Поняття «естетична культура» значно ширше за змістом, ніж «художня культура». Останнє пов'язується з умінням особистості сприймати, оцінювати й створювати художні твори в певній галузі мистецтва. Поняття «художня культура підлітка», - складне особистісне утворення, яке виражає рівень володіння певною системою знань у галузі мистецтва, розвиненості художньо-естетичного бачення оточуючої дійсності, художнього смаку та майстерності в художньо-творчій діяльності» [4].

Структура художньої культури підлітків містить такі компоненти: знання в галузі мистецтва, художньо-естетичне бачення (перетворення повсякденного досвіду в художні задуми), художній смак, майстерність у художньо-творчій діяльності.

Сучасні методи викладання образотворчого мистецтва націлюють учителя на розвиток в учнів репродуктивної та продуктивної уяви, вміння бачити, сприймати і розуміти зміст твору мистецтва, сприймати його зацікавлено й емоційно.

Сьогодні, із врахуванням стану розвитку психології й педагогіки абсолютно зрозуміло, що без яскравих і сильних емоційних вражень в процесі спостереження й вивчення особливостей твору мистецтва неможливим є формування естетичного співпереживання учнів. Без глибоко особистісного, суб'єктивного сприймання і переживання твору мистецтва у

свідомості школяра не може реалізуватися і його об'єктивний естетичний смисл.

З іншого боку, глибоке і ефективне сприймання твору мистецтва – неможливе без активної задіяності процесів мислення. Адже, як зазначає Л. С. Виготський, учень поступово осягає багатство значень й прихованих смислів мистецького образу, проходячи кілька рівнів узагальнення, оволодіваючи мовою і мовленнєвими особливостями того чи іншого жанру, і таким чином поступово, крок-за-кроком, переходячи від дитячого синкретизму до наукового, понятійного мислення [1]. М. Герман, підтримуючи цю думку, зазначає, що емоційне сприймання мистецького твору є першим етапом його цілісного сприймання, за яким настає осмислене сприймання, після чого й відбувається глибоке осягнення його образно-художнього змісту [2]. А Г. Виноградова зауважила те, що отримання образу предмету при сприйманні потребує складної дії, яка складається з кількох окремих дій, кожна з яких співвідноситься з певними властивостями предмета сприймання [1].

Як свідчать наукові дослідження, сюжетний ряд, характеристика образів твору мистецтва, їхні композиційні взаємовідносини дають змогу виявленню специфічної мисленевої активності школяра, близької до засвоєних ним форм практичної і навчальної діяльності. Цю активність вчені назвали «співдією» аналогічно терміну «співпереживання». Адже учень подумки стає на позицію героя мистецького твору, радіє його успіхам, співчуває невдачам, думає разом з ним і прагне того ж, що й герой, якого він сприймає.

Необхідно також зазначити, що у підлітковому віці вже цілком сформованими є навички споглядання твору мистецтва, розпізнавання художніх образів і часткового усвідомлення їхнього змісту. Проте розуміння системи образів твору мистецтва, його ідеї, свого власного ставлення до неї, оцінкова дія і її обґрунтування – ще викликають певні труднощі на цьому етапі розвитку школяра. Саме тому сприймання мистецького твору повинно відбуватися під керівництвом досвідченого вчителя. Практика свідчить, що складні для учнів художні образи, з утаєним смисловим навантаженням, легше сприймаються тоді, коли вчитель актуалізує життєвий досвід учнів, проводить аналогії з іншими відомими їм творами мистецтва – літературними, музичними, театральними, розповідає про свої враження від твору, цікаві моменти з біографії художника тощо.

Висновок. У цілому вікова динаміка розуміння мистецького твору підлітками може бути представлена як шлях від співпереживання конкретному герою, емоційну оцінку художнього образу чи твору до вживання у образ, і через ряд аналітичних операцій, які коригують емоційну

складову сприйняття, – прихід до свідомого розуміння особливостей композиції, системи засобів виразності твору, осмислення та інтерпретації художнього образу, намацування позиції художника, порівняння цього художнього твору з іншими відомими їм, та осмислення місця твору у своїй картині світу. Але пройти цей шлях підлітку під силу тільки за допомогою вчителя. У зв'язку з цим завдання вчителя можна визначити як необхідність:

- 1) разом з учнями закріпити первинні перцептивні враження;
- 2) допомогти уточнити і усвідомити суб'єктивне сприймання картини, зіставивши його з об'єктивною логікою і структурою побудови мистецького твору.

Список використаних джерел

1. Виноградова Г. Г. Малювання з натури : посіб. для вчителів / Г. Г. Виноградова. – К. : Рад. школа, 1976. – 56 с.
2. Герман М. Ю. Модернизм. Искусство первой половины XX века / Герман М. Ю. – СПб. : Азбука-классика, 2008. – 480 с. (Новая история искусства)
3. Киященко Н. И. Теория отражения и проблемы эстетики / Киященко Н. И., Лейзеров Н. Л. – М. : Искусство, 1983. – 224 с.
4. Кучер С. Л. Система роботи по формуванню художньої культури підлітків у Центрі дитячої творчості / Кучер С. Л. // Теоретико-методичні проблеми виховання дітей та учнівської молоді: збірник наукових праць. – Вип. 6. – Київ–Житомир: Вид-во ЖДУ, 2004. – Кн. II. – С. 119–125.

Секція 4. ХОРЕОГРАФІЧНА КУЛЬТУРА УКРАЇНИ: ПЕДАГОГІЧНІ ТА МИСТЕЦЬКІ АСПЕКТИ

УДК 37.015.51:792.8

Гавриленко Т. В.,
викладач-методист Дубенського коледжу
культури і мистецтв
Рівненського гуманітарного університету

ВИХОВАННЯ ДІТЕЙ В ХОРЕГРАФІЧНИХ КОЛЕКТИВАХ

В умовах сьогодення зростає популярність хореографічного мистецтва серед дітей та молоді, збільшується кількість танцювальних колективів, студій. Дитяча хореографічна творчість вирізняється низкою особливостей, серед яких відзначимо інтерес до модних танцювальних течій (джаз-фанк, хіп-хоп, контемпорарі-денс та ін.). З огляду на це, педагоги-хореографи мають будувати навчальний процес таким чином, щоб задовольняти потреби дітей та їх батьків, та, водночас, сприяти вихованню інтересу до кращих зразків хореографічного мистецтва, до культурних та загальнолюдських цінностей, до національних танцювальних традицій.

Аналіз наукової та навчально-методичної літератури засвідчує, що автори розглядають хореографію як одну з важливих складових духовної культури людини (Акішев С., Єршова А., Печко Л., Шепель В. та ін.); ефективний засіб естетичного виховання (Більченко Г., Боголюбська М., Гончаренко Ю. та ін.); дієвий засіб національно-патріотичного виховання (Верховинець В., Годовський В., Стасько Б., Шевчук А. та ін.); Морально-вольового виховання (Вільчковський Є., Єфименко М., Кот Н. та ін.); основу виховання творчої особистості (Акбарова Р., Акішев С., Горшкова О. та ін.).

Розуміючи, що хореографічний колектив володіє потужним виховним потенціалом, ми зосередили свою увагу на зазначеній проблемі.

В процесі роботи керівнику хореографічного колективу варто враховувати інтерес та допитливість дітей, їх бажання пізнати власні можливості та сформувані уявлення про себе. Для цього варто керівникам танцювальних творчих об'єднань різноманітні традиційні (участь у концертах, конкурсах, фестивалях та ін.) та інноваційні методи – проведення звітних концертів та днів відкритих дверей не тільки на сценічних майданчиках, а й у танцювальній залі, де майбутні вихованці зможуть відчутти «робочу» атмосферу, характер та особливості діяльності; проведення флешмобів у місцях масового відвідування дітьми та на відкритих майданчиках [2].

Опираючись на аналіз соціальних та художніх функцій роботи сучасних хореографічних колективів, можемо визначити ті виховні завдання, які мають вирішуватися керівником колективу: виховання інтересу до хореографії та суміжних видів мистецтва; виховання художньо-естетичної культури, естетичних почуттів та потреб; забезпечення повноцінного розвитку дитини; охорона і зміцнення її фізичного, психологічного та духовного здоров'я; формування національної свідомості та національної гідності, любові до рідної землі, родини, свого народу; формування в дитини позитивної Я-концепції, яка характеризується впевненістю в доброзичливому ставленні до неї інших дітей, переконаністю в своїх успіхах, почуттям особистої значущості в колективі; формування навичок співпраці та колективної взаємодії; виховання сценічної культури (поведінки, одягу та рухів); бережливого ставлення до державного майна, сценічних костюмів та реквізиту [4].

В дитячому хореографічному колективі форми виховної роботи можна розподілити таким чином: за об'єктом впливу (індивідуальні, масові, групові), за напрямками виховання (естетичні, фізичні, моральні, пізнавальні, розважальні), за провідним методом їх організації (словесні, наочні, практичні) [1]. Вибір форми залежить від мети, і завдань виховного заходу; вікових та індивідуальних особливостей дітей; рівня розвитку дитячого колективу, умов, у яких здійснюється виховний вплив; педагогічної майстерності педагога.

Важливо зауважити, що ефективність виховання дітей залежить від дотримання певних психолого-педагогічних умов. Психолого-педагогічні умови нами розглядаються як сукупність навчально-виховних, організаційно-методичних та індивідуально-особистісних чинників, що забезпечують організацію творчого хореографічного навчально-виховного процесу з метою досягнення прогнозованого результату. Такими умовами можемо визначити: створення педагогом комфортного для дітей виховного середовища; використання в організації виховного процесу інноваційних форм та методів навчання; мотивування творчої активності дітей в процесі хореографічної діяльності; збагачення досвіду пошукової діяльності; Інтеграція хореографічного мистецтва з іншими видами мистецтва (музичним, театральним, образотворчим) [3].

Таким чином, ефективність виховної роботи в хореографічному колективі значно зростає за умови її систематичного і планомірного проведення, застосування різних форм та методів виховного впливу на дітей, своєчасного попередження та вирішення конфліктних ситуацій, засвоєння

вихованцями етичних норм спілкування та поведінки, збереження традицій колективу та тісної співпраці керівника і батьків.

Список використаних джерел

1. Богута В. Методичний аспект формування хореографічних творчих здібностей молодших школярів // Мистецтво та освіта. - №3.-2014. – С. 39-43.
2. Богута В. Виховний потенціал позашкільного танцювального творчого об'єднання// Мистецтво та освіта. - №1-2.-2015. – С. 53-57.
3. Кирилюк В. Педагогічні основи формування дитячого хореографічного колективу : навч.-метод. посіб. – Ніжин : Вид-во НДУ ім. М. Гоголя, 2006.
4. Мартиненко О. Виховна робота в дитячих хореографічних колективах// Мистецтво та освіта. - №1.-2014. – С. 38-43

УДК 793.3

Захарчук Н. В.
старший викладач, кафедри хореографії
Східноєвропейського
національного університету
імені Лесі Українки
Косаковська Л. П.
кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри хореографії
Східноєвропейського
національного університету
імені Лесі Українки

ЗНАЧЕННЯ РУХОВОЇ АКТИВНОСТІ СТУДЕНТІВ У ПРОЦЕСІ ОПАНУВАННЯ КЛАСИЧНОГО ТАНЦЮ

Для того, щоб досягнути програму класичного танцю, танцівник постійно повинен розвивати певні рухові навички. Він має перебувати в так званому «тренувальному режимі». Сьогодні розвивати фізичні якості танцівникам допомагають гімнастика, акробатика, партерний тренаж. Різноманітні комплекси вправ сприяють подоланню недосконалих фізичних даних, здійснюють корекцію деяких частин тіла та розвивають окремі групи м'язів. І головне: разом із заняттями класичним танцем такі комплекси вправ допомагають танцівникам виховувати й покращувати фізичні якості: стійкість, м'якість, гнучкість, точність, чіткість, швидкість, спритність, силу, легкість, координацію рухів – тобто розвивати необхідні для виконавської майстерності вміння та навички. Завдяки вдосконаленню фізичних якостей з'являться позитивні результати у фізичному розвитку танцівника. У свою чергу це дає

змогу швидко засвоювати рухи, які впливають на розвиток тіла, формування м'язів й кістково-суглобних тканин.

Аналіз праць знаних педагогів-хореографів А. Ваганової [2], М. Тарасова [6], Г. Березової [1], та ін., у яких вироблено методичні підходи щодо вивчення та виконання рухів, вправ, стрибків, дозволяють висновувати, що одним із засобів ефективного фізичного розвитку танцівників є постійні заняття класичним тренажем.

Мета – здійснити стисле теоретичне обґрунтування основних закономірностей процесу рухової активності, розвитку та виховання рухових якостей танцівника засобами класичного танцю.

У дослідженнях Е. Вільчковського, Н. Денисенко, Ю. Шевченко [3] підкреслено, що термін «фізичні якості» відображає рухові можливості людини, в основі яких лежать її природні задатки. Під поняттям «розвиток» маємо на увазі зміни в показниках фізичної якості, що викликані шляхом, запрограмованим природою. Термін «виховання фізичних якостей» розглядаємо як зміни (розвиток), причиною яких є спеціальне втручання, цілеспрямована робота з передбаченням результатів. Отже виховання – це процес розвитку тієї чи іншої фізичної якості, її вдосконалення.

«Виховання» – це поняття, яке застосовують у педагогіці стосовно дитини в цілому або під час формування нових, не вроджених, рис особистості. Учені доводять, що якісні властивості рухових дій у своїй елементарній формі є в новонароджених і проявляються в безумовних рефлексах. Тому для рухових якостей доречний термін «розвиток», який визначає в широкому розумінні зміни, що відбуваються в організмі, а у вузькому – поліпшення, розвиток того, чим володіє людина [3, с. 15].

Отже, пропонуємо вживати термін «розвиток фізичних якостей». Це пов'язано з тим, що рухові якості розглядаємо в контексті фізичного розвитку особи засобами мистецтва класичного танцю. Виходячи з цього, «рухові якості» визначаються як показник фізичного розвитку танцівників, а зміни в показниках будь-якої фізичної якості вважатимуться як їх розвиток.

Аналізувати фізичні якості танцівника починаємо зі стійкості – здатності танцівника рухатися впевнено й точно, не втрачаючи рівноваги (*aplomb*, франц. – рівновага, самовпевненість).

У науковому дослідженні з біомеханіки хореографічних вправ О. Котельникової зазначено, що однією з основних вимог класичного танцю є збереження рівноваги тіла, стійкості, робота над якими відбувається впродовж усього періоду навчання. Рівновага тіла зумовлена рівновагою зовнішніх сил, які діють на нього із зовнішнього середовища. На танцівника, який виконує будь-яку статичну позу, діють дві зовнішні сили: тяжіння й

реакції опори. Сила тяжіння дорівнює вазі людини й вертикально направлена донизу [4, с. 19].

Проблему стійкості в класичному танці розглянуто в багатьох фахових виданнях, зокрема, медико-біологічний аспект рівноваги висвітлено в підручнику з анатомії й фізіології людини В. Миловзорової. Автор зосереджує увагу на тому, що не тільки статичне положення чи поза в танці, а також навіть найпростіший рух потребують максимальної рівноваги. Вона зазначає, що рівновага тіла залежить від положення центру ваги відповідно до площі опори за умови, що площа опори – це поверхня, яку займають обидві ступні й простір між ними [5, с. 127].

Важливі рухові якості танцівника – легкість, м'якість та еластичність виконання рухів. Головним тут є вміння приховувати від інших труднощі й витрату сил та енергії впродовж виконання танцю. Легкість під час виконання будь-яких рухів, стрибків тощо в танцівника з'являється тоді, коли він є достатньо гнучким, володіє відмінною стійкістю, точністю і бездоганною музикальністю. М'якість – це ланка ланцюга, яка пов'язує та збагачує пластику танцю. М'якість під час виконання рухів аж ніяк не означає розслабленість у танці. У свою чергу еластичність рухів – це, водночас, м'якість, точність і пружність виконання.

Щоденна наполеглива робота танцівника покращуватиме його виконавську техніку. Техніка танцю – це ритмічно-пластична точність виконання рухів і жестів. Вироблення точної техніки танцю будується на засадах принципу – від простого до складного, тому починати вивчати складні рухи потрібно лише тоді, коли достатньо засвоєно й відпрацьовано прості.

Динамічність рухів і рухових дій під час занять класичним танцем, поступове регулювання темпу музичного супроводу розвиває в танцівників швидкість виконання. Як правило, швидкість особливо потрібна для виконання стрибків. Саме вони розвивають у танцівників такі рухові якості, як спритність та витривалість.

Спритність – це здатність чітко виконувати рухи, стрибки тощо в складних координаційних умовах. Координаційна складність рухових дій є одним з основних критеріїв спритності. Уміння зберігати рівновагу в статичному положенні й під час руху – один із проявів спритності.

Виходячи із вищезазначеного, танцівник повинен бути витривалим. Витривалість – здатність тривалий час витримувати оптимальні навантаження під час виконання танцю й запобігати втомі. Будь-які рухи в класичному танці виконуються за допомогою сили м'язів, а головне – силове навантаження лягає на м'язи ніг. На заняттях силове навантаження має

розподілятися так, щоб м'язи розвивалися в об'ємі, не збільшуючи форми ніг відповідно до верхньої частини тіла. У класичному танці м'язи всієї статури мають бути максимально сильними з мінімальним об'ємом.

Отже, процес розвитку та формування особистості танцівника неможливий без його активної діяльності, розвитку рухових якостей танцівника, які підпорядковуються й залежать від його професійних даних таких як виворотність, гнучкість, танцювальний крок (розтяжка), підйом стопи й стрибок.

Список використаних джерел

1. Березова Г. Класичний танець у дитячих хореографічних колективах. К. : Муз. Україна, 1990. 256 с.
2. Ваганова А. Основы классического танца. Л. : Искусство, 1980. 280 с.
3. Вільчковський Е., Денисенко Н., Шевченко Ю. Інтеграція рухів і музики у фізичному розвитку дітей старшого дошкільного віку. Тернопіль : Мандрівець, 2011. 128 с.
4. Котельникова Е. Г. Биомеханика хореографических упражнений: учебное пособие. – Ленинград. : ЛГИК, 1980. 93с.
5. Миловзорова М. Анатомия и физиология человека. – М. : Медицина, 1972. 232 с.
6. Тарасов Н. Классический танец. Школа мужского исполнительства. 2-е изд., испр. и доп. М. : Искусство, 1981. С. 15 – 103.

УДК 793.3:159.942

Кашевський О.В.
ст. викладач кафедри хореографії
факультету культури і мистецтв
Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки

СПЕЦИФІКА ТА ЕМОЦІЙНЕ НАПОВНЕННЯ СОЦІАЛЬНИХ ТАНЦІВ, ЯК ЗАСОБУ КОМУНІКАЦІЇ

Social Dance – (Соушл Денс) дослівний переклад – Соціальні Танці. Для тих людей, що професійно займаються бальними танцями цей термін добре знайомий, але для звичайної людини (жодним чином не пов'язаної з танцями). Словосполучення, як мінімум – ріже вухо, як максимум – звучить як лайка. Насправді дуже поширений танцювальний напрям в Європі і Америці. І майже два десятка років і у нас в Україні. Як правило, це такі танці як: Сальса, Меренга, Бачата, Аргентинське танго, Мамба, Свінг, Хастл, Кантрі та інші. Ще одна назва соціальних танців – Клубні танці.

Соціальні танці – одна з основних категорій у класифікації танців або танцювальних стилів за їх метою, яка характеризується первинною роллю спілкування та комунікації. Танці створені суспільством для самого суспільства. Танці можуть належати одночасно до різних категорій, в залежності від цілі виконання. Соціальні танці можуть бути як парними, так і сольними, хоча парні переважають. І саме в парних соціальних танцях відбувається спілкування. Спілкування між партнерами або між парами. Спілкування засобами хореографії, рухами тіла, мімікою, тощо.

Мистецтво володіння соціальними танцями за своєю сутністю гармонійно пов'язане, так би мовити, синтезоване з комунікацією. Нині люди заклопотані навчанням, роботою, сім'єю... Вони забули про себе, живуть, як вони кажуть, для когось чи заради когось. Але, виявляється, що людина не хоче залишатися сам на сам із собою. Вона просто не хоче послухати себе, боїться прислухатися до своїх бажань, згадати свої дитячі мрії, і почати здійснювати їх. З 90-х років минулого століття почали відкриватися танцювальні студії для дорослих, які ніколи не займалися хореографією. Також паралельно збільшувалась к-сть танцювальних вечірок, де кожен бажаний міг втілити свою мрію, танцювати. А головне відпочити від повсякденної рутини та спілкуватися з однодумцями засобами рухів своїх тіл.

З поняттями «соціальний танець», «побутовий танець» пов'язане і поняття «масова танцювальна культура». Л. П. Моріна говорить про масову танцювальну культуру як багатоманітне у жанровому плані явище, що характерне для сучасного світу: «Епоха характеризується вибухом масової танцювальності, підвищенням ролі побутових танців у структурі маскультура. Танець став органічною складовою нашого життя. Він - дозвілля та спорт, видовищність і релаксація, стрес і терапія. Танець є ефективним засобом інкультуризації людини, універсальною мовою спілкування, важливим важелем формування ідеалів, цінностей, внутрішнього та зовнішнього вигляду людини».

Зараз ледь не в кожному місті є по декілька танцювальних гуртків, студій, клубів. Де навчають відчувати партнера, вміти розуміти один одного не промовляючи ні слова, вміти поважати як партнера, так і себе самого. Зрозуміло, що глибокі знання методики й техніки у танці дуже допомагають у навчанні. Сфера діяльності хореографа – образна виразність та інтонаційна характерність танцювальної лексики. Адже хто як не професійний викладач спроможний не лише оцінити естетичне значення пластики рухів, а й навчити інших відобразити у цих рухах свої враження.

Отож, для культурного спілкування необхідний творчий імпульс, який у танці викликає музика, ті відчуття, що вона спричиняє і цей імпульс має бути

у виконавців не лише в звичайному тренувальному класі, а й на танцювальному майданчику.

Список використаних джерел

1. Поздняков О. О. Побутові танці у сучасній хореографії: термінологічний аспект / О. О. Поздняков // Вісник КНУКіМ. Мистецтвознавство [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.stattionline.org.ua/iskystvo/97/16757-pobutovi-tanci-u-suchasnij-xoreografi%D1%97-terminologichnij-aspekt.html>
2. Боттомер П. Уроки танца. Смотрите, читайте, занимайтесь! / Пол Боттомер. – М. : ЭКСМО, 2004. – 256 с.
3. Дени Г., Дассвиль Л. Все танцы: сокр. пер. с франц. – 2-е изд. К.:Муз. Україна, 1989.

УДК 793.31 (477.82)

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

ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА ВОЛИНІ : ДИНАМІКА ТРАДИЦІЙ І НОВАЦІЙ

У складному і суперечливому процесі суспільного та етнонаціонального поступу України особливої вагомості набуває дослідження самобутніх творчих потенцій народу не тільки в історичному, теоретичному, але і в регіональному аспекті. У цьому зв'язку актуалізується звернення до місцевих історико-етнографічних традицій, зокрема танцювальних. Розмаїта палітра рухів, жестів, поз має яскраво виражене етнічне забарвлення, що відображає національні особливості, психологічні стереотипи, специфічні регіональні та локальні ознаки, різноманітні ракурси пластичного мислення українців. Кожному регіону притаманний свій традиційний набір засобів виразності, який надає неповторного колориту народній хореографії, визначає самобутність місцевої танцювальної культури.

Сучасне хореознавство все більше зосереджується на накопиченні та систематизації ареальної інформації. Монографічні праці К.Балог [1], Я.Демківа [2], Б.Кокуленко [4], М.Полятикіна [5], В.Тітова [9] розширюють географію наукового пошуку, охоплюючи матеріал танцювальних культур більшості регіонів України. Ці роботи відкрили новий етап дослідження українського народного танцю в усіх його локальних різновидах. На особливий науковий інтерес заслуговує хореографічна культура Волині. Пласт музичних, художніх, танцювальних традицій області витриманий в особливій регіональній формі. Науковий доробок фольклористів, етнологів, істориків містить численні факти про танцювальне мистецтво волинян [3; 6; 7; 8].

Тенденції розвитку хореографічного мистецтва Волині на сучасному етапі визначаються такими напрямками: розвиток загальнонаціональної манери виконання танцю; збереження особливостей танцювальної культури волинського історико-етнографічного регіону та специфічних рис танцювальних зразків, що мають локальне поширення. Проблема спадкоємності, співвідношення традицій і новаторства безпосередньо торкається творчого процесу інтерпретації народних першоджерел. Як відомо, весь хореографічний матеріал історичного плану функціонує зараз у реконструйованому вигляді. На сьогодні виразно окреслились три основні форми сценічної модифікації хореографічних зразків: фольклорний танець, що не підпав чи майже не підпав обробці; сценічно оброблений та художньо відтворений танець з певним сюжетом, сталими формами і традиціями, де збережено основу автентичного народного танцю; танець, в якому переважають творчі інтерпретації балетмейстерів місцевого фольклору, і який розвиває традиції народної танцювальної творчості.

Звернення до автохтонного народного танцю і розвитку на цій основі оновлених форм танцю – характерна ознака сучасного хореографічного мистецтва Волині, яке інтегрує традиції та інновації. Виникли розмаїті танцювальні напрямки, що є здебільшого результатом творчих надбань окремих талановитих хореографів. У їхній балетмейстерській практиці простежується тенденція, пов'язана з пошуком нових, невикористовуваних раніше можливостей образного відображення дійсності, у тому числі і свого ракурсу у підході до сучасної теми. Хореографи йдуть шляхом удосконалення образної системи за рахунок максимального виявлення емоційно-виразної сили танцю, творчого відновлення і використання великого арсеналу народної хореографічної спадщини.

Показовий, принциповий і далеко не випадковий особливий інтерес молодих митців до широкого спектру різноманітних пластичних стилістик

сучасної хореографії, основних напрямків європейського мистецтва постмодернізму. Це, зокрема, еклектичні тенденції насичення номерів джазовою, поп- чи авангардною музикою, осучаснення хореографічної лексики. Однак модерністичні прийоми в їхніх творах одночасно органічно доповнені чи навіть зрощені воедино зі знайомими мотивами, елементами традиційної пластичної символіки, запозиченими із різних етнічних танцювальних культур.

Синтез сучасних і народних танцювальних форм йде шляхом, далеким від прямого копіювання і буквального перенесення на сцену народних зразків. Хореографічна образність, вирішена засобами народного танцю, отримує оригінально-яскраве національне забарвлення. Отже, цілком доречні тут "екзотизми" й "архаїзми" поступово виводять образний сплав за межі сучасного танцювального лексикону, неодмінно розширюють горизонти його виразності.

Поряд з позитивними художніми досягненнями останнього часу виявляються і негативні тенденції, вплив яких стає все більш відчутним. Танець втрачає, забуває, поступово і незворотно, свою архетипну вкоріненість і сакральну значимість і перетворюється на послугу другорядність, декоративний додаток, розвагу. Більшість балетмейстерів вибирає і моделює хореографічні постановки як заманеться, зважаючи на зовнішню і сюжетну ситуативну заангажованість, не розуміючи або ігноруючи його символічний зміст. В гонитві за масовістю та видовищністю, технічною віртуозністю сучасні постановники вигадують власні композиції, штучні назви танців, які іменують народними, хоча не мають з ними нічого спільного, крім назви. Красномовним свідченням такого становища є приказка, що, на жаль, нині побутує у середовищі хореографів: "Кожний балетмейстер творить свій фольклор".

Набуваючи сценічної інтерпретації, фольклорні твори неминує втрачають свої магічні, символічні, інформативні, ритуально-організаційні функції, а отже, і знецінюються. Тому довічною є проблема пошуку справжнього "фольклорного джерела", реконструкції згасаючих взірців української танцювальної культури, її невмирущих символів.

Отже, з огляду на динаміку культурно-історичних процесів сьогодення, можна дійти висновку, що танцювальне мистецтво Волині пов'язане з домінуючою роллю традицій. Синтезуючи традиційні форми танцювальної творчості різних етнічних груп, зберігаючи місцеву своєрідність окремих жанрів, танцювальна культура волинського регіону продовжує розвиватися в контексті традиції загальноукраїнської і є її складовою частиною. Формуючись у контексті світових культурних процесів із врахуванням нових

віянь у сценічному мистецтві, шукання сучасних хореографів у всій їх різноманітності тяжіють до двох полюсів – традиціоналізму і новаторства. Практика сучасного хореографічного мистецтва незмінно доводить, що у народній творчості важливо відчуті і підхопити традиції живі, наповнені пульсом сучасності, традиції, звернені у майбутнє.

Список використаних джерел

1. Балог К. Танці Закарпаття. Ужгород : Госпрозрахунковий РВВ комітету інформації, 1998. 144 с.
2. Демків Я. Ярослав Чуперчук. Феномен гуцульської хореографії. Коломия : Вік, 2001. 168 с.
3. Денисюк В. Зачаровані мистецтвом: історико-краєзнавчий нарис. Луцьк : Ініціал, "Надстир'я", 1997. 160 с.
4. Кокуленко Б. Степова Терпсихора. Кіровоград : "Степ", 1999. 212 с.
5. Народні танці Волині і Волинського Полісся у записах Миколи Полятикіна. Луцьк : Волинська обл. друкарня, 2005. 100 с.
6. Поліська дома / зібрав, упоряд., прокомент. Давидюк В. Вип. II: Весна. Рівне : волинські обереги, 2003. 176 с.
7. Пушкар Н. До історії рукописного зошита. "Роде наш красний..." : *Волинь у долях краян і людських документах* / упоряд. і авт. передм. Оляндер Л. – Луцьк : Вежа, 1996. С. 19-40.
8. Танці Волині / упоряд. : Антипова І. К.: Мистецтво, 1973. 172 с.

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

УДК 379.831

Андреева А.С.
магістрантка спеціальності 034 «Культурологія»
факультету культури і мистецтв
СНУ імені Лесі Українки
alina.andreieva32@gmail.com

ДО ПИТАННЯ ІСТОРІЇ СТАНОВЛЕННЯ ПЛАСТОВОГО РУХУ В УКРАЇНІ

Однією з найважливіших передумов підготовки молоді до життя є успішне соціальне виховання, невід'ємною складовою якого має стати їхня суспільна активність. Молодіжні рухи є однією з форм вияву такої активності, де чільне місце посідає діяльність Національної Скаутської Організації «Пласт», яка цього року відзначає 108 років свого існування і є однією з найчисельніших молодіжних організацій України.

Окремі аспекти історії становлення Пласту висвітлено у дисертаційному дослідженні В.Окаринського [6]. Інші проблеми функціонування пластового руху в Україні вивчаються у працях сучасних дослідників Ю.Візитів [3], М.Бажанського [1], О.Сича [5] та ін.

Сутність будь-якого історичного суспільного явища неможливо глибоко зрозуміти без з'ясування зовнішніх та внутрішніх умов як таких, що спричинили його виникнення та весь подальший розвиток. Передумови створення та діяльності Пласту необхідно розглянути у широкому історичному контексті. Головним зовнішнім першоджерелом цього було поширення світового скаутського руху.

Скаутинг (від англ. scouting) або ж **Скаутський рух** - міжнародний неполітичний молодіжний рух, який своєю метою ставить підтримку молоді в її фізичному, розумовому і духовному розвитку, таким чином, щоб вона могла відігравати важливу роль у суспільстві [7].

Загальноприйнято вважати головним творцем скаутингу англійського генерала, лорда Байден-Пауелла оф Гілвера. Але при цьому він чимало запозичив з праць європейських, а особливо англійських педагогів, які чи не першими побачили, що людину треба замолоду гартувати у боротьбі та постійній праці так, щоб вона завжди зарядила собі за різних обставин, опанувала кожну ситуацію. Безпосередній прояв це знайшло у створенні вченими Редді і Ліцем т.зв. «шкільних держав», основою яких була співпраця учителів та учнів.

Особливе місце серед джерел, з яких виник скаутинг, належить творчості та практичній діяльності Ернеста Сетона Томпсона. Його можна вважати “прабатьком” скаутингу. Томпсон – один з найпопулярніших американо-канадських письменників, якого називали ще “апостолом природи”. Талант письменника в його особі поєднувався з талантом педагога та вихователя молоді. Він створив організацію “індіанських хлопців”, надавши їй романтичного змісту. Вона швидко набула популярності, а по всій Америці стали закладатися подібні гуртки [7].

Теоретична розробка ідеї скаутингу йшла паралельно з її практичним втіленням. Влітку 1907 р. Р.Байден-Пауелл провів перший скаутський табір на англійському о.Браунс, у якому взяли участь 25 хлопців. Незабаром після цього табору з’являється книга «Скаутинг для хлопців» [2], що й дала початок рухові, який швидко охопив молодь світу: з Великої Британії цей рух поширився до майже всіх цивілізованих країн світу. Але при цьому кожний народ, зберігаючи внутрішній зміст скаутингу, надавав цій організації своєрідну національну ознаку.

Загальноприйнято вважати, що Український Пласт виник 1911-1912 рр. у Галичині. Зокрема, перший пластовий гурток створив восени 1911 р. студент політехніки І.Чмола. Ця організація вела військову роботу: крім в’язання вузлів, стеження, учасники Пласту – пластуни навчалися стріляти з кріса та револьвера, проводили військові марші з вправами та ін. Влітку 1912 р. був влаштований двотижневий табір на г.Говерлі, де 14 учасників відбували скаутський та військовий вишкіл. Його можна вважати першим табором в історії українського Пласту [1, с. 51].

Організатором другого осередку став львівський вчитель П.Франко: у грудні 1911 р. він створив т.зв. пробний таємний гурток у Львові, куди ввійшли учні старших класів. Його діяльність проводилася саме на основі підручника Р.Байден-Пауелла.

Організатором і керівником третього пластового осередку став ще один галицький педагог О.Тисовський, зорганізувавши національно-свідому молодь. Після вдалого іспиту 12 квітня 1912 р. 40 активних членів склали першу присягу українських пластунів. Ця подія і цей день вважається днем народження Українського Пласту. Організації дано назву «Пласт», щоб пов’язати з «козацькою» українською традицією, адже «пластунами» називали на Січі запорожців, які виходили на риболовлю і на полювання звірів [1, с. 52].

Бачимо, що створений у Львові “Пласт” відіграв важливу роль у формуванні та розвитку української тіловиховної та спортивної традицій. Традиційну виховну методику критикував Олександр Тисовський у статті, опублікованій 1911 р. у львівському виданні “Діло” під назвою “З думок

чудака” [2]. На його переконання, тодішня школа лише вчила, але не виховувала. В цьому ж виданні з’явилася стаття Петра Франка “Пластуни” [15], в якій коротко були описані звичаї, побут і подвиги козаків-пластунів Кубані, а також історія створення та поширення скаутського руху в Англії.

З окупацією Галичини російськими військами громадська праця в краю стає неможливою, а національний і, зокрема, Пластовий провід виїжджає за межі окупованої території. У 1924 р. організацію «Пласт» забороняють і в колишній УРСР, називаючи її «дрібнобуржуазною виховною системою, не сумісною з побудовою соціалізму» [1, с. 55]. Після розгрому «Пласту» урядом Польщі в Західній Україні організація продовжувала діяльність серед української діаспори – у Канаді, США, Австралії. Лише в 1989-1990 рр. «Пласт» відновив роботу у Львівській, Тернопільській та Івано-Франківській областях, де посів провідні позиції серед дитячих організацій. Офіційне відродження «Пласту» в Україні відбулося 13 квітня 1991 р. на установчому з’їзді [5].

На сьогоднішній день Пласт є найбільшою скаутською організацією України: нині діє 122 осередки Пласту у 24 областях України. Програма занять включає щотижневі гурткові сходи, прогулянки, екскурсії, мандрівки, табори, мистецькі, спортивні, інтелектуальні та інші змагання [5].

Отже, становлення пластового руху в Україні відбувалося за складних бездержавних колоніальних умов, однак саме «Пласт» став одним із чинників формування політичної нації, рушійною силою визвольних рухів українського народу першої половини ХХ ст. і дав поштовх до формування вольової та діяльної української молоді.

Список використаних джерел

1. Бажанський М. Скорочена історія українського Пласту. *Пластовий шлях*. 1988. Ч. 2-3 (85-86). С. 50-58.
2. Бейден-Пауел Р. Пластування для хлопців. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2007. 304 с.
3. Візитів Ю. М. Пластовий рух на Волині в міжвоєнний період: Монографія. Рівне, 2008. 180 с.
4. Історія пластово-скаутського руху в Україні. URL: <http://kyiv.plast.org.ua/new/plsendovvolodymyr-skorobsky-qistorija-plastovo-skautskogo-ruhu-v-ukrajiniq/>
5. Сич О. Пласт: нарис витоків, історії, сьогодення. Івано-Франківськ, 1999. 80 с.
6. Окаринський В. М. Український скаутський рух (1911-1944): дис. канд. іст. наук: 07.00.01 / Київський національний університет ім. Тараса Шевченка, 2001. 15 с.

Біленька Г.М.
бакалавр спеціальності 023 «Образотворче
мистецтво, декоративне мистецтво,
реставрація» факультету культури і мистецтв
Східноєвропейського національного
університету імені Лесі Українки
Науковий керівник - Панасюк С.Л.,
канд. пед. наук, ст. викл.
СНУ імені Лесі Українки

ІКОНОПИС XVII – XVIII СТ. ЯК ХАРАКТЕРНА ОЗНАКА ТОГОЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО СУСПІЛЬСТВА

Важливою складовою для розуміння сутності історії України XVII – XVIII ст. є іконопис. Він містить унікальний матеріал, що дозволяє побачити минуле очима іконописця і його сучасників. Іконопис XVII - XVIII ст. має свою особливу манеру, несе в собі знання про відомих постатей і місце їх в історії України. Одним з найяскравіших здобутків цього періоду стало усвідомлення населенням українських земель власних історичних традицій. [3, с. 166]

В цей період ікона набуває іншого значення, вона перетворюється в картину, відбувається відхід від загальних образів Христа, Богородиці, апостолів, пророків, святих, мучеників. Індивідуалізація пророчих та апостольських зображень, демократичні образи яких уособлюють учителів, мислителів, мудрих, розсудливих та справедливих, а головне, близьких народу людей, внаслідок чого традиційні святі образи значно наблизилися до народних естетичних уподобань [1, с. 30]. Образи почали випромінювати тепло, світло, життя. Це пов'язано з духом бароко, який починає зароджуватися на території України.

Характерними рисами іконопису того часу є міфологічне трактування сюжету, відкриття українських традицій, зображувались деталі побуту. В жіночих образах, можна побачити ідеал української жінки: круглолиця з рум'янцем на щоках, з тонкими вустами і чорними бровами. Святу Варвару і Катерину почали зображати у вишиванках, часто з непокритою головою відкриваючих їх образи, як незаміжніх українських дівчат.

Також, у той час зароджується новий тип ікон – «Козацька Покрова». На ній крім Богородиці зображали українських ієрархів, гетьманів, старшину та значних козаків. Серед козацьких «Покров» найвідомішими є ікони з портретом гетьмана Б. Хмельницького кінця XVII – початку XVIII ст. та з

портретом П. Полуботка XVIII ст. Знаменитою є переяславська «Покрова», де зображено Петра I й Катерину I, духівництво та українських козаків; відома також Сулимівська «Покрова» 1741 р. з представниками російського уряду і козацької старшини [2, с. 249] Така кількість ікон «Козацької Покрови» показує, що у козаків був особливий культ Богородиці-Покрови, як заступниці та захисниці від ворога. Ці ікони часто служили вченим, як історичне джерело, для порівняння зображень відомих визначних осіб.

Козаки на той час відігравали велику роль для народу України, адже люди шукали захисників і оспівували їх у сакральних творах. Ставлення народу до козацьких старшин та інших історичних постатей, можна побачити в іконах з сюжетом «Страшного суду». Захисників віри, воєначальників, козацьких старшин могли зобразити в раю, а іновірців, поляків, католиків панів, магнатів, сільських старост у пеклі. Ікони «Страшного суду» повністю показують будову тогочасного суспільства. Видно, що народ знаходився під гнітом, суспільство було поділено на соціальні верстви, і чим на вищому щаблі ти знаходився, тим більше ти страждав у пеклі. Також люди засуджували пияцтво, ворогування, гніт власної віри та національності.

Важливе питання, яке турбувало тогочасне суспільство – це віра, ікони «Страшного Суду» відкривали ставлення людей до іновір'я. Люди не сприймали католицизм, мучителями Ісуса Христа в іконах «Зняття з хреста», «Шлях на Голгофу» виступають католицькі священики.

В результаті аналізу пам'яток сакрального мистецтва XVII – XVIII ст. можна стверджувати, що іконопис того часу являє собою унікальну спадщину нашого народу. Поєднує у собі проблемні питання тогочасного життя українців та християнські заповіді. Ікони показують в собі фактори впливу на творення моральних принципів і поведінку людей. А церковні портрети несуть в собі велике значення як для історії так і для мистецтва. Іконопис розкриває побут, життя українського народу, сцени битв, рабства, які потрібно вивчати. Адже, коли країна не знає свого минулого, то у неї немає майбутнього.

Список використаних джерел

1. Жолтовський, П. М. Український живопис XVII–XVIII ст. – Київ, 1978. – С.30
2. Суховарова-Жорнова О. Типологічна характеристика історичних портретів XVII – XVIII ст. / Олена Суховарова-Жорнова // Спеціальні історичні дисципліни: питання теорії та методики: збірник наук. праць – 2004. – № 11. – Ч. 2. – С. 244–278.
3. Роль жінки у формуванні державотворчих традицій на українських землях в кінці XVI - середині XVII ст. // Матеріали міжнародної наукової конференції "Відродження української державності: проблеми історії та культури". - Одеса, 1996.- Ч.1.- С.166.

Возняк С.С.

кандидат філософських наук, доцент
кафедри культурології

Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки

Сичевська-Возняк О.М.

кандидат філософських наук, доцент

Луцького національного технічного університету

sergiyvoz@gmail.com

ПРОБЛЕМА ІДЕАЛЬНОЇ ФОРМИ ОСВІТНЬОГО ПРОЦЕСУ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Є всі підстави стверджувати, що як педагогічна теорія, так і педагогічні практики зовсім не знають, що таке ідеальне, не вміють «працювати» з категорією ідеального, хоча весь час мають справу саме з ідеальними формами. Парадоксально, проте – факт. Правда, при цьому педагоги користуються деякими уявленнями про ідеальне – на рівні простого здорового глузду та його усталених забобонів. Ідеальне – це те, що у «голові» (думки, плани, мовні процедури, свідомість). З іншого боку, ідеальне тлумачиться як нормативне, належне, еталонне (спрямоване на ідеал), власне – досить нежиттєздатне, лише уявне, «лише ідеальне». У педагогіці панує емпіристська логіка, за якою, як зазначає Ф.Т. Михайлов, «все, що існує як думка, і всі розумові операції з вербальними описами-визначеннями наявного буття стверджуються як щось ідеальне (ідеальне – у сенсі нематеріальне, неречовинне, духовне), а те, що нами хоч і мислиться, проте існує саме по собі поза мисленням – об'єктивним, речовинним... матеріальним. Ідеальне (мислення, свідомість, психіка) – у голові індивіда; зате все, що голову (мозок) індивіда оточує, включаючи його власне тіло, однозначно і безповоротно є матеріальним» [2, с. 518]. За такого тлумачення освітній процес виглядає як перенесення змісту із однієї голови (освіченої) в інші (ще не освічені) насамперед за допомогою вербальних засобів, із однієї свідомості (вчителя) – у свідомість учнів. Освіта тоді постає як просте засвоєння знань, вироблення вмінь і навичок, освоєння змісту «цінностей», норм і правил поведінки (а це вже не навчання, а «виховання»). Саме через це педагогіка і не потребує якоїсь особливої категорії «ідеальне», оскільки і без неї все й так постає зрозумілим: є психіка (свідомість) як функція мозку, ці різноманітні функції вчитель і має розвивати, вдосконалювати. За такої ситуації формування в освітній діяльності постає як внесення форми ззовні,

як суто об'єктне формування – за логікою співвідношення «форма – матерія». Мав рацію Е. В.Ільєнков, стверджуючи, що категорія ідеального є найскладнішою у філософії. Від її адекватного розкриття залежить змістовність розуміння і свідомості, і мислення, і людського способу буття у світі, і людської суб'єктивності. Головне тут – навчитися побачити в одному інше, проступання крізь одне іншого, присутність одного в іншому. З іншого боку, саме цього ми навчаємось з раннього дитинства, коли в оточуючих нас речах (а це – не байдужі натуральні предмети природи, а речі, створені людиною і для людини) вчимося бачити їх смисл (інакше – ейдос), крізь їхню натуральну форму, зовнішній контур бачити їхню форму функціональну, їхню роль у складі людської життєдіяльності, життєдіяльності оточуючих нас дорослих в тим самим – у власній життєдіяльності, оскільки ми досить щільно змалечку об'єктивно втягнені у спільно-розділену діяльність з ними, утворюючи спів-буттєву спільність. Інакше, ми навчаємось ейдетичного споглядання – бачити ейдоси і бачити ейдосами. Інакше: саме ейдоси і стають нашим новим – власне людським – органом бачення, споглядання, сприймання і переживання світу.

Але щоб зрозуміти природу ідеальності потрібна певна культура мислення. Коли педагогіка зазвичай працює на «знання, вміння, навички», вона також своїм предметом має ідеальні форми, хоча і не здогадується про це. Якщо ж предметом нормальної педагогіки постають творчі здібності обох учасників (учнів і вчителя) педагогічного спілкування, то цей «предмет» має виразну ідеальну природу. Проте творчі здібності – не просто психіка, її функції, це – *діяльні здібності*. Правда, їх теж можна «запакувати» у межі індивідуальної психіки і саме так (як вчить звичайна педагогічна теорія та педагогічна психологія) «працювати» з ними. Однак за своєю дійсною природою людські діяльні здібності як ідеальне відтворюють, репрезентують, виражають дещо істотно інше: «всезагальні, граничні форми самої об'єктивної дійсності». Ось у чому відверте педагогічне значення має розуміння ідеального насамперед як форми діяльності та представленості певного змісту у цих формах, оскільки «ідеальна форма безпосередньо ніде не збігається з формами наявного буття. Вона *представлена* в формах діяльності і тому належить як активний момент педагогу. Тому *без педагога, без іншої людини взагалі, без спільної з ним діяльності* індивід, дитина, яка не одержить від предмета наявні у ньому буттєво-функціональні можливості, не збудує свою діяльність відповідно логіки цих предметних потенцій, не синтезує їх як активний засіб і як потенціал свого життєвого буття. У спільній діяльності дитина вводиться в предметний зміст, у той простір функціонування речі, який вибудувався в процесі історичної діяльності з нею

і за її допомогою» [1, с. 119]. Звернемо увагу: предметний зміст, у котрий вводить дитина у спільно-розділеній діяльності, повинен виразно нести свою історичність, своє власне людське походження, тобто виступати як *культура*, а не бути байдужою інформацією про деякі суто зовнішні речі. Свідоме формування людської душі у процесі освітньої діяльності аж ніяк не постає внесенням у неї зовнішньої форми – чи то у вигляді правил і норм поведінки, чи то як інформації, чи технології оперування речами та людьми. Свідоме формування є зміною тієї конфігурації людського буття у просторі та часі його існування, яке вже міститься в душі дитини, зведене у образ за допомогою продуктивної здатності уяви. Така «зміна» не є простим відкиданням, зовнішнім запереченням – інакше нам доведеться «оголошувати війну» особистісному досвіду вихованця. А цей досвід – річ серйозна, оскільки містить у собі певну змістовну форму, вловлену душею форму побудови (контур, логіку) людських стосунків. Зміна форми, «конфігурації» з боку педагога має бути спрямована не на адаптацію учнів до існуючого соціального життя, соціуму з його структурами, а *будуватися за логікою ідеальних форм, вироблених культурно-історичною дійсністю*. Логіка таких ідеальних форм перевищує, трансцендує існуючий соціум, проте саме вона є безпосередньо причетною до вироблення власне людського в людині. За таких умов висока культура (класична культура у кращих своїх взірцях і у літературі, музиці, образотворчому мистецтві, і у філософії) стає мірою оцінки існуючих «культурних» реалій у нинішньому соціумі, зокрема – феноменів «масової культури». Коли ж освіта орієнтована на адаптивні завдання, то міркою сприйняття (точніше – *несприйняття*, аж до відвертої відрази) високої культури стає всім легко доступна «маскультура». Продукт такої освіти, вважаючи себе вельми «сучасним», буде дивитися на світ, історію, на інших людей (і на самого себе) очима таки обивателя, часткового індивіда, по самі вуха стурбованого своєю «неповторністю», «ідентичністю», «оригінальністю», зануреного у свої приватні (корпоративні – теж приватні) інтереси. Буде дивитися крізь «замкову щілину» таких інтересів, виключно «свого», сприймаючи «наше» як щось чуже і навіть вороже.

Список використаних джерел

1. Лобастов Г.В. Философско-психологические проблемы педагогики: Монография. – М.: Меделеево : ФГУП «ВНИИФТРИ», 2014.
2. Михайлов Ф.Т. Содержание образования и его идеальные формы. – М. : Индрик, 2001. – С. 513–527.

Дороніна І.В.
магістрантка спеціальності 034»Культурологія»
факультету культури і мистецтв
Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки
doroninainnav98@gmail.com

СОЦІАЛЬНІ МЕРЕЖІ В СТРУКТУРІ СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ: ПРОБЛЕМИ КУЛЬТУРИ СПІЛКУВАННЯ

Сучасний глобалізований світ неможливо уявити без Інтернету, як невід'ємної частини комунікативної активності суспільства. Важливою його складовою є соціальні мережі, в середовищі яких одержали подальший розвиток специфічні форми міжособистісних та соціальних зв'язків. Вони тісно вплетені в нашу повсякденність, як інструмент, «за допомогою якого велика кількість користувачів глобальної мережі отримує додаткові можливості у спілкуванні та поширенні інформації» [2, с. 62].

Постановка проблеми. Вплив соціальних мереж позначається не тільки на міжособистісній комунікації, а й на мові, як найголовнішому засобі спілкування. Надзвичайна популярність соцмереж пов'язана з тим, що вони дають, насамперед, можливість вести спілкування з багатьма співрозмовниками одночасно, оперативно висловлювати свою думку, погляди на події та ситуації, змінювати свій віртуальний імідж, розміщувати для обговорення статті та публікації. В цих умовах зазнає змін сам процес спілкування, як і мова: вона стає спонтанною, лаконічною та креативною. Створивши нові способи комунікації, а відтак, і нові форми існування мови, комунікативне середовище соцмереж неминуче актуалізує проблему дотримання культури спілкування.

Виклад основного матеріалу дослідження. На сучасному етапі розвитку культурологія вже не може мислитися поза поняттями й термінами комунікативних теорій через тісний зв'язок культури з соціальними комунікаціями, в тому числі й зі спілкуванням у соцмережах. Під впливом останніх відбуваються зміни в культурі письма та створюється новий спосіб комунікації, який текстуально нагадує усний різновид розмовного стилю. Відсутність заборон та цензури, а також чітких вимог щодо вживання мови під час спілкування у чатах (ще з часів ICQ) та соцмережах, провокує ігнорування комунікаторами правил спілкування і, водночас, появу нових унікальних мовних одиниць – сленгізмів.

Думки філологів щодо сленгу неоднозначні: одні вважають, що «сленг псує, забруднює літературну мову, що це паразитний шар лексики, з яким необхідно боротися. Інші, навпаки, вбачають у ньому елемент, який надає мові жвавості та образності, сприяє її збагаченню та удосконаленню» [1, с. 60].

Спілкування в соціальних мережах може лише тоді стати поштовхом до «вдосконалення», коли співрозмовники об'єднані в якусь спеціалізовану, фахову групу, яка має на меті отримання нових знань, поглиблене вивчення вже знайомих їм тем і т. п. Однак, часто для надання власним повідомленням емоційного забарвлення та експресії, в очікуванні на таку ж відкрити, а головне широку реакцію, комунікатори в соцмережах, зазвичай застосовують стилістично знижену лексику: жаргонізми, сленгізми, вживання великої кількості аббревіатур та скорочень, використовують смайли, емодзі тощо.

Однією з виразних ознак інтернет-комунікації є доступна можливість формування лексикографічної бази. З появою нового соціокультурного явища, події «користувачі самі формують лексикон, який обслуговує це явище. Відповідно, одразу в Інтернеті з'являються словники різного соціолінгвістичного спрямування» [4, с. 46]. Зазвичай більшість запропонованих слів походять з веб-сайтів соцмереж і часто досить швидко входять у повсякденне спілкування. Тому, можна припустити, що соціальні мережі не лише утворюють нові лексичні структури, але й несуть відповідальність за поширення цих слів.

В умовах зростання значення соцмереж як комунікативного майданчика, поступово змінюється ставлення до мови як засобу міжособистої та міжгрупової комунікації. «З огляду на те, що мережеві співтовариства в інтернет-середовищі є неформальними і передбачають відносну свободу змістового наповнення та літературного стилю, будь-яка регламентація їх функціонування виглядає... недоречною.» [3, с. 456]. Мова соціальних мереж постає відображенням реальної проблеми браку комунікативної культури, значних розбіжностей між літературною мовою та віртуальним спілкуванням Інтернет-користувачів. Спрошене ставлення до норм літературної мови, їх ігнорування, переважання ненормативних рис, притаманних розмовному спілкуванню, неминуче позначається на культурі мовлення, а відтак, і мислення, що може призвести як до неграмотності індивіда так і суспільства загалом.

Список використаних джерел

1. Дзюбіна О.І. Структура, семантика та прагматика сленгових неологізмів соціальних мереж Twitter та Facebook (на матеріалі англійської мови): Дис. ... канд. філол. наук / О. І. Дзюбіна. – Л., 2016. – 206 с. -

[Електронний ресурс] – Режим доступу: https://www.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2016/05/dis_dzyubina.pdf.

2. Коган К. М. Соціальні мережі як елемент нового соціального середовища / К. М. Коган // Міжнародний науковий форум: соціологія, психологія, педагогіка, менеджмент. – 2014. – Вип. 16. – С. 61-71. – [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mnf_2014_16_8.PDF.

3. Тарасенко Н. Інформаційні комунікації в середовищі соціальних мереж: аспекти стандартизації бібліотечного сегмента / Н. Тарасенко // Наук. пр. Нац. б-ки України ім. В. І. Вернадського / редкол.: О. С. Онищенко (голова), Г. В. Боряк, В. М. Горовий [та ін.] ; НАН України, Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського, Асоц. б-к України. – Київ, 2017. – Вип. 46. – С.455–477.– [Електронний ресурс]-Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/nbnbuimviv_2017_46_30.pdf

4. Чемеркін С. Українська мова в Інтернеті: позамовні та внутрішньоструктурні процеси / С. Чемеркін. – К., 2009. – 240 с. - [Електронний ресурс]- Режим доступу: <http://www1.nas.gov.ua/institutes/ium/e-library/Documents/chemerkin-s.pdf>

УДК 784.75

Кашаюк В. М.,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
Корольчук О. Л., старший викладач кафедри
історії, теорії мистецтв та виконавства СНУ імені Лесі Українки

СЕКРЕТ ТВОРЧОГО УСПІХУ ВАСИЛЯ ЧЕПЕЛЮКА: РЕЗОНАНС З УКРАЇНСЬКИМ КОРДОЦЕНТРИЗМОМ

Серед українських естрадних співаків вирізняється окрема когорта, чия творчість користується незмінною популярністю різних поколінь, чий спів, незалежно від репертуару, «лягає на душу» слухачеві. На Волині фаворитом публіки є лірико-драматичний тенор, народний артист України, професор Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки Василь Чепелюк. То ж у чому секрет успіху митця?

Василь Чепелюк з 1979 року – соліст Волинського народного хору, ансамблів народної музики, низки професійних й аматорських колективів, з 1998 року – соліст-вокаліст Волинської обласної державної філармонії, від 2008 року – викладач університету. Популярні оперні арії, романси та пісні у

виконанні митця звучали у багатьох концертних залах України, Франції, Німеччини, Польщі, Словаччини, Чехії, Швеції, Данії, Литви, Азербайджану та інших країн. Кращі взірці виконання увійшли до аудіо- та відео- збірок «З любов'ю до рідного краю», «За все що маю, дякую тобі...» та ін. Неабияка кропітка праця та передача досвіду здійснена у процесі педагогічної діяльності та у рамках молодіжних і дитячих конкурсів і фестивалів «На хвилях Світязя» (багаторічний директор), «Срібні дзвіночки», «Рівне – шоу» «Золота підкова» та ін.

Напевно, якби одним словом вразити головну специфічну рису особистості митця, то варто було б сказати «*сердечність*». Людина доброї і широкої душі, яку постійно вкладає у своє *ліричне* за суттю виконання. Серце, яке звучить, яке співає разом із особливим, тембрально-цікавим голосом. На нашу думку, саме те, що спів Василя Чепелюка найсильнішим чином *резонує* із головною ментальною рисою українців – кордоцентризмом, артист має таку незмінну популярність. Дослідник І. Присталов, трактуючи ліризм як питому властивість української вокальної школи та простежуючи його генетичний зв'язок із традиціями лірико-епічного народного сольного співу, візантійського урочистого культового співу, українського музичного театру (передовсім вертепу), італійського бельканто, стверджує про «особливе образно-семантичне навантаження та естетизацію» *ліричного тенора*, який «характеризується найвиразнішим інтонуванням у високому регістрі, широким вокальним діапазоном і високо розвинутою технікою мелізматичного співу» [2].

Другий аспект, який вирізнімо у секреті успіху Василя Чепелюка – це відповідність до сквородинського твердження про «сродну працю». За словами В. Драганчук-Кашаюк, висловленими у контексті аналізу національного Еґо-концепту у музичному дискурсі за філософією Г. Сковороди, «це “*закон сродності*”, що на індивідуальному рівні дає можливість реалізувати себе відповідно до таланту (Євангеліє від Матвія, гл. XXV, 14–30), на суспільному рівні – це спів-життя у народі, що є основою його життя – “*Всяк должен узнать свой народ і в народі себе*”» [1, 13].

Таким чином, лірична *сердечність* як відображення архетипу національного співу та сродність праці до власного таланту, на нашу думку, забезпечують успіх Василя Чепелюка. Хоча, напевно, у кожного артиста є й свій, найпотаємніший секрет...

Список використаних джерел

1. Драганчук В. Національний Еґо-концепт у музичному дискурсі: теоретичні засади і приклад втілення (за філософією Г. Сковороди). *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка*. 2017.

Вип. 41. Музикознавчий універсум. С.6-18. URL : https://naukovizbirkylnma.files.wordpress.com/2018/07/2017-41_muzykoznavchyj-universum_03.pdf (21.05.2020).

2. Присталов І. Ліризм як жанрова основа українського оперного співу : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Одеса, 2008. 16 с. URL : <https://studfile.net/preview/8134216/page:2/> (20.05.2020).

УДК 784.66

Коменда О.І.,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри історії, теорії мистецтв та виконавства
Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки
olgakomenda@gmail.com
Буханцова С.П.,
магістрантка спеціальності 025 «Музичне мистецтво»
Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки
sofia2005199@gmail.com

ТВОРЧИЙ ФЕНОМЕН ЛЕСІ ГОРОВОЇ

Леся Горова – відома українська співачка, авторка слів і музики понад 200 пісень. Вона почала працювати як композиторка, починаючи з 1989 року. Поштовхом до творчості став фестиваль «Червона рута». Близько сорокарічна творчість Лесі ГорОВОЇ відзначена послідовною роботою в скромному жанрі пісні, що однак не завадило їй знайти свій шлях в музиці і розкрити свою неповторну творчу індивідуальність.

Характерними прикладами ранньої творчості Лесі ГорОВОЇ є «Дві пісеньки» (1989), з яких «одна була веселою, а друга сумувала», «Дощик» (1990), «Дитячі мрії» (1990). У останній пісні використано характерний мелодичний зворот 6-7-1-1-2-1-7-6-5 (в мажорі) на словах «Наші мрії, наші сни», з прийомами оспівування і гармонізацією тризвуками I і III ступенів. М'які терцієві співставлення акордів цієї пісні показові для творчості Лесі в цілому і їх можна розглядати як її важливу стильову ознаку.

Зріла творчість Лесі ГорОВОЇ представлена піснями кінця 1990-х – 2000-х років. Сюди входять і дитячі, і молодіжні: «Всі ми потрібні» (2004), «Сонце сідає» (2003), «Ти в мене є» (2006), але також і дорослі, наприклад пісня «Близько» (2008), яка є характерним прикладом її любовної лірики.

Новий, вже значно складніший, підхід до трактування пісні як лірико-драматичної симфонізованої поеми-гімну можна помітити у пісні «Музика

звучить» (1997). З одного боку, явними тут є ознаки авторської пісні, з її властивістю імпровізаційного виконання для себе, з іншого боку, вкінці заспіву здійснюється потужний мелодичний підйом, вихід на вершину, з якої починається власне приспів. Музична мова пісні «Музика звучить» – складніша, ніж у ряді попередніх, з відхиленнями в інші тональності, з більш розвиненою партією хору. Сповнений ентузіазму, життєствердний її образ зумовлений вагомою роллю ударних, регулярним ритмічним бітом, терцієвим двоголоссям хору, яскравими мелодичними імпровізаціями саксофона, барабана. Прийоми мелодичного розвитку, застосовані в цій пісні, можна порівняти зі знаменитим па-де-де феї Драже і принца Оршада з «Лускунчика» П. Чайковського, де мелодія є також елементарною, гамоподібною, проте, водночас, справляє дуже потужний ефект: у цій пісні власне рухається по гамі зверху вниз, в межах верхнього тетракорду, потім – різко падає і знову дуже швидко піднімається вверх до наступної фрази, потім знову, так само падаючи вниз.

Окрему сторінку творчості Лесі Горової відведено колисковим. Не випадково ціла збірка її пісень носить назву «Коліскові і не тільки». Серед них – «Коліскова зими» (2001), з ніжною мелодією флейти, дзвіночків, клавішних і органа у високому регістрі, «Люлі-люлі, мій синочку» (2003), «Не може заснути малюк» (2004) і знаменита «Коліскова» – «Сонце зайшло давно» (1990), з гітарними переборами, підголоском флейти та ехоподібним, медитативного складу бек-вокалом. Ця колискова містить характерні для гармонічного письма Лесі Горової в цілому натурально-гармонічні звороти з VII низьким тризвуком і елементами модалної гармонії.

Творчість Лесі останнього десятиліття представлена піснями «Треба зимувати» (2012), «Серце сміється» (2016), «Українська мова» (2013), цілим рядом колядок насправді далеких від традиційного трактування цього жанру, написаних в стилі популярної пісні. Серед них – «Приходімо до вертепу, щоб колядувати» (2015), «Люлі-лялі» (2015), що є далеким варіантом «Спи, Ісусе, спи», «Колядка звучить» (2017). Про подальше утвердження у творчості Лесі Горової лірико-драматичної симфонізованої пісні-поєми свідчать такі її твори останніх років як «Завтра» (2019), «Україна понад усе» (2019), «Пісня життя» (2019), «Крила» (2018), «Небо» (2017), присвячена захисникам України, «Друзі» (2020), «Любов» (2020).

Проведений аналіз пісенної творчості Лесі Горової дає підставити визначити окремі віхи стильової генези цієї творчості. Найближчою ланкою в цьому ряду постають інтонації пісень Т. Петриненка, до якого Леся завжди ставилася з великим пієтетом. У танцювальних піснях нею використовуються елементи стилю диско («Зима», 2000), рок-н-ролу і репу («Всі ми потрібні», 2004). Безперечно, достатньо виразно у творчості мисткині проступає

продовження лінії пісень В. Івасюка, В. Зінькевича, Н. Яремчука, творчих принципів ВІА «Смерічка», що поєднуються в її творчості з окремими інтонаційними елементами «Бітлзу», що, наприклад, можна спостерігати у характері звукоутворення, зокрема, у використанні окремих відтінків фальцетного, мікстового тембру, співі немов різними тембрами у верхньому і нижньому регістрах, ролі ударних, електрогітари, способах інструментування, використанні рок-н-рольних ритмоінтонацій. Також в цьому ряду спадкоємних зв'язків і ознак треба згадати за Елтона Джона, елементи стилів поп-рок, глем-рок, бардівської ліричної пісні, в тому її вияві, який можна бачити, наприклад, у творчості В. Морозова, М. Бурмаки, окремі зразки бард-попу, як у творчості гуртів «Чорні черешні» або «Пікардійська терція».

Однак, безумовно, ядром яскравого, легко впізнаваного стилю Лесі Горової, попри все сказане, виступають передусім невимушеність і природність створюваних нею мелодико-ритмічних зворотів, зручних для інтонування та легких для запам'ятовування. Використовуючи поширені звороти жанру популярної пісні, вона одночасно створює характерні, притаманні суто її творчості, звороти та інтонації. Велику роль відіграє глибокий, вдумливий, якісний словесний текст.

Таким чином, весь зазначений комплекс використовуваних композиторкою засобів і прийомів вказує на те, що пісенна творчість Лесі Горової вдало поєднує в собі риси авторської і популярної естрадної пісні, риси суто української традиції у синтезі зі світовим пісенним досвідом. Однак все знайдене нею маркується ще однією специфічною рисою творчості – нею є виражена автобіографічність, щоденниковість, неприкрашеність, певна документальність, яка виступає способом фіксації живої, непридуманної реальності, з її голосом автора, точністю викладу подій психологічного і соціального життя сучасного українця. Саме ця риса, уособлена як поетичними, так і суто музичними особливостями пісенної творчості мисткині, а також специфікою її виконавської манери, дає підстави порівнювати пісенну творчість Лесі Горової з сучасним літературним жанром нон-фікшн, розглядаючи її як своєрідну музичну версію цього явища.

Список використаних джерел

1. Коменда О. І. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі : автореф. дис... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2020. 33 с.
2. Мозговий М. П. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.01. Київ, 2007. 18 с.

Коменда О.І.,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри історії, теорії мистецтв та виконавства
Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки
olgakomenda@gmail.com
Чистякова А.Р.,
магістрантка спеціальності 025 «Музичне мистецтво»
Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки
achistyakova07@gmail.com

«УКРАЇНА» ТАРАСА ПЕТРИНЕНКА

Ім'я Тараса Петриненка назавжди пов'язане з піснею «Україна», що стала неофіційним гімном нашої держави. Він є автором її слів, музики і співаком-виконавцем. Можна сказати, що ця пісня, написана у кінці 1980-х років, є однією з емблем творчості Тараса Петриненка у всіх її проявах.

Яким чином відбувається коригування поетичних смислів пісні у її музичній інтерпретації. Звернемося, насамперед, до аналізу мелодичного чинника. Проаналізуємо інтонаційний зміст заспіву. В його основі лежить варіантний розвиток початкового мотиву, що спирається на оспівування звуків мажорного тонічного секстакорда. Тут стрижневими постають дві інтонації – висхідна велика секста на початку (V – III ступені ладу), що пов'язує інтонаційний зміст цієї пісні з так званою романсовою генезою, а відповідно – і романтичним колоритом (про романтичність героя власне непрямо йдеться і в тексті пісні). З іншого боку, не менш важливе значення має й заключна в кожному мотиві низхідна інтонація чистої кварта, що символізує активний початок, а відповідно стійкість героя у намірах і вчинках, незламність в досягненні задуманого. Слід звернути увагу, що таке завершення квартою резонує з так званими плагальними співвідношеннями устоїв, характерними для старовинних церковних ладів, а відтак – це натяк на глибоку історичну спадкоємність України, її величезний не тільки історичний, але і культурний шлях. Варіантний розвиток зазначеного мотиву (строфа має будову а-а1-а2-в) апелює до багатовікової практики народної пісні, а вужче – в ній виявляються структурні ознаки строфоїда (тиради), що на структурному рівні веде не просто до народної пісні, а до її імпровізаційних різновидів – ладкання, думи, голосіння.

Ще цікавіше вказані інтонації реалізуються у приспіві, де велика секста перетворюється в малу терцію, а чиста кварта з'являється не прямим рухом, а через посередництво власне малої терції. Тим не менше, це ті ж самі

інтонації, що і у заспіві, лише подані у варіантному викладі. Таким чином, приспів також зберігає з одного боку свій глибокий ліризм, в тому числі і завдяки ширшому тут використанню інтонацій оспівування, з іншого – активний, вольовий, героїчний настрій.

Дуже цікаві нюанси вносять у тематичний розвиток пісні її ладо-гармонічні особливості. Безперечно, тут основою є функціональна гармонія, що зумовлено жанром популярної пісні. І тому на початку є використання тоніко-домінантових зворотів, що служать і для утвердження тональності, і для налаштування слухача на образ життєрадісного, героїчного, урочистого гімну. Але вже у третьому рядку відбувається відхилення в паралельний а-moll (так гармонічно посилюються попередні і наступні мелодичні секстово-терцієві кроки). Тим не менше, в рамках заспіву здійснюється повернення у основну тональність C-dur. У приспіві знайдений алгоритм мелодико-гармонічного підтвердження продовжує діяти, набуваючи подальшого розвитку. Зокрема, на його початку дворазово використовується плагальний зворот (як підтвердження квартової мелодичної інтонації), а далі – аналогічне (плагальний зворот) відбувається в зоні медіанти (e-moll), шляхом відхилення за допомогою мінорної домінанти. Такий на вагу золота в даній гармонічній концепції прийом з одного боку – виступає подвійним посиленням значення плагальності, в тому числі як вираження натурально-ладових стосунків, з іншого – постає своєрідним віддзеркаленням відхилення в заспіві (в VI ступінь), тому що тут – відхилення в III ступінь. Отже, ладово-гармонічний зміст пісні виявляється дуже глибоким, символічним вираженням її мелодичного змісту та жанрово-стильової генези.

Зазначені інтонаційні особливості пісні посилюються її композиційним та темброво-інструментальним вирішенням. Безперечно, надзвичайно важливу роль у створенні художнього образу пісні відіграє сам голос Тараса Петриненка – тенор, його манера співу, його світлий, хвилюючий, експресивний тембр, який, вступаючи на фоні світлого передзвону дзвіночків, своєю інтенсивністю, легкою напругою «тримає» всю пісню. Передзвін, як важлива інтонаційна складова пісні і єдиний акомпанемент усієї першої строфи, постає вираженням сенсу духовності України (не випадково відеоряд починається панорамою куполів соборів). На початку другої строфи вступають струнні, фігурації електрогітари, як імітація передзвону, що посилюється, орган (акорди клавішних) у високому регістрі, що асоціюються з хоралом і молитвою відповідно.

У приспіві до соковитого, повнозвучного, ще більш виразного звучання хоралу додається барабан, з ямбічним (затактовим), а тому енергійним по сенсу мотивом та бубон з брязкальцями. Таким чином сенс молитви

акцентується ще більш виразно. Відбувається загальне наростання – перша кульмінація пісні.

Невелика імпровізація ударника і клавіш приводить до початку третьої строфи, а далі й четвертої строфи, в яких відбувається подальше темброво-динамічне наростання. Всі інструменти та інтонаційні складові приспіву тут залишаються, до них долучається бас-гітара, зростає динаміка, збільшується кількість імпровізованих мелодій-підголосків у електрогітарі та імпровізацій барабана. Але на цьому пісня не закінчується, по суті це лише її половина. Наступає час бріджу – яскравої імпровізації електрогітари на фоні бас-гітари і барабану, завдяки якому до ознак пісні, молитви і гімну додаються ще й риси рок-балади. Брідж цієї пісні – такий значний за обсягом, немов каденція соліста в класичному концерті, і триває по часу як цілих дві строфи. Після нього тричі проводиться приспів – нічого не здобуваючи нового, але потужно утверджуючи вже здобуте. У цьому трикратному проведенні приспіву, який по часу, композиційно, претендує на роль окремої другої частини усієї пісні, до голосу Тараса Петриненка як бек-вокал, частково долучається Тетяна Горобець, тому сольна пісня набуває ознак дуету, а також долучається хор без слів (як хорал), імпровізації гітари (кругом, де це можливо, але дуже зі смаком, без перебільшень), а за третім разом – дзвони, педалі струнних і соло труби, що тричі обіграє початковий інтонаційний комплекс пісні – висхідний мажорний квартсекстакорд з оспівуванням терції, врешті-решт приводячи до утвердження урочистої тоніки, що замикає увесь розвиток твору.

Список використаних джерел

1. Коменда О. І. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі : автореф. дис... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2020. 33с.
2. Мозговий М. П. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.01. Київ, 2007. 18 с.

КУЛЬТУРОЛОГІЧНА ЕКСПЕРТИЗА: ПЕРСПЕКТИВИ

Сучасний соціокультурний процес породжує потребу у міждисциплінарній експертній діяльності у різних сферах суспільного життя, як на стратегічному рівні, так і в тактичному вимірі. І культурологічна експертиза є саме такою аналітично-проектною процедурою для багатьох явищ і процесів. Компетентність та ерудованість у гуманітаристиці дають можливість культурологу всеохопного і глибокого підходу до проблем, що стосуються культурної політики (від стратегічних і перспективних програм до проектів на регіональному рівні), культурно-історичний спадок, художня творчість, медіасфера, зрештою, суспільне середовище у його образно-символічному вимірі. Життєвий простір людини, котрий сьогодні швидко і якісно змінюється, глобалізаційні процеси, тотальна інформатизація, цивілізаційні виклики потребують кваліфікованих досліджень, рішень, прогнозів. Культурологічний досвід може бути використаний і вже успішно використовується при аналізі і пошуку вирішення багатьох завдань сучасності (штучний інтелект, урбаністика, міжкультурна комунікація, нові медіа, інформаційна сфера соціуму, арт-простір тощо).

Як бачимо, такий підхід розсуває межі культурології не лише як академічної, виключно уможлядної, теоретичної дисципліни, визначаючи її практичну і функціональну цінність у безпосередній суспільній практиці.

Слід зазначити, що культурологічна експертиза, котра сьогодні є важливим інструментом у різних культурницьких і суспільно значимих проектах та програмах, при обговоренні і вирішенні політичних, соціальних і навіть економічних проблем, все ж не набула жорстко інституціалізованої форми, чіткого алгоритму проведення, якогось специфічного інструментарію, конкретної сфери застосування. І така ситуація, з одного боку, здавалося б, негативно визначає становище культурологічного знання, культурології і культурологів у сучасному світі, зокрема, в Україні: про них не знають, не розуміють призначення і функції, професійну специфіку і методологічні позиції та межі. З іншого ж боку, неформальний статус культурологічної експертизи, міждисциплінарний

характер і невизначене місце серед інших експертних практик зумовлений її сутнісними характеристиками, і має якраз позитивне і перспективне значення для культурологічного досвіду.

Справді, культурологічна експертиза – особлива експертиза. Спробуємо окреслити її окремі специфічні і, почасти, інноваційні ознаки, що, власне, відрізняють від інших експертних практик, наприклад, мистецтвознавчої чи етико-моральної. Передусім, культурологія визначає простір культури у найширшому контексті як буття людини у світі (ціннісно-смысловий універсум, матеріальна і духовна культура, художня практика, досвід самоорганізованих систем у суспільстві тощо). Звідси походить широка і багатоманітна методологічна база культурологічних досліджень та експертних практик і плюралістичність та альтерність методичних прийомів, креативних технологій, власне, гуманітарних експертних процедур. Виділяють дві основні групи методів експертизи: формалізовані та інтуїтивні. Якраз залучення інтуїтивного пізнання в експертній практиці викликає найбільше зацікавлення і необхідність пояснень. При відсутності однозначних і чітких інструкцій та алгоритмів експерт покладається на професійний досвід, що має досить індивідуальний, творчий характер. Знову ж таки, зазначимо, що це і сильна характеристика культурологічної експертизи і її проблемна і дискусійна природа. Дослідники-практики звертають увагу на таку рису експертизи як креативність, тобто здатність побачити та осмислити звичні і буденні явища, процеси, постаті, ідеї, тенденції свіжим, незаангажованим поглядом, покладаючись не на визначені експертні моделі та аналітичні схеми, а на потенційний новий контекст, що може допомогти виявити неочевидні параметри, якості, перспективи досліджуваного об'єкту. У цьому сенсі суб'єк-об'єктні взаємини втрачають свою жорстку визначеність, часто трансформуючись один в одного або в одне ціле.

Ще одним цінним моментом культурологічної експертизи є залучення в процес аналізу стимулювання потенційних, варіативних перспектив досліджуваного феномена. Такими методами експертної діяльності можна вважати, до прикладу, «мозковий штурм», креативний підхід, творче моделювання з елементами гри, міфологізації, що передбачають несподівані і спонтанні сценарії «розвитку» - стратегічні і ситуативні.

Звичайно, базовою і фундаментальною умовою таких підходів є високий професіоналізм і фахова компетентність експертів. Крім того, спеціаліст повинен поєднувати у своїй діяльності теоретичні знання і практичні навички. Здатність комплексно, доречно і результативно

поєднувати ці різні, іноді, на перший погляд, навіть протилежні досвіди, універсальність його професійних здобутків – чи не найголовніша вимога саме до культуролога-експерта. Особистість експерта, його наукова та етична репутація, експертне реноме теж впливають на статус, якість, авторитетність культурологічної експертизи, котра завжди виконується конкретною людиною, враховуючи багато аспектів об'єктивного і суб'єктивного характеру. Вона завжди реалізується як індивідуальне завдання, що не може бути виконане за загальноновизнаною і прийнятою схемою. До прикладу, треба визначити культурну цінність речі повсякденного призначення, серійного виробництва, що була у використанні середньостатистичної родини, і, насправді, не має ніякої визначної художньої чи історичної цінності. Саме такий висновок зробить експерт з мистецтво- чи країнознавства. Для культуролога ж значимість речі визначається більш універсальними параметрами: соціокультурний фон речі, статус речі у фамільній історії, міфологема і метафорика речі, її семіотичні коди, антропологія речі, інтер(кон)текст і знаково-символічний зміст речі, екзистенція і персоналізм речі, макро- і мікро погляд на річ, біо(гео)графіка речі, гештальт речі, психоаналіз речі і багато інших методологічних фільтрів. Зрештою, сама експертиза речі синтезує раціоналістичні методи дослідження, метафорично-образні метаморфози, гіпотетично-інтуїтивістські осмислення, що презентує зовсім іншу оцінку речі. У такій експертно-культурологічній інтерпретації з буденного предмету вона перетворюється в культурно значимий феномен, котрий у культурному організмі певної епохи виконує свою функцію, грає свою роль і є локусом багатьох артикульованих і неявних взаємозв'язків і взаємовпливів, трансфігуративним і транскордонним феноменом.

Отож, культурологічна експертиза сьогодні займає особливе місце в експертній сфері. Вона відкриває перспективи для креативного аналізу різних явищ як буденності, так і особливих феноменів культури, для пошуку нестандартних рішень проблем різного рівня. Разом з тим, вона формує нове середовище дослідницько-практичної діяльності, нові експертні знання, що інтерпретують культурні тексти, і відповідно інноваційний статус вченого-культуролога у системі соціокультурної практики, що презентує особливу (власне, індивідуальну, авторську) дослідницьку позицію, котра, як правило, виходить за межі гносеологічних стереотипів і буденного досвіду.

Тарасюк І.І.
кандидат архітектури, ст. викладач
кафедри образотворчого мистецтва та дизайну
СНУ імені Лесі Українки
iit77@ukr.net
Сюй Лі
аспірант
спеціальності 034 – Культурологія
СНУ імені Лесі Українки
alias001@163.com

ТРАНСФОРМАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ ТРАДИЦІЙНОГО НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ ДИЗАЙНІ

Процес трансформація традиційного суспільства в сучасне суспільство, призвів до суттєвої зміни способу життя, що в свою чергу сильно змінило матеріальну та культурну базу традиційного мистецтва та традиційних ремесел. На протязі багатьох років досвід поколінь в традиційному мистецтві виступав індикатором культури, традицій та світосприйняття різних народів світу.

Вивчення цінних джерел традиційного мистецтва для сучасного дизайну привертає сьогодні багатьох вчених та дослідників. Формування умов розвитку та взаємоадаптації народного традиційного мистецтва з сучасними технологіями дизайну є одним з перспективних напрямків наукових досліджень.

Неспроможність традиційне мистецтво, яке використовувалось для прикрашання предметів першої необхідності, адаптуватись до мінливих часів та потреб людського життя призвело до поступово зменшення та заміни на модернізовані предмети. Сучасні процеси глобалізації, стирання культурних кордонів також відіграють негативно вплив на розвиток традиційних автентичних рис народного мистецтва. Унікальним колись народним ремеслам загрожує небезпека бути забутими або ж зовсім втраченими.

Розвиток традицій народного самобутнього мистецтва та інтеграція його форм в новітні технології дизайну дозволять не тільки зберегти цінність історичної спадщини традиційного народного мистецтва, але й дозволять розвиватись та досягти нових естетично-практичних стандартів художньої якості.

Спадщина традиційного народного мистецтва унікальна та різноманітна та становить основу культурної спадщини. Прагнення зберегти

самобутність народної культури в поєднанні з сучасними дизайнерськими інноваціями, насамперед має бути направлена на розвиток технічно-естетичних концепцій, які стануть основою формування нової самосвідомості та національної культури.

Основним аспектом трансформації народного мистецтва в сучасний дизайн є інтегрований культурний просторовий зв'язок між людиною та об'єктом, пошук сумісності модернізації та культурної спадщини. Де людина, як творець традиційних творів народного мистецтва відіграє важливу роль в формуванні відносин традиція-інновація, шляхом застосування сучасних засобів відображення та проектування в сучасному дизайні. Об'єкт традиційних ремесел, як частина історико-культурних традицій тісно пов'язаний з інструментами, що використовувались при його створенні набуває в сучасній дизайнерській практиці нового вираження зберігаючи характерні риси регіону та особливий зв'язок з відповідними навичками.

Інтеграційна взаємодія народного традиційного мистецтва з сучасними цифровими технологіями активізувала динамічний діалог минулого та сучасного, формуючи новий простір для розвитку та самовираження народного мистецтва та орієнтуючи його на утворення нових сучасних форм матеріальної культури, об'єктів дизайну та архітектури. Незаперечними перевагами синтезу традиційного та сучасного є взаємозбагачення досвіду та ідей, орієнтацією сучасної культури відповідно до соціального та технологічного розвитку суспільства.

Список використаних джерел

1. Даниленко В. Я. Дизайн України в світовому контексті художньо-проектної культури. – Харків : ХДАДМ ; Колорит, 2005. – 244 с.
2. Дутчак І. І. Інформаційний потенціал етнодизайну в процесі формування дизайнерської культури / І. І. Дутчак // Актуальні питання мистецької педагогіки. – 2013. – Вип. 2. – С. 29–32.
3. Оршанський Л. Етнодизайн як інноваційний художньо-естетичний компонент технологічної освіти / Л. Оршанський // Молодь і ринок. – 2011. – №1. – С. 31–41.
4. Юрченко І. А. Особливості інтерпретації етнокультурних традицій у сучасних галузях дизайну / І. А. Юрченко // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. – 2014. – Вип. 20 (2). – С. 128–132.

Столярчук Н.М.
кандидат філософських наук,
доцент кафедри культурології
факультету культури і мистецтв
СНУ імені Лесі Українки

ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ВИМІР ТВОРЧОСТІ КАЗИМИРА МАЛЕВИЧА

Особливе місце серед течій художнього авангарду першої третини ХХ століття займає супрематизм. Цей самобутній напрям абстракціонізму, як і творчість його засновника Казимира Малевича, завжди привертають увагу дослідників. Він був предметом аналізу переважної більшості робіт присвячених мистецтву модернізму, але особливо часто творчість К. Малевича починає потрапляти у коло уваги мистецтвознавців та естетиків кінця 1980-поч.90-х років [1, 2, 3, 4]. Варто зауважити, що посилення дослідницького інтересу в деякій мірі стимулювали проведена у 1988 році ювілейна персональна виставка творів Казимира Малевича, випуск альбому робіт художника та загальні сприятливі для дослідження мистецького авангарду зміни у суспільному житті цих років. К. Малевич є автором теорії супрематизму, основні положення якого викладені у праці під назвою "Від кубізму до супрематизму. Новий живописний реалізм." До супрематизму митець прийшов шляхом постійних шукань, випробувань, активного впровадження новацій. На сьогодні вже є доведеним вплив народного мистецтва та іконопису на формування світогляду К. Малевича [5, 6]. Такий підхід до витоків творчості відомого абстракціоніста цілком відповідає тенденції мистецтвознавства останніх років, яка пов'язує авангард ХХ століття з традиціями народної культури та мистецтва давніх епох.

Аналізуючи творчу еволюцію К. Малевича, можна припустити, що з усіх стильових етапів, які митець стрімко пройшов протягом першої чверті ХХ століття, найбільш плідним (якщо не брати до уваги супрематизм) був "селянський кубізм." Твори, присвячені селянській Україні і створені в 1909-1912 роках, за своєю художньою якістю піднімаються на найвищий рівень, а за новаторським потенціалом наближуються до відкриття супрематизму. Вже у ранніх роботах ми бачимо, що селянська тема була ніби призначена художнику. Так, в імпресіоністичних етюдах форми прямували до статичності, виражали стан стійкості і передавали главенство об'єму. Контури предметів закріплювали ці предмети за живописною поверхнею. Простір ніби опередмечувався, ставав вираженням всезагальної однорідної матерії. Ці

починання розвинулись на межі десятиріч. К. Малевич, який в подальшому прагнув подолати земне тяжіння, в цей час оспівував плоть. Людська фігура виступала як головний виразник цього плотського начала. Але плоть цю художник прагнув показати одухотвореною - він досягнув своєрідної рівноваги між тілом і душею, він ніби міццю тіла возвеличив душу.

Для К. Малевича селянське буття, всі його персонажі володіли естетичною значимістю, містили в собі великий життєвий потенціал. Між цією величчю і величиною маси представлених фігур, стійкістю композицій, в яких вони реалізують своє буття, виявляється пряма залежність. Фігури косарів, женців, збирачів урожаю, селянок, які йдуть з відрами за водою, голови чоловіків - стійкі, "втиснуті" в точні геометричні параметри, часто - в квадратні формати. Квадратний формат у живописі особливо семіотично виразний. У Малевича тіла, предмети, частини пейзажу ніби сповиті, перев'язані чи так співставлені один з одним, що справляють враження первородної "неподільності". Вони до того ж ніби вибиті з листкової міді, розфарбованої по поверхні, ці кольорові поверхні в своїй градації від густого кольору до розбіленого створюють об'єми. Всередині ідеального кубоподібного простору утворюється гармонійне взаємовідношення стереометричних форм; з іншого боку, на площині полотна в квадрати щільно вписуються трикутники, прямокутники та інші геометричні фігури. Світ українського села раціонально обчислюється, але одночасно постає перед нами як якась загадкова стихія, як якийсь предмет поклоніння, як велика сила, як завідомо дана нам істина і правда життя.

Відомий дослідник творчості українських авангардистів Д. Горбачов вважає, що найважливішими джерелами супрематизму К. Малевича були народне мистецтво і світовий авангардизм, а перший селянський період творчості художника - це предтеча, сходинка до виникнення супрематизму. При цьому науковець значну увагу звертає на дитячі враження авангардиста від "села ... яке займалося мистецтвом (цього слова я тоді не знав). Словом, воно робило такі речі, які мені дуже подобалися. У цих ось речах і крилася таємниця моїх симпатій до селян. Я із великим хвилюванням дивився, як роблять селянки розписи і допомагав їм вимазувати глиною долівку хати й робити візерунки на печах. Селянки чудово зображали півнів, коників і квіти" [7, с.13]. З автобіографії художника ми дізнаємось що до 16 років він мешкав у селах України, де навчився добре розуміти і відчувати середовище, в якому творилось "селянське мистецтво", сприймати світ живої української фольклорно-обрядової культури. У селах Ямпільського повіту, де пройшло майже все його дитинство, дуже популярним був орнаментальний розпис. Розмальовувались печі, внутрішні і зовнішні стіни хат, повітки. І не лише

"мотивним" орнаментом, але й найархаїчнішими формами - кольоровими смугами, підведеннями, крапками. Саме враження від української селянської хати, білостінної мазанки, із якою "спілкувався" Малевич на Поділлі і на Харківщині, де також був поширений настінний розпис, відіграли помітну роль в його супрематичній і постсупрематичній творчості.

Пам'ять про художній світ хати-мазанки мала особливе значення для втілення ідеї космізму, яка достеменно заповонила художника-новатора. "Супрематичне полотно зображує білий простір, а не синій. Причина ясна: синє не віддає реального уявлення безкінечності" [8; с.232]. Такий погляд на нескінченне космічне є природним для людини, першими художніми враженнями якої були селянські розписи на білій печі й білих стінах хати, а першими художніми вправами - розмалювання тих стін, тієї печі. Геометричні площинні форми рухалися й чергувалися за законами ритму. Ті орнаменти символізували світовий розквіт, добрі сили вогненної космічної речовини. Таким чином ми пересвідчуємось, що на визрівання світоглядних і естетичних засад концепції супрематизму вплинули традиційні прояви української народної, селянської культури. Звісно, до них органічно доєдналися передові на той час ідеї імпресіонізму, кубізму і футуризму, які К. Малевич творчо пережив, своєрідно «перехворів» ними і згодом видав світові в унікальному і самобутньому форматі абсолютно нового стильового напрямку – супрематизму.

Список використаних джерел

1. Горбачов Д. Український авангард у європейській мистецькій революції ХХ ст. // Пам'ятки України. 1991. № 4. С. 22-29.
2. Гурьянова Н. Супрематизм и цветопись // Русский авангард в кругу европейской культуры. Москва, 1993. С. 48-50.
3. Ковтун Е. "Победа над солнцем" - начало супрематизма // Наше наследие. 1989. № 2. С. 121-127
4. Сарабьянов Д. Казимир Малевич. Живопись. Теория. Москва : Искусство, 1993. 413 с.
5. Найден О. Малевич Мужичийский . // Хроніка-2000. Київ, 1993. Вип. 3/4. С. 210-232.
6. Стригалева А. "Крестьянское", "городское" и "вселенное" у Малевича. Творчество. 1989. № 4. С. 26-30.
7. Малевич К Автобіографічні записки 1918-1933. Київ: Родовід, 2017, с 12-17.
8. Малевич К. Собрание сочинений. В 5-ти т. Т. 1. Москва : Гилея, 1995. 393 с.

Шозда А.П.
магістрантка спеціальності 034 «Культурологія»
факультету культури і мистецтв
Східноєвропейського національного університету
імені Лесі Українки
anya.shozda98@gmail.com

КАРАНТИННИЙ ДРЕС-КОД: КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Мода як культурне явище завжди була і є відображенням суспільних тенденцій у різних сферах життя. Більше того, іноді, можна вважати, вона передбачала і навіть визначала зміни у культурній свідомості. У сучасному швидкоплинному і мінливому світі її «лакмусова» роль ще більш очевидна. А якщо враховувати тотальну прихильність більшості жителів великих і не лише міст фешн-трендам, запропонованими Інтернет-сайтами, то мода перетворюється на особливий, дуже специфічний і чутливий показник різних тенденцій: соціокультурних, ментальних, фінансово-економічних, екологічних тощо. У цьому сенсі, карантин, що охопив увесь світ, став показовим і симптоматичним явищем.

Отож, пошукова платформа для моди Tagwalk опублікувала в своєму Instagram звіт про головні тренди карантину. Їх визначили по кількості пошукових запитів на сайті за період з початку березня до кінця квітня. Найпопулярнішим запитом стала піжама: попит на неї виріс на 1506% в порівнянні з попереднім періодом [3]. Справді, в умовах нової реальності кожен з нас переосмислив значення «публічного» і «приватного», чіткі межі між ними. Раніше, перед тим, як вийти «у світ», ми переодягались, вибирали стрій з гардеробу, і цей процес, по суті, позначав, сигналізував перехід з приватного середовища у публічне. Наша оселя виконувала роль «заштунками», де ми ретельно готувались до виходу «на сцену». Сьогодні цей умовний переділ зник, адже ми обмежені в пересуванні та змушені працювати, влаштовувати зустрічі з рідними і друзями в режимі онлайн. Виникає логічне питання: чи потрібно взагалі змінювати одяг, аби перейти з однієї кімнати в іншу? Робота, не відходячи від улюбленого дивану та ароматний чай чи кава з улюбленої чашки, яку привезли з відпочинку на морі. Комфорт і функціональність заступають на місце презентабельності і специфічного ділового дрес-коду. Сезонна мода, колір, фасон, навіть особистий смак відійшли на інший план, адже постала первинна і майже

вітальна до примітивності потреба, завдання: обрати такий одяг, у якому можна працювати, готувати обід та займатися фізичними вправами [2].

Показово, що у соціальних мережах, таких як Instagram, Pinterest, Twitter поширюються популярні фотографії та відео з предметами побуту та домашнього комфорту в ролі одягу. Наприклад, відомий челендж з подушкою замість сукні та модні покази з ковдрою у багатьох інтерпретаціях. В Instagram навіть створили акаунт «WorkingFromHomeFits», що збирає образи «work-from-home». Люди діляться своїми фотографіями в піжамах, старих спортивних костюмах та зношених светрах, тим самим репрезентуючи своє пристосування до нових карантинних, само ізоляційних умов. Штани спортивного стилю вважаються символом боротьби з коронавірусом, а Vogue офіційно признали цей елемент гардеробу [3]. Скоро на фешн-показах, мабуть, будуть численні інтерпретації світових будинків мод з мотивами домашнього одягу, зокрема, спортивних штанів із витягнутими колінами. Тобто з вимушеного феномену ці елементи одягу перетворюються у гіпертрофований технологічний блок, симулятивний цикл, культурну метафору, котрі поза межами безпосередньої функціональності, створюють ілюзію істинного змісту і справжнього призначення одягу.

Згодом прийшло усвідомлення того, що пандемія прогресує, і ми маємо повертатись до звичної робочої атмосфери. Планування дня, зміна одягу та чітке розмежування між домашніми справами та роботою змусили переглянути свій гардероб та відношення до дрес-коду під час карантину. Сорочки ділового стилю, костюми та аксесуари допомагають налаштуватись на робочу атмосферу та зробити день продуктивнішим. Одягаючи такий одяг, ми змінюємо постава, вираз обличчя стає серйозним і з'являється ілюзія звичного перебування на робочому місці та офіційності робочого дня. Ергономічність такого образу відповідає діловитості і налаштованості на вирішення справ. Багато компаній та фірм навіть оголосили вимогу одягатись для конференцій та зустрічей у відповідному стилі, як у реальному житті.

Розуміючи, що класичну спідницю чи брюки ніхто не побачить через онлайн-конференцію дозволило людству знайти альтернативу у цьому аспекті. Якщо розглядати тіло як основу самопрезентації, то в обмеженому просторі Zoomабо Skureце тільки портретна частина і ми одягаємо не тіло, а лише його четверть. Максимально оформити верхню частину тіла, створити вигляд офісного співробітника, натомість у нижній можуть залишатись піжамні штани. Парадокс сучасної «домашньої моди», коли ще ніколи щоденні образи не перетворювалися на «одяг верху», де навіть спина не попадає в поле зору. Фільтри та технологічні новинки дають можливість

зберегти особливість та інтимність свого «приватного» та не показувати його іншим [2]. Така ось ілюзія і приватності, і публічності.

Тенденція сучасного світу – свобода в рухах, думках та вчинках. За час карантину все більше людей носять «оверсайз», зручні костюми, піжами та силует перевернутого трикутника, які залишаються в модних тенденціях ще на кілька сезонів, адже за допомогою них людство транслює головну цінність сучасності - свободу та комфорт. Покоління міленіалів диктує моду на простий, спортивно-комфортний стиль, у якому "оверсайз" - це штучно створений гаргантюанізм, але він покликаний створити відчуття затишку. [3,4]

Міленіали - стривожене покоління, вони мінливі, пристрасні, чутливі до змін, відсторонені. Адже багато в їхньому житті пішло не за планом: це перше покоління (на Заході), чий рівень добробуту не досягне того, який був у їхніх батьків, з якими вони змушені залишатись до 30-ти і далі. Навіть більше, міленіали подорослішали якраз у той момент, коли від доткомів пішли численні бульбашки і в світі виникли нові загрози - глобальний тероризм, "брекзит", Трамп, Путін-4. Все це може зруйнувати їхній звичний затишок за улюбленим столиком у кафе [4]. Стиль одягу, притаманний їм, називають «пенсійним», адже тенденція одягатися як пенсіонер багато в чому пов'язана з комфортом (найбільш недооціненою характеристикою в модній індустрії). Ідея такого домашнього одягу показує прагнення до свободи, звільнення від норм та вимог сучасного вибагливого суспільства. На хвилі зручності стала зростати популярність брендів мас-маркету з ухилом до вільного, зручного крою і, здебільшого, натуральних тканин [1]. А умови карантинної реальності лише посилили зацікавлення «пенсійним стилем» міленіалів та переосмислення стилю не тільки одягу, а й життя.

Список використаних джерел

1. <https://www.buro247.ua/fashion/expert>
2. Барт Р. Система Моди. Статті по семиотике культури.С.54-55
3. Журнал «Теорія Моди: одяг, тіло, культура» // <https://www.facebook.com/TMjournal/>
4. <https://www.bbc.com/ukrainian/52118881>

СТРАТЕГІЧНІ ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Модернізаційні зміни в українському суспільстві неможливі без ґрунтовного розуміння ролі і значення культурно-мистецької складової у проведенні реформ. Соціокультурні зміни стають необхідною передумовою подальшого успішного цивілізаційного розвитку країни. В цьому контексті слід відзначити певні позитивні зрушення щодо нормативної бази розвитку культурної-мистецької сфери та у настроях рядових громадян. Серед документів привертає увагу „Довгострокова стратегія розвитку української культури-стратегія реформ”, яка була схвалена Кабінетом Міністрів України у 2016 році. Цей документ вартий уваги з огляду на принципово нові пріоритети, які визначені Урядом на довгострокову перспективу.

Закладається більш багатогранне і комплексне розуміння культурно-гуманітарної сфери. Зокрема наголошується, що реформування сфери культури є одним з основних завдань як гуманітарної політики, так і політики соціально-економічного розвитку України. Тобто культура перестає розглядатись як окрема галузь, що відірвана від інших сторін суспільного розвитку. Це загальна практика європейських країн, де культурні і мистецькі процеси розглядаються як джерело і наслідок інноваційного розвитку держави. Одночасно зберігається культурна самобутність та цінності різних національних та регіональних спільностей.

У документі чесно визнається, що в Україні сфера культури і творчості перебувають на периферії суспільно-політичних процесів. Тобто Уряд фіксує реальний стан справ у цій галузі і ставлення правлячих політичних кіл до культурно-мистецької спадщини. Тому метою стратегії державного управління має бути створення умов для сприяння творчій активності громадянина і формування в Україні громадянського суспільства, що передбачає забезпечення реалізації політичних, громадянських, економічних, соціальних і культурних прав громадян. Культура і мистецтво повинні зайняти провідне місце в суспільно-економічному розвитку України.

Ще одна важлива теза. Відсутність належної уваги і підтримки культурної сфери з боку державної влади стало однією з головних причин негативних явищ, зокрема збройного протистояння на сході України, загибелі тисяч людей, великими матеріальними і фінансовими втратами, втратою контролю над територіями і ресурсами. Таким чином цілком справедливо відзначається масштаби катастрофи, коріння якої лежить в культурно-інформаційній сфері. В мільйонів громадян були відібрані можливості для повноцінного розвитку. Втрата територій почалась задовго до військових дій, коли почав руйнуватись єдиний гуманітарний, інформаційно-мистецький простір України. Залишається відкритим питання чи зробили висновки з цих подій політичні кола України, чи є вони частиною українського культурного світу з притаманними йому архетипами світосприйняття та художньо-мистецькими формами самовираження.

Довгострокова стратегія Уряду передбачає, що саме культура заохочує до найрізноманітніших форм творчого самовираження і водночас вивчення та оновлення традицій, сприяє розвитку творчої економіки, інноваційної політики та активній участі громадськості в побудові сучасної та демократичної держави. Саме розвиток культури має стати в центрі державних інтересів, національної політики, національної безпеки. Поки що ситуація залишається далекою від ідеальної. Ефективної державної, комплексної політики щодо регулювання культурно-мистецького життя ми не бачимо. Мета держави на сучасному етапі – зберегти існуючі культурні інституції, а не створити умови для їх повноцінного розвитку. Про це свідчить зокрема значне скорочення видатків на підтримку соціокультурних проектів в Державному бюджеті України на 2020 рік. Відбувається обмеження можливостей місцевих бюджетів при одночасній передачі на місця повноважень щодо утримання культурно-мистецької сфери. Український культурний фонд позбавляється запланованої державної підтримки. Скорочуються видатки на кіновиробництво, змінюються його тематичні пріоритети та інше. Держава не забезпечує мінімальної підтримки культурно-мистецькій освіті на середньому і вищому рівнях освіти. Фінансові труднощі лише відображають небажання правлячого класу робити ефективні зміни в гуманітарній сфері. Практика європейських країн показує, що матеріально-фінансові ресурси знаходяться при вмілому державному управлінні і політичній волі до перетворень.

Падіння життєвого рівня ускладнює доступність для населення культурних надбань і культурних ресурсів, які, згідно з ухваленою Урядом стратегією, є передумовою соціального та духовного розвитку. Виникають перешкоди для відкритості сфери культури України для сучасних світових

процесів. Останнім часом світова пандемія коронавірусу в значній мірі унеможливила обмін і мобільність творчих людей та мистецьких ідей, утруднила поширення інформації про культуру України та різко звузила можливості культурної дипломатії.

Однак слід пам'ятати, що будь-яка криза одночасно є стимулом до пошуку нових рішень і початком процесів відновлення. Все залежить від мислення і ефективних спільних дій органів влади і розвинутих інститутів громадянського суспільства. Тому стратегічні напрями реформ культурно-мистецької сфери залишаються правильними і актуальними. Це зокрема: 1) залучення якнайширшого представництва заінтересованих сторін до процесу формування та реалізації державної культурної політики; 2) удосконалення та модернізація правових, структурних і фінансових інструментів підтримки культури; 3) забезпечення державної підтримки національного культурного продукту і провідної ролі митців та менеджерів культури у створенні, поширенні та збереженні національного культурного продукту; 4) формування попиту і споживача сучасного культурного продукту, вдосконалення мистецько-культурної освіти, формування цілісного інформаційно-культурного простору; 5) підтримка інновацій, нових знань, креативних індустрій, що відповідають викликам ХХІ століття.

Це можна зробити на основі принципів демократичності, децентралізації, компліментарної субсидіарності і міжкультурного діалогу. Тобто передбачається широке залучення громадськості до планування і розвитку культурно-мистецької сфери шляхом створення громадських і експертних рад, громадських обговорень і публічної звітності, створення умов для творчої самореалізації особистості через розмаїття форм художнього самовираження. Культура визначається як базовий елемент національної пам'яті. На всіх рівнях суспільства повинно відбутись переосмислення значення і ролі культурної спадщини в розвитку суспільства. У багатьох моментах реалізації цих завдань ми навіть втратили ті здобутки, які були ще декілька років тому.

Подальший хід позитивних процесів у цьому напрямку буде залежати від ефективності самоорганізації суспільства та ролі окремих особистостей, їх цілеспрямованій діяльності в просторі свободи і відповідальності. Центральні органи влади декларують політичну волю до здійснення модернізаційних перетворень, прийняті відповідні документи, що визначають стратегічні проблеми, напрями, принципи, цілі щодо всіх напрямків культури творчої і художньо-мистецької діяльності. Залишається спільними зусиллями йти по обраному шляху реальних реформ і позитивних зрушень.

Список використаних джерел

1. Довгострокова стратегія розвитку української культури-стратегія реформ. Схвалена Кабінетом Міністрів України від 1 лютого 2016 р. №119-р. Режим доступу: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/119-2016-p>.

УДК 78:316.723

Штогун С.М.,
магістрантка
спеціальності 025 «Музичне мистецтво»
Східноєвропейського національного
університету імені Лесі Українки,
науковий керівник –
кандидат мистецтвознавства, доцент Кашаюк В. М.

ФЕСТИВАЛЬ «БАНДЕРШТАТ»: ПОГЛЯД З «ВИСОТИ» СЛУХАЧА

Загальноприйняте трактування поняття фестивалю як масового свята, яке демонструє досягнення у сфері музики, театру, кіно, концентруючись на мистецькій складовій, не охоплює всієї різноманітності сучасних акцій. Їх є багато і вони всі чимось різняться між собою, але є й незаперечні спільні риси: обов'язкова присутність теми, наявність організатора (одного або кількох), елементів святковості та урочистості, покликаних привернути увагу до задекларованої тематики.

Останні десятиріччя ознаменувалися появою в українському просторі різноманітних нових видів фестивалів (див. : [4; 5]). Серед них – літні open-air фестивалі. Open-air – це, найчастіше, музичний захід, який проходить просто неба і передбачає кількадедне проживання учасників на території, тим самим забезпечуючи їх максимальне включення у фестивальний простір. Масштаби такого заходу можуть коливатися від кількох десятків до сотень тисяч людей. Одним із таких open-air фестивалів є луцький «Бандерштат», вперше організований у 2007 році.

«Бандерштат» – це всеукраїнський «фестиваль українського духу» (саме такою є його неформальна назва). Акція проводиться щоліта у серпні, триває три дні.

Сергій Мартинюк, лідер музичного гурту «Фіолет», а також арт-директор «Бандерштату», згадує: «А починалося все у 2006-му році: разом із колегами ми надумали провести музичний фестиваль. Але не просто фестиваль, а фестиваль ідейний, і тим частково новий для на той час

фестивального руху України. Ще не було ні найменшого уявлення про те, як це зробити і що для цього потрібно, але була назва: стилізований шмат творчості культових Гадюкіних – Бандерштат. Ми знали, чого хочемо – модерно пропагувати українську історію та її героїв, проборюватися за здоровий спосіб життя і шукати однодумців. Справа складна і важко підйомна, якщо за спиною відсутній хоча б якийсь досвід організації подібних дійств. Вже перший Бандерштат показав: не все, що ти обіцяєш, можна втілити в реальність» [3].

Перший фестиваль 2007 року був компактний і «скромний»: він зібрав п'ять сотень гостей у Центральному парку імені Лесі Українки. Відтоді локації проведення фестивалю змінювалися, також і змінювалися масштаби і програма «Бандерштату». З кожним роком відвідувачів фестивалю ставало все більше. Вдосконалення програми полягало в тому, що, окрім музичного наповнення, на території були представлені виставка про діяльність УПА, спортивні змагання, десятки точок зі смачною їжею, відвідувачі могли просто пограти у футбол чи волейбол, взяти участь у різноманітних майстер-класах, побачити показові виступи з бойового гопака, паркуру, фрізбі, а також велика кількість інших розваг для гостей з різними смаками і для різних вікових груп. У 2011 році фестиваль став платним. Це дало можливість організаторам зробити «Бандерштат» ще цікавішим та насиченішим.

Сьогодні фестиваль має за мету піднесення української національної ідеї; пропагування життєвої активності та здорового способу життя; утвердження бережливого ставлення до навколишнього середовища; увіковічнення образу Степана Бандери як національного символу; пропаганду української мови, музики, культури та цінностей. Частими гостями «Бандерштату» є такі музичні гурти як «Холодне Сонце», «Гартак», «Фіолет», «Біла Вежа», «Веремій», «Жадан і Собаки», «Роллікс», «Без Обмежень», «Чумацький Шлях», «От Вінта», «Друга Ріка», «Бумбокс» та багато ін. [1–2].

Цікаво, що 2019 року «Бандерштат» вирішив потішити любителів поезії та прози. Була представлена літературна сцена, яка збрала поетів і письменників зі всієї України: Ірена Карпа, Юрко Іздрик, Олександр Ірванець, Макс Кідрук, Павло Матюша, Ігор Астапенко, Павло Коробчук, і навіть арт-директор фестивалю Сергій Мартинюк презентував власний роман «Капітан Смуток».

Таким чином, прослідкувавши динаміку розвитку фестивалю, можемо ствердити, що у перші роки існування, у зв'язку з відсутністю належного фінансування, організатори не могли забезпечити такої насиченої

програми і таких належних умов для гостей, як в останні роки. Але з кожним роком фестиваль вдосконалювався. Для прикладу, у 2007 році «Бандерштат» відвідали п'ять сотень людей, а от починаючи з 2017 року кількість відвідувачів фесту переважає за десять тисяч.

Проаналізувавши відгуки відвідувачів фестивалю та власні враження, можемо ствердити про головні позитиви акції. На нашу думку, найважливіше, що тут можна знайти однодумців та близьких за духом людей щодо музики і національного світогляду, а окрім того – разом робити добрі справи (минулого року на «Бандерштаті» піднімалися питання сортування сміття, еко-упаковки та еко-волонтерського руху). Маємо переконання, що «фестиваль українського духу» має майбутнє, що 2019 рік не став для нього ні завершальним, ні навіть піковим. «Бандерштат» виховує, мотивує, стимулює, у той же час він розважає нас та вчить бути «вільними»: у своїх думках, висловлюваннях, бажаннях, діях.

Список використаних джерел

1. «Бандерштат 2013» став наймасовішим. *Волинські новини*. 13.08.2013. URL :https://www.volynnews.com/news/rest/bandershtat_2013_stav_naymas_ovishym/ (15.04.2020).
2. Кролевецька І. «Бандерштат - 2014»: як це було. *Український простір* (ук). 2014-08-07. URL : <http://prostir.co.ua/bandershtat-2014-126337-8473/> (15.04.2020).
3. Мартинюк С. Бандерштат: передісторія, роки, тенденції. *Волинь Post*. 02.08.2012. URL : <http://etno.kyiv.uar.net/vyd/matmyst/2003/N3.htm> (02.05.2020).
4. Сікорська І. Здобутки та проблеми музичного життя України 90-х рр. ХХ ст. *Матеріали до українського мистецтвознавства*. за 2003. Вип. 3. URL : <http://etno.kyiv.uar.net/vyd/matmyst/2003/N3.htm> (02.05.2020).
5. Хрома Г. Деякі особливості сучасних молодіжних фестивалів. *Матеріали до українського мистецтвознавства*. 2003. Вип. 3. URL : <http://etno.kyiv.uar.net/vyd/matmyst/2003/N3/Art40.htm> (10.05.2020).

ЗМІСТ

<i>Секція 1. ВОКАЛЬНО-ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО У ВИЩІЙ ШКОЛІ: ТЕОРІЯ, ПРАКТИКА ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТСЬКОЇ МОЛОДІ</i>	<i>6</i>
<i>Барановська Л.О. Сучасна естрадна пісня в Україні.....</i>	<i>6</i>
<i>Буряк І.В. Українська лірична пісня.....</i>	<i>8</i>
<i>Воронка Ю.М. Вокально-хорове мистецтво у вищій школі: теорія, практика фахової підготовки студентської молоді.....</i>	<i>10</i>
<i>Гавриленко С.В. Розвиток хорової культури в Україні</i>	<i>12</i>
<i>Гонтар О.С. Аранжування як фахове вміння музиканта-педагога</i>	<i>16</i>
<i>Дуда С.Л., Коцюрба Н.Є. Формування виконавської майстерності піаніста-концертмейстера.....</i>	<i>19</i>
<i>Зарицький А.О., Зарицька А.А. Роль педагогічного самоменеджменту в процесі підготовки бакалаврів музичного мистецтва</i>	<i>21</i>
<i>Іванова О.О. Музичний фестиваль як явище культури: регіональні фестивалі в культурній політиці України</i>	<i>24</i>
<i>Іващук Н.М., Шурдак М.І. Творчий портрет Олександра Осадчого</i>	<i>27</i>
<i>Наконечна Х.А., Кашаюк В.М. Творчість ВІА «Світязь»: між радянським кліше та новітніми тенденціями (1970-1980-ті роки)</i>	<i>29</i>
<i>Рибачок Д.І., Панасюк С.Л. Специфіка джазового вокалу</i>	<i>32</i>
<i>Мойсіюк В.В., Мрочко В.М. Розвиток музично-ритмічних умінь студентів в процесі вокально-хорової підготовки.....</i>	<i>34</i>
<i>Подзізей А.К. Фольклор у сучасному трактуванні</i>	<i>37</i>
<i>Цейко Н.О. Функції та завдання піаніста-концертмейстера в класі естрадно-джазового виконавства.....</i>	<i>39</i>
<i>Чепелюк В.А. Вокальний ансамбль як музично-виконавський колектив.....</i>	<i>41</i>
<i>Ясюк О.М., Панасюк С.Л. Формування художніх смаків сучасної молоді засобами естрадного музичного мистецтва.....</i>	<i>43</i>
<i>Секція 2. ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ ВИКОНАВСТВО В СТРУКТУРІ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ МУЗИКАНТІВ-ПЕДАГОГІВ</i>	<i>46</i>

<i>Гордійчук Л.В., Кругляченко А.Ю. Основи художньо-виконавської майстерності піаніста-концертмейстера</i>	<i>46</i>
<i>Дика Н.О. Сторінки діяльності піаністки, концертмейстера, камералістки Оксани Бонковської (Панасюк) в мистецькому просторі II пол. ХХ століття</i>	<i>48</i>
<i>Кучерук В.Ф., Кучерук Н.П. Деякі питання роботи диригента з оркестровою партитурою</i>	<i>52</i>
<i>Лихач В.В., Шиманський П.Й. Становлення домри в народно-інструментальному мистецтві</i>	<i>56</i>
<i>Новакович М.-Є.В., Новакович М.О. Органна творчість Ф. Мендельсона – Бартольді.....</i>	<i>59</i>
<i>Петлій С.В., Ігнатова Л.П. Музичне середовище Парижу початку ХХ ст.</i>	<i>62</i>
<i>Родзь А.А. Фортепіанна школа І. Берковича</i>	<i>64</i>
<i>Чайковська О.В., Охманюк В.Ф. Формування та розвиток українського баянного мистецтва у другій половині ХХ ст.....</i>	<i>66</i>
<i>Секція 3. СУЧАСНА ХУДОЖНЯ ОСВІТА: ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА</i>	<i>69</i>
<i>Берлач О.П. Окремі рядки до біографії Олександра Валенти – співця волинської краси, вірнопідданого мистецтву</i>	<i>69</i>
<i>Вахрамєєва Г.І. Методичні особливості використання начерків в сучасній навчальній практиці освітніх закладів художнього спрямування</i>	<i>72</i>
<i>Гуменюк А.В. Декоративне панно в техніці макраме на тему «Гармонія життя».....</i>	<i>74</i>
<i>Каленюк О.М. Викладання живопису у студентів-магістрів</i>	<i>76</i>
<i>Кизицька А.В., Лесик-Бондарук О.О. Аналіз розвитку пейзажного жанру у творчості українських художників другої половини ХХ – початку ХХІ ст.....</i>	<i>78</i>
<i>Ковальчук К.П., Галькун Т.Д. Реалістичний живопис. Процес перетворення реального на картинну площину на прикладі пейзажу</i>	<i>80</i>

<i>Лелик Я.Р. Побудова 3D моделі складальної одиниці з використанням графічного пакету AutoCAD для візуалізації зображення</i>	82
<i>Прокопович Т.А. Рисунок, як основа в живописі та скульптурі</i>	86
<i>Романова Т.О., Лесик-Бондарук О.О. Різноманітність традиційних та сучасних технік виконання писанки</i>	89
<i>Степаницька А.В., Галькун Т.Д. Тематичний пейзаж «Лесиними стежками» в техніці олійного живопису</i>	92
<i>Триндюк О.С. Дивовижні звірі Марії Приймаченко як унікальне явище світового мистецтва</i>	94
<i>Чихурський А.С. Модернізація педагогічних умов естетичного виховання підлітків у процесі навчання образотворчого мистецтва</i>	97
Секція 4. ХОРЕОГРАФІЧНА КУЛЬТУРА УКРАЇНИ: ПЕДАГОГІЧНІ ТА МИСТЕЦЬКІ АСПЕКТИ.....	101
<i>Гавриленко Т.В. Виховання дітей в хореографічних колективах.....</i>	<i>101</i>
<i>Захарчук Н.В., Косаковська Л.П. Значення рухової активності студентів у процесі опанування класичного танцю</i>	<i>103</i>
<i>Кашевський О.В. Специфіка та емоційне наповнення соціальних танців, як засобу комунікації.....</i>	<i>106</i>
<i>Кіндер К.Р. Тенденції розвитку хореографічного мистецтва Волині: динаміка традицій і новацій</i>	<i>108</i>
Секція 5. ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ – САМООРГАНІЗАЦІЯ СУСПІЛЬСТВА ТА РОЛЬ ОСОБИСТОСТІ	112
<i>Андрєєва А.С. До питання історії становлення пластового руху в Україні.....</i>	<i>112</i>
<i>Біленька Т.М., Панасюк С.Л. Іконопис XVII-XVIII ст. як характерна ознака тогочасного українського суспільства</i>	<i>115</i>
<i>Возняк С.С., Сичевська –Возняк О.М. Проблема ідеальної форми освітнього процесу в контексті розвитку української культури</i>	<i>117</i>

<i>Дороніна І.В. Соціальні мережі в структурі сучасної культурної комунікації: проблеми культури спілкування</i>	<i>120</i>
<i>Кашаюк В.М., Корольчук О.Л. Секрет творчого успіху Василя Чепелюка: резонанс з українським кордоцентризмом</i>	<i>122</i>
<i>Коменда О.Л., Буханцова С.П. Творчий феномен Лесі Горової.....</i>	<i>124</i>
<i>Коменда О.І., Чистякова А.Р. «Україна» Тараса Петриненка.....</i>	<i>127</i>
<i>Пригода Т.М. Культурологічна експертиза: перспективи</i>	<i>130</i>
<i>Тарасюк І.І., Сюй Лі Трансформаційні процеси традиційного народного мистецтва в сучасному дизайні.....</i>	<i>133</i>
<i>Столярчук Н.М. Етнокультурний вимір творчості Казимира Малевича</i>	<i>135</i>
<i>Шозда А.П. Карантинний дрес-код: культурологічні інтерпретації.....</i>	<i>138</i>
<i>Шостак В.М. Стратегічні перспективи розвитку української культури</i>	<i>141</i>
<i>Штогун С.М., Кашаюк В.М. Фестиваль «Бандерштат»: погляд з «висоти» слухача.....</i>	<i>144</i>

Наукове видання

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

ЗБІРНИК МАТЕРІАЛІВ
V ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ
(29 травня 2020 року)
(електронне видання)

Друкується в авторській редакції