

Міністерство освіти і науки України
Східноєвропейський національний університет
імені Лесі Українки
факультет культури і мистецтв
Волинська обласна філармонія
Волинський академічний обласний український
музично-драматичний театр імені Т.Г. Шевченка

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

***ЗБІРНИК МАТЕРІАЛІВ
IV ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ
12 квітня 2019 року***

**Луцьк
2019**

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 № від квітня 2019 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 IV Всеукраїнської науково-практичної конференції (Луцьк, 12 квітня 2019р.) / наук.ред. кандидата пед. наук, доцента Панасюк С.Л. Луцьк: СНУ імені Лесі Українки, 2019. – Вип.1. – 126 с.

Збірник містить матеріали IV 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

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

**МАТЕРІАЛИ
IV ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ
12 квітня 2019 року**

*Волинський коледж культури і мистецтв імені І.Ф. Стравінського
Дубенський коледж культури і мистецтв Рівненського державного
гуманітарного університету*

*Київський інституту проблем сучасного мистецтва НАН України
Кременецький педагогічний коледж Кременецького гуманітарно-педагогічної
академії імені Т.Г. Шевченка*

Луцький педагогічний коледж

Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка

Рівненський державний гуманітарний університет

Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки

ПЛЕНАРНЕ ЗАСІДАННЯ

Драганчук В.М.,

кандидат мистецтвознавства, доцент

Східноєвропейського національного університету

імені Лесі Українки

ДРАМА-ФЕЄРІЯ «ЛІСОВА ПІСНЯ» ЛЕСІ УКРАЇНКИ У МУЗИЧНОМУ ДИСКУРСІ

Культурна матриця творчості Лесі Українки представила нам новий тип осмислення сутності людини в українській філософії і культурі. Одержима ідеєю божественного, яким є «в серці те, що не вмирає», мисткиня створила духовну візію, яку пропоную назвати *фемін-персоналістичною*. Поетеса втілила образ людини як «первинної творчої реальності» на прикладі жіночої особистості, а її героїні – Міріам, Кассандра і Прісцилла, Айша і Долорес, Оксана і Мавка – відображають філософську ідею Любові як природну і вагому складову світової культури, від прадавньої індоєвропейської до модерної.

Як з цього огляду трактуватимемо музичні інтерпретації «Лісової пісні»? Очевидно, що казка про духів і русалок, про яких мисткиня чула ще в дитинстві і згадувала в листі до матері – це *зовнішній* вияв змісту драми-феєрії. В українській міфології Мавка-русалка – зла звабниця, але на основі тексту „Лісової пісні” розуміємо, що від такого трактування образу лишилася лише назва. За сюжетними ознаками Мавка Лесі Українки наповнена рисами жіночих постатей різних етнічних варіантів. Український міфологічний варіант дослідники (Л. Скупейко та ін.) обстоюють на підставі спогадів сестри Ольги Косач-Кривинюк, листа Лесі до матері від 12 січня 1912 р. [5] із заувагою: „здавна тую мавку „в умі держала”, ще аж із того часу, як ти в Жаборищі мені щось про мавок розказувала, як ми йшли якимсь лісом з маленькими, але дуже рясними деревами”. Природно, що Леся як свідома українка, займаючись фольклористичною діяльністю, маючи тісний контакт з носіями прадавніх народних вірувань на „глухому Поліссі”, у зовнішньому

оформленні драми-фесрії орієнтувалася на праукраїнський варіант ведичної культури – жіночий символ світової гармонії, краси і любові Мавки-Лади. Вплив міфологічних образів *інших народів* на Мавку також відзначають багато дослідників: це Ушас, богиня вранішньої зорі з індійської „Рігведи”, водночас – жертва, шлях якої до богів пролягає через вогонь (О. Огнєва), що зрозуміло з огляду на сходознавчу діяльність Лесі Українки (підручник з історії східних народів, переклади ведичних гімнів тощо); це Раутенделяйн в історії з Генріхом-Лукашем, яка стала русалкою, Брунгільда з романоскандинавської „Старшої Едди” (листи Лесі до А. Кримського); Мавка порівнюється з Персефоною (В. Агеєва), в той же час Мавка і Килина – як дві Афродіти, Уранія і Пандемос (О. Забужко); опозиція Мавки з Килиною подібна до Герда – Снігова Королева в Г. Х. Андерсена, Снігуронька – Купава в М. Островського¹ та ін. У світовій драматургії вказують на паралелі до „Потопленого дзвону” Г. Гауптмана², „Синьої птахи” М. Метерлінка, зумовлені захопленням Лесі німецькою романтичною драмою, її перекладацькою діяльністю, а також до „Мавки” І. Франка, „Тіней забутих предків” М. Коцюбинського, „Весняної ночі” О. Олесь,³ „Олесі” О. Купріна та ін. У контексті творчості Лесі Українки Мавку і Лукаша порівнюють з антиподом Кассандра – Гелена (М. Моклиця) та ін. У музичному театрі бачать паралелі зі „Снігуронькою” М. Островського – М. Римського-Корсакова; спільні риси із „драмою символів” улюбленого композитора поетеси Р. Вагнера з образами Ельзи, Ізольти та Брунгільди (М. Новакович).

Але внутрішньо Мавка – не „поганське божество”, а вище явище – *культура* (О. Забужко), опосередкована *Словом і Музикою*. Лукаш

¹ Василь Стус з цього приводу писав у листі до сина: „А смисл „Лісової пісні” – такий, як Ти і пишеш. Є така приказка: краще синиця в жмені, аніж журавель у небі. На жаль, є. Мені такі приказки вкрай не подобаються: журавель у небі – прегарний. Є ще така приказка: дурний думкою багатіє. Вкрай гидка приказка. Такі дурні, що багатіють думкою, – літають перші в космос, пускаються з Магелланом довкола світу, йдуть на багаття з Джордано Бруно. Отож: Мавка – для дурних, Килина – для „розумних”. Бо Мавка – це мрія, це коротке сонце в сірому житті, Мавка – це свято, великдень душі. А Килина – це сірі будні, це сало з часником, це повна макітра вареників і жодної зірки над головою...” (1982).

² „...Се, власне, ein Märchendrama, по термінології Гауптмана” – з листа до А. Кримського про „Лісову пісню” [5].

³ „Олесь нехай потішиться – він же раніше надрукував свою фантастичну поему, чого ж йому ще? А історію Мавки може тільки жінка написати. От „Дон Жуана” я йому “перебила”, ну, та хто ж йому винен?” – з листа до матері № 238 [5].

„природніший од Мавки” (В. Петров) [4, 165], і природу в сенсі інстинкту, „вульгарного” Еросу уособлює Килина (любовна гра в II дії без слів – „чиста природа німа!” [2, 242]). Килина і Мавка – дві Афродіти: Пандемос із земним біологічним інстинктом й Уранія з почуттям небесної Любові [2, 240–242]. У Мавчиній любові, яка народилася від звуків сопілки – „понад-тілесність” „високого Еросу”:

М а в к а

(скрикує з болем щастя)

Ох!.. Зірка в серце впала.

Це „та вища, „тантрична”... точка пристрасти, котра вже не потребує „посередництва” тіл, досить дивитися в очі (правда, такої „ультразвукової” ноти Лукаш все таки не витримує...) – і котру здатна адекватно віддати вже тільки музика, бо в людській мові на неї нема слів (Мавка в екстазі переходить на *вірші*, тобто *сакральну мову*, що й звучить як любовне заклинання” [2, 239]:

Я цілуватиму вустонька гожі,

щоб загорілись,

щоб зашарілись,

наче ті квітоньки з дикої рожі!

Я буду вабити очі блакитні,

хай вони грають,

хай вони сяють,

хай розсипають вогні самоцвітні!

На це звертаю кульмінаційну увагу, бо саме *трансцендентна любов Мавки* – *ключова теза у розуміння сутності „Лісової пісні” як вершинного артефакту творчого феномену Лесі Українки, а відтак – і ключ до музичної інтерпретації драми-фєєрії.*

Леся Українка називає твір „Лісовою піснею” (згадаємо ідею про „народження драми з духу музики” Ф. Ніцше). Авторка подає народні волинські мелодії, що є невід’ємною складовою драми-фєєрії. Та сенс цієї назви вище – це „пісня пісень” мисткині. Звук як вібраційне явище пробуджує і сердечну сутність Мавки до втілення у різних його трансформаціях – у сопілковому веснянковому награві Лукаша-Орфея, у

голосіннях Лукаша-вовкулаки, і навпаки – Слово Мавки повертає у людську подобу коханого⁴:

*...я його порятувала. В серці
знайшла я теє слово чарівне,
що ї озвірілих в люди повертає.*

Мавка переходить у різні стани свідомості:

...стане початком тоді мій кінець...

і допомогою в „оживанні” є звуковий супровід Лукаша:

Заграй, заграй, дай голос мому серцю!

Воно ж одно лишилося від мене.

В образі Мавки поетеса уособлює ідею всюдисущості свідомості та показує її у кульмінаційному монологі драми-феєрії:

*О, не журися за тіло!
Ясним вогнем засвітилось воно,
чистим, палючим, як добре вино,
вільними іскрами вгору злетіло.
Легкий, пухкий попілець
ляже, вернувшись, в рідну землю,
вкупі з водою там зростить вербицю, –
стане початком тоді мій кінець.
Будуть приходити люди,
вбогі й багаті, веселі й сумні,
радоці й тугу нестимуть мені,
їм промовляти душа моя буде.
Я обізвуся до них
шелестом тихим вербової гілки,
голосом ніжним тонкої сопілки,
смутними росами з вітів моїх.*

⁴ В. Агеєва вказує роль Слова як трансцендентного явища у „Лісовій пісні” [4, 7–24]. Погоджуючись із дослідницею, акцентую, все таки, на синтезі Слова і Музики – феноменів, що відображають вібраційну природу Звуку в єдиному інформаційному полі.

*Я їм тоді проспівую
все, що колись ти для мене співав,
ще як напровесні тут вигравав,
мрії збираючи в гаю...
Граї же, коханий, благаю!*

Заакцентую, що **музика дає голос серцю**, і лише серце лишається від Мавки, що переходить в інший вимір:

...Я жива! Я буду вічно жити!

де **серце є хранилищем божественного ядра – безсмертного духу**:

*Я в серці маю те, що не вмирає...
По тім, що муку
свою люблю і їй даю життя [,]*

що суголосне і біблійному „**Бог є Любов**” (Перше посл. Івана 4.8), і архаїчному інтуїтивно-чуттєвому, „сердечному” світовідчуттю, що в українському варіанті є сковородинським пізнанням Божественного: „*Кожен є тим, чиє серце в ньому*”.

Із таких позицій проаналізуємо **музичне втілення образу Мавки**, яка народжується для життя-кохання у сцені пробудження і переходить в інший стан у фіналі драми-феєрії. Звернемося до **жанру балету**, де на найбільш узагальненому рівні передано ідеї Лесі Українки. Це твори **Михайла Скорульського** (1936, Київ) на лібрето Наталії Скорульської⁵ та Германа Жуковського (1961, Москва) за сценарієм Михайла Гобавича.

У лібрето балету зміст драми-феєрії пристосовано до законів жанру – додано сцени гульбищ у лісі, весілля Лукаша і Килини, дещо скорочено.

⁵ Прем'єра відбулася у 1946 р. з нагоди 75-річчя від дня народження поетеси у Київському академічному театрі опери та балету імені Т. Шевченка. Першопрочитання здійснили балетмейстер Сергій Сергєєв, диригент-постановник Борис Чистяков, художник Олександр Хвостенко-Хвостов. Мавка – Антоніна Васильєва [12; 16]. У наступному прочитанні (1958) балетмейстера Вахтанга Вронського за участю Наталії Скорульської, диригента Бориса Чистякова, художника Анатолія Волненка і з Євгенією Єршовою (Мавка) твір увійшов до золотого фонду жанру. Цю постановку розглядає М. Загайкевич [3], Ю. Станішевський визнає, що вистава започаткувала якісно новий етап у розвитку українського балетного театру і порівнює її роль з „Кам'яною квіткою” С. Прокоф'єва – Ю. Григоровича [16, 161]. Згодом „Лісова пісня” поповнила репертуар театрів у Донецьку (1961, Н. Скорульська), Одесі (1962, М. Трегубов), Харкові (1963, А. Пантукін), Ризі (1963, В. Вронський) та ін. У Києві твір поновлювався в 1972 (Н. Скорульська), 1986 (В. Ковтун) та 1991 (В. Литвинов) роках. Останній варіант увійшов до відеоантології японської телекомпанії „Ен Ейч Кей” [12; 17].

Новим драматургічним акцентом став епілог, де син Килини грає на сопілці у весняному лісі, що символізує нетлінність духовного і безперервність життя. М. Загайкевич, відмічаючи насиченість твору українськими фольклорними мотивами (як волинськими мелодіями, так і авторськими) і новаторство М. Скорульського у жанрі балету, вказує на продовження традицій П. Чайковського та О. Глазунова – насамперед у манері образного вислову, структурній побудові номерів, оркестровій колористиці. Оригінальність твору музикознавиця бачить у перенесенні на український національний ґрунт і тонкій модифікації класичних балетних структур і прийомів, що майстерно здійснено відповідно до концепції драми-феєрії [3, 174–185].

Образ Мавки найяскравіше ілюструється у сцені пробудження героїні (перша картина, № 7), в її зустрічі з Лукашем (продовження першої картини, №№ 8–10), у сцені кохання Мавки і Лукаша (№ 13) та у заключній картині (№№ 52–58). Пробудження Мавки замальовується типовими романтичними виразовими засобами стилістикою, близькою до характеристики жіночих персонажів (Снігуронька, Марфа та ін.) у М. Римського-Корсакова. Героїня прокидається для кохання, і сцена звучить у „любовній” тональності *Des-dur*. Висхідна гамоподібна мелодія пробудження контрастує з аналогічною нисхідною, використаною у заключній сцені під час фюете у варіації Мавки.

Лейттема Мавки, близька до архаїки з „первинною” слов'янською плагальністю, що звучить у пролозі в *d* дорійському, розвивається протягом всієї сцени першої зустрічі Мавки і Лукаша з темброво-інструментальними, регістровими і ладотональними (від *f* еолійського до *h* міксолідійського, до центрів *e*, *fis*) оновлення. Проходячи через балет, лейттема у трансформованому вигляді звучить у фінальній сцені і завершує твір (*d* міксолідійський).

Для відображення процесу народження Мавки у цьому світі композитор використовує мелодії, подані Лесею Українкою в додатку до драми-феєрії. Так, на прохання Мавки до Лукаша заграти на сопілці (№ 8), що є символом виникнення кохання, звучить мелодія № 8 – веснянка,

перетранспонована з *fis* в *es* еолійський, вона ж (*g*) ілюструватиме зникнення Мавки наприкінці твору. У варіацію Мавки (№ 9) автор вводить мелодію № 4, також з ладотональними змінами (з *E* у *fis*). Згадані народні мелодії, а також інші, використані композитором („Гей, гей, я молодець тихий” у хороводі Русалок, голосіння Потерчат та ін.), контрастують зі стилістикою музично-побутової сфери образів Матері та Килини, а лейттема Мавки – з моторними козачковими темами, що характеризують „земну” героїню у другому акті. У цьому співставленні – дія закону „драматургії інтонацій” (М. Загайкевич).

Особливою, такою, що виводить на містерійне трактування образу Мавки, є сцена кохання Мавки і Лукаша (№ 13, Adagio), цілком відмінна від наступних епізодів спілкування героя з Килиною. Композитор змальовує кохання Мавки і Лукаша у містерійному дусі, показуючи таїнство народження і апофеоз любові. Тема Мавки, тепер це тема *кохання* Мавки, експонується в d-moll, Des-dur, проходить через низку енгармонізмів і після енергетично-напруженого підйому до *cis*⁴ з акцентуванням *g*³–*gis*³ звучить гімном *поза-тілесного* почуття (Incalzando), де співзвуччя *cis*³–*cisis*³–*dis*³, здається, от-от „вирветься” у мікрохроматику як у „простір волі”. У цей час з’являються вогники-світляки – символ „духовного вогню”. Тут – та точка, коли „зірка в серце впала”, „тантрична точка пристрасті”, та „ультразвукова нота”, котра „вже не потребує „посередництва” тіл, досить дивитися в очі... і котру здатна адекватно віддати вже тільки музика” [2, 239]. У цій точці Лукаш підіймає Мавку на руки у повний зріст, це момент переходу у світ Трансцендентного Еросу, в „край вічного проміння”⁶, край народження Любові⁷.

Таким чином, ключові моменти розвитку образу Мавки в балеті М. Скорульського – її народження для кохання і перехід в інший світ, коли, за словами героїні, „стане початком тоді [мій] кінець”, акцентуються

⁶ Леся Українка. „Тиша морська” із „Кримських спогадів”.

⁷ Ця сцена блискуче втілена солістами Анною Кушнерьовою і Костянтином Костюковим у постановці Національного театру опери та балету (див.: Skoruljsky „Song of the woods” 2 Kiev ballet на сайті youtube.com).

використанням народних волинських мелодій, запропонованих поетесою, і лейттемою *Мавки*, яка у сцені кохання підіймається до „над-тілесного” звучання. Не менш показовим є завершення балету цією лейттемою, яку грає на сопілці нової весни син Килини – новий Лукаш. Її можна назвати лейттемою *кохання Мавки*, або й взагалі кохання – *вічне почуття кохання, що робить нетлінною духовну сутність, уособлене в балеті у феномені Мавки*.

Опера Віталія Кирейка написана на власне лібрето.⁸ У списку творів композитора на тексти Лесі Українки – балет „Оргія”, опера „Бояриня”, низка солоспівів. Музична інтерпретація „Лісової пісні” здійснена В. Кирейком у постромантичному стилі з національним ядром в дусі академізму ХХ ст., результатом втілення драми-феєрії стала *національна лірична опера-драма*. Музична мова опери виростає з інтонаційних, ритмічних і ладо-гармонічних властивостей національного фольклору (чотири мелодії із пропонованих Лесею Українкою) та романсового тезаурусу.

Образ Мавки протрактований композитором у національно-ліричному дусі, вона є символом завмирання і відродження Природи, вічної циклічності життя. Мавка у В. Кирейка – справжня донька світу Природи, у цьому – паралелі зі „Снігуронькою” М. Римського-Корсакова. Одним із кульмінаційних моментів у творі є замилювання Мавки грою Лукаша-Орфея (№ 3), аж до сліз – освячення обряду ініціації для кохання (В. Агеєва): „Як солодко грає... серденько виймає”, що інтонаційно виростає з народної теми № 4 із записів Лесі Українки. Натомість сцена Мавки і Лукаша (№ 7) концентрується лише у фразі „*Ох!.. Зірка в серце впала*”, а далі автор уособлює Мавку з лісовою царівною.

⁸ Прем'єра опери „Лісова пісня” з великим успіхом відбулася у Львівському театрі опери та балету, вистава була удостоєна диплома лауреата Першої української театральної весни першого ступеня у травні 1958 року. Твір був поставлений у першопрочитанні диригента Ярослава Вошака, який, за словами композитора, „пробив” цю національну оперу 1957 року [8]. У постановці опери взяли участь режисер Борис Тягно, балетмейстер Микола Трегубов, художник Федір Нірод. В. Рожок вказує, що постановкою цього твору у 1957 році відкривалося спеціально збудоване нове приміщення оперної студії Київської консерваторії: прочитання Олександра Колодуба з диригентом Яковом Карасиком, художником Д. Кульбаком, співаками Діаною Петриненко і Нінель Ткаченко (Мавка), Михайлом Раковим (Лукаш), Анатолієм Мокренком (Перелесник), Ларисою Остапенко (Килина) [14].

Фрагменти сцени кохання переходять у дует героїв (№ 8), де композитор глибоко лірично трактує образ Мавки, насамперед акцентуючи на щасті закоханих, щебетанні солов'їв, пестошах-любошах з кульмінацією „*Очі блакитні вабити буду. Хай вони грають, хай сяють, розсипають вогні самоцвітні...*”. Тут у музичну тканину, основу на лейттемі, влітається фрагмент мелодії № 7.

У розвитку образу Мавки у сцені з Марищем композитор з романтичних позицій акцентує на тому, що *безсмертя Мавці дає її мука, яку вона полюбила, кохання до Лукаша*, опускаючи філософське „...*в серці маю те, що не вмирає*”. При цьому кульмінація на *risoluto*, до якої підводить ряд трепетних фраз з ефектами тремоло і тріольністю в партії оркестру, припадає на текст „*Зникай, Маро! Іде моя надія!*” (про Лукаша). У цей момент яскравим драматургічним контрастом починається (накладається на завершення кульмінаційного слова „надія”) низькопробна пісенька „Ой ти знав, нащо брав міщаночку з міста”, яку вводить В. Кирейко для дуету Лукаша з Килиною в наступній сцені (№ 21).

Якщо спочатку у драматургії опери Мавка показана як лірична героїня – лісова красуня і закохана дівчина, то трансцендентність її образу сповна відчуваємо у сцені з Лукашем в останній дії (№ 30). Саме тут *проявляється феномен Мавки – у безтілесному почутті всепроникаючої Любові* („*Заграй, заграй, дай голос мому серцю! Воно ж одно лишилося від мене*”), змальованому „завмираючими тремоло” (що викликає паралелі до сцени смерті Ізольди у Р. Вагнера), і з примарним звучанням лейттеми Мавки в оркестрі. Та така трансцендентність, балансування між світами – миттєвість... Образ головної героїні знову набуває випукло-ліричних рис в арії Мавки (№ 31) в „тональності кохання” *Des-dur* у стилістиці, близькій до любовних арій М. Римського-Корсакова, з романсовою жанрово-інтонаційною основою. У цій арії отримують розвиток лейттеми і Лукаша, і Мавки: „Печально і самотньо виводить сопілка мелодію весняної пісні кохання... У ній бринить туга за тим, що минуло безповоротно і втрачено назавжди. Та

ось голос сопілки теплішає, сповнюється ніжно-трепетним почуттям оживаючого кохання. Це одна за одною відроджуються веснянки-награші Лукаша. До них приєднується казково-примарна лейттема Мавки. Музична дія ніби повертається до початку опери...”, „...симфонічним епілогом, який символізує духовне відродження Лукаша, завершується опера. Закохані гинуть, але не дають убити „душі своєї цвіт” – таке резюме дає Л. Єфремова [1, 42–43].

Отож, сутність образу Мавки в опері В. Кирейка – в її втіленні у ліричну героїню, що завдяки коханню-муці, духовним випробуванням, в контрасті до примітивності Килини, у природній циклічності оживає для „нової весни”.

Драма-феєрія двічі була екранізована⁹ на кіностудії імені О. Довженка, що дало можливість використати крупний план, монтаж, постійні зміни музичного і зображального ритмів, гру кольору та ін. У 1961 р. був створений *фільм Віктора Івченка*, на основі його ж постановки (1952) у Львівському драматичному театрі імені М. Заньковецької відбулася постановка [18] *з музикою Ігоря Шамо*, диригент Веніамін Тольба. У ролі Мавки – Раїса Недашківська, що створила наївно-добрий, романтично-піднесений образ лісової красуні.

І. Шамо вдихає в Мавку *весняне пробудження* (Лукаш грає мелодію № 8), у кульмінації сцени романтично-піднесено акцентує ініціацію героїні („*серденько виймає*”). Найбільш яскравою у музичному оформленні фільму є сцена кохання, виконана у пізньоромантичній стилістиці з поєднанням тонкої лірики й емоційного накалу, а патетична тема кохання сягає розмаху П. Чайковського („*Ромео і Джульєтта*” та ін.). Автори розповідають *історію кохання лісової красуні*, якою в кульмінації любовних відносин захоплюється Лукаш: „*Я вберу / тебе, мов королівну, в самоцвіти!*”. Мавка „захлинається” від кохання у вінку зі світляків вночі і у сцені кохання вдень у полі, коли

⁹ Окрім того, у 1978 р. студією Київнаучфільм створений мультиплікаційний фільм „Лісова пісня” (російською мовою) режисера А. Грачової, де музика Б. Бувєського має переважно супроводжуючу роль. Існує кіноверсія симфонічної сюїти А. Штогаренка „Пам’яті Лесі Українки” (1951).

герої дивляться в небо („*Я цілуватиму вустонька гожі... Я не можу вмерти, а шкода... Як летюча зірка...*”). Натомість безтілесну Мавку, що балансує між світами, супроводжує декілька ледь чутних тривожних звуків („*Ні! Я жива...*”) і легкий оркестровий супровід шепотіння героїні („*Грай же, коханий, благаю...*”) у фіналі. Акцент на такому драматургічному вирішенні драми-феєрії й образу Мавки ставить музика.

У назву твору „Лісова пісня. Мавка” виводить образ героїні постановник **Юрій Іллєнко**, ідентифікуючи його з постаттю Лесі Українки. Екранізація 1981 року за власним сценарієм, згодом забороненим, в режисурі В. Янпавліса, з **музикою Євгена Станковича**, диригент Федір Глущенко. У ролі Мавки – Людмила Єфіменко; мудрість, ототожнена з двограним образом Дядька Лева – Лісовика, втілюється Іваном Миколайчуком.

Фільм російськомовний, та окремі репліки українською розставляють потрібні акценти, коли герої переходять на природну для них мову. *У творі втілено складність почуттів, експресію, очевидно, пов'язані з життєвою трагедією-щастям поетеси.* Вони органічно посилюються музикою, починаючи від наспіву Мавки у вступі: „*Вмерти! Вмерти, як летюча зірка...*”, пронизаного підсвідомою тривоною, під поховальні дзвони... Наспів трансформується в тему Мавки, що проникливо звучить у сцені кохання в болотяній трясовині, вже під *дзвіночки*. Тут немає слів – тут лише Музика!.. Постмодерне композиторське письмо, основане на цілковитій нестійкості звучання (часом із трансформацією архаїчних мотивів – малосекундові обриси мелодії № 13 у стражданні зраженої Мавки, лейтінтонація зм. 4 та ін.), дуже обережно, тонко підтримує сценарну концепцію. Як і закохані, музика *шепоче* про Любов.

У фільмі найбільш показово втілено балансування Мавки між світами, коли вона звільняється від контролю свідомості, аж до заключного монологу „О, не жалей моє тело!” під „неземні” звуки сопілки. Таке „підпадання не власній, а вищій, Божій волі у досвіді БОЖЕ-вілля, нерозуму, несвідомого, досвід Офелії – це якраз... одна з можливостей визволення творчих первнів, осягнення мистецьких вартостей” (В. Агеєва) [4, 24]. І символом цього *не-*

свідомого є музика – „примарний звук” у композиторському трактуванні Є. Станковича.

Останнім часом з’явилися й інші варіанти інтерпретації драми-феєрії, зокрема у жанрі мюзиклу, на яких не зупинятимеся у даному контексті, а лише згадаємо пересторогу Лесі Українки в листі до матері від 24 травня 1912 року [5]: „...не „провалу” боюся, а переміни мрії – в бутафорію...”.

Таким чином, драма-феєрія „Лісової пісня” має гучний резонанс у музичному дискурсі. М. Скорульський трактує образ Мавки як втілення вічної Любові; В. Кирейко – як ліричний символ завмирання і відродження циклічного світу Природи; І. Шамо – як дівчину-весну у патетиці кохання; Є. Станкович – як трансцендентний символ „балансування між світами”. Драма-феєрія представлена в музиці у різних жанрах, різною стилістикою, із різним трактуванням Мавки як „первинної творчої реальності”, але кожного разу – з відчутним прагненням її досягнути як артефакт культури, що символічно показує духовну сутність жінки, що має „в серці те, що не вмирає”.

Література

1. Єфремова Л. П. „Лісова пісня”. Опера В. Кирейка / Леніна Єфремова. – К. : Мистецтво, 1965. – 50 с.
2. Забужко О. С. Notre Dame d’Ukraine: Українка в конфлікті міфологій / Оксана Забужко / [вид. 3-є, випр.]. – К. : Факт, 2007. – 640 с.
3. Загайкевич М. П. Драматургія балету / Марія Загайкевич. – К. : Наук. думка, 1978. – С.174–185.
4. Їм промовляти душа моя буде: „Лісова пісня” Лесі Українки та її інтерпретації / [упоряд. В. Агеєва]. – К. : Факт, 2002. – 224 с.
5. Леся Українка. Твори / Леся Українка. – К. : Держлітвидав УРСР, 1951. – Т. 5 : Листи. 1881–1913. – 863 с.
6. Майбурова К. В. Віталій Кирейко / Катерина Майбурова. – К. : Муз. Україна, 1979. – 48 с.

7. Мірошніченко Л. Генезис „Лісової пісні” Лесі Українки: зародження образів / Лариса Мірошніченко // Українська мова та література. – 25–28.07.2004. – С. 66–71.
8. Моклиця М. В. Естетика Лесі Українки (контекст європейського модернізму) : монографія / Марія Моклиця. – Луцьк : ВНУ імені Лесі Українки, 2011. – 242 с.
9. Новакович М. О. Вагнерівська „драма майбутнього” та її рецепція у творчості Лесі Українки / Мирослава Новакович // Syntagma Musicum : зб. наук. ст. та спогадів на пошану Стефанії Павлишин. – Л. : Сполом, 2010. – С. 71–85.
10. Огнєва О. Д. Східні стежини Лесі Українки (статті та матеріали) / Олена Огнєва. – Луцьк : Волин. книга, 2007. – 236 с.
11. Паньков А. І. Поетичні візії Лесі Українки: онтологія змісту і форми / А. І. Паньков, Т. С. Мейзерська. – О. : Астропринт, 1996. – 76 с.
12. Пасютинская В. М. Лесная песня // Балет : Энциклопедия / [гл. ред. Ю. Н. Григорович]. – М. : Сов. энциклопедия, 1981. – С. 313.
13. Поліщук Я. „Лісова пісня” Лесі Українки: неопоганство і семантика міфу / Ярослав Поліщук // Дивослово. – 2000. – № 1 (515). – С. 2–7.
14. Рожок В. І. Оперна студія Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: історія і сучасність / Володимир Рожок / [Електронний ресурс]. – Режим доступу до джерела : <http://opernanmau.kiev.ua/history.htm>
15. Скупейко Л. І. Міфопоетика „Лісової пісні” Лесі Українки / Лукаш Скупейко. – К. : Фенікс, 2006. – 416 с.
16. Станишевский Ю. А. Украинский балетный театр: история и современность / Юрий Станишевский. – Киев : Муз. Украина, 2008. – 411с.
17. Туркевич В. Д. Хореографічне мистецтво України у персоналіях : довідник / Василь Туркевич. – К. : Біограф. ін-т НАН України, 1999. 224 с.

18.Холодинська С. М. Проблема синтезу в контексті видової специфіки мистецтв (на матеріалі міжвидової інтерпретації „Лісової пісні” Лесі Українки. – Автореф. дис... канд. філос. наук: 09.00.08 – естетика / Холодинська Світлана Миколаївна. – К., 2008. – 15 с.

*Ігнатова Л.П.,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
Східноєвропейського національного університету
імені Лесі Українки*

ПРОВІДНІ ТЕНДЕНЦІЇ У СУЧАСНІЙ МАСОВІЙ КУЛЬТУРІ

Провідні тенденції розвитку суспільства визначають сьогодні і розвиток культури як загалом, так і музичної зокрема. Такі явищами як глобалізація, технізація, інформатизація, інтернетизація не лише посприяли масовизації культури, але і возвеличили масову культуру до рівня домінуючої. Питання вивчення масової музичної культури, її особливостей, тенденцій і функціонування останнім часом все більше набувають не тільки практичного, але і наукового інтересу. Музика є потужним фактором впливу на масову свідомість. Масова культура – одна з найбільш потужних форм функціонування сучасної музичної культури. Це “специфічний спосіб освоєння дійсності і адаптації до неї, виявляється в умовах індустріального розвиненого масового суспільства, це явище, що характеризує специфіку виробництва і поширення культурних цінностей в сучасному суспільстві” [1]. Поява нових тенденцій у виробництві музичної продукції на світовому ринку формує тенденції “універсалізації феномена масової музичної культури. Виникнувши в руслі побутових жанрів прикладного призначення, масові жанри трансформувалися в універсальний феномен, який по-різному проявляється: в різних країнах, в залежності від культурних традицій, соціальної структури і панівної форми владних відношень”[2].Різноманітні види, форми і жанри музичної культури, як існуючі, так і абсолютно нові, сьогодні щоденно отримують в своє розпорядження нові технічні та технологічні можливості, які дозволяють музиці легко долати реальні і

віртуальні кордону, що, в свою чергу, є однією з характерних рис глобалізації сучасного культурного простору. “Глобалізація призвела до корінних змін в системі взаємовідносин між народною, елітарної і масовою культурою; вона знизила статус не тільки перших двох, але і культури як такої, яка сьогодні сприймається аж ніяк не як кінцева мета людського роду(І. Кант, М. Вебер, Г. Зіммель, Н.А. Бердяєв, С. Л. Франк та ін.), а як засіб, що сприяє досягненню життєвого успіху і матеріального благополуччя. Одночасно вона звеличила масову культуру, перетворивши її в провідний елемент системи культури постіндустріального суспільства” [3]. Музика – її виробництво, розподіл, регулювання та поширення по каналах масової комунікації – є важливою складовою сучасного інформаційного суспільства. А музична індустрія є ключовим фінансовим активом в країнах з розвинутою економікою. З появою засобів масової комунікації та Інтернету музичні твори отримали можливість знаходити свого слухача, глядача, причому одночасно і в найкоротші проміжки часу. Сучасна музична індустрія підпорядковується всім законам будь-якої іншої великої індустрії. В ній зайняті автори, виконавці, продюсери; виробники як музичної продукції, так і технічних засобів; організатори концертів, шоу; режисери, постановники, фінансисти, теоретики і критики музичного мистецтва, журналісти, провідні ведучі музичних радіо- і телепрограм, посередники та ін. Музична індустрія не тільки орієнтується на попит, а й формує його, виходячи з необхідності забезпечення розвитку самої індустрії і отримання максимального прибутку. Музичну індустрію, як і індустрію розваг, економісти розглядають як одну з найперспективніших галузей сучасної економіки. Люди бажають розваг(одна з функцій музики – розважати) по безлічі причин: бажання уникнути стресів сучасного життя, знайти нові образи, кумирів для наслідування, віри, сховатися від зруйнованої і лякаючої реальності. Музичний бізнес – значна частина світової економіки. Сьогодні музична індустрія шукає нові ринки збуту. Один із найбільш перспективних – це мобільна телефонія. Вона стає все більш популярною і модною, особливо серед тінейджерів. Деякі фахівці

сподіваються, що телефонія допоможе затормозити процес зниження продажів музичних CD-дисків. На сьогоднішній день, на думку фахівців, розвиток ринку музики, призначеної для завантаження на мобільні телефони, стане основним чинником для зростання глобального ринку музичної індустрії. Ці дані дозволяють нам виділити одну з основних закономірностей (тенденцій) в масовій музичній культурі – появу і розвиток нових технічних засобів в області творення, виконання і розповсюдження музики і музичних творів. У зв'язку з цим можна сформулювати і низку проблемних питань. В першу чергу – це взаємодія нових технічних засобів і слухачів.

Отже, у XXI столітті музична культура, безсумнівно, буде розвиватися нарівні з комп'ютерною культурою і новими інтерактивними каналами масової комунікації. Соціальні інститути музичної культури – музичні видавництва, музична торгівля, музичні бібліотеки будуть затребувані і не підуть у небуття. Особлива роль належатиме MP3-бібліотеці як охоронниці культурної спадщини, всіх можливих форм, жанрів і стилів сучасної музичної культури. Саме цифрові технології дозволяють сьогодні зберегти, примножити і передати наступним поколінням слухачів ту музичну спадщину, яку було створено попередніми поколіннями. Важливу роль в цьому процесі відіграє не тільки підготовка і діяльність кваліфікованих кадрів: музичних працівників, педагогів, мистецтвознавців, а й усіх без винятку працівників музичної індустрії, яка є одним із феноменів сучасної масової культури.

Література

1. Костина А.В. Массовая культура как феномен постиндустриального обще-ства. М.: Едиториал, УРСС, 2005. С. 68.
2. Сергеева И.В. Особенности коммуникативных процессов массовой музы-кальной культуры: Дис. канд. социол. наук: 22.00.06. Саратов, 2004. С.3
3. Шендрик А.И. Социология культуры. М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2005. С. 443.

4. International Federation of Phonogram and Videogram Producers (IFPI).
Еже-годные отчеты, 1990–2006, (IFPI 2006), <http://www.ifpi.org>
5. Burnett R. Music production in times of monopoly: the example of Sweden.
Popular
6. Music and Society. Dec 2006. FindArticles.com. 01 Dec. 2006, p. 1.
<http://>
7. www.findarticles.com/p/articles/mi_m2822/is_5_29/ai_n16850876/pg_1
8. Burnett R. The Electronic Challenge: Music. Cultural Competence /
Ed.
9. V. Ratzenbock and A. Ellmeier. Vienna: Springer, 1999. P. 21-32.

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

Керівник секції – народний артист України, доцент Чепелюк В.А.

Секретар - кандидат мистецтвознавства – Маращ О.М.

*Зарицький А.О.,
ст. викладач кафедри історії, теорії
мистецтв та виконавства
Східноєвропейського національного університету
імені Лесі Українки;
Зарицька А. А.,
викладач постановки голосу Луцького педагогічного коледжу*

**АКМЕТЕХНОЛОГІЯ ДІЯЛЬНОСТІ ВОКАЛЬНО-ТВОРЧОЇ СТУДІЇ
«ІМПУЛЬС» ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ГОТОВНОСТІ
МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ ДО ПРОФЕСІЙНОЇ
САМОРЕАЛІЗАЦІЇ**

Статтю присвячено висвітленню процесуальних особливостей акметехнології діяльності вокально-творчої студії «Імпульс» як дієвого засобу формування готовності майбутнього вчителя музики до професійної самореалізації.

Ключові слова: професійна самореалізація, акмеологічна спрямованість, професійна підготовка, акметехнологія, творча студія, майбутній вчитель музики.

Постановка проблеми. Акмеологічна спрямованість особистості вчителя формується за умови організації цілеспрямованого, системного педагогічного процесу, об'єднаного спільною метою. Мета і зміст даного процесу визначається інтелектуальним, морально-духовним та професійним розвитком майбутнього вчителя музики. Оскільки, професія вчителя музики є синтетичною за своєю природою і потребує від студентів музично-педагогічних спеціальностей системи інтегративних знань, комплексних фахових умінь (виконавських, музично-аналітичних, мовленнєво-

дидактичних, психолого-педагогічних, світоглядно-поведінкових). Разом із тим, мистецько-освітня практика диктує потребу в діяльних, інтелектуально й духовно розвинутих фахівцях, котрі орієнтуються в численних педагогічних новаціях, пропонують власні новаторські ідеї, вміють швидко порівнювати, аналізувати й оцінювати, мобільно знаходять ефективні та обґрунтовані рішення, критично і творчо мислять, володіють основами інформаційних технологій і методикою їх використання у професійній музично-педагогічній діяльності, що забезпечує індивідуально-орієнтований підхід до виховання учнів.

Акмеологічна парадигма освіти ставить за мету формування такого педагога-музиканта, котрий гармонійно поєднує освіченість, духовність, професіоналізм, моральну вихованість, розвиток особистості у відповідності з духовними цінностями національної і загальнолюдської культури.

Відтак, особливої значущості набуває питання стимулювання творчо-особистісного самовдосконалення та формування творчих здібностей майбутніх учителів мистецького профілю на основі розробки та організації акмеологічної технології діяльності вокально-творчої студії «Імпульс»

Аналіз останніх досліджень. Проблема підготовки майбутнього педагога до самореалізації у процесі професійної освіти досліджувалась у працях І. Бега, Н. Дем'яненко, О. Дубасенюк, В. Євтуха, І. Зязюна, Н. Ничкало, С. Нікітчина та ін.; психологія професійної діяльності та професійного розвитку вчителя музики обґрунтована такими науковцями, як С. Максименком, В. Моргуном, Н. Побірченком, В. Семиченком та ін. Дослідження впливу мистецтва на розвиток особистості суб'єктів педагогічного процесу відобразились у працях В. Бутенка, О. Олексюк, Г. Падалки, О. Ростовського, О. Рудницької, О. Шевнюк, О. Щолокової та ін.

Мета статті: розкрити процесуальні особливості акметехнології діяльності вокально-творчої студії «Імпульс» як засобу формування готовності майбутнього вчителя музики до професійної самореалізації.

Виклад основного матеріалу. Сучасне музичне мистецтво – це мистецтво діалогу, в процесі якого формується особистість. У вокальній творчості це діалог вокального виконавства та вокальної педагогіки, в результаті якого формується особистість співака. Вокально-творча студія «Імпульс» є універсальною формою вдосконалення знань, умінь та навичок набутих у процесі вивчення циклу музично-теоретичних та музично-виконавських дисциплін. Створення атмосфери емоційного та піднесеного спілкування сприятиме розкриттю почуттєвих та мотиваційно-потребнісних орієнтирів спрямованих на стимулювання до професійної самореалізації майбутніх фахівців музичного мистецтва.

Логічним етапом формування творчих здібностей майбутнього вчителя музики стала організація роботи з обдарованими студентами у вокально-творчій студії «Імпульс», що функціонує у Луцькому педагогічному коледжі. Студія (з італ. studio – старання, вивчення) [3, с. 488] – творча лабораторія, у роботі якої сконцентрувалися навчальні, експериментальні та художні завдання музичної акмепедагогіки.

Акметехнологія діяльності вокально-творчої студії має за мету формування загальної та вокальної культури особистості, створення психолого-педагогічних умов для самореалізації особистості, стремління до саморозвитку та самовдосконалення, формування об'єктивної оцінки власних вокально-виконавських якостей, розвиток емпатійних здатностей.

У відповідності до мети визначені завдання студії:

- виховання духовних потреб і ціннісних орієнтацій у сфері вокального мистецтва;
- формування вокальної компетентності;
- розвиток загальних і спеціальних музичних здібностей;
- самовдосконалення, саморозвиток, самореалізація.

Вокально-творча студія «Імпульс» уможливила універсальність вдосконалення знань, умінь та навичок, набутих в процесі вивчення музично-теоретичних та музично-виконавських дисциплін. Створення атмосфери

емоційно-емпатійного та піднесеного спілкування забезпечило актуалізацію мотиваційно-ціннісних орієнтацій майбутнього учителя музики, формування педагогічної асертивності.

Програмою студії передбачалось врахування вікових та індивідуальних особливостей студентів, використання інтерактивних підходів до викладання матеріалу, залучення студентів до імпровізації як художнього (нетрадиційного) методу опредметнення вокального потенціалу студента. Важливим аспектом вокального імпровізування є усвідомлення студентами мовленнєво-тембральної інтонації як смислової одиниці, завдяки якій, на думку відомого музикознавця Б. Асаф'єва, народжується музичний образ. Зважаючи на це, ми спонукали студентів до розуміння невід'ємних складових успішної вокальної імпровізації, а саме:

- інтонуючи кожну мить музики, треба пов'язувати її з попереднім і наступним звучанням, що сприяє активізації слуху і забезпечує повноцінне сприймання музичного твору;

- музична інтонація, ґрунтуючись на принципах контрасту і тотожності – це втілення у звуках думки, що здійснює смисловий та емоційний вплив на слухача;

- однією з основ первинної виразності – узагальненої інтонації – є інтервал, який організовується за допомогою ритму, утворюючи лаконічну і разом з тим виразну ритмоінтонаційну форму [1, с. 193].

Відбір основних форм і методів студійної роботи, організації навчально-репетиційної роботи здійснювався на основі положення, обґрунтованого Г. Падалкою, згідно з яким акмеологічне зростання в галузі мистецтва не може «відбутися без особливої настроєності студента на досягнення найвищого рівня досконалості у художній діяльності. Сформована установка, прагнення до досконалого виконання музики, до перевтілення у театральний образ, до створення картини тощо відіграє роль внутрішнього орієнтира діяльності, стимулює інтенсивність її художнього наповнення, виступає регулятором акмеологічного спрямування мистецьких набутоків» [2, с. 10].

На різних етапах вокальної підготовки використовувався евристичний метод як спосіб організації пошуково-творчої діяльності студента, яка спрямовувалась на самостійний аналіз музичного і поетичного тексту, пошуку виражальних засобів для створення власної інтерпретації виконання музичного твору.

Висновок. Визначальним у діяльності студії є те, що соціальна та особистісна адаптація, самореалізація та самовираження, розвиток впевненості в собі є необхідною основою для подальшої професійної діяльності студентів та реалізації своїх творчих здібностей. Таким чином, висвітлені акмеологічні технології організації діяльності вокально-творчої студії «Імпульс» розкривають процесуальні аспекти формування готовності майбутніх учителів музики до професійної самореалізації.

Література

1. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 2 : Интонация [Текст] / Б.Ф. Асафьев // Асафьев Б.В. Избранные труды. Т. V. – Москва, 1957. – С. 163–176.
2. Падалка Г.М. Акмеологічна арт-педагогіка: предмет, принципи, методичні підходи [Текст] / Г.М. Падалка // Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти / МОН України, НПУ імені М. П. Драгоманова. – Київ : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2010. – Вип. 10 (15). – С. 9–14.
3. Словарь иностранных слов. – 7-е изд., перераб. – М.: Русский язык, 1980. – 624с.

Охманюк В.Ф.,

кандидат мистецтвознавства, доцент

Східноєвропейського національного університету

ІННОВАЦІЙНІ МЕТОДИ ВИХОВАННЯ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ УЧНІВ НА УРОКАХ МУЗИКИ

Сьогодні на уроках музичного виховання пропонується принцип оцінки діяльності викладача по зацікавленню музикою і формуванню мистецького способу життя підростаючого покоління. Для теоретичних і технологічних інноваційних перетворень у музичному вихованні школярів значну роль грає моніторинг якості музичної освіти. В процесі моніторингу аналізу піддаються наступні показники: рівень знань, умінь і навичок; відношення до музики особистості.

Інноваційною є система оцінки якості музичної освіти. Для досягнення повної успішності, відвідуваності і підвищення активності на уроках музичного виховання використовується рейтингова (бальна) система оцінювання учнів. Її суть зводиться до наступного: учень за певний період (за місяць, за семестр, навчальний рік) набирає в сукупності певну кількість балів, що відповідає тій або іншій оцінці його діяльності.

Такий підхід в оцінюванні дійсно дозволяє відігравати оцінці стимулюючу роль, адекватно засвоювати матеріал що пропонується учням. На підставі розроблених критеріїв учні самі можуть об'єктивно оцінювати свої досягнення. Навчити школярів самооцінці і взаємнооцінці - важлива умова їх підготовки до самостійних занять. В якості основного критерію підсумкової оцінки успішності по дисципліні обрано відвідування заняття, орієнтованого, передусім на індивідуальні темпи розвитку музичних здібностей школярів, а не на виконання учбової програми. Також успішність по дисципліні визначається і повнотою отриманих теоретичних знань, працездатністю на уроці, участю у мистецькому житті школи.

В результаті роботи з пропагування музичної культури, як показує

останнє анкетування, у школярів змінилася думка про особисті цінності, тепер вони ставлять музику на одне з перших місць. Важливим аспектом для викладача музичного виховання є творчий підхід до своєї справи, вимогливість, уміння викликати інтерес до свого предмета.

Головним чинником мистецького життя школи є позаурочна робота, яка ведеться в двох напрямках: підвищення музичної майстерності і мистецько-гурткова робота. Залучення дітей в мистецькі гуртки - одне з пріоритетних напрямів роботи викладача музичного виховання. Через роботу мистецьких гуртків в школі можуть бути культивовані наступні види музичного виховання дітей: хор, вокал, вокально-інструментальний ансамбль, оркестр, гра на різних музичних інструментах та ін. З метою пропагування музичної культури, формування оркестрів, хорів для участі в конкурсах та фестивалях різного рівня в школі проводяться відбіркові прослуховування.

З метою популяризації музичної культури оформлені стенди "Наші мистецькі досягнення" та ін., виставка грамот, дипломів та нагород, отриманих в конкурсах та фестивалях різного рівня.

Також дуже значимою і цікавою подією є підготовка і проведення концертів та творчих вечорів. Важливою складовою частиною і відмітною особливістю технології навчання і виховання є програма "Живемо творчо". У рамках цієї програми проводяться: день музики, день вчителя, день матері та ін. Кількість школярів, що беруть участь в позаурочних мистецьких заходах з кожним роком збільшується, що свідчить про зростання інтересу до музики школярів. Музичне виховання повинно мати національні корені. В цьому випадку будь-який творчий захід є ефективним засобом педагогіки.

Школярі із задоволенням проводять дослідницьку роботу: соціологічні опитування серед однолітків про знання композиторів, артистів, співаків, популяризації різних видів мистецтва; випускають стінгазети різної тематики. Якщо не відставати від новітніх технологій, можна започаткувати проведення конкурсу мультимедійних презентацій на тему "Музичний Єралаш" і відеороликів на тему "Я скажу вам по секрету, для мене музика це

-". Підготовлені матеріали можуть бути продемонстровані на Тижні музики. За результатами участі школярів в мистецькому житті впродовж року визначається «Самий музичний клас». Нині велика увага приділяється питанням прищеплення музичної культури до підростаючого покоління. Бути музично грамотним - природне бажання людини. А головна ознака творчого життя - регулярна музична активність: відвідування концертів, конкурсів, фестивалів. Як захопити підлітків музичною культурою? У пошуку відповіді на це питання і народилася педагогічна концепція. [3. с. 41].

Принципова особливість інноваційної системи навчання полягає в тому, що в якості безпосередньої основи розвитку школярів в процесі навчання вона розглядає їх учбову діяльність. На уроках учні мають бути мотивовані на позитивний лад і доброзичливе відношення один до одного. Такий ефект може бути досягнутий лише при комплексному використанні усього арсеналу методів і засобів навчання, найбільш результативними з яких є - метод слуховий, метод проєктів, методи аналізування, порівняння, метод конкурсу [2. с.79].

На занятті з школярами старших класів особливе місце відводиться слуховій підготовці, яка полягає в прояві музичних здібностей людського організму. Це означає, що в юнацькому організмі під впливом постійного збільшення навантаження відбувається процес даптації, тобто настрою усіх функціональних систем організму на роботу в максимальному режимі. Урок побудований так, щоб він був емоційно насичений і містив елементи обігрування. Школярі отримують таке слухове навантаження, яке вони здатні витримати без навантаження на організм. Діти мають відпочивати на уроці музичного виховання. Такий результат досягається при використанні арсеналу методів: слухання, музичних ігор, аналізування. В кінці уроку учні не отримують домашнього завдання. На уроках школярі учаться правильному, в повному розумінні "культурному" виконанню музичних творів, що впливає не тільки на творчий розвиток, але і розвиток особистості підлітка. При аналізі свого Портфоліо учень дістає прекрасну можливість оцінювати

себе "учора" "завтра". Процес порівняння дозволяє робити адекватні висновки про свою музичну форму і свої можливості по досягненню поставлених цілей. Обов'язковою складовою Портфоліо є карта рефлексії "Я очима учителя", що містить розділи "Особистий розвиток", "Моя музична підготовленість", "Мої знання". На кожному уроці викладач з учнем ставить оцінки у відповідних розділах, причому власна оцінка школяра передую оцінці педагога. Таким чином, карта рефлексії дає можливість отримати достовірну інформацію про те, як проявив себе учень на уроці і оцінив свою роботу.

У різних сферах викладання дисципліни використовуються інформаційно-комунікаційні технології. Комп'ютер служить для презентації знань по теоретичних аспектах дисципліни, виступає як тренажер, здійснюючи тренувальні вправи по закріпленню отриманих знань, є каналом спілкування і джерелом інформації. Найбільш ефективними по теоретичному розділу є мультимедійні уроки "Теоретичні аспекти музичного виховання", і так далі. При цьому конкретно-наочна основа уроку робить його видовищним, наочним і таким, що запам'ятовується. Наявність мультимедійного проектора зробила можливою реалізувати таку форму роботи, як заочна екскурсія. Так за останні півроку викладач з учнями "побували" в Мілані в оперному театрі "Ла скала", в Лейпцігу (на фестивалі "Swinging Bach"). Застосування інформаційних технологій зробило можливою підготовку музичних репортажів з місця проведення концертів, конкурсів, фестивалів, творчих зустрічей. При цьому школярі можуть виступати в ролі музичних критиків, операторів, режисерів, що, безумовно, сприяє не лише підвищенню інтересу до музичної культури, але і придбанню комунікативних умінь, навичок роботи з сучасними технічними засобами. Загальновідомо, що для проведення уроків на високому рівні, занять в музичних гуртках потрібне хороше методичне забезпечення. Реалізації педагогічної концепції сприяє і матеріальна база. [1. с.14-15].

Таким чином, в якості інноваційних рис представленої концепції можна назвати наступні: використання інформаційно-комунікаційних технологій в освітньому процесі і позаурочній роботі; рейтингова система оцінювання, сприяюча активізації діяльності школярів; застосування особистісно-орієнтованого підходу (шляхом використання методу музичних проєктів).

Література

1. Гумінська О.О. Використання мультимедійних засобів – оновлення методики викладання мистецтв // Мистецтво та освіта. – 2009. – № 3.
2. Зятяміна Т. В. Про досвід використання педагогічних технологій на уроках музики // Інноваційні художньо-педагогічні технології. Книга вчителя дисциплін художньо-естетичного циклу. – Харків, 2006. – 132.с.
3. Пометун О.І., Пироженко Л.В. Сучасний урок. Інтерактивні технології навчання: Наук.-метод. посібник – К.: А.С.К., 2004. – 125 с.

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

Керівник секції – кандидат педагогічних наук, професор Гордійчук А.М.

Секретар - кандидат мистецтвознавства – Охманюк В.Ф.

*Головій Катерина
студентка V курсу інституту мистецтв
Східноєвропейського національного університету
імені Лесі Українки
науковий керівник - кандидат педагогічних наук,
професор А. М. Гордійчук*

ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ НАД ІМПРОВІЗАЦІЄЮ У ПРОЦЕСІ ТВОРЧОГО РОЗВИТКУ СТУДЕНТІВ

У статті розглянуто особливості роботи над імпровізацією. У процесі фахової підготовки студентів важливе місце займає творчий потенціал, розвинути який допомагають саме задатки до імпровізації. Застосування комплексу методів як ритмічне, гармонічне варіювання, створення акомпанементу, аналіз та планування імпровізації, сприятиме цілеспрямованому формуванню вмінь імпровізації студентів у процесі інструментально-виконавської підготовки.

Ключові слова: імпровізація, методи навчання, студент-музикант, творчий розвиток, вдосконалення задатків, основний музичний інструмент.

Постановка проблеми: імпровізація, як засіб розвитку творчих навичок майбутніх учителів музики, займає важливе місце у процесі інструментально-виконавської підготовки студентів. Зміни в сучасній освіті вимагають необхідності впровадження нових ефективних навчальних технологій, що дозволяють розвивати творчі здібності студентів. У науковій літературі набули широкого висвітлення проблеми навчання імпровізації (Д.Бейкер, Б.Брилін, Ю.Козирев, Д.Крамер, О.Курильченко, Ю.Маркін, Н.Попович та ін.).

Мета статті – показати, що одним із ефективних засобів розвитку творчої активності студентів є високий рівень засвоєння прийомів імпровізації на заняттях з основного музичного інструменту.

Виклад основного матеріалу. Майбутні викладачі музики мають бути готові до музично-виховної роботи, оволодіти вміннями формувати в учнів справжнє музично-мовленнєве мислення. На заняттях в класі музичного інструмента у вищому навчальному закладі необхідно формувати навички імпровізації. Це є необхідним для шкільної роботи, але не менш важливим є вміння майбутнього вчителя з точки зору виконавця донести до слухача весь зміст музичного тексту, всі образи та ідеї, які втілює автор [3].

Активна виконавська діяльність викладача є наочною формою безпосереднього художньо-естетичного впливу на студентів. Як зазначають багато методистів, жива форма спілкування із студентами засобами мистецтва є найбільш ефективною та пріоритетною.

Виконавська діяльність викладача є добрим зарядом для студентів у вихованні позитивних емоцій при сприйнятті музики. Причому позитивні емоції пов'язані не лише з самою музикою, а й не в меншій мірі – з особистістю вчителя, що має достатній фаховий статус. Важливим показником професійного рівня музично-виконавської підготовки викладача є вміння створювати варіанти виконання, наприклад, виконати пісню під власний супровід, продемонструвати її інструментальну транскрипцію і т.д. Для цього в ході навчання в педагогічному вузі студентам необхідно вивчити певний обсяг творів, вміти їх виконувати. При вивченні музичних творів на заняттях з основного музичного інструмента має звертатися увага на дидактичні принципи учіння та виконання музики.

У навчанні та розвитку творчої активності студентів імпровізація як вид художньо-креативної діяльності, як творчий продукт створюється в момент його виконання без попередньої підготовки. Разом з тим, імпровізація - це самостійно організований музичний потік, що уособлює

собою свободу мислення у звуковій палітрі і черпає натхнення з глибини творчого “я” [2].

Загальновідомо, що лише та імпровізація викликає емоційний відгук, заслуговує на увагу, яка відповідає логіці музичного розвитку, ґрунтується на високому виконавському та культурному рівні музиканта.

Існуюча у буденній свідомості думка, що імпровізація є справою особливо обдарованих людей, безпідставна та відображає інерційно-пасивні погляди на музичну педагогіку. Відсутність навичок імпровізації у більшості “академічних” музикантів пояснюється недосконалими програмними установками існуючої системи музичної освіти.

Колись утрачена в педагогіці установка на підготовку музиканта з універсальним підбором творчих навичок (виконавських, композиторських, теоретичних) сьогодні потребує свого відродження, починаючи з ранніх ступенів навчання музики[3].

Якість імпровізації, її художня цінність залежать від смаку виконавця, його творчої уяви, теоретичних і практичних знань, запасу гармонічних, мелодичних та ритмічних зворотів.

Починати навчання мистецтва імпровізації варто тоді, коли у студента вже сформований виконавський апарат і вироблена вільна зорово-слухова орієнтація гри на інструменті.

Навички імпровізації при всьому комплексі завдань, звичайно, не можуть вирішити усіх проблем формування творчої особистості. Разом з тим слід зазначити декілька найважливіших сторін засвоєння навичок імпровізації, без яких заняття в класі основного музичного інструменту поступово можуть втратити свою ефективність.

Для успішного проведення уроків імпровізації необхідна наявність двох умов – бажання та волі (як для студента, так і для педагога).

Заняття з імпровізації – це заняття спільного музикування педагога та студента. В цьому також є емоційний ефект: студент з перших занять відчуває себе музикантом такого рівня, як педагог. Хоча доля його участі у створенні

музичного образу дуже скромна (основне навантаження, звичайно, покладається на педагога), важливим є відчуття творчого партнерства.

Студент відразу має відчувати особистий творчий простір і отримувати всю необхідну інформацію на взаємин. Усе, що демонструє педагог, точніше – озвучує, сприймається на слух і переноситься студентом на власний інструмент. Заняття з імпровізації можуть проходити як індивідуально, так і в групі.

Головною умовою проведення занять з імпровізації як форми спонтанного творчого самовираження студента є наявність психологічного комфорту.

Здатність до імпровізації передбачає високий рівень культури мислення, професіоналізм виконавця. Музично-виконавська імпровізація передбачає особливу духовну активність, що супроводжується творчою уявою.

Висновки. У процесі фахової підготовки студентів важливе місце займає творчий потенціал, розвинути який допомагають саме схильності до імпровізації.

Імпровізація – процес активно творчий і на всьому протязі його головною складовою рисою є художньо-пошукова робота і студента, і викладача. Тому в методиці викладання імпровізації не може бути загального методу. Головна умова полягає у тому, щоб сам педагог був особистістю творчого спрямування. Таким чином, розвиток творчого потенціалу в процесі музично-творчої діяльності студентів не буде ефективним без здійснення педагогічного керівництва. Отже, викладач, який хоче виховати у студентів справжні творчі нахили до імпровізації, повинен мати у своєму педагогічному арсеналі широкий набір прийомів, які б спонукали до творчих пошуків.

Література

1. Апраксина О.О. Музика у вихованні творчої особистості / О.О. Апраксина // Музичне виховання у школі. – М. : Музика, 1975. – С. 20-27.

2. Бирюков С.Н. Импровизационность в музыке и ее стилевые типы: автореф. дис. на присвоен. научн. степени канд. искусствоведения / С.Н. Бирюков. – М., 1981.

3. Мальцев С., Розанов И. Учить искусству импровизации / С. Мальцев, И. Розанов // Советская музыка. – 1973. – №10.

4. Чепеленко В.В. Основи мистецтва імпровізації / В.В. Чепеленко // Програма курсу ХДАК. – 2003. – 9 с.

*Гусейнова Л.В.,
кандидат педагогічних наук, доцент
кафедри інструментально-виконавської підготовки
Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя*

ПЕДАГОГІЧНІ ПРОБЛЕМИ ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА У КЛАСІ ФОРТЕПІАНО

Суперечні і складні процеси, що відбуваються у мистецькій педагогіці висвітлили ряд проблем, пов'язаних саме із інструментально-виконавською підготовкою майбутнього вчителя музичного мистецтва. Кожна педагогічна *проблема*, що знаходиться в центрі уваги дослідників, є усвідомленим протиріччям між усталеною системою навчальної роботи у будь-якої ланці освіти, і результатами виконання тих завдань, які вона вирішує. Отже, проблема усвідомлюється педагогом-дослідником чи практиком як суперечність, що потребує розв'язання.

Педагогічні проблеми інструментально-виконавської підготовки є закономірним відображенням тих суперечностей, що виникають між бажаною професійною підготовкою майбутнього вчителя музичного мистецтва і реально існуючим механізмом навчально-виховного процесу; між теоретичною та практично-виконавською підготовкою студентів і здатністю реалізувати набуті знання, вміння та навички у практичній професійній діяльності; між зростаючими якісними фаховими вимогами до

майбутнього вчителя музики і недостатнім рівнем його підготовки упродовж навчання у вузі тощо.

Розглянемо детальніше існуючі проблеми інструментально-виконавської підготовки, яка посідає важливе місце в структурі фахових дисциплін. Особливого значення, у даному контексті набуває курс “Основний музичний інструмент”.

Під час вивчення основного музичного інструменту, зокрема фортепіано, майбутні вчителі музичного мистецтва повинні оволодіти певним комплексом умінь: досить вільно використовувати інструмент у різних видах діяльності, тобто виразно і професійно виконувати музичні твори світової фортепіанної літератури та їх фрагменти з урахуванням вікових особливостей сприймання шкільної аудиторії; добирати необхідні музичні приклади для проведення уроків, бесід, дискусій з проблем мистецтва, лекцій-концертів; перекладати для фортепіано фрагменти симфонічної, оперної і балетної музики, а в разі потреби робити полегшені переклади фортепіанної фактури; застосовувати на практиці досягнення передової фортепіанної методики з урахуванням сучасних вимог.

Ускладнюється процес інструментально-виконавської підготовки педагога-музиканта відсутністю детальної розробки технології формування готовності до інструментально-виконавської діяльності в процесі інструментальної підготовки; недостатня орієнтація на специфіку сприйняття школярами творів музичного мистецтва, що виявляється у доборі навчального репертуару для студентів; відсутністю детально розроблених списків творів українських та сучасних зарубіжних композиторів, недостатньою диференційованістю підходу до складання індивідуальних планів та програм студентів.

У зв'язку з цим у процесі підготовки педагога-музиканта виникає проблема перевантаження студента. Намагаючись забезпечити його найрізноманітнішою інформацією, в навчальні плани вводиться величезний перелік дисциплін, їх надмірні обсяги. Також, актуальною залишається також

проблема співвідношення психолого-педагогічної та фахової підготовки майбутнього вчителя музики.

Теоретичний аналіз наукової літератури і практика показують, що проблема забезпечення особистісного розвитку майбутніх учителів розв'язується поки що недостатньо, оскільки її не завжди усвідомлюють навіть самі викладачі, зусилля яких найчастіше спрямовуються на вирішення здебільшого часткових завдань, зокрема озброєння теоретичними знаннями і практичними вміннями. Замість того, щоб слугувати засобом інтелектуального й емоційного розвитку, засвоєння знань й оволодіння вміннями певної діяльності, перетворюється у самоціль.

Так, процес інструментально-виконавської підготовки фахівців неповною мірою зорієнтований на особистість студента і не забезпечує умов для реалізації його внутрішнього потенціалу.

У процесі інструментальної підготовки студентів, ми виявили наступну проблему - суттєву розбіжність у особливостях взаємовідносин між викладачем і студентом. Очевидно, що жорсткий вплив викладача в процесі інструментальної підготовки не завжди сприяє формуванню готовності студента до інструментально-виконавської діяльності, його зацікавленості і захопленості виконавським мистецтвом, натхненню і самовіддачі у виконанні музичного твору. На противагу, необхідною складовою активізації цього процесу виступає взаєморозуміння між викладачем і студентом, створення творчої атмосфери художньо-педагогічного спілкування.

Широкі висвітлення в науковій літературі підтверджує актуальність проблем розвитку виконавської активності студентів-музикантів та їх готовності до виконавської самореалізації; розвитку виконавського мислення студента, цілеспрямоване формування в навчальному процесі досвіду практичної діяльності.

Однією з головних проблем фахової підготовки музикантів-інструменталістів залишається формування емоційно-вольової та пізнавальної сторін особистості у процесі інструментально-виконавської,

зокрема фортепіанної підготовки. Студентів потрібно озброювати не стільки досконалим знанням певних творів, скільки вмінням орієнтуватися у тенденціях і закономірностях різностильової музики. У процесі навчання в інструменталіста необхідно формувати вміння розкриття суттєвих стильових особливостей творчості певного композитора, тобто розуміти інтонаційну семантику будь-якого мистецького напрямку. Адже досягнення художньо-естетичного результату можливе лише у разі сполучення логічної та емоційної сторін музично-образного мислення, а також володіння конкретною системою практично-виконавських навичок студента.

Заслуговують на увагу й проблеми недостатньої музично-теоретичної підготовки, формування культури спілкування, численні аспекти методичної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва.

Практичний досвід показує, що навіть ті студенти, що виявляють досить високий рівень теоретичної та інструментально-виконавської підготовки, нерідко відчують безпорадність у спілкуванні з дітьми, і, навпаки, студент зі слабкою підготовкою може досить комфортно відчувати себе у школі.

Особливу увагу привертають педагогічні проблеми, пов'язані з навчально-виконавською і педагогічно-виконавською практикою студентів, яка є важливим засобом творчого узагальнення й вдосконалення знань, умінь та навичок, набутих студентами в процесі інструментально-виконавської підготовки, і не завжди сприяє синтезуванню цих спеціальних знань і умінь у фахові, необхідних для майбутньої професії.

Проведений аналіз психолого-педагогічних і методичних досліджень, практики навчання показує, що на перший план висуваються проблеми, що стосуються недостатньої координованості фахових навчальних дисциплін і слабких зв'язків між різними предметами фахової підготовки; відсутності у багатьох студентів інтересу до учительської професії, орієнтації навчання у виконавських класах лише на вивчення конкретних творів, замість системного забезпечення необхідними музично-виконавськими знаннями,

уміннями і навичками; недостатнього розвитку мотиваційно-вольової і емоційної сфер.

Власні педагогічні спостереження також підтвердили думку щодо ізольованості різних сторін підготовки вчителя, неготовності студентів до використання набутих знань, наявності значного розриву між декларованими намірами і реальною підготовкою студентів.

Отже, в результаті аналізу педагогічних проблем інструментального виконавства, можна зробити висновок, що особливістю інструментально-виконавської діяльності, зокрема фортепіанної, є її реально існуюча багатомірність, яка вимагає вирішення різноманітних творчих завдань, пов'язаних з музичним виконавством. У процесі інструментально-виконавської підготовки формується комплекс необхідних знань та умінь, які дають змогу творчо і продуктивно опрацьовувати різноманітний за жанрами, стилями та напрямками музичний матеріал, готувати музичні твори до виконання й артистично їх виконувати. Характерною ознакою професійної готовності студента до інструментально-виконавської діяльності є наявність виконавської культури, систематизованих музично-виконавських знань, умінь та навичок, упорядкованого художньо-виконавського досвіду.

Ляшенко Т.В.,

кандидат педагогічних наук, доцент

кафедри інструментально-виконавської підготовки

Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя

Черняк Н.М.,

викладач вищої категорії

Ніжинської музичної школи

ДИТЯЧА МУЗИКА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ СВІТОВОГО ФОРТЕПІАННОГО МИСТЕЦТВА

У музично-виконавському мистецтві впродовж кількох століть активного пошуку значна увага приділялась створенню дитячої фортеп'яної музики.

До цього виду фортеп'яної творчості вертались композитори-класики XVIII - початку XIX століть. Варто згадати «Маленькі прелюдії» та «Нотний зошит А.М.Баха» Й.С.Баха, численні менуети, сонатини, варіації, рондо В.А.Моцарта та Л.Бетховена, які і в наш час обов'язково входять у репертуар юних піаністів. Назавжди увійшли в практику навчання гри на фортеп'яно «Дитячий альбом» П.Чайковського, «Альбом для молоді» Р.Шумана, «Мікрокосмос» Б.Бартока, «Шульверк» К.Орфа, «Дитяча музика» С.Прокоф'єва. Цим творам притаманні конкретність, живий поетичний зміст, образність, простота та чіткість форм. Відсутність значних мелодичних, гармонічних та фактурних труднощів робить цю музику доступною юним виконавцям. Пануюча в ті часи педагогіка направляла основні зусилля на формування піаніста-віртуоза. Завдання що ставили перед собою композитори у процесі написання дитячої музики спирались на бажання виховати справжнього, одухотвореного музиканта нового типу.

Навчальна література того часу була різноманітна. Цією важливою справою сумлінно і вдумливо займалися досвідчені музиканти високої кваліфікації - Гуммель, Мошелес, Герц, Куллак, Рейнеке. Провідними

жанрами дитячої музики минувшини були інструктивні п'єси - сонатини, етюди, варіації і танці.

Яскравим представником нової формації романтичної доби, можна сміливо назвати Роберта Шумана і його дитячі цикли. Дитяча музика Шумана, різко відрізняється від творів, на які спиралася музична освіта тих років. Відмінністю є співучість, ліризм, які закладені навіть у віртуозних п'єсах. В творчості Шумана дитяча фортепіанна література займає значне місце. Це цикли: «Дитячі сцени», «12 п'єс для маленьких і великих діток», «Дитячий бал» і «Альбом для юнацтва». Останньому заслужено належить провідна роль у навчальних програмах музичних закладів. Основною привабливістю цього напрямку творчості Шумана є програмність усіх дитячих збірок.

Небувалим для того часу явищем став новаторське зацікавлення Шумана до дитячої психології, фантазії та бажанням у всьому знаходити ознаки гри. Він вважав, що механічна робота над вдосконаленням технічних можливостей приносить колосальної шкоди, і тому має замінюватися різними ігровими прийомами та способами зацікавити маленького музиканта.

Не можна оминати те, що на Шумана мали вплив відомі композитори й педагоги тієї доби. Наприклад, науковці знаходять деяку близькість "альбому для юнацтва" до «Пісень без слів» Ф. Мендельсона. Зважаючи на художні властивості музики Шумана, наполегливо рекомендовано вивчати дитячі фортепіанні цикли в мистецьких закладах. В силу більш складних завдань ніж технічний зріст, які ставляться перед викладачем, твори зі збірок Шумана здебільшого складають репертуар початкових етапів навчання. Перевага віддається дітям з більш розвинутими музичними здібностями.

Найчастіше у педагогічній роботі використовують чудовий збірник «Альбом для юнацтва», який з покоління в покоління у своїй практиці передається викладачами. Звертаючись до педагогічного досвіду, можна констатувати, що з вихованцями фортепіанних відділень ДМШ найбільш

частіше працюють над п'єсами «Альбому»: «Сміливий наїзник», «Дід мороз» (до речі, це досить неточний переклад назви «KnechtRuprecht», що означає злісне маленька істота на кшталт троля, яка може боляче висікти прутами неслухняних дітей), «Спогад», «Веселий селянин ...», «Марш», «Перша втрата», «Маленький етюд», «Міньйона», «Сицилійський танець», п'єси без назви До мажор і Фа мажор. Не так часто грають «Ранковий подорожний», «Мелодію», «Вершника», «Відлуння театру», «Народну пісеньку». Ряд п'єс «Альбому», на жаль, залишається практично поза увагою викладачів.

Причини цілком зрозумілі, - це складність шуманівського стилю для освоєння молодшими школярами і недостатня концертна результативність старших класів, де учень часто пов'язаний з концертними і конкурсними виступами. Фортепіанна музика Шумана не досить популярна у програмах ДМШ, але немає сумніву, що ці твори не менш корисні від традиційних творів класичного напрямку і мають бути рекомендовані для обов'язкового розгляду.

Питаннями музичної педагогіки та навчання дітей музиці займалися яскраві представники української національної композиторської школи.

Історія становлення жанру української дитячої фортепіанної музики мала декілька етапів розвитку. Перший період відноситься до часів зародження фортепіанної мистецтва в Україні у кінці XVIII століття і має назву долисенкового періода. Наступний етап розвитку фортепіанної культури в Україні тісно пов'язаний з діяльністю Миколи Лисенка. В українському мистецтві творчість М. Лисенка являє собою активний етап розвитку національного стилю в українській професійній музиці. Композитор зробив вагомий внесок у генезу української фортепіанної музики, дитячої зокрема.

Українська музика минулого століття характеризується появою широкого спектру різноманітних стильових напрямів. Значне місце у творчості українських композиторів займає дитячий фортепіанний репертуар. Це насамперед "24 дитячі п'єси" В.Косенка, "Дитячий альбом"

М.Степаненка, "П'єси для дітей" В.Подвали, численні фортепіанні твори Ю.Рожавської. Ж.Колодуб, М.Завалішиної, І.Саська. Ю.Щуровського та інших стали золотим фондом вітчизняної фортепіанної музики.

Крім популярних творів, що широко використовуються в сучасній педагогічній практиці, існує велика кількість маловідомої музики українських композиторів для дітей. Дитячі фортепіанні збірки В.Барвінського, Н.Нижанківського, М.Скорульського, М.Соколовського, І.Віденського, П.Козицького тощо. Дійшовши до своїх маленьких виконавців ці твори займуть належне місце серед найкращих зразків української музичної спадщини. **Цікавими на наш погляд** є цикли Валентина Сильвестрова - "Дитяча музика №1" і "Дитяча музика №2", написані на початку 70-х років. У них поряд з типовим набором жанрів марш, колискова, скерцо, ноктюрн, представлені наділені зображальною конкретикою "Дзвіночки", "Озеро", "Ранковий птах", "Вдячність", "Подив", Фантастична сонатина ("Дракон і птах"). Сюди входять традиційна "Казка", безпретензійна "Ранкова пісенька" та "Старовинна мелодія"

Окреме місце в еволюції фортепіанних альбомів для дітей посідають твори музикознавця, композитора, піаністки, аранжувальника Людмили Жульєвої. Насьогодні Жульєва є найчисленнішим автором-укладачем дитячих збірок а саме „Граємо удвох”, "Музика для дітей", "Д.Гершвін - Ансамблі" в 4 руки, „В гостях у Андрея Петрова"- збірка аранжувань в 4 руки „Шкільний співанок», "Популярна музика" для фортепіанного дуету", «Піаніст - початківець», "Піаніст-початківець"улюблені мелодії в ансамблі з учителем", "Граємо удвох", "Справжній друг", "Класика і сучасність", "Веселий кабальєро", "Джазові композиції, «Учень-піаніст», «Буду піаністом», „Абетка піаніста», „Нотки”, та ін. Автор перекладання "Дитячого альбому" П.І.Чайковського для фортепіано в 4 руки.

Таким чином, крізь призму становлення дитячої фортепіанної музики та мінімального аналізу структури жанру можна установити історичну

динаміку розвитку фортепіанного мистецтва впродовж довгого етапу його розвитку. Головне завдання для викладача - допомогти своїм учням, можливо майбутнім професійним музикантам оволодіти грою на фортепіано, опанувати складні твори класичної доби. Безумовно це складна, копітка, довготривала праця, яка залежить від високого професіоналізму педагога-піаніста.

*Маслічук Віталій,
студент V курсу інституту мистецтв
Східноєвропейського національного університету
імені Лесі Українки
науковий керівник - кандидат педагогічних наук,
професор А. М. Гордійчук*

ДО ПРОБЛЕМИ СТАНОВЛЕННЯ Й РОЗВИТКУ ДУХОВИХ ОРКЕСТРІВ ВОЛИНИ

Постановка проблеми. Питання становлення й розвитку духових оркестрів на Волині набувають особливого значення в контексті сучасного процесу українського національного відродження, зростання інтересу до історичної спадщини, духовної та матеріальної культури, спонукаючи дослідників вивчати історичні джерела, щоб повернути із забуття історичні факти, події, імена несправедливо забутих видатних культурних діячів минулого.

Мета статті – комплексне й системне вивчення всього наявного на сьогодні фонду духового інструментарію на теренах Волині, починаючи від його витоків; зокрема, охопити і визначити такі важливі моменти: джерелознавча та археографічна проблематика, описання соціальної й мистецької сутності духових оркестрів.

Виклад основного матеріалу. Народне мистецтво – це невмируще дзеркало душі кожної людини і народу в цілому. Одним із найдемократичніших, найбільш улюблених видів народного мистецтва є духовна музика – невід’ємна сторінка історії українського музичного

мистецтва. Мабуть, саме цим зумовлена популярність духової музики в Україні.

Які ж першовитоки цього мистецтва? Згідно з даних історичних розвідок, духові музичні інструменти прийнято вважати найдревнішими. Їх віддалені предки (сигнальні звукові знаряддя, свистілі, роги, кістки, раковини), здобуті археологами, беруть свій початок в епісі кам'яного століття – палеоліті.

Древнім слов'янам були відомі три основні види духових інструментів: труба та ріг, сопілка та поздовжня флейта, а також найпопулярнішим інструментом була жалійка. Саме жалійка звучала в церемонії поховання та оплакуванні померлого. Дудка, сопель, волинка супроводжували народні розваги. Духові інструменти були душею ігрищ, їхня гра оживляла і надихала народні зборища.

Зібрані матеріали Олексою Ошуркевичем під час фольклорно-етнографічних експедицій (1970-1983 рр.) дають можливість дещо доповнити наявні відомості з літературних і документальних джерел. Зафіксовано нові факти поширення давніх народних інструментів у регіоні Західного Полісся, в тому числі й Волині, виявлено функціональні особливості їх побутування, зв'язки із звичаями, господарсько-виробничою діяльністю людей.

Варто зазначити, що сфера поширення музичних труб за його польовими обстеженнями, не відповідає тій ізоглосі, хоч і умовній, що її в кінці минулого століття намітив у своїй праці «Труба в народних верованнях» В.Мошков: вона значно ширша і представляє собою своєрідне та складне розгалуження в даному регіоні. Про це говорять виявлені О.Ошуркевичем осередки виготовлення та використання цих інструментів ще в порівняно недалекому минулому – у селах Ковельського, Ратнівського, Турійського, Старовижівського, Луцького районів Волинської області [1, 8].

У період дедалі ширшого впровадження інструментальної музики в народний побут українських міст, наділених Магдебурським правом,

виникають ремісничі цехи. Цехові виконавці супроводжували музикою різмаїті ігри та розваги, музично оформляли родинно-побутові свята.

Існування музичних цехів засвідчується документальними даними лише з кінця XVI століття. Спершу цехи виникли на Правобережжі в Кам'янець-Подільському (1578 р.), Львові (1580 р.), містечку Степані на Волині (1614 р.). Відмінність у цехових музикантів на Правобережній Україні загалом вирізняється за релігійною приналежністю. Так, музикантський цех у м. Степані на Волині частково належав до православно-троїцького приходу, частково – до католицького костелу (існував з початку XVII ст.). Наприкінці XIX століття в Степані збереглися як діючі і старанно підтримувані селянами общини 10 цехів. Правила музичного цеху збігаються з деякими пунктами львівського статуту, а саме: на весілля, христини тощо, обиватель мав запрошувати цехових музикантів, яким за гру належала відповідна плата. Запрошувати музикантів з іншого населеного пункту вважалося злочином.

Музикантські цехи відіграли значну роль у розвитку народної і професійної музики. Створені ними зразки передавалися від одного покоління до іншого. Удосконалювалася майстерність гри на різного роду музичних інструментах [2, 30].

За інформацією «З історії розвитку духової музики на Волинському Поліссі» Ярослава Сверлюка, який вивчав історію розвитку духової музики на Волині, відомо, що у другій половині XIX століття тут набули поширення сільські духові оркестри та ансамблі. На їх укорінення в місцевому середовищі вплинули чеські емігранти, які доповнили поліський інструментарій технічно вдосконаленими аерофонами (труби, флейти, тромбони, валторни). Окрім духових оркестрів, досить популярними були музикування малими формами (квінтети, секстети) [3, 96].

В архівних фондах обласного архіву збереглися документи, які підтверджують існування духових оркестрів у волинських селах: Малин, Гільча (Гулеч Чеська), Залісся, Сенкевичівка, Великі Дорогостаї, Моковичі,

Свинарин та інші. Чеська культура, яку переселенці інтегрували до Волині, стала частиною історії українського народу, гармонійно збагатила культуру Волинського Полісся. Духова музика, принесена чехами, була вже у стадії розквіту, а духові інструменти технічно вдосконаленіші. На сучасному етапі Волинь стала центром розвитку духового мистецтва в Україні, де традиційно проводяться фестивалі духових оркестрів, щорічні обласні огляди-конкурси духових оркестрів, ансамблів, виконавців на духових та ударних інструментах серед учнів дитячих музичних шкіл.

Волинська земля багата на таланти. На Волині існує 12 духових оркестрів, а саме: духовий оркестр Володимир-Волинської військової дивізії, духовий оркестр Луцького гарнізону Національної гвардії України, духовий оркестр Луцького Палацу шкільної молоді, Горохівський народний аматорський духовий оркестр, Ківерцівський народний аматорський духовий оркестр, Маневицький народний аматорський духовий оркестр, Рожищенський народний аматорський духовий оркестр, народний аматорський духовий оркестр Палацу культури міста Луцька, Ковельський народний аматорський духовий оркестр, Нововолинський народний аматорський духовий оркестр, духовий оркестр Волинського державного училища імені І.Стравінського.

Зразковим духовим оркестром Волині є народний аматорський колектив Луцького народного дому «Просвіта», який був створений у 1958 році. Першим його організатором став Сергій Кузьмович Юрченко. Звання «народний самодіяльний» присвоєне у 1967 році. З 1970 р. до 1990 р. керівником був Ярослав Степанович Андрійчук. За цей період оркестр став зрілим, професійним колективом, хоч і з самодіяльним статусом.

З призначенням в 1990 році на посаду керівника, музиканта-професіонала Анатолія Андрійовича Вихованця, концертна афіша оркестру збагатилася музичними шедеврами напівзабутих, маловідомих широкому загалу українських композиторів; оригінальними перекладами для оркестру

музичних творів композиторів-класиків; музикою яскравою за змістом та цікавою за виконавськими прийомами.

Щорічно оркестр дає понад 30 сольних концертів. Крім цього, оркестр постійний учасник святкових імпрез, обласних і міських культурно-мистецьких фестивалів, конкурсів, марш-парадів, урочистих мітингів.

Висновки. На жаль, сьогодні духова музика, як і всі інші музичні жанри в Україні має свої проблеми. В країні не виготовляються вітчизняні музичні інструменти, відсутня належна увага до видавництва нотної літератури. Середні і вищі навчальні заклади, де готують фахівців-духовиків перетворюються в установи закритого типу, і є недосяжними для конкурсного відбору і прийому на роботу талановитих педагогів. Продовжується міграція талановитих виконавців, педагогів, диригентів за кордон, що викликає дефіцит якісних кадрів в Україні.

Сьогодні, коли Україна переживає важкі часи по захисту своєї незалежності, коли на Сході точиться війна з російським агресором, коли Україна прагне вибороти своє місце в Європі і приєднатися до союзу Європейських країн, необхідно спрямувати значні зусилля органів державного управління на виправлення цих помилок. Хочеться вірити, що в майбутньому наша держава одержить визнання культури і мистецтва, а також духової музики зокрема, у цілому світі.

Література

1. Ошуркевич О. Затрубили труби. З історії народних музичних інструментів / О. Ошуркевич. – Луцьк: Надстир'я, 1993. – с. 8.
2. Круль П. Ф. Генезис духового та ударного інструментального виконавства України : автореф. дис. доктора мистецтвознавства: 17.00.01 / П. Ф. Круль ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2001. – с. 30.
3. Сверлюк Я. З історії розвитку духової музики на Волинському Поліссі / Я. Сверлюк // Поліссєзнавство : наукові фольклорно-етнологічні та мистецтвознавчі студії. – Рівне : Волинські обереги, 2001. – с. 96–99.

Ревенчук В.В.,

кандидат педагогічних наук, доцент

кафедри інструментально-виконавської підготовки

Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя

ВЗАЄМОДІЯ ВИКЛАДАЧА ТА СТУДЕНТА ЯК ЧИННИК ПІДВИЩЕННЯ ЕФЕКТИВНОСТІ НАВЧАННЯ В ІНСТРУМЕНТАЛЬНОМУ КЛАСІ

Розвиток вищої педагогічної освіти в умовах орієнтації на європейські цінності, соціальна зацікавленість суспільства у вихованні активної творчої особистості, здатної до саморозвитку і самовдосконалення у процесі освітньої діяльності спонукають до пошуку шляхів удосконалення якості професійної підготовки майбутнього вчителя музики. На нашу думку, одним із таких шляхів є підвищення ефективності навчальної взаємодії викладача та студента. У музично-педагогічній освіті ця взаємодія опосередковується музичним мистецтвом, як одним із наймогутніших чинників впливу на духовний розвиток особистості.

Інтерес до проблеми впливу навчальної взаємодії на успішність навчання зумовлений усвідомленням тієї ролі, яку вона виконує у музично-освітній діяльності студента. Виявляючись у формі художньо-педагогічного спілкування, навчальна взаємодія в інструментальному класі є основою навчально-виконавської діяльності. Це складний багатофункціональний процес, в якому зосереджено великі можливості для вияву учасниками власних творчих якостей, розвитку індивідуальності, умінь, інтересів, потреб, прагнень, що дозволяє розглядати проблему навчальної взаємодії як важливе завдання професійної підготовки майбутнього вчителя музики.

Феномен взаємодії дістав ґрунтовне висвітлення у філософській (М.Каган) та психолого-педагогічній літературі (О.Бодальов, Г.Костюк, І.Страхов та інші). Все ж як художньо-педагогічний феномен і об'єкт наукового дослідження навчальна взаємодія розкривається лише побіжно. Вчені розглядають взаємодію як спільні прагнення до пізнання мистецтва й

оволодіння ним, як спрямованість на найглибше проникнення в задуми автора (Л.Баренбойм, О.Гольденвейзер, Г.Нейгауз та інші), а проблеми організації навчання гри на музичному інструменті розкривають переважно з позицій удосконалення виконавської майстерності.

Піднімаючи питання інновацій у системі мистецької освіти, необхідність розвитку в студента творчих якостей та самостійності, О.Рудницька розглядає *педагогічну* взаємодію як спільну функціонально-рольову діяльність педагога та учня, побудовану на основі організації партнерства й співпраці з метою досягнення певної освітньої мети, і спрямовану на становлення учня як активного суб'єкта навчально-виховного процесу. Отже, аналіз науково-методичної літератури з досліджуваної проблеми засвідчує певні досягнення. Водночас необхідність розробки цілісних підходів до удосконалення фахової підготовки майбутніх учителів музики актуалізує проблему оптимальної організації навчальної взаємодії в інструментальному класі.

Аналіз науково-методичної літератури та практичного досвіду виявляє недостатнє розуміння ролі навчальної взаємодії у процесі інструментально-виконавської підготовки студентів, вказує на негативні чинники, які впливають на ефективність навчальної взаємодії, а саме: стихійний характер перебігу навчальної взаємодії в інструментальному класі; недостатнє врахування її індивідуально-особистісних, соціально-психологічних аспектів, що виявляється в таких дисфункційних стратегіях спілкування, як імперативна, маніпулятивна, та ґрунтується на методах нав'язування, наслідування, які мають поверховий характер, не приводять до узагальнень, не допомагають пізнати закономірності виконавського мистецтва; відносно низький інтелектуальний рівень учіння студента, що виявляється в нерозвиненості його художньої свідомості, стереотипності мислення.

Теоретичний аналіз досліджуваної проблеми виявив сутність *навчальної взаємодії*, яка розглядається нами як спосіб організації спільної діяльності, що реалізується у формі спілкування через систему

взаємовпливів, яка породжує взаємозв'язок, взаємозумовленість дій та супроводжується налагодженням взаємозалежних стосунків; виявляється у співробітництві як формі спільної навчальної діяльності, що характеризується взаєморозумінням, взаємопроникненням у духовний світ один одного, спільним аналізом процесу і результату діяльності.

Аналіз навчальної взаємодії в музично-освітній практиці зумовлює розгляд її як процесуального явища, опосередкованого природою музичного мистецтва, що виступає могутнім джерелом взаємовпливу педагога й вихованця, засобом розкриття їх духовного потенціалу.

Дослідження процесу організації взаємодії в інструментальному класі нерозривно пов'язане з вивченням процесу становлення особистості студента в умовах його навчання. Виховна й розвиваюча цінність навчально-мистецької взаємодії залежить від її змістовності, спрямованості, ставлення до виконавської діяльності й рівня володіння прийомами гри на фортепіано. Кожна з виокремлених складових виступає вихідною точкою аналізу взаємодії і дозволяє виявити взаємозв'язок та взаємозалежність її структурних компонентів: *мотиваційного*, зорієнтованого на розвиток потреб, прагнень, інтересів, ставлення до музичного мистецтва; *когнітивного*, пов'язаного з накопиченням системних теоретичних знань, поняттєвого фонду, розвитком аналітичного мислення, умінь змістовно інтерпретувати музичні твори; *креативного*, пов'язаного з розвитком художньо-пізнавальної активності, самостійності в художньо-творчій діяльності, які сприяють формуванню змістовної виконавської інтерпретації; *операційного*, що акумулює вміння виразно, змістовно, художньо переконливо, технічно досконало виконувати музичні твори, аналізувати власне виконання. Ефективність навчальної взаємодії забезпечується єдністю означених компонентів, а умовне їх виокремлення відкриває перспективи цілеспрямованого педагогічного керування процесом її розвитку.

На основі теоретичного аналізу, вивчення педагогічного досвіду та власних спостережень за навчальною практикою нами було виділено

педагогічні умови, які, на наш погляд, є необхідними й достатніми для забезпечення ефективності взаємодії викладача та студента у процесі інструментальної підготовки майбутнього вчителя музики, а саме: цілеспрямоване педагогічне керування процесом навчальної взаємодії; забезпечення її творчого характеру; збагачення художньо-педагогічного спілкування, розвиток мотивації оволодіння грою на фортепіано. Взаємозв'язок цих умов передбачає комплексний підхід до організації навчальної взаємодії в інструментальному класі. Її основою має бути гуманістична орієнтація методики навчання гри на фортепіано, котра ґрунтується на повазі до студента як суб'єкта навчання; прагненні допомогти в цілеспрямованні його навчально-виконавської діяльності; позитивному ставленні до нього, незалежно від його здібностей, максимальному розвитку творчих здібностей.

Взаємодія викладача та студента в інструментальному класі є сплавом спілкування та навчально-виконавської діяльності. Це складний багатоаспектний процес, від ефективності якого залежить якість інструментально-виконавської підготовки майбутнього вчителя музики.

Отже, розуміння цілісної динамічної інтегративної природи навчальної взаємодії у музично-освітньому процесі крізь призму філософських, психолого-педагогічних та художніх положень зумовлює необхідність комплексного підходу до організації навчальної взаємодії в інструментальному класі та цілеспрямованого педагогічного керування процесом її розвитку

Секція 3. СУЧАСНА МИСТЕЦЬКА ОСВІТА: ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА

Керівник секції – доктор архітектури, професор Лесик О.В.

Секретар - кандидат архітектури, доцент – Берлач О.П.

*Велік Ірина,
студентка V курсу інституту мистецтв
Східноєвропейського національного університету
імені Лесі Українки
науковий керівник - кандидат архітектури,
доцент О.О. Лесик-Бондарук*

АНАЛІЗ ВПЛИВУ УКРАЇНСЬКОЇ ВИЗВОЛЬНОЇ БОРОТЬБИ НА ТВОРЧИСТЬ НІЛА ХАСЕВИЧА

I. Постановка проблеми

Ознайомлення із творчістю Ніла Хасевича – видатного художника і графіка, ім'я якого мало бути стерте із пам'яті нащадків тоталітарним режимом. Дослідити, як вплинула Національно-визвольна війна на творчість художника.

II. Мета роботи

На основі аналізу джерельного матеріалу, художньо-мистецьких творів, історичної літератури дослідити творчість Ніла Хасевича у воєнний час.

III. Виклад матеріалу

Ім'я Ніла Хасевича могло бути стертим із пам'яті людства. Відомості про нього тримали в таємниці, його вважали ворогом і перслідували. Але інформація про нього дійшла до нашого покоління, про те що він посів визначне місце в історії свого народу. Ніл Хасевич - справжній герой нації, який присвятив вісім довгих років свого життя боротьбі за правду та справедливість. Він боровся не за допомогою зброї, а за допомогою малюнку.

Український художник, видатний майстер графіки та дереворитів, людина складної, трагічної людської долі народився 12 листопада 1905 року в с. Дюксин, що на правому березі річки Горинь, Рівненського (нині Костопільський район Рівненської області) повіту Волинської губернії в

родині сільського диякона-псаломника – Антона Івановича та його дружини Федотії Олексіївни. Здобув мистецьку освіту в Україні та Польщі і мав можливість отримати роботу у Варшаві, а також нове громадянство. Але у воєнний час він зробив інший вибір і вирішив залишитись зі своїм народом. [12]

Відчувши на собі всю несправедливість у 1942 році Ніл Хасевич став членом ОУН і перейшов у ряди вояків Української повстанської армії. [11] І свої художні твори він присвятив антирадянській пропаганді.

Підпільна його робота, як агітатора велася під псевдо «Бой», «Зот», «Левко», «Рибалка», «Джміль», «333». Також він був керівником повстанницької друкарні. Обраний до центрального і крайового проводів Організації українських націоналістів. [1] Прийняли Хасевича до підпільного українського парламенту – Української головної визвольної. [4]

Працював художник в редакції журналу «До зброї», створював ряд малюнків для українського сатиричного журналу «Український перець» та «Хрін».

Він створив плакати агітаційного характеру, намалював ряд сатиричних карикатур. Подіям повстанського руху присвятив цикл робіт «Волинь у боротьбі», його плакати під назвами «За Українську Самостійну Соборну Державу», «Воля» випустив різні агітаційні матеріали (брошури, листівки, летючки).

Плакати були популярні серед повстанців, також поширились і потрапили за кордон. Ним створений ряд портретів командирського складу та портретів бійців.

За період Неаціонально-визвольної війни розробив ескізи прапорів, печаток, бланків, бофонів і відзнак підпілля (Хрест заслуги, Хрест бойової заслуги, медаль "За боротьбу в особливо важких умовах") Так, у листі до Головного командира УПА у квітні 1950 р. графік зазначає, що для виготовлення відзнак "можна взяти метал із гільз артилерійських набоїв, або

з більшовицьких орденів - вони мосяжні і легкоплавні". За свої заслуги художник також був нагороджений. [10]

Також він навчав мистецтва гравюри молодих художників, які також ілюстрували підпільну літературу. Н. Хасевичу вдалося не тільки створити високохудожні твори, а й організувати підпільну мистецьку школу – «Ланка 'Зота' або мистецька школа Н. Хасевича», яка випустила ряд учнів-послідовників, таких, як Артем, Мирон і Свирид та об'єднувала талановиту молодь – вояків Української повстанської армії . [6]

Ілюстраціями Ніла Хасевича були прикрашені майже всі підпільні видання Волині і Полісся. Національно визвольна боротьба простежується у його гаслах, в композиціях робіт, картинах, замальовках.

Оприлюднення його агітаційних творів на Заході стало великою загрозою для художника. Ці твори відкривали всьому світові, що в Україні триває боротьба проти більшовицького режиму. І коли ці матеріали потрапили до делегатів Генеральної Асамблеї ООН та іноземних дипломатів і були надруковані в альбомі «Графіка в бункерах УПА». [9] В цих творах він передав візуальний образ УПА та історична правда. Це остаточно розгнівало радянське керівництво.

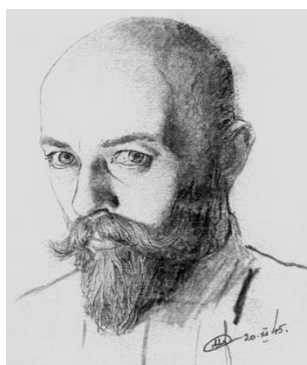
Одже, єдиною зброєю художника була липова дощечка та різець, і в цьому влада вбачала загрозу. Для того щоб в'яснити, хто такий цей художник, була створена спеціальна оперативна група, очолена капітаном держбезпеки Борисом Стекляром, заступником начальника відділення 2 відділу УМДБ Рівненської області. На замальовках виконаний підпис із ініціалів «Н. Х.», саме цей підпис був зачіпкою у розслідуванні. Ініціалами «Н» та «Х», що у вигляді зірочки (накладені одна на одну букви), містили роботи Н. Хасевича. [2] Після того, як опергрупа дізналась інформацію де народився і навчався художник, вони магались виявити його місце перебування. Ця наполеглива, цілеспрямована операція на його пошук і захоплення, щедрі нагороди облавникам, свідчать, що упівський графік високо цінувався совітами. Адже

шукали його з усіма "почестями", як особливо небезпечного злочинця для влади.

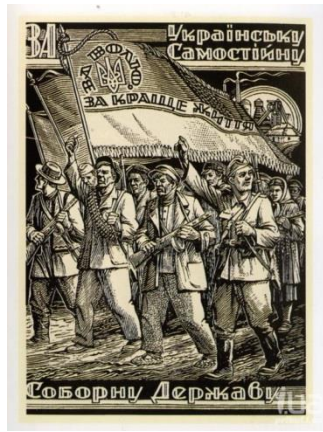
Його знайшли в одному із бункерів УПА. [13] Де він і загинув він гранат ворога. За іншими даними Ніл Хасевич застрелився з особистої зброї разом із двома своїми охоронцями — Вячеславом Антонюком — «Матвієм» та Антоном Мельничуком — «Гнатом», спаливши перед тим усі важливі документи. [3]

Здебільшого Ніл Хасевич працював в галузі станкової, книжкової та документальної графіки. Займався гравюрами, а точніше – дереворитами (деревізорами), рідше – ліноритами, у яких він досягає значного рівня, будуючи зображення не тільки на поєднанні ліній різної тональності, але й конфігурації, на використанні різної форми штрихів, крапок. [8] До них можна віднести краєвиди, портрети (офіційні – Миколи Козака та Степана Бандери; меморіальні – Миколи, Козака, Олекси Громадюка, Осипа Дякова, Дмитра Клячківського та Романа Шухевича; неформальні дереворити і малюнки – портрети командира сотні «Распутіна», портрет Олесі, Жені та Олі) і жанрові сцени [7]

Роботи дійшли до нас в як у репродукціях, та і в оригіналах. Оригінали досі зберігаються в обласних архівах, зокрема у Волинському. Деякі роботи, зберігаються, як родинні реліквії у приватних колекціях.



Автопортрет Ніла Хасевича



Агітаційний плакат



1 - Ніл Хасевич – "Бей-Зот", 2 - В'ячеслав Антонюк – "Матвій", 3 - Антон Мельничук – "Гнат". Березень 1952 року. Із альбому "Ніл Хасевич" (Львів, 2010)

Висновок

Ніл Хасевич - це видатна постать в історії нації. Людина із непростим життям, яка вела національно визвольну боротьбу не за допомогою зброї, а із маюнком у руках. Боровся за визволення всіх поневолених Мосвою, проти її політики, за незалежну Україну. Його роботи високого рівня майстерності, які наповнені героїзмом нашого народу, що зображують повстанців і боротьбу. Твори провокативні та сатиричні. Він створював їх у важких умовах постійної небезпеки і напруги, адже кожкої миті його могли викрити.

Ніл Антонович Хасевич справжній герой Другої світової війни, своєю позицією у визвольній боротьбі підтверджує духовний світ борців того часу. Патріот, який боровся за визволення України від поневолення нацистськими окупантами та більшовицьким режимом, який до кінця розділив її долю, трагічно загинув, але не здався і не став навколішки перед ворогом.

Ніл Хасевич заявив про себе як справжній патріот своєї нації.

Література

1. Бухало Г. Ніл Хасевич: Коротка хронологія життя / Г. Бухало // Волинь: Обласний народний часопис. – Рівне, 2005. – № 45. – 11 листопада. – С. 2
2. Вакулка А. Ніл Хасевич - художник-борець: «... Я б'юся різцем і долотом ...» /А.Вакулка . - Рівне: Волинські обереги, 2006. - 68 с.
3. Вербич В. Так було убито Ніла Хасевича / В. Вербич // Вербич В. Під куполом спільного неба: есеї та діалоги / В. Вербич – Луцьк, 2006. – С. 84 – 85.
4. Гупало С. Лицар свободи. – С. 8.
5. Дем'янчук О. Боровся з ворогом силою мистецтва. До 100-річчя з дня народження Ніла Хасевича /О.Дем'янчук // Вісті Рівненщини. - 2005. - №87 (23 листоп.)
6. Іщук О. Життя і творчість Ніла Хасевича / О. Іщук, І. Марчук, Д. Даревич – Торонто-Л.: Літопис УПА, 2011. – 432 с.. – С. 10.
7. Іщук О. Життя і творчість Ніла Хасевича / О. Іщук, І. Марчук, Д. Даревич – Торонто-Л.: Літопис УПА, 2011. – 432 с. -С. 37-38.
8. Мануйлик О. Ніл Хасевич - художник-борець // Мануйлик О. Топкими болотами Волині і Полісся/Ред. Ю.Береза. - Рівне, Рівненська друкарня, 2006. – С. 145.
9. Мануйлик О. Ніл Хасевич - художник-борець // Мануйлик О. Топкими болотами Волині і Полісся/Ред. Ю.Береза. - Рівне, Рівненська друкарня, 2006. – С. 150.
- 10.Сердюк В. Ніл Хасевич - художник і воїн. / В.Сердюк // Урядовий кур'єр. – 2005
- 11.Сердюк В. Ніл Хасевич – художник і воїн / В. Сердюк // Волинь моя: журнал міжнародного громадського об'єднання «Волинське братство». – К.: Київська правда, 2006. – Випуск 6

12. Тищенко О. Від Сталінградської до Хасевича / О. Тищенко // VIP: Рівненське щотижневe видання. – Рівне, 2005. – № 43 (8). – 18 листопада. – 47 с. – С. 8-9. – С. 8
13. Федоришин М. Останній бункер Ніла Хасевича: 55 років тому героїчно загинув член УГВР, художник-повстанець Ніл Хасевич / М. Федоришин // Волинь: Обласний народний часопис. – Рівне, 2007. – № 9. – 2 березня.
14. Хасевич Н. Графіка / Н. Хасевич. - Луцьк, 1992, - 31с.

Дворник Ю.В.,

кандидат педагогічних наук,

викладач кафедри інструментально-виконавської підготовки

Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя

ПРОБЛЕМА РОЗВИТКУ ТВОРЧИХ ЯКОСТЕЙ

МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Оновлення педагогічного процесу в сучасній школі визначає й нові вимоги до діяльності вчителя. Щоб закріпити прорив до гуманістичної, національної школи, суспільству необхідно плекати яскраву особистість учителя. І хоча більшість учених погоджується з тим, що це має бути творчий педагог, здатний до розвитку задатків, таланту дитини, збереження її індивідуальності, усе ж ще недостатньо уваги приділяється саме становленню творчої особистості майбутнього вчителя, вихованню в нього професійно-педагогічної спрямованості мислення, озброєнню його загальнопедагогічними знаннями й уміннями на ґрунтовній психологічній і фізіологічній основі. Існують також суперечності між вимогами до педагогічної праці, що повинна бути індивідуально-творчою, і типовою, заформалізованою підготовкою майбутнього педагога до його професійної діяльності; між бажанням сформувати творчі якості учителя і нерозумінням їх як структурного компонента педагогічної майстерності [5, с. 81].

Тією чи іншою мірою дана проблема вже піднімалася такими вченими, як Н. Волковою, В. Загвязинським, Н. Кузьміною, Н. Мойсеюк, Г. Падалкою, С. Сисоєвою, В. Сластьоніним, О. Смоліною, Н. Ткачовою, Л. Туріщевою, А. Щербаковим, В. Ягуповим та ін., однак одностайної думки щодо сутності означеного феномену вони так і не дійшли.

М. Каган визначив чотири основних види людської діяльності: пізнання, ціннісна орієнтація, спілкування, перетворення. Він підкреслював, що в реальності всі елементарні види діяльності виступають у різноманітних формах їх перетину і взаємодії. Особливо це стосується, вважав філософ, художньої творчості. “Оскільки в художній творчості зустрічаються, перетинаються і ототожнюються всі види діяльності, вона, вже як ціле, отримує можливість вступати у прямий контакт з кожним із них, утворюючи декілька низок змішаних, гібридних утилітарно-художніх форм. Так, у результаті контакту перетворюючої і художньої діяльності, утворюються всі плоди синтезу техніки й мистецтва тощо” [2, с. 131].

Учені визначають одним із особливих видів діяльності діяльність педагогічну, яка передбачає передавання від старших поколінь до молодших накопичених людством культури і досвіду, створення умов для їх особистісного розвитку і підготовки до виконання певних соціальних ролей у суспільстві.

Зазначимо, що специфіка педагогічної діяльності ставить перед учителем музичного мистецтва низку вимог, які в педагогічній науці визначаються як професійно значущі, особистісні якості. Останні характеризують інтелектуальну й емоційно-вольову сторони особистості, суттєво впливають на результат педагогічної діяльності.

Вчені визнають, що саме творчі якості є одними з найнеобхідніших характеристик сучасного вчителя музики, адже здійснення ефективної діяльності можливе лише за їх наявності. У дослідженнях творчості дедалі виразніше виступає тенденція, згідно якої процесуальні й особистісні аспекти переплітаються між собою, створюючи уявлення про єдину систему регуляції

та реалізації творчої діяльності. Особистість постає як динамічна, відносно стійка цілісна система інтелектуальних, соціально-культурних і морально-вольових якостей людини, виражених в індивідуальних особливостях її свідомості й діяльності [7, с. 238].

Зазначимо, що більшість авторів погоджується з тим, що творча особистість – це індивід, який володіє високим рівнем знань, має потяг до нового, оригінального, вміє відкинути звичне, шаблонне. Усе це повною мірою стосується вчителя музичного мистецтва. Для творчої особистості творча діяльність є життєвою потребою, а творчий стиль поведінки – найбільш характерний. Головною ознакою творчої особистості вважають наявність творчих здібностей та обдарованості, які розглядаються як індивідуально-психологічні якості людини, що відповідають вимогам творчої діяльності і є умовою її успішного виконання [3, с. 113].

На думку американського психолога К. Тейлора, рисами творчої особистості є намагання завжди бути на передових рубежах у своїй сфері; незалежність і самостійність суджень, намагання йти своїм шляхом; схильність до ризику, активність, допитливість, невтомність у пошуках; невдоволеність існуючими традиціями і методами і звідси – намагання змінити існуючий стан справ; нестандартність мислення; дар спілкування, талант передбачення. Інші дослідники визначають такі творчі якості особистості, як багатство фантазії і інтуїції; здібність виходити за рамки звичних уявлень і бачити предмети під незвичним кутом зору; здібність розв'язувати тупикові ситуації у тих випадках, коли вони не мають логічного вирішення, оригінальним шляхом [5, с. 75].

До якостей особистості, які сприяють її самореалізації (самовизначенню, самоствердженню, самовираженню; творчій діяльності), включають і такі творчі якості, як спрямованість, творчий інтерес, допитливість; бажання пізнати себе; потяг до пошуку нової інформації, мотивація досягнення; самостійність і ініціативність, цілеспрямованість, наполегливість, працелюбність; емоційна активність.

Я. Пономарьов виділяє якості людей з великим творчим потенціалом, найхарактернішими з яких є: надзвичайна напруженість уваги; цілісність сприйняття; інтуїція; фантазія, вигадка; дар передбачення; великі за обсягом знання [5, с. 125].

Здійснений аналіз дозволив згрупувати творчої якості особистості таким чином: *перцептивні* – напруженість уваги, емоційна вразливість, сприйнятливність; *інтелектуальні* – інтуїція, фантазія, вигадка, дар передбачення, широта знань; *характерологічні* – оригінальність, ініціативність, наполегливість, висока самоорганізація, велика працездатність; *мотиваційні* – потреба у творчості, інтерес до неї, задоволення від процесу творчості і досягнення його мети, непереборність прагнення до творчої діяльності. Усі згадані якості є більш або менш професійно значущими і для вчителя музики, адже творчість є необхідною умовою та гарантом досягнення найвищих результатів педагогічної діяльності, найповнішої реалізації його можливостей.

У цьому зв'язку В. Сухомлинський неодноразово підкреслював, що робота вчителя – це творчість, а не буденне заштовхування в дітей знань. Покликання вчителя він бачив у тому, щоб дитина вчилася не заради оцінки, а пізнавала потяг до знань, до чогось нового, до творчості. Він наголошував, що справжній вчитель-майстер не може жити без творчості, повторюючи одне й те ж саме все своє життя. Тільки творчий вчитель може розвинути творчі можливості, творчі здібності у дітей [6, с. 551].

“Учитель, який формує творчу особистість, підкреслює О. Любарська, повинен бути новатором по суті своїй. Тільки тоді нові ідеї, прогресивні принципи та прийоми допоможуть йому створювати нові педагогічні технології, впроваджувати різноманітні інновації в навчально-виховний процес. І тільки тоді буде перебудовано всю систему виховання і навчання у бік підвищення її ефективності” [3, с. 123].

Однак існують певні протиріччя, які виникають ще на етапі підготовки майбутніх учителів до творчої діяльності. Це і протиріччя між потягом до

творчості та неможливістю його здійснити без достатніх знань і досвіду, та протиріччям, яке коріниться в самій природі творчого процесу: з одного боку, необхідно дати студентам певні зразки і правила, норми діяльності, а з іншого – творчість не піддається жорсткій регламентації й алгоритмізації, вона не технологічна, їй важко навчати безпосередньо [1, с. 135]. С. Сисоєва звертає увагу і на нерівномірність вияву творчих якостей у різних видах професійної діяльності вчителя.

Підсумовуючи викладене, зазначимо, що поки що відсутній єдиний погляд вчених на структуру педагогічної діяльності і місце в ній творчих якостей. Однак розгляд творчих якостей як системоутворюючих елементів побудови, а творчої діяльності як домінуючої в роботі вчителя музики дають можливість скласти уявлення саме про цілісність структури педагогічної діяльності, ядром якої виступають творчі якості і творча діяльність.

Література

1. Загвязинский В. И. Педагогическое творчество учителя / В. И. Загвязинский. – М.: Педагогика, 1987. – 160 с.
2. Каган М. С. Человеческая деятельность. (Опыт системного анализа) / М. С. Каган. – М., Политиздат, 1974. – 328 с.
3. Освітні технології: Навч.- метод. посіб. / О. М. Пехота, А. З. Кіктенко, О. М. Любарська та ін. ; за ред. О. О. Пехоти. – К. : Видавництво А.С.К., 2003. – 255 с.
4. Сисоєва С. О. Основи педагогічної творчості: Підручник / С. О. Сисоєва. – К. : Міленіум, 2006. – 344 с.
5. Сухомлинський В. О. Народження громадянина / Василь Олександрович Сухомлинський // Вибрані твори у 5-ти т. – Т. 3. – К.: Рад. школа, 1977. – С. 551.
6. Философский словарь /Под ред. И. Т. Фролова. – 5-е изд. – М. : Политиздат, 1987. – 590 с.

*Ізюмнікова Аліна,
студентка V курсу інституту мистецтв
Східноєвропейського національного університету
імені Лесі Українки
науковий керівник - кандидат архітектури,
доцент О.О. Лесик-Бондарук*

АНАЛІЗ МЕТОДИКИ ВИГОТОВЛЕННЯ ДЗВОНІВ НА ВОЛИНІ

I. Постановка проблеми

Ознайомитись з особливостями виготовлення та історичними передумовами виникнення дзвонів і їхнього мистецтва звучання.

II. Мета роботи

На основі аналізу джерельного матеріалу аналізувати методику виготовлення дзвонів на Волині.

III. Виклад основного матеріалу

Ще з давнини дзвони своїм звучанням сповіщали про нашу віру у воскреслого Господа, мирили з братами та сестрами, супроводжували життя народів. Вони відміряли перебіг часу, відмічали дні роботи та відпочинку, години радості та скорботи, сповіщали про лихо та наближення ворога, святковим передзвоном зустрічали своїх героїв.

Дослідники початку сучасних дзвонів добачають добу бронзи, яка стала першим металом, що його наші далекі пращури використали для видобуття звуку. Знані вже тоді горщики, глибші миски й інший господарський посуд давав резонанс. Це помітила людина і, почавши виробляти різні речі з бронзи, спостерігала, що цей новий сплав дає кращий звук, ніж кості, раковини чи навіть кована мідь. [1]

Коли матеріал було освоєно, людина розпочала пошук форми. У цьому ще й дотепер існують певні розбіжності, хоч форма, найчастіше вживана в наших дзвонах, наближена до цілковитої досконалості.

Про поширення дзвонів на українських землях, а особливо на Волині можна говорити з княжих часів, з появою храмів на нашій землі. [4]

З літописів нам відомо, що король Данило в Холмі мав відповідних місцевих майстрів-людвісарів та відповідне місце для відлиття дзвонів. Славні традиції короля продовжив князь Володимир Василькович з своїми людвісарами з Володимира, Луцька і Берестя. [3]

Виготовлення дзвонів на початках займало багато часу, бо їх виконували із заліза або міді. Для цього вживали металевих листів, сковуючи їх цвяхами.

Пізніше навчилися відливати дзвони.

Кожен дзвін мав свого «батька», тобто майстра-людвісарства, дату, місце народження, форму (грушоподібну), до того ж дзвін прикрашався декоративним рослинним орнаментом на Волині, загалом в Україні – орнаментом, барельєфами, іконами святих, літерами , текстами, мислами, мав оригінальний склад: метал, сплави металів, мову(голос і звук). [2]

Процес створення дзвона важкий і тривалий. В кожного з майстрів спочатку народжується ідея відлити свого першого чи чергового дзвона у майстерні –ливарні. Підбирався час (для відливання якісних дзвонів необхідна сонячна , тепла погода), обирались певні розміри, метали (бронза, срібло-золото і інші), сплави, вага, форма. Настав конкретний день, місяць, рік відлиття, що в основному вказано на дзвонах, як і ім'я автора, храм, вірні якого замовили, жертводавець. [10]

По відлитті дзвона майстер хоче почути, мову, голос, звук свого твору.

Кожен майстер мав свій секрет виготовлення дзвонів, про які не хотів розповідати. У теперішньому вигляді дзвони являють вислід наполегливого пошуку найдосконаліших форм, пропорцій і сплавів, що вібрацією металів творять найніжніший, найчистіший тон.

Процес виготовлення дзвонів включає декілька етапів:

- За допомогою кружала виготовляється сердечник, що повторює внутрішній профіль дзвону (бовдур, стогону, ступа).

- За допомогою кружала на нього наноситься тимчасова сорочка (фальшивий дзвін, модель) з поверхневим шаром з воску.

- По фальшивому дзвону виробляється кожух.
- Після висихання кожуха віск витоплюється.
- Форма розбирається і кожух, що повторює зовнішній профіль дзвону, опрацьовується зсередини.
- Форма збирається у зворотній послідовності і прожарюється вогнем, що розводиться усередині сердечника.
- До форми прикріпляється верхня частина з формою коронки дзвону і системою літника.
- Проводиться те, що скріплює частин форми, обмазка і сушка.
- У одній або декількох печах готується дзвонова бронза і прямує по системі літника в порожнину форми.
- Залита форма остигає до кімнатної температури, після чого вона розбивається для витягання відливання.
- Відливання очищається від частинок форми, що пригоріли, живильники системи літника обрубуються, починається доведення зовнішніх поверхонь для надання естетичному вигляду.
- Підвішується ударник і проводяться контрольні удари для визначення якості відлитого дзвону. [12]

Розвиток українського православного церковного людвісарства історичної Волині продовжувався й у наступні віки. У XV – XVII ст. на історичній Волині знаходимо школи людвісарства, серед них найдавніші – у Володимирі, Холмі, Луцьку, пізніші – в Дубному, Бродах.

До збережених давніх волинських дзвонів належать дзвони Святогірського Успіння Божої Матері монастиря в Зимному та монастирського храму Преображення Господнього в місті Дубне. [5]

Перший дзвін 1566 року був подарований князем Чорторійським до Святогірського Зимненського монастиря. Його нижній діаметр 102 см, вага 700 кг. Оздоба дзвону складається з орнаментального фризу, вміщеного на шії, та смуги напису, майстерно виконаного струнками кириличними

установними літерами, тому він і не монотонний і сприймається як органічна частина декоративного фриза. [8]

Дзвін 1572 року з монастирського храму Преображення Господнього в місті Дубне за часом і орнаментикою близький до Зимненського, але менший розміром. Його нижній діаметр 74 см. Орнамента дзвону бідніша, а головною його прикрасою є кириличний напис. За своїм графічним характером напис відмінний від Зимненського, у ньому зустрічаються своєрідні лігатури-літери. Нижче напису є вузьке пасмо, яке оперізує шию дзвона. На площі дзвона в гербовому щитку вміщено монографію, очевидно, знак майстра-людвісара, а по боках щитка – літери «Г» та «В». [11]

На цих дзвонах – найкращі зразки кириличних написів, бо на інших збережених кириличних мало, переважають латинською, подекуди польською мовами.

З майстерні людвісарства в місті Дубне походить дзвін з XVIII ст., який нині зберігається в Дубнівському музеї-заповіднику і належить до особливо цінних взірців церковних дзвонів. Його поверхня декорована рослинним орнаментом, зображеннями святих, зберігає вишуканість графіки. [13]

Дуже високої людвісарської роботи є дзвони 1643 року з м. 1654 року з храму села Осекрів на Володимирщині. Обоє мистецьки вдекоровані і належать до виразних взірців волинського людвісарства. [9]

У Свято-Благовіщенському храмі міста Ковеля зберігався дзвін 1643 року роботи львівського відливника Андрія Франка (Франковича). Нижній діаметр дзвону – 62 см. На шийі його напис латинською мовою, а на плащі – герб. [7]

Найстарішому дзвону виповнилося вже 369 років. Він знаходиться у місті Луцьку. Надзвичайно рідкісним для України є цей дзвін 1647 року, тому що багато дзвонів під час козацьких воєн 1648-1654 рр. було перелито на гармати. Він ще пам'ятає часи Богдана Хмельницького. [7]

Цінний він ще і тим, що було його відлито не заводським способом, а одним лише майстром – дзвінником і підмайстрами за тільки їм відомою

технологією. Ця утаємниченість колишніх цеховиків призвела до появи численних легенд, міфів і чудес, пов'язаних з багатотисячним невід'ємним предметом християнського богослужіння. Оцінити мистецтво (вправність, професіоналізм) колишніх майстрів ливарної справи (людвісарів) можна по різноманітним видам рельєфних орнаментів, що прикрашають цей ударний музичний інструмент.

Висновок

Провівши аналіз методики виготовлення дзвонів можна сказати, що це важкий труд, в який майстер вкладає свою душу. Зробити висновок, що дзвони – це також мистецтво, яке потребує великої, клопіткої роботи, для того щоб отримати прекрасне звучання і гармонійне оздоблення.

Дзвони настільки різноманітні, що чарують не тільки звучанням, а й красою своєї будови. Вони лікують від хвороб, від смутку, дарують відвідувачам силу іти вперед, надіючись на нове життя.

Література

1. Біднов В. Дзвони // Елліс. Праці професорів Православного Богословського відділіу Варшавського університету. / В. Білов . - Кн. 5. - Варшава, 1931.- С.100.
2. Жолтовський П. Художнє лиття на Україні./П. Жолтовський. – Київ, 1973. – С. 31, С. 109-128.
3. Літопис Руський. - Київ, 1989. - 295.
4. Літопис Волині. – Луцьк : Вежа, 2001-2004. - Ч. 1 - 3.
5. Модзалевський В. До історії українського лярства (про людвісарів та конвисарів) // Збірник секції мистецтва Українського наукового товариства. / В. Модзалевський. - Київ, 1921. - С. 5.
6. Мандзюк Ф. У Луцькому замку. Путівник. / Ф. Мандзюк, В. Окуневич. - Луцьк, 2008. - С. 56 – 57.
7. Отець Павло Фалько. З історії церковних дзвонів // Український Православний календар на 1973 р. Савт Бавндр Брук. США. - С. 25.

8. Рожко В. Церковні дзвони Волині в IX – XVII ст. // Наша віра. / В. Рожко. – Луцьк, 2000. – Ч. 11. – С. 9.
9. Рожко В. Православні монастирі Волині і Полісся. / В. Рожко. Луцьк, 2000. С. 215.
10. Рожко В. Дзвони Божих храмів історичної Волині X – XX ст. : історико- краєзнавчий нарис. / В. Рожко. Луцьк, 2011. С. 220.
11. Цинкаловський О. Старовинні пам'ятки Волині. / О. Цинкаловський. Торонто, 1975. - С. 10.
12. <https://uk.wikipedia.org/wiki/Дзвін>
13. <http://www.myslenedrevo.com.ua/uk/Sci/Local/Zaslav/Miscellanea/VolynBells>.

*Касянчук Альона,
студентка V курсу інституту мистецтв
Східноєвропейського національного університету
імені Лесі Українки
науковий керівник - кандидат архітектури,
доцент О.О. Лесик-Бондарук*

АНАЛІЗ ТВОРЧОСТІ ЛІДІЇ СПАСЬКОЇ

I. Постановка проблеми

Тема наукової роботи обрана внаслідок зацікавленості проблемою дослідження творчості людини, яка залишила слід у історії художньої творчості України, і безпосередньо нашої Волині. Обрана проблема не має широкого висвітлення в літературі - ні в монографіях про окремих майстрів, ні узагальнюючих працях, тому є актуальною.

Отже, сучасні завдання історії мистецтва вимагають всебічного аналізу творчості народної мисткині, напрацьованого методологічного інструментарію для подальшого їх застосування у сфері вивчення українського мистецтва. Адже в українському мистецтві не існує узагальненої систематизації наукового доробку дослідників стосовно вивчення життя та творчості Лідії Спаської, окрім локальних досліджень та

статей. Тому постає нагальна необхідність проведення системного вивчення даної проблематики

II. Мета роботи

Метою дослідження є вивчення мистецької та етнокультурної духовної спадщини Лідії Спаської, яка представляє органічний синтез народної і професійної творчості.

Завдання роботи дослідити творчість художниці та його вплив і значення для Волині. Виділити і простежити провідні теми та жанри творів, в напрямку яких працювала майстриня.

III. Виклад основного матеріалу

Народилася Лідія Спаська в Умані, навчалася в Луцькій гімназії. Художню освіту здобула у Варшаві, потім у Парижі в Академії Жульєна. У 1935 р. повернулася на Волинь, де поселилася в батьківському маєтку в с. Гавчинці. На прохання брата з кінця 40-х років переїздить до Острога.

Творчість Лідії Спаської – помітна сторінка в історії українського жанрового живопису. Вона працювала в різних напрямках (портрет, натюрморт, пейзаж) та техніках (олія, акварель, графіка). Що б не малювала художниця – портрет, пейзаж, натюрморт чи ікону - у кожному її творі відчувається добра, чуйна поетична душа та високий професіоналізм.

Досліджуючи роботи Спаської, я помітила, що у творчості художниці чільне місце займають портрети. Ці твори емоційно виразні, вони передають внутрішній стан зображуваних людей, настроїв - і виконані легко, піднесено. Здобута в Парижі освіта давала їй можливість вільно виражати себе в цьому жанрі. За творче життя Лідії Спаської об'єктами її уваги стали сотні людей. Особливою емоційною виразністю відзначаються дитячі портрети. Чимало облич художниця писала з реальних людей, особливо місцевих дітей [13].

Також важливе місце у доробку художниці займають картини на історичний сюжет. Художницю надихала історія і культура Волині, зокрема багатовікова історія Острога, відомого з 1100 року. Своїми історичними полотнами художниця намагалась відкрити для глядача історичну славу

міста. Лідія Спаська завжди старалась відтворити щось українське, народне, рідне у своїх роботах. До таких робіт належать: « Битва з татарами під Острогом 1578 р. » , « Северин Наливайко в Острозі», « Тарас Шевченко в Острозі», «В'їзд Богдана Хмельницького в Острог у грудні 1648 р.». Ці картини спонукають до висновку, що художній стиль Лідії Спаської сформувався не без впливу імпресіонізму.

У батальних та групових сценах чітко розмежовано передній і задній плани, дотримано строгої симетрії у побудові композиції, що є яскравим прикладом творчої зрілості художниці.

Велике полотно «Повстання робітників у селі Новомалині 1905 року» додало художниці віри у власні сили тому що, робота демонструвалася на виставках у Рівному, Києві і Москві, була удостоєна грамоти Української республіканської ради профспілок. За допомогою картин художниці ми можемо більше дізнатися про історію нашого краю. Рисунок 1.



Рисунок 1- «Повстання робітників у селі Новомалині 1905 року ».

З середини 50-х років Л.І. Спаська починає писати ікони і розписувати церкви, відкриваючи нову сторінку своєї творчої біографії. Лідія Спаська була віруючою людиною і тому писати ікони для неї було потребою душі. Художниця розписала храми України та Росії, створила велику кількість ікон для різних храмів Острога. Вроджена доброта та щирість художниці стали важливою складовою її творчості. В її картинах відчувається любов до людей

та навколишнього світу. Її роботи мають індивідуальну манеру, яку сформулювала художниця ще в академії. Свідченням цього є розписи, виконані Л. Спаською наприкінці 60-х років у Феодосивській церкві Луцька. Колористична побудова робіт добре продумана її роботи виконані всього за декілька разів. Головну увагу авторка звертає на зображення обличчя, а одяг і тло виконує більш узагальнено швидким і енергійним рухом пензля.

Варто зазначити ще той факт що розписи у Феодосивській церкві почала нищитись земляками одразу після смерті авторки. І лише завдяки праці художників-реставраторів Волинського краєзнавчого музею унікальний модерний розпис церкви було врятовано.

Також пензлю Лідії Спаської належать полотна «В'їзд Господній в Іерусалим» та «Нагорна проповідь Ісуса Христа» у Свято-Троїцькому соборі в Луцьку. А храм Святого Феодосія Чернігівського в цьому місті вона розписала майже повністю [9].

«Однією з кращих робіт, створених Л. Спаською за останні роки, є монументальний образ "Розп'яття", написаний для одного з вітарів Острозького римо-католицького костюлу [11].

Твори Лідії Спаської зберігаються в музеях Острога, Рівного, Бреста, Мінська, Луцька, у приватних колекціях в Україні та за кордоном. Оскільки Луцьк є містом дитинства і юності художниці у квітні 1999 року експонувалася її персональна художня виставка: «У пошуках добра, краси, гармонії», де було репрезентовано 65 творів живопису, графіки та іконопису. Десять робіт з виставки вона подарувала Волинському краєзнавчому музею. Живопис представлено єдиною картиною післявоєнного періоду «Дівчина з кленовими листочками» (1952). Графіка охоплює один період її творчості – 1980-ті роки і представляє два жанри – натюрморт і портрет (інколи з побутовими та анімалістичними елементами). Виконані твори в техніці акварелі, гуаші, пастелі [12].

Творчість художниці належить до найкращих надбань української культури ХХ століття, вона стала предметом вивчення й дослідження

мистецтвознавців. У Волинському краєзнавчому музеї розгорнуто експозицію з її живописною та графічною спадщиною. Інші зразки її творчості розсіпані по світу, приватних колекціях, та прикрашають храми.

Висновок

Отже, можна зробити такий висновок, що Лідія Спаська була зачарована Україною, вона відображала її історію, вона творила її святі образи і рідні пейзажі. Вона перша Волинська художниця, яка у своїй творчості боролась за святе, збагачуючи нашу національну культуру та прославляючи наш край до кінця свого життя. Підсумовуючи дослідження, можна зробити певні висновки на рахунок значимості, розвитку та впливу творчості Лідії Спаської як на наш край так і на всю мистецьку Україну.

Непересічне значення творчої спадщини Л. Спаської глядач відчуває щораз, коли зустрічається з її творами на виставках чи в експозиціях музеїв. Роботи художниці емоційно наснажують, випромінюють заряд милосердя і доброти, дають естетичне задоволення, спонукають нас замислитися над історією рідного краю – і цим прилучають до духовних надбань українського народу, відкриваючи гармонію явищ мистецтва і життя. Творча спадщина Лідії Спаської стала самобутнім явищем і вагомим набутком національного мистецтва і культури України.

Лідії Спаській була закрита дорога до офіційного визнання її замовчували, твори відхиляли з виставок, але все ж таки художниця не полишила свого покликання.

Література

1. Бондарчук Я. Лідія Спаська [Про художницю Л. І. Спаську, яка в кінці 40-х рр. ХХ ст. поселилась в Острозі і працювала в Острозькому музеї]// Острозькі просвітники XVI-XX ст./ Бондарчук Я . - Острог, 2000. - 296 – 301 с.
2. Дьомін М. Монументальне і станкове малярство Лідії Спаської. До 100-річчя мисткині / М,Дьомін//Образотв. мистецтво. – 2010.

3. Левицька Т. Дорога до храму Лідії Спаської. До 100-річчя мисткині /Т.Левицька// Вітчизна , 2010. – 172–176 с.
4. Левицька Т. 5 квітня 100 років від дня народження Л. І. Спаської (1910-2000) – української художниці / Т. Левицька // Календар знаменних і пам'ятних дат Волині на 2010 рік / Управл. культ. і туризму Волин. обл. держ. адмін., Волин. краєзн. музей, Волин. держ. обл. універсальна наук. б-ка ім. О. Пчілки. – Луцьк : Твердиня, 2009. – С. 47-49.
5. Романюк Н. Спасіння ікон Спаської / Н.Романюк // Україна молода, 2003. – 12 с.
6. Столярчук Б.Й. Спаська Лідія Іванівна. Митці Рівненщини/ Б.И Столярчук: Енциклопедичний довідник/ СтолярчукБ.И. – Рівне.: Ліста, 1997. – 366 с.
7. Черенюк М. Сад душі Лідії Спаської. Образотворче мистецтво / М.Черенюк .– Київ, 2001. - №2. – С.61
8. Черенюк М. Церковні розписи Лідії Спаської . Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть: питання дослідження, збереження та реставрації/ М. Чернюк//Матеріали VI Міжнар.наук. конф. по волин. іконопису. – Луцьк, 1999. – С. 124–125.
9. Волинська правда [Електроний ресурс]. Режим доступу <http://www.pravda.lutsk.ua/ukr/news/19724/>
- 10.Острозька художниця Лідія Іванівна Спаська [Електроний ресурс].Режим доступу:<http://trip.org.ua/postati/lidiya-ivanivna-spaska-ostrozka-khudozhnitsya.html>
- 11.Спаська Лідія Іванівна.//Острозька централізована система публічно-шкільних бібліотек[Електроний ресурс].Режим доступу: <http://ostlibrary.com.ua/index.php/2014-02-20-12-36-58/2014-05-28-09-49-02/spaska-lidiia-ivanivna>
- 12.Твори Лідії Спаської в зібранні Волинського краєзнавчого музею. Каталог//Волинський музейний вісник:[Електроний ресурс].Режим доступу:<http://volyn-kray>

mus.at.ua/publ/tvori_lidijispaskoji_v_zibranni_volinskogo_kraeznavchogo_muzeju_katalog/1-1-0-68

13.Церковні розписи Лідії Спаської.// Галерея мистецтв [Електроний ресурс]. Режим доступу: http://www.volart.com.ua/art/spaska_lidiya/

Коваль О.В.,

кандидат педагогічних наук, доцент

кафедри музичної педагогіки та хореографії

Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя

ОСОБИСТІСНИЙ ПІДХІД У ФОРМУВАННІ МУЗИЧНОСТІ ШКОЛЯРІВ ЯК ПЕДАГОГІЧНА ПРОБЛЕМА

Розвиток музичних здібностей школярів є важливою проблемою мистецької освіти й одним з її головних пріоритетів, що відображено у найвагоміших здобутках педагогічної науки і практики. Сучасний стан її вивчення можна охарактеризувати як етап пошуку таких шляхів і методів, які б давали змогу виявляти і розвивати здібності кожної дитини. Вагомим внеском у розробку цього питання стали праці В. Анісімова, Н. Ветлугіної, Е. Голубевої, Н. Лейтеса, С. Науменко, В. Петрушина, С. Сисоєвої, О. Смоліної, К. Тарасової та ін. Незважаючи на те, що ця проблема розробляється досить активно, і вчитель має в своєму арсеналі більш-менш обґрунтовані методики формування музичності, вони поки що не відповідають повною мірою запитам сучасної школи, оскільки недостатньо враховують особистісний підхід у вихованні дітей.

Завдання мистецької освіти стосується насамперед формування спеціальних здібностей та вмінь і не охоплюють вимог особистісного розвитку, здатності усвідомлювати ті зміни, які відбулися у дітей під впливом художніх вражень. Своєрідність мистецтва полягає саме в тому, що воно потребує здатності відчувати красу твору, і водночас осмислювати свої

переживання, самого себе, вести художній діалог у площині своїх людських можливостей [3, с. 9–10]. Відтак поняття об'єкта педагогічного впливу при формуванні музичності значно розширюється, адже ним виступає вже не просто учень, а особистість – цілісна людська індивідуальність у єдності її природних і соціальних якостей [1, с. 243].

Виходячи з цього, у формуванні музичності школярів особливого значення набуває особистісно-зорієнтований підхід. Цей підхід ми розуміємо як послідовне ставлення до учня як до особистості, як до самосвідомого відповідального суб'єкта виховної взаємодії. Особистісний підхід є базовою ціннісною орієнтацією вчителя, яка визначає його позицію при взаємодії з кожною дитиною і колективом.

Відомо, що формування музичних здібностей школярів – тривалий і складний процес розвитку тісно пов'язаних між собою елементів музичності в їх індивідуально-неповторному поєднанні, які виявляються і функціонують у конкретній діяльності кожного учня. Багато років точаться дискусії з приводу того, якою має бути методика її формування в учнів, як вдосконалити та підвищити ефективність музичної освіти. Остаточної відповіді поки що нема, однак дедалі більше дослідників схиляються до думки про індивідуалізацію цього процесу.

Відкритими залишаються й інші питання. Як це зробити в умовах колективного навчання? Чи може взагалі урок музики в школі забезпечити індивідуальний підхід і, якщо так, то яким він має бути, яка роль належить вчителю, і які перспективи вирішення даної проблеми?

Звичайно, кращого результату можна досягти на індивідуальних заняттях, адже учень постійно знаходиться в полі зору вчителя, який миттєво відреагує на ту чи іншу педагогічну ситуацію, скоригує навчальний процес тощо. Іншими словами, вчитель може застосовувати такі педагогічні впливи, які будуть спрямовані на конкретну дитину з метою досягнення нею найвищого результату. При цьому він спиратиметься на рівень розвитку її індивідуальної музичності, музичний і життєвий досвід, розумітиме

внутрішній неповторний світ учня, характер, темперамент, що врешті складає особистість у всій багатогранності й неповторності власного “Я”.

Відомо, що життєвий досвід кожної дитини завжди впливає на її індивідуальну музичність, і вона в цьому зв'язку вже набуває характеристик такого складного утворення, як особистісна музичність, яку ми розуміємо як складну динамічну індивідуально-психологічну властивість особистості; якісний взаємозв'язок анатоμο-фізіологічних задатків, музичних здібностей, смаків, уподобань; музичного і життєвого досвіду, характеру, темпераменту тощо, які забезпечують продуктивність певного виду музичної діяльності та неповторність її результатів. Вона передбачає й більш складний підхід до формування, адже на перше місце вже виходить особистість дитини з її індивідуально-неповторною музичністю.

Чи можна в умовах класу застосувати особистісно-зорієнтований підхід до формування особистісної музичності? Завдання складне і відповідальне.

Сучасне розуміння особистісно-зорієнтованого підходу і можливості його застосування при формуванні музичності в загальноосвітній школі визначили ще в 60-ті роки представники напряму гуманістичної психології (А. Маслоу, Р. Мей, К. Роджерс, В. Франкль), які твердили, що повноцінне виховання можливе лише в тому випадку, коли школа служитиме лабораторією для відкриття унікального “Я” кожної дитини. Особистісний підхід передбачає допомогу вихованцю в усвідомленні себе особистістю, у виявленні та розкритті його можливостей, становленні самосвідомості, здійсненні особистісно-значущих самовизначення, самореалізації і самоствердження [1, с.243].

Якою буде ефективність даного підходу на уроках музики? Особистісно-зорієнтоване навчання і виховання передбачає пошук таких шляхів і методів, які б змогли забезпечити розвиток природної музичності дітей, врахувати їх можливості, інтереси, потреби. При цьому особистість учня має бути основною ланкою процесу формування особистісної

музичності на уроці, а діяльність свідомою, активною, творчою, глибоко-особистісною.

В сучасних умовах гуманізації освіти, варіативності її форм, диференціації та інтеграції змісту, особистісно-зорієнтоване навчання і виховання зумовлює необхідність переосмислення сфери виховання творчої особистості засобами музичного мистецтва; розробки і впровадження ефективних методик і технологій, що відповідають сучасним науковим уявленням; створення відповідних умов формування особистісної музичності (забезпечення особистісно-зорієнтованого характеру взаємодії вчителя й учнів у навчально-виховному процесі під час опанування музичного мистецтва; стимулювання творчої самореалізації дітей у процесі музичної діяльності; створення емоційно сприятливого навчально-виховного середовища; вироблення стратегії діяльності, яка будується на гуманізації спілкування, діалогізації, співтворчості; стимулювання активності, самостійності, ініціативи, емоційності спілкування з проявами поваги, доброзичливості учасників педагогічного процесу).

У практичній роботі вчитель має надавати перевагу методам стимулювання, які забезпечують особистісну спрямованість і впливають на творче самовдосконалення, ціннісне ставлення до особистості; створювати емоційно-збагачене навчально-виховне середовище, в якому пануватиме атмосфера довіри, взаємоповаги до думок і дій кожної дитини; підтримувати гуманний характер педагогічної взаємодії суб'єктів навчання на основі співпраці, співтворчості й діалогу. Це дозволяє знімати почуття невпевненості в собі, страху перед негативним оцінним судженням, сприяє встановленню дружніх взаємовідносин суб'єктів навчання, підвищує цінність особистості.

Формування особистісної музичності має ґрунтуватися на певних принципах, найважливішими з яких, на нашу думку, є: принцип спрямування педагогічних впливів на виховання особистісного ставлення учнів до музики; орієнтації на духовний розвиток особистості засобами музики; опори на

внутрішні сили й можливості учнів у музичній діяльності; орієнтації на художньо-естетичні потреби, смаки і уподобання школярів; активізації музично-творчої діяльності; зв'язку музики з життям та опори на життєвий досвід школярів.

Ефективність особистісно-зорієнтованого підходу значною мірою визначається особистістю самого вчителя, його музичним талантом і педагогічною майстерністю, багатством інтелекту і душевною чуйністю, світоглядом і професійною підготовкою. Він повинен по-справжньому любити музику і вміти захопити нею дітей [2, с. 223–235]. Водночас, він має сформувати й розвинути в дітей вміння вільно творчо мислити, самостійно приймати нестандартні рішення. Це складне педагогічне завдання, але вирішення його забезпечить розвиток внутрішніх можливостей, відкриє шлях і створить умови для реалізації і самореалізації особистості.

У процесі розв'язання проблеми формування особистісної музичності школярів виникає ряд суперечностей між метою і завданням інноваційної системи гуманітарної освіти та традиційним змістом і технологіями викладання музики в початковій школі, між значним художньо-виховним потенціалом музичного мистецтва і недостатньою його реалізацією в існуючій навчально-виховній практиці.

Звичайно, висвітлені питання не вичерпують усіх аспектів порушеної проблеми, а лише визначають шляхи її вирішення. Однак, на нашу думку, визначені підходи дозволять ефективніше формувати особистісну музичність в умовах загальноосвітньої школи.

Література

1. Гончаренко С. У. Український педагогічний словник / С. У. Гончаренко. – Київ: Либідь, 1997. – 376 с.
2. Ростовський О. Я. Педагогіка музичного сприймання: Навч. – метод. посібник / О. Я. Ростовський. – К.: ІЗМН, 1997. – 248 с.

3. Художня освіта і проблеми виховання молоді: Збірник наукових статей / Кол. авт.: Рудницька О. П., Уланова С. І., Ростовський О. Я. та ін. – К.: ІЗМН, 1997. – 164 с.

*Ковальська Марія,
студентка IV курсу інституту мистецтв
Східноєвропейського національного університету
імені Лесі Українки
науковий керівник- кандидат педагогічних наук,
доцент Каленюк О.М.*

МУЗЕЙНО-ВИСТАВКОВИЙ ПРОЦЕС І ХРАМОВА ЖИВОПИСНА КУЛЬТУРА ВОЛИНІ У ДОБУ ДЕРЖАВНОЇ НЕЗАЛЕЖНОСТІ УКРАЇНИ

Культура Волині – феномен, в якому на основі ментально-української сутності проявилися польські, російські, радянські впливи, а у релігійному живопису – традиції, що ведуть з візантійського й італійського джерел. Із церковним ренесансом у 1990-х відродилися локальні явища, з яких складається цілісна синергетична картина художнього розвитку у краї. Це визначає потребу *осмислення* вказаної картини, вагомі кроки до вирішення якої з різних позицій здійснено у комплексі конференцій «Волинська ікона: дослідження і реставрація» у Музеї Волинської ікони [3], в архітектурознавчому аспекті – у працях О. В. Лесика [1], О. О. Лесик [2] та ін. На вказаному ґрунті з урахуванням нових культурологічних завдань сформувалася *мета* даного дослідження – аналіз музейно-виставкового процесу і храмової живописної культури у добу державної незалежності України у їх впливі на соціокультурну ситуацію на Волині.

Провідними музейними закладами Волині є Художня галерея у Луцькому замку і Музей Волинської ікони, що є символом ренесансу релігії у добу незалежності. Виставковий процес відображає вплив вказаних іншонаціональних впливів на ментально-українську культуру (князів

Радзивіллів та ін.) у минулому, а його осмислення дозволяє сформувавши висновки про особливості культурного простору Волині на сучасному етапі. Форпостами культового живопису є храми у Луцьку, Зимному, Володимирі-Волинському, Піддубцях, Затурцях, Низкиничах та ін.

Висновки, сформовані у процесі соціологічного дослідження серед студентської молоді, полягають у потенційній вагомості впливу музейно-виставкового процесу і храмової живописної культури на соціокультурний простір Волині. Актуалізація вказаного впливу можлива за умови поєднання духовно-виховного і менеджментного підходів, що бачимо як у «живому» спілкуванні з артефактами, так і з використанням інформаційних і комунікаційних технологій серед широкого кола споживачів культури краю.

Література

1. Лесик О. В. Замки та монастирі України. – Львів : Світ, 1993. – 186 с.
2. Лесик О. О. Історико-мистецькі особливості храмової архітектури Волині XVII–XVIII століття : автореф. дис... канд. архіт. : 18.00.01 / Лесик Оксана Олександрівна ; Акад. образотв. мистецтва і архіт. – К., 2000. – 19 с.
3. Музей волинської ікони : офіційний сайт [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://volyn-ikona.at.ua/index/0-2>.

*Кормакова Т.Л.,
старший викладач,
завідувач кафедри образотворчого мистецтва і
дизайну Університетського коледжу
Київського університету імені Бориса Грінченка*

НАЦІОНАЛЬНИЙ ПОГЛЯД НА УКРАЇНСЬКУ АБЕТКУ ВАСИЛЯ ЧЕБАНИКА

Актуальність теми ґрунтується на потребі розробляти і вдосконалювати кириличне письмо, що виникло на основі грецької та латинської абетки, але на відміну від останнього, є більш функціональним і досконалим.

Інтерес до традицій мистецтва каліграфії, шрифту, пов'язаний з розвитком у ХХ ст. інформаційних технологій, коли розвиток держав, суспільства, особистості залежить від швидкості сприйняття та засвоєння інформації. Науково було виявлено, що форма літер, відстань між ними у словах і рядках здатні впливати на сучасну людину. Підтвердженням цьому є ретельне вивчення способів накреслення шрифтів і умови їх застосування у друкованих та електронних виданнях.

Автор проекту графіки української мови - професор, член – кореспондент Національної Академії мистецтв України Василь Якович Чебанік вбачає майбутнє держави у розробці рутенської (кириличної) абетки в сучасному пластичному зображенні та реалізації програми по впровадженню її у електронному варіанті. Це сприятиме міжнародному визнанню української мови і використанню у соціальних мережах.

Мета: виявлення природи мальованого шрифту, його структури як одного з найскладніших видів графічних мистецтв, що поєднує в собі активно – динамічний і пасивно – динамічні ритми. Подібно до музики, у каліграфії велике значення мають такі елементи як: метр, ритм, темп. Розглядаючи композиції різних варіантів рукотворного письма, аналізується сучасний стан і розвиток мистецтва шрифту, що базується на основі кириличного письма. Розробка « абетки української мови стане надійною резервацією, де мова

збережеться навечно, ще й позбудеться ознак вторинності й неповноцінності» [15, 2]. Своєрідність, неповторність українського шрифту полягає у поєднанні національних традицій з новими європейськими течіями. Саме це дає поштовх в діяльності і творчості сучасних художників, доводячи, що письмо, мова – це джерело духовності, знання історії, традицій, культури народу.

Завдання:

1). виявлення принципових рис і стилістичних особливостей кириличного письма на Україні в історичному контексті;

2). мистецтва каліграфії і шрифту як поєднання традицій і сучасності, на прикладі творчості В.Я.Чебаніка.

Постановка проблеми:

Розробка української абетки є Протягом ХХ ст., особливо у першій чверті, більшість художників робили спробу надати українській абетці кириличного обличчя. Серед «піонерів» були: В.Кричевський, Г.Нарбут, пізніше - А.Пономаренко, Ю.Хоменко, І.Хотінок, В.Юрчишин, В.Чебанік. З переходом на офсетний друк, була створена «хоменківська» абетка, назва якої іде від прізвища художника, яка впродовж десятиріч використовувалась в друкарнях для українських видань.

Сьогодні над цією проблемою працюють кращі фахівці України. Відомими графіками і каліграфами було розроблено ряд шрифтових композицій, підготовлено виступи до фестивалю каліграфії та шрифтів «Рутенія»

(організатор і президент - В.Я.Чебанік), серед яких слід назвати таких майстрів як: Г.Заречнюк (м. Львів), О.Чекаль (м. Харків), А.Шевченко (м. Бердянськ), В.Мітченко, О.Микула, В.Чебанік (м.Київ).

Рутенська абетка, прийоми скоропису може використовуватися у практичній діяльності, а саме: при проектуванні сучасних написів (логотипів, заголовків для газет, журналів), елементів книжкового оформлення. Розвивати, заохочувати до вивчення, популяризації можна

шляхом відкриття студій, шкіл, музеїв каліграфії, впровадження у шкільні програми.

Новизна:

полягає у теоретичній постановці проблеми: аналізі розроблених варіантів української абетки на основі концепцій кириличного письма, що цілком закономірно, бо має глибокі і тисячолітні традиції, закладені попередниками. Варіанти української абетки, запропоновані Василем Чебанником, є не тільки довгостроковим проектом, але трансформацією самого розуміння, новизною у підходах до графіки української мови.

Аналіз літератури, на якій ґрунтується дослідження:

Серед фундаментальних досліджень слід назвати роботи: І.Білодід, Я.Запаско, Ю.Логвіна, М. Макаренко, В.Мітченко, В.Овчіннікова, М.Різника, В.Чебанника, П.П.Чобітько, а серед зарубіжних авторів – Еміл Георгієв, А. Капр, В.Міллер, Л.И. Петровский, М.М.Таранов, [1,2,3,4,5,6,7,8,10,14,15]. Думки Е.Георгієва та В.Міллера щодо еволюційного шляху формування кириличного письма було впроваджено дослідником і вченим С.Висоцьким.

Основна частина (виклад матеріалу статті):

Краса і пластика рукописного шрифту завойовує сьогодні все більше прихильників серед майстрів шрифту, каліграфії, художників – дизайнерів, які доводять, що рукописний шрифт базується на законах каліграфії і візуально передає фактурність, колорит, просторовість конкретного напису, його зміст та ідею, а, отже, впливає на глядача за такими ж законами, як і будь – який твір образотворчого мистецтва [8,10].

Суттєва роль у відродженні кирилиці належить ентузіастам, художникам – графікам, яким не байдужа доля духовних надбань України. Доказом цього є роботи українських майстрів каліграфії, де в кожній композиції рисованих шрифтів виявляється авторська індивідуальність, можливість продемонструвати не тільки віртуозну майстерність, але і досконалість, красу кожної літери. Мистецтво рукотворного письма є потрібним і актуальним для сьогоденішнього суспільства, хоча ще за часів соціалістичної доби

представники української інтелігенції намагалися зосередити увагу на цій проблемі.

«Ми маємо дбати про те, щоб українська мова запанувала скрізь на Україні: в родині, в усяких справах, як приватних, так і загальносуспільних, у громаді, у літературі і навіть у зносинах з усіма іншими народами, що живуть на Україні» [13, С.23].

Українська мова протягом століть зазнала значних змін: вимовні норми, норми суперсегментні (наголос, інтонація), навички усного мовлення. В українській мові на тлі праслов'янських є східнослов'янські та власне українські слова. Найбільшу частину питомої лексики становить власне українські слова, яких немає в інших мовах, а також спільнокореневі новоутворення. У різні періоди в українську мову входили слова з інших мов, підпорядковуючись законам її фонетики й граматики, пристосовуючись до правил українського словотворення й семантичної системи. Це полонізми, грецизми, латинізми, тюркізми, та інші запозичення. Вивчення образно – знакової системи сприяє « очищенню» мови. Дослідження шрифтів, писемності допомагає кращому розумінню витоків власної мови, її еволюційному розвитку з урахуванням впливів і нашарувань інших мов.

Відомий український майстер шрифту і каліграфії, володар багатьох відзнак, дипломів, нагород – Василь Якович Чебаник, працюючи над варіантами української абетки вже більше 40 років, по суті, втілює величезний проект, кардинально змінюючи саме розуміння і підхід до графіки української мови.

Основними положеннями його концепції шрифту є втілення специфіки звучання української мови, з її інтонаціями та мелодійністю, які він означив висловом « співучий вигляд» літер, підкреслюючи, що « шрифт – візуальне зображення мови символами, які пластично співпадають з особливостями мовної мелодії як органічне ціле» [15,3].

Звернувшись до витоків давньоруської культури, провівши ретельні наукові дослідження, художник спробував пройти шляхом своїх попередників,

оскільки писемність, її виникнення і розвиток є поступовим та послідовним історичним процесом. Розвиток відбувався відповідно до вимог історичної доби, рівня культури, технічних засобів відтворення.

Глибокі, філософські підходи до книги, мови формувалися у слов'янському соціокультурному просторі століттями, чому передували осередки писемності народів, що заселяли територію України в первісні часи.

Систему предметного письма використовували ще племена скіфів, що мешкали в давні часи в південних землях України. Саме тоді з'явилися зразки предметної писемності - вампум, кіту і письмо палицями.

Унікальним зображенням є малюнки в печерах – гротах т.з. Кам'яної Могили. Символи – знаки прикрашали кераміку трипільських племен.

Принцип піктографічних засобів спілкування, якими користувалися первісні люди на всіх континентах, успішно застосовується в житті сучасної людини: дорожні знаки, вивіски магазинів, кав'ярні, інструкції з техніки безпеки, символи медичних закладів, позначення різних видів спорту.

Якщо спочатку піктографічне письмо і кількість знаків в ньому залежала від фантазій художника, то пізніше кількість почали обмежувати. Поступово абстрактні поняття набували символічного значення.

Одним з першорядних завдань людства було знайти матеріал для письма, функціонально – конструктивні якості якого забезпечували б ідеальну форму знаків, збереження та передачі писемної інформації. Писемність надала можливість передавати думки на відстані та закріплювати їх у часі.

У IV – Штис. до н.е. з'явилися глиняні таблички, у Єгипті – папірусні сувої, у Китаї та Індії – « книжки», написані на бамбукових дощечках, пальмових листках і шовку, а з II ст. до. н.е. - у країнах Середземномор'я - пергаментні сувої та пергаментні книги кодексного типу.

Переїнявши від Візантії не тільки релігію, Київська Русь від античного світу започаткувала літературу, архітектуру, монументальний живопис, іконопис і творчо інтерпретувала їх на ґрунті власної культури.

Письмена з Кам'яної Могили, літопис руський « Слово о полку Ігоревім», чорницька «Острозька Біблія», « Пересопницьке Євангеліє» свідчать, що поняття « мова», «книга» було і залишається невід'ємним від поняття «культура». Прикрашена мініатюрами, заглавними літерами, елементами тератологічного і романського стилів, рукописна книга досягла високого рівня і стала прикладом високохудожніх зразків мистецтва.

Близько 863 року слов'янські просвітителі Кирило і Мефодій. Тоді ж Кирило і Мефодій закладають для моравів слов'янську абетку. Через деякий час в Моравії відкривали скрипторії в монастирях.

Як зазначає відомий дослідник книги В.Овчінніков, одні з вчених вважають, що творцем кирилиці є Кирило, інші дослідники – глаголиці. Між обома абетками є значні відмінності, але в накресленні окремих літер простежуються спільні елементи В обох абетках графеми таких літер як: «Д», « Ж», «М», «Ф», «Ц», «Ч», «Ш», «Щ», «Ю» загалом подібні. Саме це і є підтвердженням певного зв'язку між абетками [10,110]. Оскільки християнство в Болгарії було прийнято раніше, ніж у Київській Русі, то серед перших переписувачів книг були болгарські слов'яни. Вони могли бути і першими вчителями руських писців ще у II пол. X ст.

«Остромирове Євангеліє» - кириличний рукопис, написаний чітким, урочистим уставом на тонкому, добре обробленому пергаменті. Уставом написані Ізборник Святослава (1073), Мстиславове Євангеліє (1103 – 1117).

Освіта цінувалася достатньо високо, як за часів Володимира Святославовича, так і Ярослава Мудрого. Ще у « Повісті минулих літ» зазначалося, що «збирали у знатних людей дітей і віддавати їх в книжкове навчання» [6,13]. З них згодом вийшли не тільки перші перекладачі з грецької мови, але й переписувачі та упорядники збірників, а пізніше – літописці, проповідники, письменники.

За Ярослава Мудрого було зібрано переписувачів, котрі перекладали тексти з грецької на слов'янську мову. Саме він заснував княжі скрипторії, де переписувалися і перекладалися книги. Тут було засновано першу на Русі

бібліотеку. Приймаючи християнство, слов'янські громади почали користуватися грецькими і латинськими літерами, але їх письмо було без упорядкованої абетки. Започаткована в давньоруський період історії, рукописна книга досягла високого рівня і стала прикладом високохудожніх зразків мистецтва.

Кирилична абетка складалася з 43 літер: 24 грецьких суцільного уставу і 19 спеціально створених для передачі звукових особливостей слов'янської мови. Графіка кириличних літер мала підкреслену геометричність: знаки писалися чітко вертикально, кожна літера окремо від іншої, тому текст легко читався на відстані під час церковних служб. Наближуючись до візантійських зразків давньоруські каліграфи досягли віртуозної майстерності, яка перейшла у власний стиль, що позначилося у особливості форми і сталості традицій.

Цифрова система кирилиці повністю відповідали системі, що була прийнята греками і складалася з літер грецького алфавіту з додаванням надрядкового знаку – титла, який вказував, що літера вжита в значенні цифри.

Ще з слов'янської доби не було сформовано чітких вимог до послідовності виконання елементів літер певним інструментом, а тому літери не писали, а рисували. Кожна літера мала свій індивідуальний міжлітерний простір, різний характер округлених елементів.

Шкіра, пергамент, папір, золото, фарби – матеріали, що використовувалися для виготовлення книг. До XVI ст. писали книги переважно на харатї (таким терміном називали і пергамент). Аркуші для письма дуже ретельно розграфлювали шильцем або тугою товстою голкою: за одним разом натискувалася лінія на лицьовій стороні аркуша і на звороті. Слов'янська рукописна книга складалася з окремих зошитів, кожний з яких мав чотири подвійні аркуші. Для письма використовували гусячі або павичеві пера, ретельно обробляючи на початку роботи. Для кожного виду письма було своє застругування пера: для написання уставом кінця пера

розщеплювали та загострювали дуже широко, а для дрібного скоропису – тоненько. Для письма кіновар'ю користувалися пензлем. Щодо кольорової гами, то особливо гарно і вишукано виглядали написи виконані коричневим чорнилом, що нагадувало золото. Чорнило з коричневим відтінком використовували досить часто, оскільки його властивістю було відсутність вицвітання. Щоб чорнило краще висихало, його посипали дрібним кварцовим піском.

У написанні кирилиці відомі кілька історичних форм, які змінюючись переходили одна в іншу, або існували одночасно. Це устав, напівустав, скоропис.

За часів царя Болгарії Івана Александра каліграфами створюються нові накреслення кириличного письма, що вплинуло на розвиток графіки кириличного півуставного письма у східно – слов'янських князівствах. Півуставне накреслення не відзначали суворим дотриманням геометричності в побудові знаків: у дрібних літерах з'явилися кривизна, нахил вправо. В округлих елементах вже не було чіткої відповідності овалу. Тексти півуставним шрифтом писалися достатньо швидко. Писці використовували надрядкові знаки титли, які вказували скорочене написання того чи іншого слова, та сили - знаки , наголоси і придиhi, для більш виразного прочитання тексту. Наприкінці XIII ст.. – на початку XV ст. було створено кращі рукописні зразки – «Онезький Псалтир» (1395), «Київський Псалтир» (1397).

Ще один варіант письма «устав» застосовували з IX – XI ст., створеного на основі візантійського унціального шрифту. Устав відрізнявся чітко геометричним накресленням літер без винесених елементів за межі літери. Кожну літеру писали строго перпендикулярно, одну від одної, візуально вписуючись в квадрат або прямокутник. Проміжків між словами не робили, скорочень і надрядкових знаків не вживали. Структурний прийом у східнослов'янську книгу прийшов із манускриптів можна побачити у

Болгарії, в якій раніше на 100 років від Київської Русі було прийнято християнство.

Існував ще т. з. побіжний устав – прискорене письмо, яке мало, окрім титулів і сил, численні лігатури (від лат. – зв'язок) та аббревіатури. У текстах спостерігається користування виносними (надрядковими) літерами, над якими додавалися позначки у вигляді півкола або двосхилого даху.

Накресленням раннього півуставу користувалися до початку XVст. Для переписування богослужбних книг. Памятниками раннього варіанту півуставного письма є Пересопницьке Євангеліє (каліграф Михайло Васильович, 1556 – 1561pp.) з Волині.

На основі кращих зразків українських півуставних накреслень у XVI ст. розробив і відлив свій власний друкарський шрифт Іван Федоров.

« В'язь» - унікальний різновид кириличного письма, яким виконували заголовки, де рядки були настільки щільні, що ставав суцільною декоративною заставкою у вигляді смуги на початку розділу. Літери були вузькі, витягнуті по – вертикалі, в пропорціях 3: 15. Літери мали характер лігатур, тобто сполучення кількох букв в одній літері.

Графічна основа уставу та напівуставу поступово змінюється скорописом. Зникають принципи дволінійності рядків та прямолінійності більшості елементів літер.

З XI ст.. помітні зміни у накресленні скоропису, але сам шрифт сформувався наприкінці століття і проіснував до XVII ст. У скоропису характерним є цілісне написання літер з графічною різноманітністю їх сполучень; малювання примхливих верхніх і нижніх виносних елементів літер у вигляді барокових завитків, які одночасно слугували своєрідними прикрасами тексту. Найкращим зразком скоропису можна назвати «Універсал» Богдана Хмельницького (1652р.).

Використовуючи для ділових паперів, у скоропису при написанні спостерігається безперервний рух пера та яскраво виражені виносні елементи.

Рукописи XII – XVст. дають унікальні приклади різноманітних художніх варіантів: вони відрізняються своїм окресленням, пропорціями літер, співвідношеннями з форматом і полями аркушу.

В мову та письмо народні елементи потрапляють вже з середини XVI ст. Традиції каліграфії закладені у рукописних книгах « Остромирово Євангеліє», «Поученіє Володимира Мономаха» до своїх дітей, « Євангеліє від Матвія», « Катехізис» Будного і стали основою для пошуків шрифтів та каліграфічних композицій XIX – на поч. XX ст.. На поєднанні елементів національного писемства та образотворчості формувалась абетка видатного українського художника Григорія Нарбута. « Кириличних рис» українській абетці у XX ст. намагалися надати А.Пономаренко, В.Хоменко, що протягом століть викликали неабиякий інтерес у художників.

Якщо розвиток і вдосконалення латинської абетки був безперервним процесом протягом 2500 літ, то використання кириличного шрифту припинила 1710 року реформа Петра I. Власна українська абетка зазнала значних втрат. Так, із шрифтів зникла наявність малого державного герба, що існувала на Україні в кириличному письмі, від староболгарського до стародруків Івана Федорова. Знак Володимира Великого, який на побутовому рівні ще називають « тризубом», до цього часу не мав офіційного грамотного юридично – геральдичного тлумачення. Тризуб – різновид рибальської остроги. Вона є жезлом грецького бога морів Посейдона (у римлян – Нептун). У візантійській церковній традиції – тризубець був емблемою мучеництва християн. Подальша її історія не сприяла відродженню сформованих в давнину традицій, а історики, які не вивчали прискіпливо правила і традиції геральдики різних часів, епох і країн, так і не спромоглися подати українському суспільству роз'яснення Володимирського знака [14, С.38].

Суттєва роль у відродженні кирилиці належить ентузіастам,художникам – графікам, яким не байдужа доля духовних надбань. Володар багатьох

відзнак, дипломів, нагород – Василь Якович Чебаник, веде практичну роботу в галузі мистецтва шрифту з 70- х рр. ХХ ст.

Плідній роботі графіка сприяло його особисте знайомство із Альбертом Капром, Віллу Тоотсом – знаних майстрів європейського рівня, які надихнули Василя Чебанника. Так, майстер каліграфії А.Капр - ректор Лейпцизької вищої школи графіки, порушив питання про розвиток на Україні власної абетки – рутенської, у зв'язку з чим художник починає ретельне дослідження кириличного письма.

У кириличному письмі, красивому і гармонійному, окрім того, національному почерку відповідають лінія, форма, пропорції. Просторові співвідношення букв, як за законами «золотого перетину», близькі до пропорцій людини. Розуміючи таку особливість кожної літери абетки, художник підкреслює в цих композиціях цілісність, індивідуальне вирішення елементів, не обмежуючись типовими стандартними рішеннями.

Авторська індивідуальність у рисованих шрифтах отримує широкі можливості для самовиявлення. Літери в абетці інтерпретовані так, що створюють органічний зорово – звуковий ряд.

Назви шрифтових композицій, розроблених В.Чебаником, такі як: «Kiyv», «Sofiya Kyivska», «Dnipro», «Borisfen», «Ustav millennium» наче повертають нас до історії України, до давньоруської топоніміки.

В кожній літері абетки художник намагається внести зміни в індивідуальну форму літери, пропорційні співвідношення, застосовує серіфи та пластичні характеристики основних і допоміжних штрихів, що надає кожній новій абетці абсолютно іншого характеру. Шрифт наче перебирає на себе функцію образного забарвлення і здатен викликати певні асоціації. У кожній шрифтовій композиції встановлюється гармонія. Графіка шрифту перебирає на себе функцію знаку, в якому панує емоційна виразність графічного твору.

Створюючи мальовані та каліграфічні елементи різними інструментами (перо, пензель), художник експериментує з літерами. Діапазон прийомів у композиціях надзвичайно широкий – від вишуканого витіюватого розчерку,

близького мистецтву українського бароко, до складної конструкції слів, монограм, характерних для видань XVI – XVIII ст. Вивчаючи окремі літери, лігатури, написання літер, можна простежити зв'язок з використанням прийомів скоропису, що широко розповсюджений при проектуванні сучасних написів: логотипів, заголовків для журналів, елементів книжкового оформлення.

Конструкція кожної літери – це складна і достатньо потужна архітектура, де і форма, і загальний силует, і фактура тяжіють до вищої норми краси. Об'єднані слова утворюють образи і стають символами. Відтак, розроблені майстром каліграфічні і шрифтові композиції активно залучаються до сучасних проектів і розробок, стають проявом свідомої шани до спадку минулого та його подальшого розвитку. Серед розробок шрифтів В.Чебаніка - логотипи шрифтових емблем, в тому числі, геральдика і атрибутика для Національного Університету « Києво – Могилянська Академія», нагородна атрибутика для Адміністрації Президента України, оформлення Конституції нашої держави, напис для музею Тараса Шевченка у Києві. В 2004 році художник розробив логотип Академії мистецтв України. Отже, не дивно, що на конкурсах українських видань, його роботи відзначені « Почесною грамотою Президії Верховної Ради України», дипломом « Івана Федорова», дипломом «Григорія Якутовича». Праця в галузі шрифту – свідчення високої професійної майстерності, де важливою метою для художника є створення проектів самобутніх поліграфічних гарнітур. Як зазначає сам В.Чебанік: «Українська абетка повинна бути кирильською в своїй основі, сучасною за державними, національними, художніми та естетичними ознаками. Новостворена національна абетка у цей несприятливий для існування української мови час стане надійною резервацією, де мова збережеться навічно, ще й позбудеться ознак вторинності й неповноцінності» [15, 9].

Століттями зберігаючи свою національну цілісність у культурно – мистецькому полі, Україна завдяки мові, письму утверджувала український дух, зберегла менталітет і державність.

Повернення кириличного письма в новій формі, з сучасною європейською пластикою, з характерною для української мови мелодикою, є одним із важливих завдань сьогодення.

Висновки та перспективи подальших досліджень:

Сповнена почуття національної гідності, патріотизму, історичної пам'яті, творчість Василя Яковича Чебаніка утворює важливі творчі загально – державні ідеї: звернення до кириличного письма, збереження національного почерку і колориту. Практична цінність проекту зумовлена в розробці нових зразків шрифту, впровадження у навчальні програми з каліграфії в початковій школі.

Матеріал можуть використовуватись при вивченні предметів: основи композиції, художньо – прикладна графіка, історія шрифту у вищих навчальних закладах I – III рівня акредитації, вчителями на заняттях з каліграфії та чистописання.

Література

1. Білодід І.К. Стародруки XVI – XVII ст. К., 1971. – 226 с.
2. Запаско Я.П. Орнаментальне оформлення української рукописної книги. К., 1960. – 183 с. з іл.
3. Ісаєвич Я.Д. Українське книговидання: витоки, розвиток, проблеми. – Львів: Інститут українознавства ім. І.Крип'яковича НАН України, 2002. – 520 с.
4. Георгиев Е., Ангелов Д. и др. Вклад болгарского народа в мировую сокровищницу культуры. – София: София – пресс, 1968.
5. Капр А. Эстетика искусства шрифта: Пер. с нем. - М.: Книга, 1979. – 124 с.
6. Логвин Г.М. З глибин: Давня книжкова мініатюра XI – XVIII століть. К., 1974. – 188 с.:іл.
7. Макаренко М. Орнаментация української книжки XVI – XVII ст. К., 1926. – 70 с.,рис. 5 вклад.рис.
8. Мітченко В.С. Естетика українського рукописного шрифту./ Вс. слово А.В.Чебикіна – Слово про автора О.К.Федорука. – К.: Грамота, 2007. - 208 с.

9. Огар Емілія. Українська мова в сучасній мовній ситуації – соціолінгвістичний та етнокультурний аспект. / Незалежний культурологічний журнал «Ї», Львів. – 1998. - №12 – С.111 – 127.
10. Овчінніков В. Історія книги: Еволюція книжкової структури: Навч. посіб. – Львів: Світ, 2005. – 420 с.: іл..
11. Основи дизайну: підручник для 10 кл. загальноосв. Навч. закл. Профільн. рівень / В.В.Вдовиченко, Т.О.Божко, А.С.Сімонік та ін.: [за ред. В.В.Вдовиченка]. – К.: Педагогічна думка, 2010. – 304 с, іл.
12. Петровский И.Д. Зримый глагол. Книга 2. От рисунка к знаку. Возникновение письменности – СПб. Химиздат. 2012. – 632 с, ил. В.В.Вдовиченка]. – К.: Педагогічна думка, 2010. – 304 с, іл.
13. Програмовані засади братства «тарасівців» // Сучасність – 1983. – Т.1 – С.23.
14. Філіпов О.І. Державні символи, які ми шануємо; чому геральдика в Україні, як та зла матуся? // Вісник. Укр. академії геральдики, товарного знаку та логотипу. – 2006. - № 63. – С.38 – 39.
15. Чебаник В.Я. Графіка української мови. Абетка. Каталог. К.: 2004. – 42 с, іл.

Малімон Анастасія,

студентка V курсу інституту мистецтв

Східноєвропейського національного університету

імені Лесі Українки

науковий керівник - кандидат архітектури,

доцент О.О. Лесик-Бондарук

ТВОРЧІСТЬ АНДРОНИКА ЛАЗАРЧУКА

I. Постановка проблеми

Ознайомитися з особливостями творчості Андроника Лазарчука, який стояв біля витоків становлення професійного українського малярства, його живописними та графічними роботами.

II. Мета роботи

Систематизувати усю зібрану дослідниками інформацію, яка на даний час є розпорошеною по різних джерелах, задля кращого сприйняття та розуміння особливостей творчої манери письма художника та його ролі у становленні української живописної школи.

III. Виклад основного матеріалу

Як і багато провінційних художників селянського походження, А. Лазарчук розпочав свій шлях із науки у маляра-іконописця в місті Ковелі. Печерну церкву преподобного Іова Почаївського. Також брав участь в оздобленні іншої лаврської святині – Свято-Троїцької, так званої Теплої зимової (тепер Похвальної) церкви [6, 232].

На початку свого творчого шляху А. Лазарчук намагався показати різноманітні характери й типи з народу. У прагненні дати соціально-побутову характеристику дійових осіб наслідував свого вчителя, переймаючи все краще, що було властиве Маковському, створюючи живописні оповідання ("В науці у маляра", "В сільській хаті в Уховецьку", "На вокзалі", "В корчмі", "Завсідник шинку", та ін.). Нерідко дія у його творах відбувається на сільській вулиці ("Самосуд у селі Уховецьку", "Лірник", "Похорон на Волині"). Художник не ставить собі за мету відтворити казарменне життя, а створює окремий індивідуалізований образ людини, ізольованої від навколишнього світу («В казармі», кін. XIX ст.) [3, 157].

У дедеркальський період Лазарчук вдосконалює свою майстерність. Від темнуватих академічно сухих творів художник переходить до яскравого, світлого, насиченого кольорами живопису («Почаїв», «Молодиця», «Батькова хата»). Його палітра світлішає, чистішає, змінюється характер мазків: спокійні поступаються більш експресивним, ударним, інколи досягають корпусної широти, коли фарба накладається густо, фактурно [5].

Лазарчук був міцно пов'язаний із художньою культурою минулого, з її традиціями, і для нього правда життя, принципи реалізму були надзвичайно важливими. У той же час, це був художник, який дивився у

майбутнє і у кращих своїх творах був на одному рівні із сучасними йому напрямками європейського мистецтва [1].

«Серед багатьох зображень доньки Олени, виконаних українським художником Андроником Лазарчуком, портрет в чорному капелюсі залишається найпрекраснішим твором митця. Його написано в особливій живописно-графічній манері, яка поєднує гострий одухотворений малюнок з глибоким по тональності колоритом. Варто зазначити, що ним створено більше десятка її живописних та графічних портретів [9].

Перед живописним талантом не поступалась майстерність Лазарчука-рисувальника. В доробку художника знаходимо як підготовчі натурні етюди (до портрета П. Куліша, доньки Олени, дружини), і композиції ескізів (до картин «Самосуд в селі Уховецьку», «В сільській хаті в Уховецьку»), так і начерки. [2].

Він добре оперував різними техніками з застосуванням як сухих матеріалів — графітних олівців, вугілля, так і мокрих — туші, чорнила, фарбників, користуючись при цьому пером і пензлем [4].

«Людину в своїх портретах Лазарчук часто зображує в конкретній життєвій ситуації, зайнятою якоюсь справою, в певному психологічному стані («За вишиванням», «За в'язанням», «Біля дитини», «На привалі», «За піаніно», «Солдат на відпочинку», «Солдат за читанням листа», «Достоевський з каторги повернувся», «Кума после бессонной ночи»)» [10].

Художник зробив неоціненний внесок в культурно-мистецьку спадщину Волині. А. Лазарчук був міцно пов'язаний з художньою культурою минулого надзвичайно важливими. У той же час, це був художник, який дивився у майбутнє, з її традиціями, і для нього правда життя, принципи реалізму були і у кращих своїх творах був на одному рівні з сучасними йому напрямками європейського мистецтва [8].

Висновки

Під-час написання наукової роботи було визначено, що дослідженням творчості Андроника Лазарчука займалися Тамара Левицька, Федір Степанюк, Валентина Блінова, Ярослав Покальчук, Іван Драч, Олександр Берлач. Андроник Лазарчук був митцем глибоко національним, працював переважно в техніці олійного живопису. Його роботи прості і виразні за формою. Потрети митця цікаві, динамічні, відчувається характер портретованого.

Лазарчук був міцно пов'язаний із художньою культурою минулого, з її традиціями, і для нього правда життя, принципи реалізму були надзвичайно важливими. У той же час, це був художник, який дивився у майбутнє і у кращих своїх творах був на одному рівні із сучасними йому напрямками європейського мистецтва. Поступово митець переборює естетичні ідеали передвижництва і стає прихильником сучасного йому стилю – модерну. Художник зробив неоціненний внесок в культурно-мистецьку спадщину Волині.

Література

1. Андроник Лазарчук далекий і близький : [Презентація книги А.Семенюка «В обіймах мистецтва»] // Вісті Ковельщини. - 2010. - 11 листопада.
2. Волинський краєзнавчий музей. Архів А. Г. Лазарчука. Інв. № ДМ – 23304.
3. Камерність і ліризм творчості Андроника Лазарчука [] : до 135-річчя художника / Т. Левицька // Вітчизна : літ.-худ. та громад.-політ. журн. письменників України. - 2005. - № 3/4(березень-квітень). - С. 157-158.
4. Комзюк В. Художник з Уховецька: А. Лазарчук//Вісті Ковельщини. -2004.- 7 жовтня.
5. Левицька Т. Л. Андроник Лазарчук: Сторінки життя і творчості / Т. Л. Левицька // «Роде наш красний...». Волинь у долях краян і

людських документах / М-во освіти України, Волин. держ. ун-т ім. Лесі України, Волин. академічний дім. – Луцьк : Вежа, 1999. – Т. III. – С. 754-758.

6. Левицька Т. Сакральне малярство А. Г. Лазарчука / Т. Левицька // Волинська ікона: дослідження та реставрація : матеріали ХХ міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 27–28 серпня 2013 року. – Луцьк : Волинські старожитності, 2013. – С. 232–234.
7. Самонюк А. Виставка творів нашого земляка: А.Лазарчука/А. Романюк//Вісті Ковельщини. -2013.-19 грудня. - С. 9
8. www.volart.com.ua/art/lazarchuk_andronyk/article.html
9. http://volyn-museum.com.ua/news/andronik_lazarchuk_u_kulturno_mistECKomu_prostor_i_volini_do_145_richchja_khudozhnika/2015-01-28-1602
- 10.http://volyn-museum.com.ua/news/andronik_lazarchuk_u_kulturno_mistECKomu_prostor_i_volini_do_145_richchja_khudozhnika/2015-01-28-1602

Місюк Богдана,

*студентка V курсу інституту мистецтв
Східноєвропейського національного університету*

імені Лесі Українки

науковий керівник - кандидат архітектури,

доцент О.О. Лесик-Бондарук

АНАЛІЗ СИМВОЛІКИ ВОЛИНСЬКОЇ ПИСАНКИ

I. Постановка проблеми

Ознайомитися з особливостями волинської писанки, притаманними для даного регіону орнаментами, композиційним та колористичним вирішеннями.

II. Мета роботи

Розкрити особливості писанкарства Волинської області, розглянути технологічний та історичний розвиток писанок даного регіону, познайомитися з символікою та розглянути її символічне значення.

III. Виклад основного матеріалу

Людина завжди прагнула відшукати в природі символ життя, розгадати вічну загадку створення всього суцього на землі. Очевидно, вона завжди зупинялася перед безконечністю форми пташиного яйця, як символу зародку життя, з якого виникла жива істота, а тому з благоговінням обожила птаха та його витвір, перетворила яйце, прикрашене орнаментами і візерунками, на предмет свого поклоніння, зробивши з нього найсильніший оберіг, який мав величезну захисну силу [5].

Народження, зростання, цвітіння, плодоношення й відмирання... циклічність усього земного життя втілена в цьому магічному, символічному знаку весни – у писанці. Вона стала символом радості й віри, символом всепрощення, великоднього привіту.

Люди розписували писанки символічними знаками, в яких було «зашифровано» прохання про добру погоду, щедрий врожай, здоров'я. Відтак з'явилися писанкові орнаменти, що стали часточкою традиції, яку передавали з роду в рід і яка збереглася до наших днів. Ті візерунки, що дійшли до нас, безперечно давнього походження. Якщо уважно придивитися і спробувати збагнути задум автора, обов'язково помітимо: композиція писанки зродилася з реального світу [1].

Деколи писанковий орнамент важко розгадати. Треба довго вдивлятися в нього, аби зрозуміти сенс «тайнопису». Шкода, але не всі нині його вміють читати [5]. А раніше така символіка допомагала людині, вчила її жити, відігравала важливу роль у давній релігії та обрядах. У християнські часи вважалося, що писанкарці не можна писати писанки, коли вона з кимось посварилася або гнівається. Їх освячували на Великдень і тримали під образами – як оберіг від пропасниці та грому. Писанки дарували рідним,

несли на могилки, кидали в першу скибу зораної землі для доброго врожаю. З ними дівчата пов'язували свої надії на щасливе одруження. Такої магічної сили маленькому яєчку надавали писанкові символи [4].

Орнаментика волинської писанки помітно перегукується з орнаментами посуду волинської неолітичної культури, яка мала місце на території Волині 2600-2000 роках до н.е. декор посуду спірально-меандровий, є досить довершеним, передає уподобання, вишуканий смак майстрів [2]. Тут особливою увагою користуються солярні знаки – кружечки в обрамленні променів, хрест у колі. Цікавим і вартим уваги є орнаментальний символ багатьох посудин – змії-вуж, що був посередником між небом і землею, символом весняного пробудження землі.

Серед дослідження народного мистецтва була Ольга Косач (Олена Пчілка), яка, подорожуючи зі своїм чоловіком по волостях Волині, збирала узорні народних вишивок, тканин і писанок. Зібраний матеріал вона впорядкувала та видала під назвою «Украинский народный орнамент, вышивки, ткани, писанки». Зокрема про писанки вона пише: «зразки ці мають те значення, що зібрані в тій же місцевості, де і коври (Новоград-Волинський) і представляють основні типи писанкових рисунків взагалі. Основою є «квіти», «розетки», «ружі»».

У роботі О. Косач, власне, писанкам було приділено не багато місця. Але це була перша кольорова літографія українських писанок і важливий документ про побутування писанок на Волині.

Та все ж найбільшою працею в галузі писанкарства Волині була робота М. Кордуби «Писанки в Галицькій Волині», надрукована в 1899 році. Це велика і досить об'ємна робота, яка складається з таких частин: загальна, «чинність писання», «час писання», «уживання писанок», початок звичаю розкрашувати яйця, орнамент писанок. До роботи додано багато таблиць з малюнками писанок. Це робить її цінною для дослідників цього мистецтва, тим більше, тут розглядаються писанки конкретно окресленого регіону – Волині.

Досліджуючи писанки Волині М. Кордуба відмічає такі найпоширеніші символи в орнаментиці, зокрема геометричні: «крапками», «нитками», «пасочками», «поясками», «решетом», «решіткою», «сіткою», «куточками», «клинцями», «вітрячком», «кошачками», «драбинками», «гребельками», «гребінкою», «гребенями», «пальцями», «гвіздками», «зорами», «ріжками», «кривулькою», «кроквами», «зводами», «гніздами», «гатками», «лучками», «кружком», «маком», «павучком» [3].

Серед рослинного орнаменту були поширені назви: «рожами», «смеречками», «яблуками», «виноградом», «деревом», «басолею», «барвінком». Рослинний орнамент як і в інших регіонах України був стилізований.

Найменш уживаним в орнаментиці волинських писанок був тваринний орнамент. Його використовували в двох формах – поодинокими частинами тіла (ноги, роги) або зображенням всієї тварини. Зокрема: «баранячі роги», «курячими лабами» («лапками»), «гусячими», «качиними лапками», «качками», «бузьками», «горобцями», «павучками», «стоногами», «раками» [3].

Відомою також є робота І. Шулікова, яка є однією з змістових робіт дослідження писанкарства на Волині в кінці XIX – на початку XX століття. Дослідник розглядає композиційні основи розміщення орнаментів на писанці, а також поділ яйця на поля – лініями або поясками.

За композиційною побудовою на Волині переважали писанки, поділені однією або двома лініями у вигляді поясків, частіше екваторіальними. Також вони могли бути поділені меридіанами – одним або кількома, а також поєднанням екваторіальних і меридіальних ліній.

Орнамент І. Шуліков поділяє на:

а) геометричний (у вигляді штрихів (сосонка), зірки (рожа, зірочка), трикутника (клинці), кола, овалу (гурочки, басоля));

б) рослинний (у вигляді листків, квітів, цілих рослин (вазон, барвінок, хміль));

- в) тваринний (риба, павуки, волове око, лапки птахів);
- г) господарсько-побутовий (граблі, гребені, сокирки, штани);
- д) релігійний (хрести) – рідкісний.

Зібрані відомості, що були в основі роботи, дали можливість І. Шулікову зробити висновок, що мотиви орнаментів є запозичені з навколишньої природи і побуту. На Волині їх більше 125, з яких переважали рослинні мотиви. В даному регіоні писанкові рисунки орнаментів здебільшого були стилізовані, спрощені, причому інколи буває важко зразу знайти схожість рисунка з предметом, назву якого він носить. Так найпоширеніший і найулюбленіший мотив «рожа» є восьмираменною зіркою, всередині якої розміщена друга, менша за розмірами зірка. Перша називається «шолудива рожа», а друга носить назву – «повна рожа» [10].

Поширеним символом на Волині була «свастика» це «павучки», які зустрічалися трьох, чотирьох, шести, восьмипромінні. Деколи їх називали «рукави», «бабині рукави», «дідові рукави».

Домінуючим елементом орнаменту волинян був «безконечник» або «меандр» [9]. Це своєрідний знак у вигляді хвилеподібної смуги. З хвилястими безконечниками пов'язане цікаве повір'я: безконечник на писанці не має ні початку ні кінця, отже, зло, яке потрапить у хату і в цю «пастку», ніколи більше не турбуватиме власника.

Невмирущими знаками волинської писанки є «гребінці», «грабельки», «трикутнички з гребінцями» [9]. Перелічені символи пов'язані з водою. Писанки з грабельками писали в посуху, гадаючи, що написавши цей знак, можна викликати довгоочікувані небесні води.

Про Волинь кажуть, що це край «золотих» писанок. «Золоті» - бо фарбувалися природними барвниками з відвару цибулиння, латаття. Хоча в інших джерелах повідомляється про писанки Волині, як червоні, зелені, бронзові [13]. При фарбуванні писанок здавна і по теперішній час на волинських землях використовують барвники домашнього приготування.

Червону, до прикладу, виготовляли з суміші цибулиння, дубової кори або моху. Зелену добували з відварів озимини, омели, барвінку [12.]

Висновки

Писанками Волині дослідники цікавилися давно. Яскраві приклади розвитку писанкарства на Волині можна побачити у роботах О. Косач, М. Кордуби, І. Шулікова. Особливу увагу заслуговують дві роботи, це «Писанки Галицької Волині» М. Кордуби з кольоровими таблицями та «Пасхальні яйця на Волині» І. Шалікова, які розкривають, як обряди та звичаї пов'язані з писанками, так і їхні композиційні та орнаментальні рішення. На сьогодні писанки Волинської області відрізняються виразністю нескладного орнаменту, який чітко читається на темному тлі, завдяки білій лінії малюнка. Таким чином, характерною рисою для цього регіону є збереження архаїчних елементів орнаменту.

Література

1. Воропай О. Звичай нашого народу / О. Воропай - Т.1. - К.: Оберіг, 1991. - С.355-378.
2. Кириченко М. П. Український народний декоративний розпис / М.П.Кириченко- К., 2006.
3. Кордуба М. Писанки на Галицькій Волині / М. Кордуба // Матеріали укр.-рос. етнології / за ред.. Х. Вовка. – Л., 1899.
4. Малиніна А.О. Великодній сувенір. Українськанародна писанка : навч.-метод. посіб / А.О. Малиніна, О.Ю. Гріднева. – Х. : Скорпіон, 2005.
5. Міщенко Б.І. Відродження писанкарства в Україні // Писанка / Б.І. Міщенко – 1985.
6. Селівачов М.Р. Домінантні мотиви української народної орнаментики (кінець ХІХ - ХХ ст.) // Народна творчість та етнографія / М. Р. Селівачов- 1990. - №2. - С.73.
7. Семенцов А. Писанки нашого краю//Деснянська правда / А. Семенцов. 1992.-25 квітня.

8. Скорик М.М. З джерел писанкового орнаменту // Народна творчість та етнографія / М.М.Скорик -1988.- №4. - С.76.
9. <http://folkartpoltava.narod.ru/HTML/ua/Istoriya131.htm>
10. <http://teacher.at.ua/publ/20-1-0-966>
11. <http://mystectvo.ru/pysankarstvo.htm>
12. http://www.0zd.ru/kultura_i_iskusstvo/tehnika_pisankarstva.html
13. <http://traditions.org.ua/zvychai-ta-obriady/obriadova-symvolika/315-ornament-pysanky>

Спіліоти О.В.,

кандидат педагогічних наук, доцент

кафедри музичної педагогіки та хореографії

Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя

ДО ПРОБЛЕМИ ВЗАЄМВІДНОШЕННЯ МОВНОЇ І МУЗИЧНОЇ ІНТОНАЦІЇ

Уся спадщина досліджень музичної культури містить багато інформації стосовно проблематики багатоплановості музичного сприймання. Музичний твір впливає на людину всіма засобами виразності: мелодією, гармонією, метром, ритмом, ладо-тональною сферою, тембром, динамікою, архітектонікою тощо. Якість дії будь-якого з цих елементів музичної мови змінюється залежно від співвідношення з іншими. Одним з головних чинників, що визначає характер дії музики, є *інтонація*. Розглядаючи поняття *інтонація*, неможливо обійтися без звернення до такого питання, як походження музичної інтонації від мовної.

Мова людини містить у собі два ряди звукових елементів. Перший ряд створює *фонем* – найменші неподільні звуки мови. З них складаються форми (частинки слів) та лексеми (слова). Фонемі мають значення словоутворююче та словорозрізнявальне. Другий ряд створює такі елементи, як *ритм* (який у письмовому тексті не фіксується або фіксується схематично, умовно), *тембр*, *мелодика*, *артикуляція*, *гучність*. Разом ці елементи

утворюють мовну інтонацію. Завдяки інтонації можна будь-якому слову дати стверджувальний або запитальний зміст. Відповідно, елементи першого ряду закріплені, стійкі; елементи другого ряду – мовна інтонація – рухомі, мінливі.

Фонематичний ряд та мовна інтонація по-різному співвідносяться з інтонацією музики. Елементи фонематичного ряду залишаються стабільними, незалежними від мелодії, музичної інтонації. У співі ми чуємо фонему і завдяки їм сприймаємо текст.

Мовна інтонація інакше співвідноситься з музикою. Ритм, мелодія, тембр, динаміка – це елементи і мови, і музики. Мовна інтонація, на відміну від фонетичного аспекту мови, ніби розчиняється в мелодії, зливається з нею.

Ритм є організацією в часі як мови, так і музики. До царини ритму відносяться співвідношення звуків за тривалістю (тобто співвідношення коротких та довгих звуків), акценти, цезури, паузи, темп. Також до цієї царини слід віднести і синтаксис, тобто організацію в часі більших побудов.

У словесній мові існує кілька типів акцентів: акцент *якісний*, або динамічний, тобто виділення акцентованого складу за допомогою сили звуку; акцент *кількісний*, тобто виділення акцентованого складу за допомогою більш тривалого звуку. Третій вид акценту – *мелодичний* (звуквисотний); пов'язаний з виділенням наголошеного складу за висотою, пониженням, або підвищенням голосу. У ритмічній організації мови значну роль відіграють паузи та цезури. Інтонаційно-логічні паузи впливають на ритмічну структуру фрази. Цезура – крупніший поділ. Вона виділяє із загального потоку мови окремі фрази та словосполучення. У музиці, перш за все, зустрічаються інтонаційно-логічні паузи та цезури, які поділяють музичне полотно на мотиви, фрази та речення.

Слід виокремити в теорії мовної і музичної інтонації таке поняття, як *інтонома*. Інтонома визначається як відрізок мовної мелодії, яка має відносно усталений зміст. Різні інтономи реалізуються в конкретних висловлюваннях по-різному. Мовна інтонація та інтонома поширюються на слово або групу

слів (синтагми), об'єднаних одним диханням. Інтонеми відокремлюються один від одного цезурами.

Із мовних інтоном у музиці склалися типові мелодичні формули. Їх походження пов'язано з мовною інтонацією, з певними типами вимовлення. До них відносяться такі музично-ритмічні фігури: *anabasis* – висхідний рух мелодії; *catabasis* – низхідний рух мелодії; *exclamatio* (оклик) – частіше всього передається висхідним рухом мелодії; *rathoroija* – збудження пристрастей – введення нівтонів; *tirata* – протяжність, постріл – гамоподібний, діатонічний, висхідний та низхідний рух мелодії, зазвичай у швидкому темпі.

Аналіз інтоном показує величезне значення мовної інтонації у формуванні інтонації музичної. Будь-яка інтонома – запитання, вигуку, захоплення, наказу, скарги – зберігаючи визначену константність, конкретизується, набуває неповторної звукової форми, залежної від індивідуальних (фізіологічних, конституціональних, психологічних, національних, соціальних) особливостей людини, яка говорить, від конкретної мовної ситуації та жанру мови.

Отже, інтонами – це типологічні формули інтонацій, в основі яких лежать інваріантні якості, що дозволяють людям вирізнити в мові співбесідника згоду – від гніву, захоплення – від печалі, наказ – від прохання тощо. Отже, мовна інтонація – явище системне.

Досліджуючи феномен мовної та музичної інтонації, стикаємося з проблемою їх єдності й відмінності. Теорії злиття мовної і музичної інтонації присвячена праця видатного музикознавця Б. Асаф'єва “Мовна інтонація”. Сутність мовної і музичної інтонації, їх взаємовідношення, на думку вченого, визначається тим, наскільки *мелос* впливає на характер і, головне, як мовна інтонація в умовах закономірностей музичного мислення стає тим або іншим типом мелосу.

Важливе місце у дослідженні зв'язку і співвідношення мовної і музичної інтонації посідають праці В. Васіної-Гросман. Музична інтонація, на її думку, досить точно зафіксована в самому нотному тексті. Виразність

тієї або іншої музичної фрази, мотиву тощо більшою мірою залежить від особливостей виконавської інтонації, яка в нотному тексті фіксується лігами, позначеннями *legato*, *portamento*, а також авторськими ремарками. Але все таки музична інтонація, як явище звуковисотне, є явищем абсолютно об'єктивним.

У мовній інтонації є два взаємопроникаючі прошарки. Перший – це *конструкції інтонацій*, характерні для запитань, вигуків тощо. Другий – набагато складніший, гнучкий, що варіюється і майже цілком залежний від індивідуальності того, хто говорить та кола інтонацій. Читець сам визначає всі складові: і темп твору, і глибину цезури.

Позицію єдності інтонації музичної і мовної підтримує К. Руч'євська, яка розглядає точки їх зіткнення. Перш за все, мова, як і музика, має певну ритмічну організацію. Вирішальну роль у ній, як і в мелодії, відіграють акценти (наголоси) і паузи, цезури. Всі три типи акцентів (які вже згадувалися) взаємодіють, створюють загальний ритмічний рисунок і в мові, і в мелодії.

Не менш важливий момент підкреслює К. Руч'євська щодо змісту в мові музичних елементів звучання – музичних тонів, які присутні, в основному, в голосних фонемах. На підтвердження цього теоретик наводить деякі аналогії між звуковисотною організацією мови і музики.

Типи мовних інтонацій, як прообраз музики, К. Руч'євська поділяє за різними ознаками: на емоційні – схвильована, гнівна, стримана, млява мова; жанрові – побутова, ораторська, ритуальна; національні – українська, російська, східна, німецька тощо; характерно-психологічні – мова хитрої, влєсливої, величавої, простодушної людини.

Певні погляди на мовну інтонацію висловлював Б. Яворський. Учений розглядав мову як процес усвідомлений та інтелектуальний. У звуковій мові свідомість людини ритмічно схематизує і композиційно оформлює даний процес мислення. Із звукової мови-інтонації людини, при її моторній організованості, розвинулася музична мова і як її наслідок – музичне

мистецтво.

Отже, музична інтонація матеріал цілком визначений, графічно зафіксований. Мовна ж інтонація – це матеріал, який важко вловити і зафіксувати, значною мірою змінний під впливом суб'єктивних факторів. Музична інтонація це явище моторно-організоване, яке виникає у звуковому специфікумі внутрішньої слухової настройки і здатне організувати об'єктивну свідомість через сприймаючий слух, це композиційно оформлена конструктивна дієвість свідомості в даному процесі його мислення.

Степанчук Назарій,

студент III курсу

Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки

науковий керівник – доктор архітектури,

професор Лесик О.В.

ЖИВОПИС ВОЛИНЯНИНА ЛЕОНІДА ЛИТВИНА У РЕАЛІЗМІ ХУДОЖНЬОГО ВІДОБРАЖЕННЯ

Сучасне образотворче мистецтво Волині сформоване у другій половині ХХ століття випускниками київської та львівської художніх шкіл. Останню представляє Леонід Литвин – вихованець Львівського училища декоративного і прикладного мистецтва імені І. Труша класів педагогів В. Овсійчука, М. Ткаченка, В. Єлізарова [1, с. 4], митець, що вніс свій оригінальний почерк у розмаїті горизонти культури краю. У творчій концепції майстра, поряд із професійним вишколом, поєдналися генетичні впливи природи малої батьківщини – рідної Волині, історико-ментальні тенденції української та радянської історії, а також формування чоловічого характеру у суворих умовах архангельського ліспромхозу, балтійського і північного флотів. У результаті митець постає у ряді полотен як маскулинний архетип – сильний духом і тілом, з оголеним торсом, демонструючи через чоловічий образ власне его і формуючи таким чином погляд реципієнта.

Отож, які тематичні, жанрово-стильові та ментальні характеристики можемо вирізнити у творчості Л. Литвина, проектуючи їх на Его митця? При цьому его розумітимемо на основі його класичного юнгівського трактування як центр поля свідомості, з яким співвідноситься весь зміст свідомості і яке виступає суб'єктом усіх особистісних актів свідомості.

У значному переліку станкового й монументального живопису виокремимо полотна національної історичної тематики (див.: [2–5]). Це звернення до прадавньої язичницької Русі у роботах «Древня Русь» (1972) і «Творці» (1985), де автор ідентифікує себе з мужнім веслярем. Це рефлексія у добу Козаччини, як у військовій сфері, так і у побутовій – «Запорожці» (1973), «Козацька пісня» (2004) з «мамаївським» архетипом на передньому плані, «Через пороги» (2009), «Сини мої» (2010), «Гайдамаки» (2011) та ін. Его митця постає у різних маскулинних образах епохи, – і в образі єдиного воїна з оголеним торсом, що символічно виступає навпроти супротивника у металевому захисті – «За землю за волю» (2008), і козака-брахмана-художника – «Гетьмана малює» (2008). Особливим є показ козака-кшатрія із двома шаблями – «Битва під Берестечком» (2004). По суті, це авторська саморефлексія, що знайшла вихід в образ кшатрія. Над чолом – оселедець, на грудях – великий християнський хрест, а дві вигнуті шаблі утворюють коло, ніби «натякаючи» на вічність боротьби. Символічно, що саме цей образ поданий на обкладинці журналу «Художники України», повністю присвяченому Л. Литвину [5]. Таким чином, козацька тематика сповна виявляє маскулинне Его художника в його національно-ментальному втіленні. «Художник із душею козака» – так назвала майстра Оксана Литвин [4].

Не менш вагомо представлена тематика радянської епохи із «знаковими» для неї образами. Тут авторське его представлене образом моряка. На противагу однозначності позитивного трактування у козацькому контексті, герой на Автопортреті – молодий мужній чоловік з оголеним торсом у безкозирці північного флоту – знаходиться між білим ангелом, що сидить на

правому чорному крилі моряка, і чорним бісом – на лівому білому крилі. Релятивність добра і зла, духовного і матеріального посилюється ланцюгами, якими прикуті руки героя – руки художника і трудівника; показом лебединої сім'ї, над якою – біс, порівнянням підводного човна і паперового кораблика. Далечінь, крізь пильний погляд, розкриває нам історію, скриту «туманом часу», в якому проглядаються прапори УРСР (червоно-синій) та України (синьо-жовтий), що майорять над спорудам різних епох. Але найбільша історична, навіть ментальна трансформація епохи автора показана безкозиркою з червоною зіркою на голові героя, що відтіняє давньоруський шолом. Отож, у контексті реалізму, що пронизує всю творчість митця, Автопортрет сповнений містичного сприйняття світу, в якому лише герой виписаний у «реальному» баченні – із прямим суворим поглядом, піднятими бровами, сильними руками, скрупульозно виписаними мускулами (останнє характерно для всіх чоловічих образів, особливо автопортретних). Цей образ поданий на обкладинці іншої книги – каталогу творів Л. Литвина [4].

Художник створює й інші образи епохи у варіанті моряка – це полотно «У Карпатах» (1983), де хлопець позує для дівчини-художниці на фоні гірської природи і сюжету, пов'язаного із «цивілізаційним» її освоєнням, веселий молодий моряк «з минулого» вписаний у сучасний національний контекст яскравого вертепного дійства у Луцьку – «Майдан» (2007).

Інший приклад оригінального «вторгнення» образу моряка у національний контекст – робота «Свято Івана Купала» (1976), де на фоні людський і пекельних фігур навколо купальського вогню, на передньому плані показані дівчина з моряком та інші особи «сучасного» світу. Таким чином, купальський обряд виступає як символ єднання – гріховного і чистого, духовного і плотського, яке радше є виявом думок героя, аніж його реальністю.

Кохання моряка як вираження епохи автора у контексті «морської казки» складає сюжет полотна «Хай живе любов» (1973), де герой єднається із русалкою, а роль Леля чи то Лукаша з сопілкою відіграє інший молодий

моряк. Натомість еротичний показ жінки зумовлює й ліризацію авторського еґо: у полотні «Малювання на пленері» (2001) втілено золотокурчаву оголену красуню на олені та такого ж золотокурчавого, як Аполлон, художника; а у роботі «Свято художників» (2005) митець, що пише оголену натуру, з'являється у цивільному одязі. Та, попри вказані риси ліризації, постать автора не позбавлена рішучості й мужності – як у зовнішньому її зображенні, так і у внутрішньому вияві.

Маскулинність авторського еґо художника, як правило, є настільки сильною, що поширюється на інші чоловічі образи – козаків і моряків, спортсменів, соцреалістичних трудівників і вояків. Це «Тривожний вечір» (1982), «Приборкувачі вогню» (1980), «Після лісової пожежі» (1978), «Народ непереможний» (1974), «Підводники» (1985), «Двобій» (2012), «Моряки» (2009) та ін. А також віддзеркалюється у жіночих образах – фізично досконалих, високих, пружних фігурах, що випромінюють впевненість і витривалість – «На полі льону» (1975), «Предки» (1985), «Тріо «Райдуга» (2005), «На майдані» (2007), «Свято» (2012) та ін.

Непрямим проявом впливу маскулинного типу світосприйняття є пейзажі й натюрморти Л. Литвина, сповнені чіткості, натуралістичності, «чоловічого» відбору складових натюрмортів, як, наприклад, ціла серія мисливської здобичі.

Таким чином, маскулинне еґо – типова риса живопису Леоніда Литвина, його реалістичних і містичних контекстів, що проявляється як у самоусвідомленні й саморефлексії, так і переноситься на трактування інших образів – сильних, високих, міцних чоловічих і й навіть почасти жіночих фігур. Означені статикою, вони ніби «застигли» («О зупинися, мить!») як викресані скульптурні образи, що от-от оживуть...

Література

1. Блюміна І. Творчість Леоніда Литвина // Художники України. Леонід Литвин. – № 6 (34). – 2006. – 9 лютого. – С. 4.

2. Волинський художник Леонід Литвин // Палітра. Між вічним і плінним. – Волинська обласна державна телерадіокомпанія. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.youtube.com/watch?v=ul1-Ltox77A>.
3. Галерея мистецтв. Художники. Події. Волинь / Володимир Марчук. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.volart.com.ua/>.
4. Леонід Литвин : Каталог / Леонід Литвин ; Оксана Литвин ; упор. В. Марчука. – Л. Апельсин, 2013. – б/н.
5. Художники України. Леонід Литвин. – № 6 (34). – 2006. – 9 лютого. – 15 с.

Юр'єв Олександр,

студент V курсу

Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки

науковий керівник – кандидат архітектури,

доцент Лесик-Бондарук О.О.

ХАРАКТЕРИСТИКА АРХІТЕКТУРИ ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ КІНЦЯ XIII — ПОЧАТКУ XV СТОЛІТТЯ

I. Постановка проблеми

Архітектура періоду кінця XIII – початку XV століття демонструються поодинокими здобутками та майже не збереженими залишками. Розглядуваний період дуже скромно забезпечений писемними джерелами, за винятком самих початків, де ситуацію певною мірою виправляють літописні дані.

II. Мета роботи

Метою дослідження є окреслити розглядуваний період насамперед як черговий етап еволюції української будівельної справи. Продемонструвати українську архітектуру у її внутрішньому розвитку, показати початковий етап її утвердження і поширення на місцевому ґрунті. Звернути увагу на

явище поширення на західноукраїнському ґрунті європейської будівної системи та початок діяльності в регіоні будівничих європейського походження.

III. Виклад основного матеріалу

Зазначений період в історії архітектури та будівництва на українських землях відомий лише в окремих своїх проявах, оскільки автентичних пам'яток збереглося мало, а дотеперішні дослідження перебудованих чи втрачених споруд не завжди дають вагомий матеріал для їхньої обґрунтованої історико-архітектурної реконструкції. З кінця XIII ст. для більшості регіонів розвитку української мистецької традиції документальні свідчення практично повністю відсутні.

Розвиток архітектури XIII ст. пов'язаний з містами. Елементи регулярного планування міст з'являються на українських землях лише від середини XIV ст. із початком поширення Магдебурзького права. У таких містах регулярно планувалося лише середмістя, а передмістя зберігало вільний характер. Такі міста демонструють змішаний тип планувальної структури, посилюваний ще й тією обставиною, що регулярна міська мережа завжди виникала на місці вже існуючого поселення, яке неминуче так чи інакше накладало свій відбиток на новоспоруджуване місто. Тогочасна містобудівна система передбачала спорудження міст насамперед як укріплених поселень. [3]

Архітектурна творчість розвивалася під опікою представників княжої еліти, що значною мірою визначало як загальний характер тогочасного будівництва, так і цілий ряд специфічних особливостей його еволюції та функціонування. Основним напрямом розвитку виступає продовження тенденцій, вироблених на місцевому ґрунті перед початком XIII ст. Діяльність князів галицько-волинської династії, у якій на перший план виразно висувається краще засвідчена літописом містобудівна програма

Данила Галицького, що виступає центральним явищем в історії західноукраїнської архітектури та містобудування цього століття. [9]

Вежі-донжони виступають на тлі оборонного будівництва Галицько-Волинського князівства як доволі своєрідне і досить мало поширене явище, що, певною мірою пов'язано із значними видатками на їхнє спорудження, але насамперед із застосуванням у них каменю, що загалом не було притаманним оборонному будівництву данного періоду. [1]

Попри важливість світських напрямів розвитку архітектурної творчості у загальному контексті тогочасного будівництва, архітектура сакрального значення відома значно менше, як джерелами, так і оригінальними пам'ятками набагато краще засвідчене церковне будівництво. Фактично, до нас не дійшов навіть у перебудованому вигляді жоден з визначніших зразків тогочасної церковної архітектури, що, накладає своєрідний відбиток на систему нинішніх уявлень про тогочасне церковне будівництво.

Зв'язки Галичини з латинським Заходом спричинюють поступове ослаблення старих, візантійських традицій на користь нових, спочатку романських, а потім готичних впливів на її образотворчість.

Нові стильові елементи й конструктивно-технічні прийоми проникають у галицьке мистецтво спроквола: потрапивши на ґрунт зі старою, високорозвинутою культурою, вони не приймаються безрозбірливо й некритично. Навпаки, галицькі архітектори засвоюють нові мистецькі ідеї та свідомо й органічно втілюють їх у свої творчі досягнення. [9]

Так звана галицька архітектурна школа, що нею дослідник Йосиф Пеленський об'єднав групу пам'яток середньовічної архітектури Галича, — це вірне окреслення для того явища, в якому україно-візантійська традиція об'єдналася із західноєвропейськими формально-конструктивними й технічними ідеями в нову життєздатну, запліднюючу й оригінальну цілість.

Ця школа творить окрему архітектонічну групу, відрубну від східноукраїнської та від інших найбільш споріднених з нею груп. Різьба й деякі архітектонічні деталі галицької школи нагадують південнонімецькі й малярські зразки того часу. [9]

Вестернізація як цілісний розбудований напрям, що саме в архітектурі набрав найширших і найпослідовніше виражених проявів, стала однією з найяскравіших демонстрацій наслідків входження українських земель до складу Польщі з західною орієнтацією її мистецької культури. Орієнтація на Захід проявилася не лише в поширенні на західноукраїнських землях західноєвропейського готичного будівництва, а й у проникненні певних його елементів в українське церковне будівництво, що було певним чином підготовлене західними тенденціями в розвитку будівельної справи ще в Галицько-Волинській Русі та діяльністю тут окремих будівельних артілей і майстрів майже від самих початків XIII ст. [2]

Львів найвиразніше показує характер змін, які від середини XIV ст. набирали більшого розвитку в західноукраїнському регіоні. Важко конкретно стверджувати, наскільки вони проявилися у менших осередках міського життя, де не дійшло до таких виразних слідів вестернізації, оскільки їхня насамперед дерев'яна давня забудова безслідно зникла. Перенесена на західноукраїнський ґрунт від середини XIV ст. планувальна структура міських поселень на Магдебурзькому праві чітко виступає у цілому ряді міст з теренів Галицького князівства. [4]

Початком обороної архітектури вважається будівництво дерев'яних [замків](#). Захист вимагав потужної [фортифікаційної системи](#), і на межі XIV - XV століття розпочалось будівництво кам'яних замків, розширилось будівництво кам'яних і дерев'яних приватновласницьких замків, водночас введення у військове будівництво західноєвропейських фортифікаційних систем сприяло поступовому перетворенню замків на палацово-замкові

комплекси, поєднанню в них громадських і оборонних функцій. Сусідство з європейськими країнами стало передумовою поширення в оборонному будівництві [романського](#) і [готичного](#) стилів, тут склався місцевий різновид готичного стилю, для якого були характерними пластичність форм і урочиста монументальність. [8]

Українське церковне будівництво з середини XIV ст. виступає як наступна ланка багатовікового процесу внутрішньої еволюції. Церковна архітектура західноєвропейського родоводу не мала на місцевому ґрунті таких глибоких основ. Крім мурованої, на західноукраїнських землях поширювалася також дерев'яна костельна архітектура, проте, як і дерев'яне церковне будівництво, вона так само втрачена. Ця архітектура відіграла особливо важливу роль на ранній стадії поширення на західноукраїнських землях католицьких парафіяльних структур там, де міцно вкорінилася нова феодальна знать, що напливала з території Польщі. [9]

Висновок

У роботі досліджено розвиток архітектури у рамках розглядуваного періоду західноєвропейської традиції на західноукраїнських землях охоплює неповне століття, яке становить початковий етап її утвердження і поширення на місцевому ґрунті. Тому на загальному тлі історії будівництва до середини XV ст. здобутки цього нового для місцевих умов напряму презентуються, скоріше, досить скромно, й показові насамперед як свідчення утвердження західноєвропейського будівництва як самостійного напряму розвитку місцевої архітектури і як перші кроки у характерному для пізнішого періоду здомінування місцевої будівельної ситуації майстрами-професіоналами європейського походження.

Період з кінця XIII — початку XV ст. посідає важливе місце в історії архітектури та будівництва в Україні. Як і мистецька культура українських земель загалом, він на своїх початках виступає як час активного розвитку

будівельної справи у Галицько-Волинському князівстві середини — другої половини XIII ст. й продовження її здобутків за умов входження українських земель до складу Литви та Польщі від середини XIV ст. Це були ті моменти, які демонструють українську архітектуру у її внутрішньому розвитку й окреслюють розглядуваний період насамперед як черговий етап еволюції української будівельної справи. [9]

Другим, скромнішим за значенням у загальноукраїнському контексті, але важливим в історичній перспективі явищем виступає поширення на західноукраїнському ґрунті європейської будівної системи та початок діяльності в регіоні будівничих європейського походження. Це поклало початок співіснуванню на західноукраїнському ґрунті двох будівельних орієнтацій і двох архітектур, поступовому опануванню українського мурованого церковного будівництва західними майстрами.

Вироблене й утверджене на початку XV ст. співіснування двох напрямів розвитку будівельної справи — пов'язаного з продовженням власних традицій з-перед середини XIV ст. і привнесеного після цього періоду відгалуження європейського будівництва — визначило основні тенденції розвитку архітектури і будівництва на українських землях у наступні періоди їхньої історії. [8]

Література

1. Раппопорт П. А. Волынские башни // МИА. — 1952. — Вып. 31. — С. 203 — 223.
2. Груневеґ М. Опис Львова // Жовтень. — 1980. — № 10. — С. 111.
3. Могитич Р. Планувальна структура львівського середмістя і проблеми його датування // ЗНТШ. — Т. 227: Праці секції мистецтвознавства. — С. 279 — 288.
4. Zimorowicz J. V. Historya miasta Lwowa. — Lwów, 1835. — S. 129.
5. Каманин Н. Состояние церквей г. Луцка и имений луцкой епископии в 1607 году // Сборник статей и материалов по истории Юго-Западной

- России, издаваемый Киевскою комиссиею для разбора древних актов. — Киев, 1916. — Вып. 2. — С. 46.
6. Кос А. Храм Івана Хрестителя у Львові // Релігія в Україні: досл., матеріали. — Львів, 1994. — Вип. 2. — С. 75 — 78.
 7. Дубик Ю. Миколаївська церква у селі Збручанське // Літопис Борщівщини. — Борщів, 1995. — Вип. 7. — С. 51 — 63.
 8. Котляр М. Ф. Галицька Русь у другій половині XIV — першій чверті XV ст. — Іст.-нумізмат, дослідження. — Київ, 1968.
 9. Александрович В. Мистецтво ГалицькоВолинської держави. — Львів, 1999.

Секція 4. ХОРЕОГРАФІЧНА КУЛЬТУРА УКРАЇНИ: ПЕДАГОГІЧНІ ТА МИСТЕЦЬКІ АСПЕКТИ

Керівник секції – заслужений артист України, доцент

Дужич-Ніколайчук В.І.

Секретар - ст. викладач – Кашевський О.В.

Андрійчук М.О.,

асистент кафедри хореографії

Східноєвропейського національного університету

імені Лесі Українки

АКТОРСЬКА МАЙСТЕРНІСТЬ, ОБЕРТАЛЬНА ТА ВІРТУОЗНА ТЕХНІКА У ЗАВДАННІ ПЕДАГОГА

У статті здійснено аналіз проблем виховання акторської майстерності у професійній підготовці майбутнього хореографа. Досліджено праці відомих мистецтвознавців та артистів балету. Проаналізовано віртуозну техніку класичного танцю у професійній підготовці майбутнього хореографа.

Ключові слова: акторська майстерність, віртуозна техніка, артист балету, обертання, класичний танець.

Постановка наукової проблеми та її значення. Акторське мистецтво – мистецтво театральної гри, створення художніх, сценічних образів у театрі, кіно, на телебаченні чи радіо. Акторська майстерність покликана втілити у творі авторський задум, виявити глибину ідейного змісту твору, донести його до глядача.

Класичний танець – система виразних засобів хореографічного мистецтва, що базується на ретельній розробці різних груп рухів та позицій ніг, рук, корпусу й голови, з'явилась у XVII столітті. Рухи прагнуть до геометричної ясності, чому сприяє принцип виворотності. Класичний танець самостійно та безперервно розвивається, втілюючи у собі багатовіковий досвід балетних шкіл усього світу. У ньому є все - досконалість форм,

віртуозність обертань, витонченість жанрово-побутових образів, життєві фарби, ігрова виразність польотів і зупинок, стрибків і падінь.

Аналіз досліджень цієї проблеми. Балет вміщає в себе елементи багатьох мистецтв, стверджуючи себе як рухома скульптура, оживлений живопис, спів рухів. Специфіка балету – виразність, красномовство людського тіла. Артист балету підпорядковує свої дії ритму та емоційній образності музики. Виховання та формування майбутнього артисту балету не може здійснюватися поза завданнями, що вирішуються на заняттях акторської майстерності.

Обертання складають особливо великий розділ лексики класичного танцю. У теорії та практиці балету прийнято розділяти обертання на два види: обертання всередину – «en dehors», (до себе, всередину) і обертання назовні – «en dedans» (від себе, назовні).

Мета статті – дослідити проблеми в вихованні акторської майстерності та віртуозної техніки у професійній підготовці майбутнього хореографа.

Виклад основного матеріалу та обґрунтування отриманих результатів дослідження. Балет вміщає в себе елементи багатьох мистецтв, стверджуючи себе як рухома скульптура, оживлений живопис, спів рухів. Пов'язаний балет і з драмою. Втілення «життя людського духу» на сцені (формула К. С. Станіславського) – це і є створення реалістичного образу, живого людського характеру.

Специфіка балету – виразність, красномовство людського тіла. У драматичному театрі рух – річ допоміжна, яка доповнює слово, мову. У балеті рух – це сама мова. У драмі авторський текст диктує дії, у балеті – музика. Сценічна дія у балеті підпорядковується законам музичного часу: артист балету повинен творити дії в ритмі і характері музики, намагатися «укласти» їх в організований композитором музичний час. Артист балету підпорядковує свої дії ритму та емоційній образності музики. Музика визначає емоційний характер образів, несе в собі логіку емоцій, логіку розвитку і зміни цих емоцій. Музична дія повинна бути злита з пластичною

дією. Музика не тільки визначає драматургію, а й диктує артисту самопочуття, темп ритму, ступінь емоційного напруження, характер виконання руху. К. С. Станіславський казав: «Ритм – це пульс нашого переживання. Музика говорить нам про почуття, але артист повинен вміти використовувати мову пристрастей на мову дій».

Першорядне значення має здатність артиста балету «почути у звуковій картині про що говорить музична дія і перетворити цю звукову картину в драматичну, тобто в глядацьку». Сценічна дія в балеті здійснюється через танець і пантоміму. Єдність і безперервність дії у хореографічній виставі можливі тільки за умови органічного з'єднання пантоміми і танцю.

Танець – це слово артиста, в основі якого лежить думка і почуття. Він повинен бути гранично виразним, який заміняє людську мову не в буквальному сенсі, а в його емоційному узагальненому підтексті. Майбутньому артисту балету необхідно розвивати творчу фантазію, вчитися мислити хореографічними образами, оскільки в німому, позбавленому слів мистецтві танцю головним виражальним засобом є рух (дієвий танець, пантоміма).

Виховання та формування майбутнього артисту балету не може здійснюватися поза завданнями, що вирішуються на заняттях акторської майстерності. Будь-який танець: класичний, характерний, історично-побутовий, гротесковий, дуетний та ін., перестає бути мистецтвом, якщо він не артистичний, не наповнений змістом, не виражає почуття, дію, характер, ідею, заради якої існує.

Відображаючи навколишній світ і танці людина знаходить в природі, сфері свого середовища прототипи кругових і обертальних рухів. Це і обертання сонця, що знайшло застосування в хороводах, які рухаються «посолонь» і обертання колеса обертальних іграшок. У народі кажуть «крутиться, як дзиґа». Дослідники виникнення танцю відзначають, що різні обертання ще в первісному мистецтві танцю були важливим складником обрядів, несли магичний сенс.

Обертання складають особливо великий розділ лексики класичного танцю. З обертанням зв'язується, як вершина віртуозної техніки танцівників, так і найбільш експресивна, динамічна виразність рухів тіла людини. Можливо, саме обертання навело на думку створити сучасну форму костюму балерини – балетну пачку (горизонтальна конструкція, яка ідеально відповідає характеру обертальних рухів, підкреслює та посилює обертальний ефект).

У теорії та практиці балету прийнято розділяти обертання на два види: обертання всередину – «en dehors», (до себе, всередину) і обертання назовні – «en dedans» (від себе, назовні).

Дуже багато рухів класичного танцю можна виконати в повороті. Термін «en tournant» (в перекладі означає – повертаючись) говорить про те, що який-небудь рух виконується «в повороті». Власне обертання в класичному танці діляться на два види: «pirouette» (пірует) і «tour» (тур). Існує відмінність і особливість застосування цих термінів у техніці чоловічого і жіночого танців. Так, А. Я. Ваганова пише у своєму підручнику «Основи класичного танцю»: «Tour – це старовинна назва, яка найбільш вживана в хореографічній літературі для позначення повороту корпусу на одній нозі, pirouette в практиці жіночого танцю потрібно вважати вимерлим. Танцівники цю назву ще зберегли...». Ця відмінність пояснюється своєрідністю чоловічої і жіночої техніки танцю, деякою відособленістю в їх розвитку і лініях спадкоємності.

Ми зобов'язані зберігати і розуміти свої завдання. Ще М. Фокін говорив: «Головне, про що я мріяв – створити з балету-забави балет-драму, з танцю – мову, зрозумілу і розмовну». Він закликав «замінити фальш – щирістю, брехню – правдою, дурість – осмисленістю», відзначаючи, що «балет повинен проникати до розуму і серця, в душу людини, ятрити її». Творчість М. Фокіна, що відкрила новий етап в житті балету, звичайно, теж знаходить місце в наших заняттях з акторської майстерності.

Ми за активізацію змістовності, сенсу, істини пристрастей і правдоподібність почуттів, за «душею виконаний політ». І кожен з нас, де б він не працював, зобов'язаний внести свій вклад в грандіозний зміст балету. Але для цього ми повинні діяти, допомагаючи один одному, не боятись викривати недоліки, з тим, щоб подолати і йти вперед. Молодь – це наше майбутнє. Спираючись на свій досвід, ми вчимо її, але й вчимося самі в неспинному розвитку життя і нашої Батьківщини.

Висновки та перспективи подальшого дослідження. Отже, виховання та формування майбутнього артисту балету не може здійснюватися поза завданнями, що вирішуються на заняттях акторської майстерності. Будь-який танець: класичний, характерний, історично-побутовий, гротесковий, дуетний та ін., перестає бути мистецтвом, якщо він не артистичний, не наповнений змістом, не виражає почуття, дію, характер, ідею, заради якої існує.

Сценічна дія в балеті здійснюється через танець і пантоміму. Єдність і безперервність дії у хореографічній виставі можливі тільки за умови органічного з'єднання пантоміми і танцю. Необхідно прагнути того, щоб танець сприймався не як зображальний номер, а як вищий емоційний зліт, логічне завершення пантомімної дії, а весь характер його розвитку органічно підводив до виникнення танцювального руху.

Література

1. Балет: енциклопедія / гл. ред. Ю. Н. Григорович. – М. : Сов. енциклопедія, 1981. – 623 с.
2. Балет. Уроки : иллюстрированное руководство по официально Б20 балетной программе / пер. с. англ. С. Ю. Бардиной. – М. : АСТ, 2004. – 141 с. , ил.
3. Базарова Н. Классический танец / Н. Базарова. – Л. : Искусство, 1975. – 194 с.
4. Базарова Н. Базарова, В. Мей. – Л. : Искусство, 1983. – 157 с.

5. Барышникова Т. Азбука хореографии / Татьяна Барышникова. СПб. : Респекс, 1996. – 252 с., ил.
6. Березова Г. Класичний танець у дитячих хореографічних колективах / Галина Березова. – К. : Муз. Україна, 1990.- 256с.
7. Блок Л. Классический танец: История и современность / Л. Блок. / М. : Искусство, 1987. -556 с., ил.
8. Ваганова А. Основы классического танца / Агриппина Ваганова. – Л. : Искусство, 1980. –С. 3-17.
9. Гватерини М. Азбука балета : пер. с ит. / Маринелла Гватерини. – М. : БММ АО, 2001. – 240 с. : ил. (серия «Учимся танцевать»).
10. Головкина С. Уроки классического танца в старших классах / Софья Головкина. – М. : Искусство, 1989. – 160 с., ил.
11. Костровицкая В. 100 уроков классического танца / Вера Костровицкая. – Л. : Искусство, 1981. – 262 с. ил.
12. Костровицкая В. Школа классического танца / В. Костровицкая, А.Писарев. – Л. : Искусство, 1986. – 270 с.
13. Прибылов Г. Н. Методическое пособие по классическому танцу для педагогов- хореографов младших и средних классов / Г. Прибылов. – М. : АО Галерея, 1999. – 63 с.
14. Тарасов Н . Классический танец. Школа мужского исполнительства / Николай Тарасов. – 2-е изд., испр. И доп. – М. : Искусство, 1981. – 478 с.

Захарчук Н.В.,

ст. викладач кафедри хореографії

Східноєвропейського національного університету

імені Лесі Українки

МЕТОДИЧНІ ОСНОВИ ВИКЛАДАННЯ КЛАСИЧНОГО ТАНЦЮ В СИСТЕМІ ВИЩИХ МИСТЕЦЬКИХ ЗАКЛАДІВ

Підготовка спеціаліста в галузі хореографічного мистецтва вимагає особливої уваги як до його фахового рівня (досконале оволодіння основами танцювального мистецтва та формування виконавських навичок), так і до

виховання його особистісних характеристик як митця хореознавця. Саме тому, рівень знань та вмінь студентів, що здобуто в процесі вивчення методики класичного танцю є ваговою складовою професіоналізму майбутніх педагогів та балетмейстерів.

Класичний танець – це канонізована система виразових засобів хореографічного мистецтва, яка формувалася упродовж багатьох століть і ґрунтується на принципах поетично-узагальненого трактування сценічного образу, розкриття емоцій, думок та почуттів засобами пластики [1, с. 253]. Дисципліна “Методика вивчення класичного танцю” є однією із головних у процесі підготовки фахівців-хореографів, а школа класичного танцю (термін який використовують для визначення академічного стилю класичного танцю) є фундаментом для успішного вивчення фахових дисциплін.

Програмове забезпечення методики викладання класичного танцю в системі вищих мистецьких навчальних закладів здійснюється на основі українських і світових здобутків психологічної, педагогічної та мистецтвознавчої науки.

Теоретичними і практичними дослідженнями в цих галузях науки займалися чимало дослідників. Серед них такі визнані автори, як А. Ваганова [4], М. Тарасов [7], В. Костровицька, О. Писарєв [6], Г. Березова [2], Л. Блок [3], А. Волинський [5], Л. Цветкова [8] та ін.

Класичний танець до сьогодні є першоджерелом формування професійної постави, укріплення і подальшого розвитку рухового апарату, виховання почуття пози й музикальності танцівника, тому для того щоб постійно бути у відмінній фізичній формі, як танцівники-аматори, так і професіонали щоденно повинні виконувати класичний екзерсис. Навчальна робота з класичного танцю полягає в систематичному засвоєнні елементів, рухів та комплексу вправ. Усі сучасні елементи екзерсису пройшли природній добір і до складу увійшли ті з них, що найбільш цілеспрямовано розвивають і тренують психофізичний апарат виконавця.

Рухи класичного танцю широко використовуються в усіх жанрах хореографічного мистецтва. У творчих лабораторіях сучасних постановників різних напрямів та стилів відбуваються процеси перетворення, моделювання канонічних рухів, поз та стрибків. Лексикою класичного танцю збагачують і підсилюють не лише різновиди хореографічного мистецтва, а також спорту (художню гімнастику, фігурне катання, акробатику), надаючи їм емоційної і пластично-образної виразності.

Отже, система професійного навчання танцювальному мистецтву спирається на класичний танець. Обсяг програмового матеріалу методики вивчення та викладання класичного танцю визначається з огляду на його місце і роль в системі міждисциплінарних зв'язків, оскільки якісне засвоєння класичного танцю як базової дисципліни, визначає подальше засвоєння народно-сценічного танцю і всього різноманіття сучасних танцювальних технік.

Викладання теорії та методики класичного танцю у вищих мистецьких навчальних закладах має на меті вирішення таких завдань як:

- володіння навичками методично правильного виконання програмового матеріалу екзерсису, адажіо, алегро та порт де бра із поступовим їх ускладненням;
- виконання поз класичного танцю;
- виконання обертальних рухів;
- виразного і музикального виконання рухів, комбінацій тощо;
- виконання завдань з науково-дослідної роботи (складання комбінаційних завдань, добору до них музичного супроводу, написання рефератів);
- інтегроване застосування знань програмового матеріалу з дисципліни, вільне володіння спеціальною термінологією.

Усі вище зазначені завдання знайшли широке відображення у фаховій літературі, однак, успіх втілення професійно-орієнтованих методик викладання класичного танцю залежить від багатьох чинників.

По-перше, від рівня фахової підготовки абітурієнта. Для того, щоб оволодіти мистецтвом класичного танцю вступник повинен мати такі фізичні дані, як виворітність (здатність розвертати верхню частину ніг у тазостегнових суглобах так, щоб коліна, гомілки й стопи вільно розкривалися назовні), високий підйом, хорошу гнучкість, високий танцювальний крок та високий стрибок. Нажаль, чисельність вступників з училищ культури та мистецтв надзвичайно мала. Проте є більша частина вступників, накопичений досвід навчання і виховання яких в студіях, школах, аматорських колективах, виявляється недостатнім для реалізації завдань у вищих мистецьких навчальних закладах. Знання, вміння та навички таких абітурієнтів обмежені одним напрямом або танцювальним стилем і, як правило, вони на середньому чи низькому рівні володіють основами класичного танцю.

По-друге, нагальною проблемою викладання класичного танцю є знижена мотивація у студентів, яка пов'язана з подоланням певних фізичних труднощів, що виникають під час занять. Сучасна молодь більше захоплюється новими напрямками та стилями хореографічного мистецтва, проте оволодіти ними без основних знань та фізичної підготовки, яку надає в тому числі і класичний танець, неможливо. Адже, які б інновації не з'являлися у хореографії, починаючи від джаз-модерну, контемпту й хіп-хопу, одне залишається незмінним у формуванні виконавських навичок танцівників – класичний танець, який є підґрунтям для розвитку різних танцювальних технік.

По-третє, успіх втілення професійно-орієнтованих методик класичного танцю у вищих мистецьких закладах залежить від рівня викладання фахових дисциплін, що передбачає знайомство студентів із сучасними вітчизняними та зарубіжними досягненнями в цій галузі.

По-четверте, надзвичайно важливою складовою підготовки майбутніх фахівців-хореографів є самостійна та індивідуальна робота. Виконуючи її студенти набувають відповідних навичок запису і самостійного створення

окремих комбінацій, частин уроку й танцювальних фрагментів. Як правило, під час виконання таких завдань виникають певні труднощі через брак педагогічних знань, а особливо досвіду. Однак, цей складний, але творчий процес складання комбінацій, далі демонстрації, показу вправ чи танцювальних фрагментів, вдосконалює виконавську майстерність, формує вміння методично грамотно вибудувати навчальний матеріал, виховує професійні навички спілкування з аудиторією, сприяє пошуку і добору музичного матеріалу, тобто збагачує педагогічний досвід майбутнього фахівця.

Викладання теорії та методики класичного танцю у вищих мистецьких навчальних закладах розкриває один із шляхів вирішення завдань якості підготовки фахівців-хореографів. Організаційні моменти викладання класичного танцю сприяють формуванню навичок хореографічної культури, культури спілкування й навчання та є запорукою творчого і вимогливого ставлення до фаху.

Окрім вище переліченого, значне місце в процесі фахової підготовки хореографів займає музичний супровід на заняттях класичного танцю. Провідна роль у цьому процесі належить концертмейстеру. Якісний музичний супровід допомагає педагогові прищеплювати професійні навички, формувати емоційно-почуттєву сферу студентів, а також сприяє музично-естетичному розвитку майбутніх постановників, педагогів та виконавців. Під час навчання студентам необхідно засвоїти принципи музичного оформлення заняття класичного танцю, навчитися формулювати вимоги, ставити завдання та в цілому, набути практичного досвіду співпраці з концертмейстером. Проте процеси поєднання рухів класичного танцю й музики недостатньо відображені у фаховій літературі, мало того, вищі навчальні музичні заклади не готують концертмейстерів саме для роботи в хореографії, а, як правило, ведуть підготовку до практичної діяльності в галузі інструментального та вокального акомпанементу.

Отож, фахова підготовка хореографів у вищих навчальних закладах являє собою складний процес, має за мету досконале оволодіння всіма виражальними засобами класичного танцю, а також засвоєння методики його викладання. Паралельне вивчення методики виконання та викладання рухів класичного танцю сприяє формуванню у студентів педагогічних навичок, що відбувається в процесі лекційних, практичних занять, індивідуальної та самостійної роботи й сприяє накопиченню педагогічного досвіду.

Література

1. Балет: енциклопедія / гл. ред. Ю. Н. Григорович. – М. : Сов. енциклопедія, 1981. – 623 с.
2. Березова Г. Класичний танець у дитячих хореографічних колективах / Галина Березова. – К. : Муз. Україна, 1990. – 256 с.
3. Блок Л. Классический танец: История и современность / Л. Блок. – М. : Искусство, 1987. – 556 с.
4. Ваганова А. Основы классического танца / А. Я. Ваганова. – Л. : Искусство, 1980. – С. 3 – 17.
5. Волынский А. Л. Книга ликований. Азбука классического танца / А. Л. Волынский. – СПб. : Лань; Планета музыки, 2008. – 352 с. : (+ вклейка, 16 с.). – (Мир культуры, истории и философии).
6. Костровицкая В. Школа классического танца / В. Костровицкая, А. Писарев. – Л. : Искусство, 1986. – 270 с.
7. Тарасов Н. Классический танец. Школа мужского исполнительства / Н. Тарасов. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Искусство, 1981. – С. 15 – 103.
8. Цветкова Л. Методика викладання класичного танцю: підручник / Л. Цветкова. – 2-е вид. – К. : Альтерпрес, 2007. – 324 с. : іл.

Кавунник О.А.,

*кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри музичної педагогіки та хореографії*

Ніжинського державного університету

імені Миколи Гоголя

ТВОРЧІСТЬ ХОРЕОГРАФІЧНИХ КОЛЕКТИВІВ НІЖИНА: ПРЕДСТАВНИКИ, ЗДОБУТКИ

Стаття присвячена висвітленню творчості танцювальних колективів Ніжина в контексті розвитку української хореографічної культури на межі ХХ-ХХІ ст.

Сучасне хореографічне мистецтво становить важливу складову національної культури України. Його значення зростає серед учнівської, студентської молоді, інших верств населення як важливого засобу художньо-естетичного, національно-патріотичного виховання, освіти. Цьому сприяють появи нових шоу-програм на телебаченні, сценічних майданчиках країни. Потужна хореографічна панорама міжнародних, всеукраїнських, регіональних (обласних, міських) фестивалів, конкурсів, мистецьких акцій за участю значної кількості професійних й новостворених аматорських регіональних танцювальних колективів України зумовлює важливість дослідження хореографічного мистецтва як одного з пріоритетних напрямів національної культури на зламі ХХ-ХХІ ст. Це визначає **актуальність** даної теми, яка знаходиться в річищі мистецтвознавчої та освітньої проблематики, розвитку умінь, навичок, виконавських традицій та новацій в дитячих, молодіжних, професійних й аматорських хореографічних колективах. **Об'єктом** публікації є різножанрова творчість танцювальних колективів регіонів України. **Мета** полягає в показі форм творчості хореографічних колективів Ніжина Чернігівщини в Україні, за межами держави.

Музично-хореографічна творчість Ніжина в історії та сучасності відображає загальну логіку історичної еволюції української хореографічної культури з її поступовим зародженням протягом ХІХ – початку ХХІ ст., досягненням певної зрілості професіоналізму наприкінці ХІХ – поч. ХХ ст., виходу різних сфер української хореографії на якісно нові рівні в другій пол.

XX – поч. XXI ст. Наукову основу в розкритті даної теми становлять архівні документи з дисертації авторки публікації (1), праці, осібно, А. Гуменюка, Ю. Станішевського, О. Таранцева, Д. Шарикова, статті з питань регіональної народно-обрядової хореографії Чернігівщини О. М. Пархоменка (2).

З історії зародження в Ніжині традицій хореографічного мистецтва відомі факти 1920-х років про О. Леаль, артистку балету Київських театрів, яка організувала балетний спектакль з аматорами студії цукрового заводу селища Носівка, керувала в народному театрі Ніжина секцією балету (пластика, мімо-пластика, ритмічна гімнастика, танці) (1, 86). З 1955 р. в Ніжині розпочала діяльність перший професійний хореограф Ольга Олександрівна Ревун – засновниця ансамблю народного танцю «Поліська веселка» при міському Будинку культури, чим дала гарний старт розвитку в місті різножанрових форм хореографії, в ряду представників якої – учні О.О.Ревун. Це подружжя Анатолій та Людмила Бorigіни, викладачі відкритої 1972 р. спеціалізації «хореографія» Ніжинського училища культури і мистецтв (далі НУКіМ) ім. М. Заньковецької подружжя Любов та Віктор Скрипник, Тетяна Проніна, Людміла Бородуліна, Микола Марченко, заслужений працівник культури України Галина Тимошенко, Марія Ляпіна, Валерій Кирилюк. Завдяки їм та їх наступникам, осібно Ганні Серяковій, Олександрю Пархоменко, Ірини Мірошник, Вікторії Вишневій, Оксані Лисиці, Ользі Даценко в музичному середовищі Ніжина на зламі століть створено соціокультурні умови для розвитку різних типів хореографічного виконавства: дитячого, дорослого, аматорського, професійного.

У контексті тріади *освіта – навчання – виховання* в Ніжині у 1960–1980-х рр. сформувався потужний потенціал педагогів старшої, середньої, молодшої генерації в закладах освіти: в НУКіМ ім. М. Заньковецької та школі мистецтв; на факультеті культури і мистецтв НДУ ім. М.Гоголя; хореографічній школі; танцювальних гуртках закладів культури міста, як-от Будинку дітей та юнацтва, міського Будинку культури. У такий спосіб було створено *типи соціокультурного спілкування* (регіональні, всеукраїнські,

міжнародні концерти, конкурси, фестивалі); *види творчості*: аматорська і професійна (народний, класичний, бальний) хореографічна діяльність; *форми урядування* (спонсорські, благодійні внески, державне адміністративне фінансування закладів).

Впродовж десятиліть музичними візитівками старовинного Ніжина є зразковий дитячий ансамбль бального танцю «Ритм» (заснований Г.Тимошенко 1994 р.), студентські танцювальні ансамблі: «Ніжин» при НУКіМ ім. М. Заньковецької (заснований 1972 р., з 2004 – керівники Л. Бородуліна, М. Ляпіна); «Забава» (заснований 2008 р. О. Пархоменко) на факультеті культури і мистецтв НДУ ім. Миколи Гоголя, зразкові дитячі ансамблі: «Квіти України» (О. Пархоменко), сучасного танцю «Astrum» / Г.Сірякова/, сучасного класичного танцю «Гармонія» / А.Ганага/, бального танцю «Шанс» / І.Мірошник/ ніжинської хореографічної школи (далі НХШ); зразковий ансамбль танцю «Вікторія» (В. Вишнева) міського Будинку культури, танцювальний ансамбль «Арабеск» (О. Лисиця) Будинку дітей та юнацтва. Популярністю ніжинців користуються дитячі танцювальні колективи школи мистецтв «Експресія» (С. Разон), «Devant» (О. Березовець), «Парадокс» (Н. Панамаренко), «Веселі ноженята» (Баригін А.), «Фієста» (Мойсеєнко І.).

Аматорська творчість танцювальних колективів закладів освіти і культури Ніжина має особистісну і суспільну цінність. Мистецтво кожного з них слугує засобом розвитку музично-естетичних смаків їх учасників в тріаді «керівник – виконавець – глядач». Прояв не формально-статичного, а змістовно-творчого ставлення до спільної справи посилює соціокультурний феномен аматорської творчості юних митців як форми вільного обрання діяльності, потреби художнього самовираження. Різнобічна сценічно-виконавська діяльність стає вагомим чинником формування духовних цінностей особистості хореографа-балетмейстера, танцюристів, створює локально-самобутнє духовно-культурне середовище, що набуває соціальної значущості. Так, різножанрові та різностильові хореографічні постановки «В

єдиній родині», «Ніжинські огірки», «За околицею», «У нас у селі весілля», «Ай, да дівчата», «Буремні роки» А. Бorigіна стали хрестоматійною книгою для поколінь виконавців, зрcoема «Oгірочки» в постановці Т. Проніної.

Свідченням активної позиції кожного з колективів для творчого самовдосконалення, популяризації хореографічного мистецтва в Україні, за межами держави слугує значна кількість міжнародних, всеукраїнських, регіональних (обласних, міських) конкурсів, фестивалів. Для прикладу в творчому реєстрі ансамблю бального танцю «Ритм», з врахуванням перемог 2016 р. понад 600 виступів: на Фестивалі культури в «Артеку» (АР Крим, 1991 р.), на телепередачах «440 герц», «Наш музичний клуб», «В гостях у Попелюшки» на ЦТБ (Москва, 1992 р.), зйомках програми «Фант-Лото Надія» на УТ-1 (Київ, 1993 р.), на Президентському концерті в Національному театрі опери та балету, на Майдані Незалежності (Київ, 1995 р.). За 30 літ здійснено 34 закордонні турне до країн Балтії, Східної, Західної Європи, Перемоги на міжнародних конкурсах «Мистецтво і дружба» (Болгарія), «Перлина Паліні» (Греція), «Балатон-Мистецтво-Молодість». Засновниця «Ритму» Г. Л. Тимошенко в 1994 р. відкрила першу на Чернігівщині хореографічну школу, яка за 20 років існування здійснила 12 випусків кількістю 264 випускників, 42 з яких мають мистецьку діяльність. Щорічні звітні, тематичні, святкові концерти колективів школи – різнобарвний калейдоскоп з бальних (віденський вальс, блюз, ча-ча-ча, самба, джайв, румба), національних (український, єврейський, російський), латиноамериканських танців.

У 2011 р. викладач НДУ ім. М.Гоголя О. Пархоменко проводить регіональний, а нині всеукраїнський фестиваль «Крутневі викрутаси», у п'яти номінаціях якого («класична хореографія», «народна хореографія», «сучасна хореографія», «бальна хореографія», «мистецтво балетмейстера») щорічно змагаються понад 500 представників з різних регіонів України. Цікаві творчі знахідки демонструють учасники ансамблю танцю «Забава» НДУ ім. М. Гоголя, в репертуарі якого ліричні, побутові, образно-тематичні,

сюжетні, ігрові хореографічні композиції, як-от: «Джерельна вода», «Ніжинські забави», «Полька притупанка», «Святковий гопак», вітальний танець «Калинова Україна», ігровий чоловічий «Лантух шуму», хореографічна картинка «Кумасі-пліткарки», сюїта «Шевченкова Україна» та інші. У такий спосіб відбувається збагачення жанрів та форм національного хореографічного мистецтва, що сприяє прояву соціально-комунікативних функцій творчих колективів, популяризації в Україні, країнах ближнього, дальнього зарубіжжя традицій та новацій хореографічної культури України.

Таким чином, творчість аматорських хореографічних колективів Ніжина становить яскраву сторінку культурно-мистецького життя Ніжина, що дає підстави говорити про авторитетність танцівників міста в динамічному зростанні руху професійного та аматорського хореографічного мистецтва національної культури Чернігівщини, України на зламі ХХ-ХХІ століть.

Література

1. Кавунник О.А. Музичне середовище Ніжина в контексті національних культуротворчих процесів ХІХ – початку ХХІ століть. [Текст] : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Кавунник Олена Анатоліївна ; Нац. акад. наук України, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. - К., 2011. - 204 арк. : фотогр. - Бібліогр.: арк. 158-180.
2. Пархоменко О. М. Стилiстичнi особливостi танцiв Чернiгiвського Полiсся //Проблеми мистецької освіти: Збiрник науково-методичних статей викладачiв, студентiв i аспiрантiв факультету культури i мистецтва.ю – Вип. 2 Відп. Ред.. О.Я. Ростовський. – Ніжин: Видавництво НДУ ім.. М. Гоголя, 2008. – с. 236-242.

Стецьків П.Т.,

*викладач кафедри культурології та мистецької освіти
Дрогобицького державного педагогічного університету*

імені Івана Франка

ОСОБЛИВОСТІ ХОРЕОГРАФІЧНОГО ВИХОВАННЯ У ДИТЯЧОМУ ТАНЦЮВАЛЬНОМУ КОЛЕКТИВІ

Сьогодні поширення набула сфера позашкільної хореографічної діяльності: танцювальні гуртки, студії, ансамблі. Здебільшого, самодіяльні танцювальні колективи зорієнтовані на підготовку танцівників для участі в концертній діяльності, формування відповідного репертуару. У танцювальних колективах, студіях, ансамблях спортивно-бального танцю особливо яскраво виражені риси змагання, бажання досягнути найкращого результату за будь-яку ціну, що витісняє сам процес формування естетичної культури школярів [1,214]. Сучасні педагоги-хореографи враховують вікові особливості школярів та їх психофізичну специфіку. Особливо це стосується спортивного бального танцю, оскільки це не лише жанр танцювального мистецтва, а й самостійний вид спорту.

Бальний танець є важливим засобом виховання, оскільки у всіх своїх формах і проявах реалізовує виховну функцію через: розвиток емоційно-логічного сприйняття навколишньої дійсності; формування естетичних смаків, ідеалів, поглядів, переконань, естетичного ставлення до явищ і предметів навколишньої дійсності; стимулювання пізнавальної активності та самостійності, розвиток творчих здібностей та вмінь.

Освоєння латиноамериканської програми виховує здатність самостійного судження на основі естетичних поглядів, європейські танці сприяють розвитку у старшокласників артистичних здібностей – компоненту, що визначає рівень виконавської танцювальної майстерності [3,32].

Бальний танець впливає на інтелектуальну, пізнавальну, моральну сферу особистості, що є підґрунтям для формування в неї здібностей, потреб і є

важливим засобом виховання ціннісного ставлення до себе і навколишнього світу.

Процеси активної інтеграції незалежної України у світову спільноту, значний розвиток засобів масової інформації та комунікації вплинули і на становлення бального танцю як значного соціокультурного явища. Слід зазначити, що спеціалісти у даній сфері стали називати бальні танці спортивними танцями, з огляду на те, що у Європі дуже популярні змагання з бальних танців. Окрім того, для участі у такого роду змаганнях виконавці поряд з артистизмом мусять володіти цілою низкою справжніх спортивних якостей: чудовою фізичною підготовкою, витривалістю, відповідними психологічними якостями.

Основною метою роботи з дітьми-початківцями в гуртку бального танцю є залучення до занять значної кількості дітей, ознайомлення з основами танцювальної культури та початкова бальна хореографічна освіта; естетичне, моральне і духовне виховання засобами хореографічного мистецтва.

Завдання, що повинні бути вирішені під час 1-го року навчання:

- поширення знань про спортивний бальний танець;
- ознайомлення з танцювальною культурою народів світу;
- загальне фізичне виховання ;
- музично-ритмічне виховання, формування навичок правильно і стабільно рухатися в різних ритмах;
- специфічний тренінг, спрямований на освоєння цілим спектром необхідної танцювальної лексики;
- поширення хореографічної освіти шляхом освоєння основних рухів спортивних бальних танців;
- оволодіння основними рухами, фігурами і композиціями спортивних танців, рекомендованих для масового вивчання.

Також керівник танцювального колективу часто змушений готувати концертні номери до шкільних свят вже в перші 2-3 місяці роботи. Ця

обставина вимагає значну частину заняття відводити під колективно-порядкові вправи, перебудови на марші, що привчає дітей швидко орієнтуватися на танцювальному майданчику, працювати в ансамблі. І хоч момент виступу перед публікою здебільшого є бажаним для дитини, все ж неможливість приділити достатньої уваги точності виконання кожного руху негативно позначається на якості роботи з лексичним матеріалом в майбутньому. У групі 1-го року навчання в клубі спортивного танцю першим виступом є відкрите заняття для батьків в кінці першого семестру, а участь у змаганнях по програмі трьох танців (SW, Cha, J) пропонується танцюристам тільки в другій половині другого семестру. І найважливішим завданням для них, згідно з критеріями суддівської оцінки, є точне відтворення ритмічної основи танцю, чітке виконання танцювальних фігур, злагоджена робота в парі, дотримання правил танцювального етикету. Слід зазначити, що саме азарт змагання і можливість перемогти сприяють формуванню професійних танцювальних якостей, приваблюють до занять значну кількість учасників.

Відрізняється також і стратегічна мета роботи групи 1-го року гуртка бального танцю при школі та дітей-початківців в КСТ. У школі сам факт діяльності такого гуртка вже є значним позитивом. Початкова хореографічна освіта і створення танцювальних номерів до шкільних свят є достатнім результатом роботи, а участь в олімпіадах художньої самодіяльності та ще й перемога в них, взагалі, може стати вершиною. Кінцевою метою роботи з початківцями є створення стійких танцювальних дуетів, орієнтованих на досягнення значних спортивних результатів, отримання спортивних розрядів та , можливо, продовження в майбутньому професійної танцювальної діяльності[5].

Окрім того, на сьогодні проблематичним є питання про те, з якого віку слід починати навчати дітей спортивним танцям і залучати їх до спортивно-конкурсної діяльності. Адже не секрет, що одним з найголовніших завдань розвитку дитини перших семи років є зміцнення соматичного і

психологічного здоров'я. Це досягається різними засобами, одним з яких є організація раціонального рухового режиму.

У працях видатних фізіологів і психологів І.М.Сєченова, Н.А.Берштейна, Л.С.Виготського містяться відомості про важливе значення м'язової діяльності для загального, в тому числі психічного розвитку. Експериментально доведено, що збільшення рухової активності здійснює стимулюючу дію на фізичні та інтелектуальні процеси у дітей (Амосов М.М.) [2,123-134]. Особливу роль у цьому процесі відіграють танці. Вони формують мислячу, емоційну, свідомо діючу, в міру своїх можливостей дитину. Під керівництвом педагога–хореографа формується особистість, яка здатна орієнтуватися в навколишньому середовищі, активно переборювати труднощі. Формується самостійність, самоконтроль, творче мислення, уява; відбувається вдосконалення рухових навиків, розвивається спритність, рухливість, загальна витривалість. Танцювальні рухи під ритмічну, красиву музику створюють добре самопочуття, бадьорий настрій, виховують потребу в самостійній руховій активності, формують у дітей звичку здорового способу життя. Особливого значення для дітей набувають заняття бальними танцями в парі у віці 6 – 9 років, тому що практичні заняття вимагають вивчення танцювального етикету, культури поведінки і, що важливо, міжособистісного спілкування. В процесі індивідуально-парних і колективних занять дитина стикається з необхідністю дотримання певних санітарно-гігієнічних норм, виконання режимних моментів, використання навичок координації зусиль, дій та рухів в парі, знайомиться з естетикою рухів та вимогами до зовнішнього вигляду[5].

Музично-ритмічна підготовка відіграє провідну роль в навчальному процесі юного танцюриста на початковому етапі. Можливість виразити свої почуття в русі, уважно слухаючи музику, впливає на здатність дитини контролювати свої рухи. «Головне – це ритм», – наголошено в посібнику «Всі танці» [6]. Музичні ігри та ритмічні вправи допомагають розвинути емоційність і образність сприйняття музики, відчуття ритму, музичну пам'ять

і т. д. Діти привчаються відчувати настрій, характер музики і передавати його в русі.

Дуже важливим етапом заняття з дітьми 6-9 років є гра, оскільки саме гра дозволяє швидко переключити увагу дітей, коли вони вже починають стомлюватись. Рольові музично-ритмічні ігри або ігри-змагання поширюють спектр взаємодій педагога-хореографа з дітьми-початківцями.

Такий підхід до розучування танців на першому році навчання сприяє виробленню у дітей зацікавленості до спортивного бального танцю, формуванню у них ритмічної координації, правильної осанки, вміння красиво і пластично рухатися, розвиває їхні естетичні смаки, знайомить з хореографічною культурою народів світу.

Ключовою фігурою у процесі навчання є педагог. Саме від рівня його професійної підготовки, педагогічного досвіду та часто навіть особистих психологічних якостей залежить кінцевий результат. Без знань педагогіки і психології, методики роботи з хореографічним колективом керівникові важко розраховувати на значні результати в роботі, на масове залучення всіх бажаючих до занять хореографією як однією з найефективніших ланок естетичного виховання дітей [4,49]. Тому особливо важливого значення набуває проблематика підготовки достатньої кількості висококваліфікованих педагогів-хореографів. Майбутнього педагога-хореографа необхідно озброїти не тільки фаховими знаннями, але і знаннями з педагогіки, загальної та вікової психології, враховуючи новітні досягнення в цих галузях наук.

Література

1. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. – К., 2002. – 327 с.
2. Актуальні проблеми психології навчання: Збірник наукових праць /Харківський державний педагогічний університет ім. Г.С.Сковороди. – Х., 1995. – 230 с.
3. Актуальні проблеми сучасної мистецької освіти в умовах європейської інтеграції: хореографічне та музичне мистецтво: Матеріали науково-практичної конференції «Актуальні проблеми сучасної мистецької освіти в умовах європейської інтеграції: хореографічне та музичне

- мистецтво», 12-14 квітня 2011 р., м. Харків. – 3б. ст. – Харків: ХНПУ імені Г.С. Сковороди, 2011. – 142 с.
4. Ахеян Т.Л. Методика викладання класичного танцю у підготовчих групах. / Т.Л.Ахеян. – К.: Мистецтво, 2003. – 115 с.
 5. Годовський В. М. Теорія і методика роботи з ДХК: [метод. рекомендації, лекції, навчальна програма] / В. М. Годовський, В.І.Арабська. – Рівне : РДГУ, 2006. – 72 с.
 6. Дени Г. Все танцы /сокр. пер. с фр. Г.Ю.Богдановой, В.Н.Ивченко – 2-е изд. под ред. К.А.Савастру – К.: Муз. Україна, 1987. – 336с.

ЗМІСТ

| | |
|--|-----------|
| ПЛЕНАРНЕ ЗАСІДАННЯ..... | 6 |
| <i>Драганчук В.М.</i> | |
| ДРАМА-ФЕЄРІЯ «ЛІСОВА ПІСНЯ» ЛЕСІ УКРАЇНКИ У МУЗИЧНОМУ ДИСКУРСІ..... | 6 |
| <i>Ігнатова Л.П.</i> | |
| ПРОВІДНІ ТЕНДЕНЦІЇ У СУЧАСНІЙ МАСОВІЙ КУЛЬТУРІ..... | 19 |
| <i>Секція 1. ВОКАЛЬНО-ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО У ВИЩІЙ ШКОЛІ: ТЕОРІЯ, ПРАКТИКА ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТСЬКОЇ МОЛОДІ.....</i> | <i>23</i> |
| <i>Зарицький А.О., Зарицька А. А.</i> | |
| АКМЕТЕХНОЛОГІЯ ДІЯЛЬНОСТІ ВОКАЛЬНО-ТВОРЧОЇ СТУДІЇ «ІМПУЛЬС» ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ГОТОВНОСТІ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ ДО ПРОФЕСІЙНОЇ САМОРЕАЛІЗАЦІЇ..... | 23 |
| <i>Охманюк В.Ф.</i> | |
| ІННОВАЦІЙНІ МЕТОДИ ВИХОВАННЯ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ УЧНІВ НА УРОКАХ МУЗИКИ..... | 28 |
| <i>Секція 2. ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ ВИКОНАВСТВО В СТРУКТУРІ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ МУЗИКАНТІВ-ПЕДАГОГІВ.....</i> | <i>33</i> |
| <i>Головій Катерина</i> | |
| ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ НАД ІМПРОВІЗАЦІЄЮ У ПРОЦЕСІ ТВОРЧОГО РОЗВИТКУ СТУДЕНТІВ..... | 33 |
| <i>Гусейнова Л.В.</i> | |
| ПЕДАГОГІЧНІ ПРОБЛЕМИ ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА У КЛАСІ ФОРТЕПІАНО..... | 37 |
| <i>Ляшенко Т.В., Черняк Н.М.</i> | |
| ДИТЯЧА МУЗИКА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ СВІТОВОГО ФОРТЕПІАННОГО МИСТЕЦТВА..... | 42 |
| <i>Маслічук Віталій</i> | |
| ДО ПРОБЛЕМИ СТАНОВЛЕННЯ Й РОЗВИТКУ ДУХОВИХ ОРКЕСТРІВ ВОЛИНИ..... | 46 |
| <i>Ревенчук В.В.</i> | |
| ВЗАЄМОДІЯ ВИКЛАДАЧА ТА СТУДЕНТА ЯК ЧИННИК ПІДВИЩЕННЯ ЕФЕКТИВНОСТІ НАВЧАННЯ В ІНСТРУМЕНТАЛЬНОМУ КЛАСІ..... | 51 |
| <i>Секція 3. СУЧАСНА МИСТЕЦЬКА ОСВІТА: ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА</i> | |
| <i>Велік Ірина</i> | |
| АНАЛІЗ ВПЛИВУ УКРАЇНСЬКОЇ ВИЗВОЛЬНОЇ БОРОТЬБИ НА ТВОРЧИСТЬ НІЛА ХАСЕВИЧА..... | 55 |
| <i>Дворник Ю.В.</i> | |
| ПРОБЛЕМА РОЗВИТКУ ТВОРЧИХ ЯКОСТЕЙ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА | 61 |

| | | |
|--------------------------|---|-----|
| <i>Ізюмнікова Аліна</i> | АНАЛІЗ МЕТОДИКИ ВИГОТОВЛЕННЯ ДЗВОНІВ НА ВОЛИНІ..... | 66 |
| <i>Касянчук Альона</i> | АНАЛІЗ ТВОРЧОСТІ ЛІДІЇ СПАСЬКОЇ..... | 71 |
| <i>Коваль О.В.</i> | ОСОБИСТІСНИЙ ПІДХІД У ФОРМУВАННІ МУЗИЧНОСТІ ШКОЛЯРІВ ЯК ПЕДАГОГІЧНА ПРОБЛЕМА..... | 77 |
| <i>Ковальська Марія</i> | МУЗЕЙНО-ВИСТАВКОВИЙ ПРОЦЕС І ХРАМОВА ЖИВОПИСНА КУЛЬТУРА ВОЛИНІ У ДОБУ ДЕРЖАВНОЇ НЕЗАЛЕЖНОСТІ УКРАЇНИ..... | 82 |
| <i>Кормакова Т.Л.</i> | НАЦІОНАЛЬНИЙ ПОГЛЯД НА УКРАЇНСЬКУ АБЕТКУ ВАСИЛЯ ЧЕБАНИКА..... | 84 |
| <i>Малімон Анастасія</i> | ТВОРЧИСТЬ АНДРОНИКА ЛАЗАРЧУКА..... | 97 |
| <i>Місюк Богдана</i> | АНАЛІЗ СИМВОЛІКИ ВОЛИНСЬКОЇ ПИСАНКИ..... | 101 |
| <i>Спіліоті О.В.</i> | ДО ПРОБЛЕМИ ВЗАЄМВІДНОШЕННЯ МОВНОЇ І МУЗИЧНОЇ ІНТОНАЦІЇ..... | 107 |
| <i>Степанчук Назарій</i> | ЖИВОПИС ВОЛИНЯНИНА ЛЕОНІДА ЛИТВИНА У РЕАЛІЗМІ ХУДОЖНЬОГО ВІДОБРАЖЕННЯ..... | 111 |
| <i>Юр'єв Олександр</i> | ХАРАКТЕРИСТИКА АРХІТЕКТУРИ ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ КІНЦЯ ХІІІ — ПОЧАТКУ ХV СТОЛІТТЯ..... | 115 |
| <i>Секція 4.</i> | ХОРЕОГРАФІЧНА КУЛЬТУРА УКРАЇНИ: ПЕДАГОГІЧНІ ТА МИСТЕЦЬКІ АСПЕКТИ..... | 122 |
| <i>Андрійчук М.О.</i> | АКТОРСЬКА МАЙСТЕРНІСТЬ, ОБЕРТАЛЬНА ТА ВІРТУОЗНА ТЕХНІКА У ЗАВДАННІ ПЕДАГОГА..... | 122 |
| <i>Захарчук Н.В.</i> | МЕТОДИЧНІ ОСНОВИ ВИКЛАДАННЯ КЛАСИЧНОГО ТАНЦЮ В СИСТЕМІ ВИЩИХ МИСТЕЦЬКИХ ЗАКЛАДІВ..... | |
| <i>Кавунник О.А.</i> | ТВОРЧИСТЬ ХОРЕОГРАФІЧНИХ КОЛЕКТИВІВ НІЖИНА: ПРЕДСТАВНИКИ, ЗДОБУТКИ..... | 133 |
| <i>Стецьків П.Т.</i> | ОСОБЛИВОСТІ ХОРЕОГРАФІЧНОГО ВИХОВАННЯ У ДИТЯЧОМУ ТАНЦЮВАЛЬНОМУ КОЛЕКТИВІ..... | 138 |

Наукове видання

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

ЗБІРНИК МАТЕРІАЛІВ
IV ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ
(12 квітня 2019 року)

Друкується в авторській редакції

