

**Міністерство культури України
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
Інститут мистецтв
Кафедра мистецьких технологій**

М А Т Е Р І А Л И

**П'ятої Міжнародної науково-творчої конференції
студентів, магістрантів, аспірантів та молодих вчених**

***КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКЕ СЕРЕДОВИЩЕ:
ПІВОРЧІСТЬ ПІА ТЕХНОЛОГІЇ***

10–11 листопада 2011 р.

Київ –2011

Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології : Зб. матеріалів П'ятої Міжн. наук.-творчої конф. студентів, магістрантів, аспірантів та молодих вчених 10–11 листопада 2011 р. – К. : НАКККиМ, 2011. – 260 с.

Збірник містить матеріали П'ятої Міжнародної науково-творчої конференції студентів, магістрантів, аспірантів та молодих вчених, проведеної кафедрою мистецьких технологій Інституту мистецтв Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв 10–11 листопада 2011 року. До збірника увійшли тези доповідей, в яких, відповідно до заявлених секцій, розглядаються такі проблеми: «Мистецький простір: минуле та сучасність», «Мистецькі технології у сучасному культурному просторі», «Звукорежисура: мистецтво, технології, освіта».

Редакційна колегія:

Чернець В. Г. – ректор НАКККиМ, доктор філософії, професор, заслужений працівник освіти України, академік Академії наук вищої освіти України (голова редколегії); **Путро О. І.** – проректор з наукової роботи НАКККиМ, доктор історичних наук, професор, заслужений працівник освіти України, відмінник освіти України (заст. голови редколегії); **Власова Г. В.** – перший проректор з навчальної роботи НАКККиМ, кандидат педагогічних наук, професор; **Кузнєцова І. В.** – вчений секретар НАКККиМ, кандидат філософських наук, доцент, відмінник освіти України (відповідальна за випуск); **Демещенко В. В.** – директор Інституту мистецтв НАКККиМ, кандидат історичних наук, доцент; **Белявіна Н. Д.** – завідувач кафедри мистецьких технологій НАКККиМ, заслужений діяч мистецтв України, кандидат педагогічних наук, професор; **Станіславська К. І.** – докторант НАКККиМ, кандидат педагогічних наук, доцент.

Відповідальний редактор **Станіславська К. І.**
Комп'ютерна верстка **Супруненко С. І.**

Автори статей відповідають за достовірність і вірогідність викладеного матеріалу, за належність поданого матеріалу їм особисто, за правильне цитування джерел та посилання на них. Думки авторів можуть не збігатись із позицією редколегії.

© Національна академія керівних кадрів
культури і мистецтв, 2011

© Автори, 2011

Мистецький простір: минуле та сучасність

Абрашкевичус Галина Александровна

Украина, г. Симферополь

ТЕАТРАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО В СИСТЕМЕ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Динамично изменяющийся облик общества все активнее обнаруживает приоритет культуры, усиливается интерес к ее бытию. На культуру возлагаются надежды, связанные с поиском стратегий деятельности человечества, преодоления обостряющихся противоречий, которые во многом являются результатом самой этой деятельности. Именно культура рассматривается в качестве той, в высшей степени важной сферы, в которой протекает подлинно человеческая жизнь. Отечественная и зарубежная наука накопила гигантский материал фактов и наблюдений в различных областях человеческой жизни. Очередное открытие феномена человека в современных условиях делает его объектом удивления, восхищения и опасений. Расширяется сфера «человековедения» – знаний об эффективном развитии и совершенствовании перехода от человека разумного к человеку духовному.

Продуцирование «человека-творца», открытого инновациям и ориентированного на творческий поиск во всех видах деятельности становится необходимым условием для дальнейшего развития культуры. «Человековедение» лежит в истоках искусства, в том числе театрального. Новое культурное пространство – мир слова, звука и изображения способно оказывать воздействие как на конкретного индивида, способствуя его самовыражению в различных формах, так и на общественное сознание, характер взаимодействия между культурами. Поиск нового инструментария для более полного раскрытия всех без исключения аспектов человеческой сущности сближает театр-искусство и жизнь-театр. Они творят сегодня культуру в пространстве бытия и, одновременно, становятся ее производными. Театральное искусство обретает широкий философский и социокультурный контекст. Театр как культурный институт способен предоставить определенные ориентиры поведения индивида в социуме, его роль существенно возрастает в переломные моменты развития общества. Актуальным становится определение возможностей театрального искусства в процессах социализации и поиске способов гармонизации сущностных сил человека. Изменения, которые коснулись постсоветского культурного пространства, отразились на всей системе социокультурного функционирования, в том числе в театральной сфере. Усложнились и дифференцировались под воздействием деидеологизации принципы структурирования, прежде единого культурного пространства. Сегодня реализовать сущностную переориентацию, определить векторы оптимального реформирования социума невозможно без понимания системы культуры как «очеловеченного мира». По мнению А. Н. Быстровой, чело-

век в культурном пространстве выполняет тройственную роль: субъекта, конструктора и агента культуры, поэтому введение человека в мир культуры и социума – это введение его в общую систему бытия, расширение его потенциала, утверждение многоуровневости в системе реализации его возможностей. В данном контексте интерпретация понятия «культурное пространство» позволяет использовать его в качестве составной в репрезентации социокультурных феноменов, влияющих и ответственных за состояние национального самосознания.

В предыдущие десятилетия культурология не обращалась к изучению связи театра, театральной культуры и театрального пространства с социокультурными процессами. Исследование театрального пространства относилось сугубо к сфере интересов театроведения или искусствоведения. Современный культурологический подход предполагает осмысление всего многообразия явлений и процессов формирования театральной культуры через понятие «театральное пространство» (подвид культурного пространства), в котором театральная деятельность понимается как значимая часть духовной культуры человека, способ гармонизации его сущностных сил, одна из составляющих творческого саморазвития и формирования эстетического сознания. Из чего следует, что исследование культурного и театрального пространства должно проходить во взаимосвязи с социокультурными процессами.

*Андреева Алина Геннадиевна
Украина, г. Луганск*

ТРАНСФОРМАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОСМЫСЛЕНИЯ ОПЕРЫ «ПИКОВАЯ ДАМА» П. И. ЧАЙКОВСКОГО ОТ ПЕРВОЙ ПОСТАНОВКИ ДО СОВРЕМЕННОСТИ

В данной статье мы рассмотрим первую и одну из современных постановок оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама»; проанализируем эволюционное развитие постановочной функции, которая затрагивает все аспекты, касающиеся режиссерской, художественной, декорационной, музыкальной стороны, оперируя историческими факторами первой постановки при жизни создателя гениального произведения П. И. Чайковского и факторами последующих интерпретаций оперы, вплоть до наших дней, а именно на примере постановки оперы в Большом театре 2007 года.

«Пиковая дама» – самая совершенная из опер Чайковского, шедевр русской и мировой оперной классики, она написана всего за 44 дня во Флоренции. 7 декабря 1890 года на сцене Императорской русской оперы в Петербурге состоялась мировая премьера оперы «Пиковая дама» под управлением Э. Ф. Направника, режиссер оперы О. О. Паличек.

На первом представлении «Пиковой дамы» партии Германа и Лизы пели супруги Н. Н. и М. И. Фигнер. В спектакле пели такие видные артисты, как И. А. Мельников (Томский), Л. Г. Яковлев (Елецкий), М. А. Славина (Графиня). Успех превзошел все ожидания. «Самое большое впечатление оставили графи-

ня, Герман и изумительные группы пасторали. Так много вообще красот музыки, обстановки, постановки – чудное сочетание цветов костюмов...». Сам Петр Ильич нашел режиссуру и вообще постановку «превосходными, великолепными» [1].

Однако критики не были единодушны в оценке оперы: одни восхищались увиденным, другие обвиняли и упрекали оперу в отсутствии глубокого внутреннего содержания, в перегруженности внешними эффектами, в неинтересном характере главного героя (!) и т. п. Все рецензии петербургских газет о «Пиковой даме» доказывают, что опера была не принята критикой. Однако прочный и неизменно возрастающий успех говорит о справедливой оценке «Пиковой дамы» аудиторией [2]. Гениальная опера, в которой все элементы слиты в неразрывное вокально-симфоническое целое, в первых прижизненных постановках не была раскрыта полностью, хотя Мариинский театр отдал «Пиковой даме» лучшие силы. Большой успех имели исполнители во главе с Н. Фигнером, который в свойственной ему ярко театральной, подчеркнуто экспрессивной, драматизированной манере убедительно и впечатляюще проводил партию Германа, заложив основы ее сценической традиции.

Перенесемся в XXI век. В сентябре 2007 года открывается очередной сезон в Большом театре оперой «Пиковая дама» (режиссер Валерий Фокин, дирижер Михаил Плетнев). В роли дирижера-постановщика М. Плетнев вступает впервые, решая сохранить всю музыку Чайковского «так как она должна звучать», не внося никакого вклада в попытки по-новому интерпретировать оперу.

Рассматривая режиссерскую сторону, можно сказать, что на сцене нет и минимального жизнеподобия. Жестко и броско очерчен символический вид Петербурга. Фокин не играет в психологический театр, он оперирует знаками, абстрактными символами и их взаимодействием. Он отрицает реализм и транслирует метафизику ясными театральными знаками. Как бы ни последователен был Фокин в своих построениях, он, к сожалению, не открывает для зрителей ничего нового в произведении Чайковского. Режиссер помещает скупую иллюстрацию в современную рамку, в которой отброшены театральные иллюзии и проявлена идейная жесткость.

Роли исполнили: Лиза – Т. Манагарова, Герман – Р. Муравицкий, Графиня – Е. Образцова. Из главных героев значительное впечатление произвела Графиня: от замогильных интонаций ее голоса в низком регистре особенно пробивалась дрожь.

Новизна этого спектакля заключена в музыкальной концепции Михаила Плетнева. Он тоже отказывается от многих иллюзий в интерпретации шедевра, но, в отличие от Фокина, создает новый, оригинальный подход к внутренней сущности произведения. Он выбирает подчас такие медленные темпы, что музыка словно останавливается, вслушиваясь в саму себя. Метод Плетнева подходит языку Фокина: музыкант идет не от логики драматургии, а от метадраматургической, если угодно, метафизической, составляющей партитуры. Мы вместе с Плетневым осознаем страшное напряжение творчества, вспоминаем, с какой концентрацией и одержимостью Чайковский писал свою «Пиковую даму» [3].

Сравнивая первую и современную постановки оперы «Пиковая дама», следует выделить, что использование новой интерпретации музыкальной концепции в современном искусстве не достаточно. Следует также уделять значительное внимание режиссерским и декорационным моментам. Исполнительство XX века (особенно его второй половины) и рубежа XX– XXI веков показывает, что недооценка фактора драматического в опере в нынешних культурно-исторических условиях приводит к тому, что оперное искусство не обновляется, теряет актуальность и свое место в современной культуре. Усиление драматической составляющей в оперной постановке, ее новаторское, креативное использование придает опере «второе дыхание», помогает обрести новое прочтение и насыщает новыми образами, ассоциациями, символами, смыслами.

Литература:

1. Соловцов А. Пиковая дама П. И. Чайковского / А. Соловцов. – М. : Музгиз, 1954. – 49 с.
2. Туманина Н. Великий мастер / Н. Туманина. – М. : Наука, 1968. – 304 с.
3. Пиковая дама. Большой театр. Пресса о спектакле [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.smotr.ru/2007/2007_bol_dama.htm

Аніщенко Олена Валеріївна
Україна, м. Київ

ТЕРАПІЯ І МИСТЕЦТВО В ОСВІТІ ЛЮДЕЙ ТРЕТЬОГО ВІКУ

Система освіти дорослих, у т. ч. людей третього віку, є показником рівня розвитку культурного, морального, наукового, технічного потенціалу країни. Життєва та освітня компетентності населення третього віку дозволяє розвиненим країнам підтримувати свою конкурентоспроможність на міжнародній арені, підвищувати інтелектуальний і соціальний рівень населення, гарантувати його професійну самореалізацію. У зв'язку з цим набувають актуальності технології навчання дорослих, розроблені на основі андрагогічного підходу із урахуванням вікових та інших особливостей, освітньо-культурних потреб осіб третього віку. За нашим переконанням, особливого значення набувають технології, які сприяють збереженню здоров'я, продовженню життя літніх людей.

Вищевикладене свідчить про доцільність розробки і запровадження арт-терапевтичних технологій в освіті дорослих, які поєднують здобутки медицини, мистецтва, педагогіки, психології та інших наук. Арт-терапія у науково-педагогічному розумінні – турбота про емоційне самопочуття та психологічне здоров'я особистості, групи, колективу засобами спонтанної художньої діяльності. Вона забезпечує розвиток і зміни особистості за допомогою різних видів і форм мистецтва і творчості. Саме арт-терапевтичні технології сприяють розвиткові пам'яті та уваги, а також здібностей орієнтуватися в нових умовах – бути самостійним, впевненим і незалежним.

Слід наголосити, що в освіті дорослих доцільно упроваджувати види арт-терапії, представлені у психології та медицині, що відповідають наявним видам мистецтв. Виокремлюють власне арт-терапію, музикотерапію, танцювальну терапію, драмотерапію, казкотерапію, маскотерапію, етнотерапію, ігротерапію, кольоротерапію, фототерапію, лялькотерапію та ін. Кожен із цих видів має безліч арт-терапевтичних технік, які застосовуються для вирішення внутрішніх і міжособистісних конфліктів, кризових ситуацій (у т. ч. вікових криз), травм, невротичних і психосоматичних розладів та ін. В освіті дорослих використання арт-терапії спрямовано на підвищення життєвого тону, зміцнення духу, покращення фізичного стану, подолання соціальної ізоляції, прийняття свого віку, покращення емоційного стану. Значний інтерес становлять спроби деяких арт-терапевтів розширити межі своїх досліджень шляхом використання нейропсихологічних даних, уявлень психосоматичної медицини, даних про психологію сприйняття візуальних образів і фізіології емоцій.

У контексті викладеного вище заслуговує на увагу досвід Навчально-наукового Інституту магістерської підготовки та післядипломної освіти університету «КРОК», який з жовтня 2009 р. розпочав навчання осіб третього віку [1]. В Інституті розроблено систему короткотермінових курсів, адаптованих до особливостей, інтересів людей пенсійного віку і спрямована на вирішення їхніх проблем у галузі збереження здоров'я, професійної самореалізації, правової грамотності, організації дозвілля. Серед них курси «Здоровий спосіб життя», «Класичні бальні танці», «Конфліктологія», «Психологія», «Арт-терапія» та багато інших. Зокрема, 4-місячний курс арт-терапії уможлиблює розвиток у слухачів емоційного інтелекту, соціальної компетентності, самосвідомості, підвищення рівня самоповаги, покращення дитячо-батьківських і сімейних відносин, формування здорових потреб.

Отже, арт-терапевтичні технології в освіті людей третього віку, розроблені із урахуванням зокрема вікових особливостей, передбачають упровадження таких навчальних, культурно-адаптаційних, реабілітаційних складових, які дозволяють слухачам не тільки удосконалювати певні знання та вміння, а й розвивати творчі здібності із їхньою подальшою адаптацією до умов сьогодення, підвищувати соціальну й творчу активність.

Література:

1. Курси для осіб «третього віку» (навчання пенсіонерів) [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://fpo.krok.edu.ua/kursi-dlya-osib-tretogo-viku-navchannya-pensioneriv.html>

ІННОВАЦІЇ У ТРАКТОВЦІ ВИРАЗОВИХ МОЖЛИВОСТЕЙ ФОРТЕПІАНО В КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ АНСАМБЛЯХ Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО

Одним із корифеїв української музики ХХ ст. став визначний композитор, громадський діяч, педагог і музичний теоретик Б. М. Лятошинський. Своєю активною творчою діяльністю митець зробив безцінний внесок у музичну скарбницю українського мистецтва. До проблеми творчості Б. Лятошинського звертались, зокрема, такі науковці як І. Белза, В. Самохвалов, Н. Запорожець, М. Гордійчук, Н. Горюхіна, М. Копиця, А. Дмитрієв та ін. Відомі дослідження, присвячені виключно камерно-інструментальному жанру композитора, – це праці І. Царевич, І. Савчука, М. Гереги, в яких автори, в основному, докладно аналізують драматургію окремих творів. Однак, на жаль, недостатньо висвітленими залишаються проблеми стилістики камерно-інструментального жанру в цілому, ролі фортепіано в ньому, виразових можливостей цього інструменту, що й зумовило актуальність обраної теми.

Тяжіння до масштабних концепцій і філософських узагальнень, до розгорнутих форм, багатства образів, емоційної насиченості і героїчної піднесеності визначили основний напрям творчості композитора, а саме – перевагу симфонічного жанру, розгорнутих циклічних форм та симфонічного типу мислення в цілому. Визначаючи місце камерно-інструментального ансамблю у творчості Б. Лятошинського слід зазначити, що цей жанр став своєрідною творчою лабораторією, де формувались і викристалізовувались основні ідеї щодо форми, будови циклу, принципів розвитку музичного матеріалу, здійснювались пошуки та експерименти в області мелодики, ритму, гармонії, звучання інструментів.

Новаторські принципи композитора, його творчі засади позначились, звичайно, і на розкритті виразових можливостей фортепіано у творах зазначеного жанру, на особливостях фактурного викладу фортепіанних партій. Відбуваються значні зміни у трактовці фактурно-тембрових можливостей цього інструменту, ускладнюється його технічний арсенал. В індивідуальному підході митця до фортепіанної фактури можемо відзначити вплив досягнень різних європейських культур, зокрема, риси стилю композиторів-романтиків (особливо Ф. Ліста), імпресіоністів (К. Дебюссі), вплив національних традицій (зокрема, М. Лисенка). Крім того, у творчості Б. Лятошинського значно зростає роль темброфонізму, що пов'язано саме із тяжінням до розширення меж звучання та зростання ролі звукових барв.

Серед технічних формул, що притаманні фортепіанній фактурі творів Б. Лятошинського, слід виділити: 1) октави і акорди, акордові репетиції, акордові тремоло, кластерні акорди; 2) збагачені октавними форшлагами гармонічні баси; 3) арпеджіо на кілька октав; 4) асинхронний рух партій правої та лівої руки; 5) елементи дрібної техніки; 6) подвійні ноти (кварто-квінтові побудови подвійними нотами; короткі пасажі подвійними нотами із зміною їх інтервальної

будови у бік розширення чи звуження; гамоподібні пасажі, викладені октавами тощо).

Вагому роль у формуванні звукообразної сфери творів композитора відіграють такі виразові засоби, як динаміка, педалізація, туше. Динамічне багатство та звуковий об'єм фортепіано пов'язані з оркестровим типом мисленням композитора, тому при досить широкому діапазоні динамічних нюансів все ж значимо перевагу сфери *forte*, де композитор створює ефекти правдивих оркестрових *tutti*. Барвиста педалізація – невід'ємний елемент фортепіанної фактури та важливий виразовий засіб у творах Б. Лятошинського, що сприяє створенню тембрової різноманітності та колористичної барвистості звучання. Все це вимагає від піаніста майстерного володіння туше, яке в поєднанні з динамікою та педалізацією сприяє відтворенню звукових завдань, закладених у складній і насиченій фортепіанній фактурі творів композитора.

Новаторські принципи композитора, його прагнення до оновлення музичної мови, збагачення сфери виразових засобів – все це спричинило величезний прорив в українській музиці та відкрило шлях до нових можливостей у трактуванні камерно-інструментального жанру.

Бабич Тат'яна Николаевна
Беларусь, г. Минск

СИНТЕЗ И МЕЖВИДОВАЯ ИНТЕГРАЦИЯ ИСКУССТВ В СОВРЕМЕННОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Синтез искусств и их межвидовая интеграция – приоритетные направления в современном искусствоведении. В научной практике сегодня широко используются такие определения как «симбиоз искусств», «компаративизм», «склеивание», «концентрация», «гибридность», которые усложняют трактовку этого феномена. Под синтезом часто понимается и синкретичность, и пограничность, и монтажность, и компилятивность, и коллажность, и просто механическое соединение различных видов и жанров искусств. В настоящее время понятие синтеза искусств рассматривается современными искусствоведами достаточно широко. Ракурс его рассмотрения может быть как чисто теоретическими, так и прикладными. Новое художественное пространство рождается в процессе размытия чистых форм, взаимодействия и синтеза разных видов искусства через жанры и формы, выразительные средства и художественные приемы, ассоциации и символы (хореопластический и экранный театр, синкретические жанры музыкального и театрального искусства). Прямое вторжение в зону современного искусства мультимедийных технологий привело к смещению его художественного пространства, появлению нового рода аудиовизуальной связи.

Последнее десятилетие можно охарактеризовать как насыщенный, активный период, время поисков в художественной жизни. Необычайная динамика социально-общественных изменений обусловила значительную трансформацию сферы культуры и искусства. Разнообразие форм современного мирового

искусства, расширение его жанрово-видового спектра обусловили возникновение новых направлений, тенденций, течений. Современное искусство далеко от единообразия: синтез, эклектика, мозаичность художественного пространства, взаимопроникновение либо даже слияние различных жанров породили жанровые «гибриды». Это относится и к музыкальному, и к театральному искусству.

Жанр – один из существенных компонентов стиля, является особым способом осмысления действительности. Жизнь жанра в условиях современной эстетики носит довольно противоречивый характер – в жанровой традиции проявляются такие черты, как универсальность функции и уникальность функционирования, нормативность и одновременно невозможность однозначного его определения, обусловленность историческим опытом и вместе с тем потребностью в развитии, осмыслении этого опыта. Все чаще возникают такие жанровые сценические феномены, в которых первичный жанр как бы «размывается» в результате его переосмысления, «обыгрывания», как например, «опера без слов», «концерт без концертирования», «инструментальный театр». Стремление к разного рода омузыкаливанию (или музыкализации) спектакля или, наоборот, театрализации (визуализации) классических концертов рождает новый жанровый сценический «облик», зачастую с кардинально новой интерпретацией драматургии, что является характерным признаком музыкально-театральной эстетики новейшего времени. Многообразны современные т.н. «гибридные», смежные постановочные жанры: «музыкальная феерия», «мюзикл», «фолк- и рок-опера», «рок-опера-балет», «репетиция оркестра», «концерто гротто женской судьбы», «мистерия» и др.

Кардинально изменилась техника современной сцены благодаря режиссерским новациям и арт-технологиям, обеспечивающим зрелищность постановки. Характерной тенденцией последних лет является «визуализация», в частности, концерта, оперы, балета, мюзикла, «обыгрывание» действия, а также «игра» с художественным наследием. Новый мир существования традиционных артефактов создал реальность иного «зрелищно-развлекательного» порядка. Игровые художественные принципы не только значительно изменили трактовку образов, сущность конфликта, но и значительно повлияли на стилистику, вызвали к жизни иные типы композиционных и драматургических решений. Из игрового действенного линейного, созерцательно-статичного пространства произведения перешли на уровень многоплановости, многомерности, интерактивности. К примеру, замена (или подмена) привычных живописных и архитектурных декораций медийными (3D и аудио-видео-инсталляциями), режиссура фонографического и спектрального пространства, электроакустическая и динамическая регулировка сценического звука, премастеринг и прочие технологии привели к разрушению сложившихся стереотипов. Все чаще игровой эффект сценического действия достигается его максимальной театрализацией, зрелищностью.

Этот новый оригинальный игровой прием обогащает привычное произведение дополнительными трактовками и смыслами. Так, осенью 2011 г. на сцене театра «Metropolitan Opera» состоится премьера оперы Р. Вагнера «Зигфрид» с применением технологий 3D, формата цифрового 3D. По словам постановщи-

ков, вместо привычных декораций зрители увидят на сцене оперы большой экран, на который при помощи 3D-проекторов будут проецироваться «объемные» образы, а сами актеры будут находиться в самом центре красочного цифрового окружения. Один из самых популярных французских музыкальных проектов этого десятилетия «Mozart. L'Opera Rock» (2009) впервые записан в формате 3D и осенью нынешнего года будет демонстрироваться в кинотеатрах Парижа.

Проблема синтеза видов искусства в современном искусствоведении является одной из самых актуальных. Она определяет сущность современного искусства. Проблемы взаимодействия искусств отражают современные представления о многомерности мира, который далеко не всегда апеллирует традиционными категориями.

*Бедирханов Сейфеддин Анвер оглы
Россия, Дагестан, г. Махачкала*

НАЦИОНАЛЬНОЕ (ЛЕЗГИНСКОЕ) ПОЭТИЧЕСКОЕ СОЗНАНИЕ В СОЦИОКУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ 60-80 ГГ.: ОТ КОЛЛЕКТИВНОГО ДУХА К ИДЕЕ ВСЕОБЩНОСТИ

В 60-х годах XX столетия процесс формирования структурных смыслов нового советского социума идет к своему завершению, что обнаруживает его системную определенность. В этой определенности удостоверяется устойчивость его качественных характеристик, в действительности которых социокультурный ритм начинает воспроизводить самого себя. В результате происходит постепенное освобождение энергии коллективного духа, в активности которой десятилетиями накапливался исторический опыт, которой уже в 60-х годах высвечивал переход социума на качественно новое состояние. Системная значимость этого состояния делает необходимым выработку механизмов, в действительности которых внутреннее содержание системы приобретает собственную, основанную на необходимости «сакрализации» идеологических догм, логику, уже не терпящую активность коллективного духа. Все это приводит к постепенному угасанию его энергии, в процессе которого проясняется состояние субъективности творческого сознания. В результате постепенно уходящему от смысловых импульсов коллективного духа творческому сознанию открывается возможность прикосновения к бытийным смыслам собственной данности. Однако внешняя заданность системного свойства творческого сознания в качестве обслуживающей идеологии силы не делала существенным смысл его индивидуальной определенности. Таким образом, с одной стороны угасание коллективной энергии, в активности которой удерживались условия ухода творческой мысли от собственной индивидуальности, с другой – равнодушие системных структур новой социокультурной целостности к ее бытийным смыслам актуализировали проблему духовного надлома творческого Я, в необходимости снятия которой оно постепенно углубляется в собственный внутренний мир, где и старается реализовать свою сущность, но уже в идеальной форме.

Все больший уход в себя дает возможность творческому сознанию выработать саморефлексии, что привело к рационализации его логической структуры. В результате конструируется некое символическое поле, в структурных значениях которого субъектное начало приобретает сущностные характеристики, определившие смысловые доминанты и национального поэтического пространства.

Анализ лирических образцов лезгинской поэзии 60–80-х гг. проявляет суть сознания, напряженного целеустремленностью выработки смысловых механизмов, активность которых высвечивала достоверность процесса перехода творческой мысли в качественно новую системную реальность. В структурных моментах этой реальности конструируется поэтическая проекция действительности, сущностные характеристики которой удостоверяют условия трансцендирования сознания в иное. В результате творческому субъекту открываются сущностные моменты качественно нового состояния, «доставляющее» идею всеобщности его бытия.

Приобщение к всеобщему смыслу выдавало необходимость локализации информационных потоков, в активности которых творческая мысль была встроена в структурную суть коллективного сознания, явившегося источником генерации идейных импульсов государственной политики. Однако локализация культурных символов эпохи становления социалистического государства не могла привить творческому сознанию чувства тотальной свободы, в предельной ограниченности которой оно было включено в системную иерархию социокультурной целостности советского общества. Поэтому существенность культурных смыслов 20–50-х гг., закодировавших в качестве символических знаков, выдает потребность постоянной их расшифровки, вследствие чего творческая энергия (вплоть до 90-х годов) удерживается в пределах идеологической определенности мировоззренческих устоев государства.

Безгинова Ирина Вячеславна
Россия, г. Челябинск

КАТЕГОРИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ В КОНТЕКСТЕ ПОСТМОДЕРНА

Категория произведения – одна из ключевых в современной художественной культуре. С философской и культурологической точки зрения она обладает совокупностью значений, характеризующих природу и механизмы творчества. Осмысливаемое в качестве продукта творческого процесса, т.е. артефакта, произведение одновременно может быть воспринято как самостоятельный *процессуальный феномен*, способ «изведения» авторских смыслов – суммы индивидуальных ощущений, суждений, рефлексий, преломляющих мировоззрение творца в форме завершенной образно-символической модели [1]. Подобный подход к идее произведения позволяет перевести проблему художественной реальности с внешнего, функционального, уровня на глубинно-символический, обратиться к изучению механизма самоидентификации художника.

В мировой культуре можно выделить ряд моделей «про-изведения», отражающих культурно-историческую специфику понимания категорий автора и творчества. В искусстве некоторых эпох (например, Средневековья) концепции произведения-артефакта и жизненно-творческого процесса, в котором осуществляются духовные интенции человека, изначально неразделимы. Максимальной концентрации эта тенденция достигает в XX – начале XXI столетий, в связи с усилением субъективно-психологического содержания искусства.

Особенно актуальным вопрос о *про-изведении* как способе самоидентификации художника становится в среде постмодерна, в ситуации тотальной авторизации культуры. Это объясняется повышенным вниманием постмодернистов к проблеме авторского сознания и процедурам интеллектуально-творческого самовыражения личности посредством художественного текста.

Своеобразие постмодернистской интерпретации авторства – в «реконструкции» собственных смыслов сквозь призму чужих, через символические отношения с множеством других авторских «Я», мировоззрений, текстов (произведений), значений и т.д., исторически включенных в единый гипертекст культуры. Подобная творческая и гносеологическая установка воспринимается как естественное продолжение метода бриколажа («игры отскоком» – *термин введен К. Леви-Стросом* [2]), проявившегося в искусстве модернизма, в период утверждения релятивистских принципов художественного мышления. Этим обусловлена интертекстуальная логика и динамика постмодернистского произведения, строящегося по законам внутренних, устанавливаемых автором, взаимосвязей между разнородными пластами текста (в роли последних выступают цитируемые и заимствованные тексты, созданные другими «авторами культуры»). Осмысление себя через «другое», «чужое», «присвоение» себе или «разоблачение», ироническое отрицание устойчивых, ставших традиционными, культурных смыслов используется художником постмодерна как способ личного открытия, «самоузнавания». В ситуации текстового эксперимента осуществляется про-изведение индивидуальных значений автора из совокупности «других», составляющих его жизненно-творческую среду. Художественно-символическим результатом такого про-изведения, или воссоздания авторского «Я» в структуре текста можно считать образуемый новыми интертекстуальными взаимодействиями *контекст*. В целом, творческое мышление эпохи постмодерна парадоксально: в нем отсутствует образ «автора-героя» и, в то же время, обнаруживается стремление к авторефлексии. В реальности постмодернистского поиска произведение и автор становятся идентичными друг другу.

Литература:

1. Безгинова И. В. Произведение как концепт русской культуры [Текст] / И. В. Безгинова // Искусствознание: теория, история, практика. – Челябинск : Изд-во ЮУрГИИ, 2011. – № 1. – С. 203–214.
2. Махлина С. Т. Словарь по семиотике культуры / С. Т. Махлина. – СПб. : Искусство-СПб., 2009. – 752 с.

ПЕДАГОГ ЕКРАННИХ МИСТЕЦТВ В. Л. ЧУБАСОВ

Про видатного українського кінорежисера-педагога, кінознавця, професора кафедри кіно-, телемистецтва Київського міжнародного університету, члена Національної спілки кінематографістів України Вадима Львовича Чубасова (1934–2007) написано дуже мало, хоча його вклад у вітчизняну педагогіку екранних мистецтв надзвичайно великий.

На замовлення Державного комітету з радіомовлення та телебачення у 1969 році в Київському державному інституті театрального мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого було вперше здійснено прийом на курс режисури телевізійного фільму, а з 1975 року розпочався набір студентів за новою в Україні спеціалізацією «режисура телебачення» (денна форма навчання – вперше в Радянському Союзі). Художнім керівником першого набору майбутніх режисерів телебачення був доцент В. Л. Чубасов.

Важливим у творчому доробку Чубасова був повнометражний науково-популярний фільм «Сергій Ейзенштейн: уроки монтажу». Протягом 1989 року Чубасов пройшов стажування на одній з перших тоді незалежних студій «Перспектива» у І. І. Романовського. Результатом цієї роботи став надзвичайно корисний для навчального процесу творчих кіно-телевізійних інститутів фільм. «Сергій Ейзенштейн: уроки монтажу» Чубасов побудував на матеріалі кінокартин С. М. Ейзенштейна та лекцій видатного режисера про монтаж; наситив фрагментами кінофільмів, прикладами з живопису, думками відомих режисерів, що значно полегшує сприйняття законів монтажу студентами.

Кіно- і телепедагоги багатьох інститутів використовують у навчальному процесі, окрім вище згаданого фільму, підручник В. Л. Чубасова «Вступ до спеціальності «Кінотелемистецтво».

З 2004 року у Київському міжнародному університеті (КиМУ) активно працює Всеукраїнський фестиваль «Молоде телебачення», ініціатором проведення якого був професор кафедри кіно-, телемистецтва Інституту журналістики та кінотелемистецтва (нині – Інститут телебачення, кіно і театру) КиМУ В. Л. Чубасов.

Після передчасної смерті митця його учні та колеги продовжили і розширили діяльність цього фестивалю і з 2009 року фестиваль набув статус міжнародного. Нині не для кого вже не секрет, що участь у фестивалі – це реальний шанс для студентів творчих вузів, молодих фахівців українського телебачення та кінематографу заявити про себе не тільки на загальноукраїнському, але й міжнародному рівні.

Проте найголовніше досягнення кожного вчителя – це здобутки його учнів, які вже самі нині виховують молодих митців екрану. Так, наприклад, український журналіст, режисер-документаліст, телеведучий, лауреат Шевченківської премії (1987), Заслужений діяч мистецтв України (2004) Анатолій Давидович Борсюк у 1993–1998 роках був художнім керівником курсу кінорежисерів

Київського державного інституту театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого. Потрібно зауважити, що це був новий, експериментальний курс в українській педагогіці екранних мистецтв. У 1992 році на кафедрі режисури телебачення цього навчального закладу було запроваджено нову спеціалізацію – «Режисура відеофільму», яку розробляв та, відповідно, набрав перший курс саме А. Д. Борсюк.

Цей відомий український режисер і телеведучий на одному з вечорів пам'яті вчителя згадував, що йому дуже пощастило навчатися у такого майстра, оскільки він не лише вів теоретичне навчання, але й привчав розуміти справжню мету мистецтва. І, найголовніше, передавати свої знання іншим.

Белявіна Наталія Дмитрівна
Україна, м. Київ

«MUSICA MODULATORICA»: МИСТЕЦТВО МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА ЯК ЕСТЕТИЧНА КАТЕГОРІЯ XVIII СТОЛІТТЯ

Протягом XVIII ст. у зв'язку із активним розвитком музичного виконавства «теорія наслідування» поступається «теорії висловлення». Особливо в цьому напрямі працювали німецькі музичні естетики та музиканти-практики.

Так, Х. Шубарт був послідовником теорії «висловлення», яку він вважав «віссю, навколо якої крутиться вся музична естетика». Цю теорію він називав «продуманим прочитанням» і пов'язував із виконавством, яке «відповідає кожному твору, більш того, кожній музичній думці».

Х. Шубарт також писав, що «музичне вираження складається з трьох елементів: правильності, чіткості і краси». А під «красою музичного виконання» він розумів «злиття звуків, легке граціозне портаменто чи перехід одного звуку до іншого, нарощування, спад, завмирання звуку, тонкість смаку при розсипанні мілких прикрас, красота загального малюнку кожної фрази». Такі завдання він ставить перед тими, «хто є виконавцем творів, написаних іншими».

І. Вальтер виділяє як окрему галузь саме «musica modulatorica» – мистецтво співу та гри на інструментах і як окремий стиль спосіб «виконання музики, а також тим, як вона подається», в залежності від типу «висловлення».

Ф. Марпург нагадує й вічну тему першості автора та виконавця, музикантів теоретиків та практиків, які висміюють одне одного: той, що «посивів над циркулем та лінійкою і не вміє зіграти навіть ведмежий танок, дивиться з презирством на виконавців» і, навпаки, «людина ж, яка є виконавцем, у свою чергу висміює з важним виглядом теоретика». Однак далі він зауважує, що часи змінилися і «теоретики і практики часто збираються, щоб обговорити різні музичні проблеми».

І. Маттезон надає характеристики різновидам музикантів: *Musici erudite* – «учені музиканти, які у виконанні і композиції досягли досконалості»; *Musurgi* – «музиканти співаки, інструменталісти, з гнучкими глосами та навченими пальцями». До першого класу він відносив «князів мистецтва і учених композито-

рів», а до другого – досвідчених і мистецьких музикантів, які є «уповноваженими і вождями у царстві гармонії».

І. Шейбе писав, що «виконавська діяльність потребує фізичних зусиль, таланту, працелюбності, великої праці, а також вивчення різних технічних прийомів і правил». Серед «музичних геніїв» Х. Шубарт особливо виділяє виконавців-віртуозів.

Знаменитий органіст І. Кунау писав, що слово «віртуоз» має моральне і навіть державне значення, і що людина, яка заслужила це звання, «благородна і має *Virtutem Intellectus* – великий розум у своїй царині». Він підкреслював: «віртуоз – це музикант, який досконало володіє своїм мистецтвом і будучи закінченим майстром, може надати задоволення будь-якому слуху».

Відомий у свій час віртуоз-виконавець на клавирі Ф. Е. Бах багато уваги звертав на поняття віртуозності. Він називає це «бігкість», «спритність пальців», яка може «викликати здивування, однак цим не вдасться торкнутися серце слухачів». І зауважує, що можна «мати дуже ловкі пальці, легко виконувати прості та подвійні трелі, знати аплікатуру, легко транспонувати, брати децими і навіть дуодецими, бездоганно грати гамоподібні пасажі, робити перехресні стрибки і т.п. – і, не бути музикантом». Поняття гарного виконання для Ф. Е. Баха – це здатність «передавати слухові грою чи співом музичні думки».

Цікаво, що Ф. Марпург попереджував сучасників про те, що «часи змінились» і «ловкого практика вже не дурманить успіх, яким за приємні звуки його нагороджує публіка». А Х. Шубарт хоч і зараховував виконавців до геніїв, однак застерігав від захоплення «мандрівними віртуозами», що «затемнюють у наш час сонце музичного світу подібно до полків сарани».

Отже основним ланцюгом «теорії висловлення» постав виконавець, більш того виконавець-віртуоз. І недарма відомий органіст, композитор і музичний письменник того часу І. Кунау наголошував, що «музика – це насамперед виконання», і що музикант, «який не є виконавцем, це те саме, що німий оратор».

Бойко Наталія Ярославівна
Україна, м. Київ

РОЗВИТОК МИСТЕЦТВА ДЖАЗУ

Джаз – форма музичного мистецтва, що виникла наприкінці ХІХ – на початку ХХ століття в США в результаті синтезу африканської та європейської культур і отримала згодом повсюдне поширення. Характерними рисами музичної мови джазу спочатку стали імпровізація, поліритмія, заснована на синкопованих ритмах та унікальний комплекс прийомів виконання ритмічної фактури – свінг. Подальший розвиток джазу відбувався за рахунок освоєння джазовими музикантами та композиторами нових ритмічних і гармонійних моделей.

Витоки джазу пов'язані з блюзом, що виник наприкінці ХІХ століття як злиття африканських ритмів і європейської гармонії, але початок його слід шукати з моменту завезення рабів з Африки на територію Нового Світу. Раби не були вихід-

цями з одного роду і зазвичай навіть не розуміли один одного. Необхідність консолідації привела до об'єднання безлічі культур і, як наслідок, – до створення єдиної культури афроамериканців. Процеси змішування африканської музичної культури і європейської відбувалися, починаючи з XVIII століття, і в XIX столітті привели до виникнення «протоджазу», а потім і джазу в загальноприйнятому розумінні.

Колискою джазу був американський Південь і насамперед Новий Орлеан. Особливість стилю джазу – неповторне індивідуальне виконання віртуоза-джазмена. Запорука вічної молодості джазу – це імпровізація. Після появи геніального виконавця, який все своє життя прожив у ритмі джазу і до цих пір залишається легендою, – Луї Армстронга, мистецтво виконання джазу побачило нові незвичайні горизонти: вокальне або інструментальне виконання-соло стає центром усього виступу, міняючи повністю поняття про джаз. Джаз – це не тільки певний вид музичного виконання, а й неповторна життєрадісна епоха.

Терміном «ново-орлеанський» або «традиційний» джаз зазвичай визначають стиль музикантів, які виконували джаз у Новому Орлеані в період між 1900 і 1917 роками, а також ново-орлеанських музикантами, які грали в Чикаго і записували платівки, починаючи приблизно з 1917 р. і протягом 20-х років. Цей період джазової історії відомий також як «Епоха джазу».

Поряд з Новим Орлеаном, у розвитку джазу з самого початку велике значення мали Сент-Луїс, Канзас-Сіті і Мемфіс. У Мемфісі в XIX столітті зародився регтайм, звідки потім у період 1890–1903 рр. він поширився по всьому північноамериканському континенту.

Досліджуючи витоки та розвиток джазу, провідні музикознавці вважають ключовою ознакою сучасної джазової музики взаємодію її з фольклором. Джаз з'явився на півдні Сполучених Штатів у вигляді напівімпровізаційного міського фольклору, який культивували афроамериканці. Він швидко перетворився на одну з важливих складових американського культурного життя. Його ритмічна активність і захоплююча свобода тембрового мислення поступово проникли у побутову музику країни, зробивши його визначальною ознакою американської культури XX століття. Народна творчість обіймає досить вагомe місце в окремих композиціях і впливає на розвиток джазової стилістики, що виразилась у формуванні такого напрямку, як етно-джаз. Однак сьогодні світ прагне до єдності, і джаз, як жодне інше мистецтво, несе цю ідіоматику.

Бондарєва Любов Іванівна
Україна, м. Київ

СУЧАСНІ ПІДХОДИ ДО НАВЧАННЯ ДОРΟΣЛИХ-ІНВАЛІДІВ ЯК ФАХІВЦІВ МИСТЕЦТВА В УМОВАХ РИНКОВОЇ ЕКОНОМІКИ

На сучасному етапі багато уваги приділяється питанням соціальної інтеграції людей з інвалідністю в систему вищої професійної освіти. Люди з інвалідністю через певні особливості організму, здоров'я та життєдіяльності мають певні специфічні потреби щодо організації освітнього процесу, його психологічного супро-

воду, вибору методик та психолого-педагогічних технологій навчання. Однією із технологій, які допомагають дорослим-інвалідам успішно навчатися, є тренінги. Вони допомагають краще усвідомити власний внутрішній світ, робити своє життя успішним та керувати власними бажаннями і діями. Тому вищі навчальні заклади активно використовують можливості тренінгової підготовки в системі вищої професійної освіти фахівців мистецтва в умовах ринкової економіки.

Одним із перспективних напрямів розвитку сучасного мистецтва є шоу-бізнес, який весь час потребує постійного розвитку та впровадження інноваційних підходів. В цьому процесі зайняті не тільки молоді виконавці, видатні фахівці шоу-бізнесу, але й дорослі-інваліди, які розуміють, що необхідно постійно «боротися за своє місце» на сцені. Сучасний шоу-бізнес знаходиться на перетині двох напрямів – мистецького та підприємницького. Зазначимо, що така єдність протилежних інтересів дає можливість вищим навчальним закладам ефективно застосовувати ефективні методики навчання.

Люди, які проходять тренінгові програми, отримують нові можливості змінити себе на краще, глибше зрозуміти власні почуття, навчитися керувати ними, обирати ефективні моделі поведінки. Тренінг, вважають фахівці, подібний до самого життя в мініатюрі. Групова робота під час тренінгу є захоплюючою подорожжю для розуму і душі. Навчання в тренінгових групах дарує учасникам радість, конструктивне спілкування, навички співпраці, нових друзів, відкриває нові перспективи професійного успіху.

Зазначимо, що сам процес проведення тренінгу має певні особливості. Під час проведення тренінгу для дорослих-інвалідів необхідно враховувати наступні принципи:

- 1) доросла людина – незалежна, самостійна особистість;
- 2) дорослі мають великий накопичений досвід, який визначає їх шлях у навчанні;
- 3) соціальний статус та конкретний період життя дорослої людини безпосередньо впливає на процес опанування нею знаннями;
- 4) дорослі притримуються тієї точки зору, що потрібні лише ті знання, які можна безпосередньо застосовувати на практиці.

Тренінг і традиційні форми навчання мають суттєві відмінності. Традиційне навчання більше орієнтоване на правильну відповідь і за своєю сутністю є формою передачі інформації та засвоєння знань. Натомість тренінг, перш за все, орієнтований на запитання та пошук, охоплюючи весь потенціал людини: рівень та обсяг її компетентності (соціальної, емоційної та інтелектуальної), самостійність, здатність до прийняття рішень, взаємодії тощо. Звичайно, традиційна форма навчання передачі знань не є сама по собі чимось негативним, проте в світі швидких змін і безперервного старіння знань традиційна форма навчання має звужені рамки застосування.

Узагальнюючи сказане вище, зазначимо, що професійна підготовка студентів-інвалідів у вищих навчальних закладах культури є важливою проблемою і потребує вдосконалення методологічного апарату дослідження, розроблення заходів, спрямованих на формування психологічної і соціальної готовності студентів до тренінгу у процесі професійної підготовки у вищих навчальних закладах.

ОСОБЛИВІ ТИПИ ТЕАТРАЛЬНИХ СПОРУД І ТЕАТРІВ З ДОДАТКОВИМИ ФУНКЦІЯМИ

Театри – найдавніші суспільні спорудження чи не у всіх народів миру. Сучасне театральне будівництво увібрало в себе (щоправда, у нерівній мірі) і продовжує використовувати різні форми театрів минулого.

Гастрольний театр – будівля, що розрахована на приймання колективів, які гастролують, театрів різних жанрів і не призначена для постійно працюючої трупи. Будівлю гастрольного театру доцільно розміщати в структурі загально-міського центру або планувального району з урахуванням мережі об'єктів культури міста. Гастрольний театр забезпечує можливість відтворення різних постановочних рішень, обумовлених сучасним рівнем розвитку драматичного, музично-драматичного й оперно-балетного мистецтва у всьому його різноманітті, з урахуванням національної культури народів і країн, що представляються колективами, які гастролують.

Драматичні театри з додатковими функціями приймання гастролей або виїздів театрів музичних жанрів, на відміну від гастрольного театру, розраховані на власну постійну драматичну трупу. Демонстраційний комплекс із урахуванням приймання гастролей або виїздів театрів музичних жанрів може бути подібний до демонстраційного комплексу гастрольного театру.

Відмінність *Театру юного глядача* (ТЮГ) від театру для дорослого є в контингенті глядачів. У цій відмінності вбачаються дві сторони, що виявляють вплив на проектування будівлі ТЮГ. Сцену рекомендується проектувати з урахуванням надання широких постановочних можливостей, що допускають різноманітні композиції спектаклю. З середини 50-х років проектування дитячих театрів орієнтується на створення на базі театрів комплексних центрів, де більша роль приділяється всебічній культурно-дозвільній діяльності з багатофункціональним використанням приміщень глядацького комплексу й залів із включенням додаткових.

Театр ляльок призначений для дітей і дорослих. У вітчизняній практиці застосовується різні техніки: верхні ляльки, керовані через ширму (зазвичай); нижні ляльки, керовані зверху (зрідка); комбінація ляльок з театром тіней, участю живого актора. Театр ляльок може розміщатися в окремій будівлі, мати в складі приміщень один зал і більше, кооперуватися з ТЮГ або іншими дитячими установами.

Театри малої місткості (*малі театри*), як самостійні об'єкти, можуть створюватися на базі великих театрів, маючи статус філії основної сцени, бути самостійними, володіючи статусом студійно-експериментального, камерного, молодіжного театру тощо. Можливе створення театральних комплексів, що полягають із декількох залів малої місткості, що й володіють при цьому різними типами сцени.

У театрі із суспільною функцією *загальноміського залу* можуть проводитися загальноміські збори до врочистих дат, різноманітні з'їзди, наукові конференції й симпозиуми, конгреси та ін. У зв'язку із цим у ряді приміщень театру можливі зміни й доповнення, що не впливають на основне призначення театру.

Літні театри, в основному, призначені для гастрольних спектаклів, а також спектаклів, спеціально поставлених у природному й архітектурному оточенні (ландшафтні театри). У вітчизняній практиці 50-60 рр. не існує спеціальних літніх театрів для спектаклів. Тому розглядаються літні театральні концертні будівлі для постановочних концертів, що наближаються по вимогах до спектаклів, і для гастрольних спектаклів.

Організаційною базою *балетних театрів* можуть бути ансамблі класичного й сучасного балету з можливим включенням у них ансамблів народного танцю, а також філії театрів опери й балету. Досвід вітчизняних і закордонних балетів показує, що можливі три принципово різні види хореографічних постановок: ігровий сюжетний балет, розрахований не тільки на виховання глядачем малюнка танців, але й міміки особи; класичний балет, де сприйняття міміки особи не є істотною, але індивідуальність солістів є основою сприйняття сюжету; балетні постановки зі спрощеним сюжетом або без такого з масовими й сольними танцями, розрахованими на загальне сприйняття.

Бугаєва Елена Александровна
Украина, г. Луганск

ПРОБЛЕМА ВОЗРОЖДЕНИЯ ПОЛИФОНИИ В ЦЕРКОВНОЙ МУЗЫКЕ. ФИЛОСОФИЯ ТВОРЧЕСТВА ВЛАДИМИРА ФАЙНЕРА

В данной статье мы проанализируем особенности полифонии, рассмотрим творческо-философское направление деятельности современного харьковского композитора-полифониста и музыковеда, проанализируем векторность и актуальность его творчества в пространстве искусства.

Владимир Михайлович Файнер родился 13 декабря 1966 года в городе Харькове. По окончании школы учился по классу трубы в музыкальном училище родного города. В 2010 получил диплом магистра по практической психологии. С 1994 по 1998 год при сотрудничестве с краснодарским хором Свято-Ильинского храма организовал серию концертов-лекций под названием «Вечера старинной духовной музыки». В 2005 году печатался в севастопольском журнале «Регентское дело» с серией статей и нотами, создал свой сайт, сотрудничал с хором Свято-Покровского монастыря г. Харькова. При участии этого хора каждый год выпустил по диску своих сочинений. 2007 г. – сотрудничество с хором Храма Бориса и Глеба в Самаре, где было выпущено три диска. Владимир Файнер – исполняемый композитор в Санкт-Петербурге, в Москве (хор под руководством Бориса Тараканова) и других городах России и Украины. Его произведение для органа и голоса «Ave Maria» было исполнено в Иерусалиме в католическом храме св. Георгия. Главное направление его творчества – хоровая

полифония. Большая часть его произведений написана для церковных хоров: как для смешанного, так и для однородного. Это произведения и для Всенощного бдения, и для Литургии, Херувимские (20 шт.), песнопения праздников, а так же и концертные сочинения.

Любовь Файнера к полифонии прослеживается практически через всю его творческую деятельность. Сам он так написал о полифонии: «В более специальном смысле полифония – это многоголосие, где каждый голос ведет самостоятельную мелодическую линию в благозвучном сочетании с другими. В этом качестве полифония присутствует и в классической музыке, и в популярной. Но есть и специфическая звуковая архитектура, по строгим законам коей возводятся незримые купола и открываются к свету окна. Она так и называется – «полифония строгого стиля»».

Композиторское мышление Владимира сформировалось после досконального изучения не только теоретических трудов композиторов-классиков, а и после длительного анализа произведений этих композиторов. Преобладание гомофонии, квадратная структура, гармонические шаблоны, типовые кадансы, сонатная планировка крупной формы – это все формирование эстетики классицизма по Д. Бортнянскому, А. Архангельскому, П. Чеснокову и другим. Но Файнера всегда интересовала иная палитра – Палестрина, Орландо Лассо, где парение, легкость, текучесть, неспешность, где-то аморфность, неопределенность в настроении. В полифоническом мышлении не существует понятия «аккорд», а импульсы очень тонко передаются от голоса к голосу. Это способствует погружению вглубь себя, ведет к созерцанию истины, что является основным направлением в творчестве Владимира Михайловича.

Старинная полифония, опиравшаяся, прежде всего на консонанс, была разговорным, живым языком. Понятие полифонии носило философско-мистический характер, где господствовало сакральное начало. Не душевность, а погружение в среду духовности является философской актуальностью для данного композитора. В музыке Владимира присутствует и ренессансная полифония и элементы барочной, как у позднего Баха. Имея такую векторность, Владимир Файнер проявляет свой, особый интерес к стилистическому синтезу эпох, соединяя прошлое и настоящее. Например «Свете тихий» № 1 из гетерофонного цикла, которое было написано в 1998 году. Это произведение основано на синтезе двух типов звукообразования: полифонии европейского строгого стиля и славянской гетерофонии (свободного разветвления подголосков). В творчестве композитора оно располагается как бы в середине между чисто полифоническими вещами (например, фуги и фугированные эпизоды) и примерами народно-песенного склада (большинство номеров Всенощной). В нотном тексте мы можем найти, что первая половина написана в полифоническом аспекте, а вторая – в гетерофонном. Это своеобразный мост между Россией и Европой, равновесие между западной культурой строгого стиля и славянской мелодикой.

Сочетание полифонии и написания именно церковных песнопений в творчестве В. Файнера не случайно. В старинной музыке полифонический язык не был светским, а носил духовный характер. Из всего сказанного выше мы можем провести линию: духовность – полифония. Равноправие, неконфликт-

ность, созерцательность, природность, парение и глубина – вот синонимы двух аспектов, сторон одной медали. Большинство исполняемых церковных песнопений написаны в классическом гетерофонном стиле, который дает душевность и романсовый настрой, но не способствует молитве, как полифония. Хотя главной идеей философской стороны композиторского творчества Владимира Михайловича является не написание произведений в полифоническом стиле, а передача созерцательного настроения, погружение в глубину с помощью вечного, полифонического языка, что способствует возрождению духовности. Доказательством актуальности этого утверждения служит сама музыка Владимира Файнера, которая является успешно исполняемой церковными хорами в Украине, в России и за ее пределами.

Булычева Дарья Федоровна
Россия, г. Астрахань

СОВРЕМЕННЫЕ НЕИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ ВИДЫ ИСКУССТВА КАК ФОРМА РИТУАЛА

Неизобразительные виды искусства, такие как перформанс и хепенинг, напоминают по своей форме мистерии, ритуалы, обряды; художник, осуществляющий действие, воспринимается как жрец или шаман. Примеры таких перформансов можно найти в творчестве Й. Бойса, венских акционистов, художественной группы Гутай, московских акционистов. Художник, подобно шаману, путешествующему по мирам, переводит себя и зрителей в другое пространство – таким образом повседневность переходит в другой мир, мир искусства.

Перформанс воспринимается как форма служения художника. Современная художница Марина Абрамович сравнивает творца, осуществляющего перформансы, с послушником в монастыре, она и ее студенты, прежде чем сочинить перформанс, провели пять дней в лесу, при этом они не ели и не разговаривали друг с другом. Притом, что в перформансе художник играет главную роль, зрители лишь прослеживают его творческий путь, в подобных перформансах-ритуалах творец самоуничижает себя, он полностью раскрывается перед зрителем, отдает действию не только душу, но и тело, распиная, кусая, калеча себя, оставаясь на растерзание зрителям, представляя утрированную модель поведения.

В перформансах и хепенингах происходит борьба шоу с ритуалом, аттракциона с высказыванием. На поле визуальных видов искусства, особенно таких, как перформанс и хепенинг, и ритуал может толковаться как развлечение и представление; а в виде аттракциона могут выступать мистерии. Интерпретация зависит от публики, уровня ее образованности и посвященности в процессы современного искусства. Именно публика является главным законодателем в развитии актуального искусства и неизобразительных видов творчества.

ТРАНСФОРМАЦІЯ ЖАНРОВОГО ЖИВОПISY У ТВОРЧОСТІ НАРОДНОГО ХУДОЖНИКА УКРАЇНИ ФЕДОРА МАНАЙЛА

Творчість народного художника України Федора Манайла в українському живописі позначена формуванням глибоко індивідуальної творчої манери, що полягала у синтезі народної традиції і модерних мистецьких течій (експресіонізму, символізму, сюрреалізму). Формування це здійснювалося не умоглядно, а в результаті постійного контакту з верховинською, гуцульською натурою, неухильних спроб осмислити суть тогочасних бурхливих політичних подій, синтезувати власну селянську ментальність з отриманою високою європейською освітою (Вища промислова школа, м. Прага).

Ф. Манайло прожив складне творче життя, чиї перипетії були зумовлені суперечливими обставинами тогочасної соціально-політичної і культурної історії Закарпаття – кількома змінами державної приналежності краю, змінами його адміністративного статусу у складі відповідних держав.

Базою для розвитку творчості художника стало народне мистецтво, що поєдналося з рафінованою експресією та концептуальним узагальненням. «Я покладаюся на народне мистецтво, а вони мені всякі «ізми» навалюють», – писав Ф. Манайло. [4, с. 151]. У довоєнний період ці тенденції найяскравіше демонструють жанрові полотна митця.

Після приєднання Закарпаття до Чехословацької республіки у 1919 році у краї розпочався процес національно-культурного відродження, склалися сприятливі умови для розвитку різних етнічних груп, що тут проживають. Слова Ф. Манайла підтверджують загальну тенденцію, що мала місце на Закарпатті у 20–30-х роках ХХ століття, коли чехословацький уряд докладав чимало зусиль, аби цивілізація не знищила таких видів народного мистецтва, як вишивка, ткацтво, килимарство, різьба по дереву, дерев'яна архітектура.

Результатом студентських мандрів по рідному краю стали і перші етнографічні дослідження у формі рефератів. Серед них були зарисовки дерев'яних хрестів (реферат «Группы подкарпатских русских напрестольных крестов из XVII-XVIII веков», 1932 р.), зібрані і систематизовані на картонних аркушах зразки народної вишивки (реферат «Карпаторусский народный орнамент», 1933 р.) [3, с. 26]. Згодом останній був опублікований у вигляді статті у журналі «Огоньки» 1940 р.

Картини Ф. Манайла «Оранка», «Миска з туканом» та «Скорбота» були експоновані у 1940 році на IV Всесвітній виставці образотворчого мистецтва (Бієнале) у Венеції. На той час митець уже став однією з центральних постатей в образотворчому мистецтві Закарпаття. У 1942–1944 роках він брав активну участь у міжнародних виставках образотворчого мистецтва у Будапешті [2, с. 64].

Під час війни Ф. Манайло відвідав окуповані німцями терени Східної України (Кривий Ріг, Запоріжжя, Дніпропетровськ), де зробив серію замальо-

вок, що мали велику художню і документальну цінність. Нинішнє місцезнаходження і збереженість цих робіт невідомі, але про них згадує А. Изворін: «Зарисовки старих руських міст, але вже радянського типу – правдиве, без прикрас їхнє обличчя: Кривий Ріг, Миколаїв, Дніпропетровськ. Це змішання стилів, будівельних матеріалів і століть, що борються між собою: будучи різними, вони витісняють і опираються один на одного – хаос світоглядів» [1, с. 271].

Цей факт надалі відіграв фатальну роль у його біографії. Він міг будь-коли бути використаний радянською владою для звинувачення у колабораціонізмі з окупантами, тому висів над художником як дамоклів меч. Це було однією з причин, чому у радянську добу Ф. Манайло так демонстративно пропагував соціалістичний реалізм у живописі і писав у цьому стилі монументальні твори.

Лише у добу хрущовської відлиги художник спробував повернутися «до себе», «до старого Манайла». На початку 60-х років відбулася ретроспективна виставка його робіт у Києві, що стала переломною подією не тільки у житті Спілки художників, а й у долі самого Манайла. Вона перевернула уявлення про місце і роль живопису у духовному житті суспільства, про вирішення художником естетичних, а не ідейно-пропагандистських завдань.

Література:

1. Изворин А. Сучасні руські художники // Зоря. – 1943. – № 1–4. – С. 254–288.
2. Фолтін В. Виставкова діяльність Федора Манайла // Про життя і творчість народного художника України Федора Федоровича Манайла. – Ужгород, 2006. – С. 5–18.
3. Фолтін В., Юрик Т. Дитячі, юнацькі та студентські роки Федора Манайла // Про життя і творчість народного художника України Федора Федоровича Манайла. – Ужгород, 2006. – С. 19–30.
4. Художники родини Манайло : Альбом. – Будапешт, 2006. – 120 с.

Галицька Тетяна Миколаївна
Україна, м. Київ

КУЛЬТУРНО-СЕМІОТИЧНИЙ ХАРАКТЕР ЗМІСТУ ОБРАЗУ СВІТУ УКРАЇНЦІВ

Діапазон культурних феноменів є досить широким – від буденного мислення до мистецтва й філософії. Закріплені у знаках-символах, вони набувають статусу знакових механізмів. Предметом аналізу даного матеріалу стали природна та штучна мови як діючі інформаційні системи у суспільстві та культурі, що формують образ світу людини.

Поняття природної мови українців базується на акустичній природі і є конкретною членороздільною мовою. Поняття мовної картини світу передбачає наявність двох взаємопов'язаних положень: 1) вона своєю специфікою відрізняється від «наукової» (у цьому відношенні вживається термін «наївна картина світу»); 2) кожна конкретна мова змальовує картину, що зображує дійсність специфічно у порівнянні з іншими мовними системами.

Первинна мовна практика етносу охоплює, власне, дві сфери навколишньої реальності: природне середовище й зовнішньокультурні впливи. Поняття душі, внутрішньопсихічні ментальні конструкти оформлюються пізніше, з наближенням етносу до теїстської свідомості. Провідну роль у мовотворенні на цьому етапі відіграє акустична семіотика, й варто звернути увагу на надзвичайно стрімкий розвиток набору мовних засобів саме в такі періоди розвитку етносу, коли дефіцит наявних мовних засобів задовольняється природним чином, без запозичення інокультурних визначень тих чи інших явищ буття.

Зміст образу світу в національній картині світу конкретизується засобами мовлення, за допомогою мовленнєвого арсеналу відбувається фіксація й передача інформації про об'єктивну реальність. Тому важливим представляється урахування мовного фактора консолідації української держави в аспекті національної самосвідомості. Адже людина, яка за національною ознакою не належить до певної соціально-етнічної спільноти, але перебуває в її культурній сфері впливу, неодмінно засвоює відповідні психологічні, поведінкові, ментальні риси, стаючи, в такий спосіб, органічним та свідомим громадянським елементом цієї спільноти.

Мова мистецтв (штучна мова) як вираз ціннісно-смыслового поля образу світу українців функціонує у межах семантико-граматичного трактування не лише як екзистенціальна самотворчість, а як важливий фактор національної комунікативної творчості, яка носить міметичний характер. Стратегія інтерпретації мови мистецтв будується на засадах двох методологічних принципів: лексичного та семантико-граматичного. У відповідності з першим висувається на передній план питання про лексеми, структурно-функціональні одиниці художнього тексту в його широкому розумінні (вербальний, музичний, архітектурний, живописний аспекти) та про засоби художньої виразності. У рамках зазначеного підходу практикуються два альтернативних напрями трактування мови мистецтв: екзистенціально-образний (Г. Зедльмайер) та символічний (Е. Кассирер).

Виходячи з вищевказаного, мова, релігія й мистецтво володіють самостійною структурою, відмінною від інших компонентів духовної культури. Вони утворюють своєрідну «модальність» світоглядного комплексу й духовно-практичної діяльності людини. Кожен з них поодиноці виступає особливим органом осягнення та ідеального творення світу, з властивим йому призначенням та правом на існування.

Мова тексту є засобом відображення мистецької моделі світу, а, отже, несе інформаційне навантаження. Художня мова моделює універсум у його найзагальніших категоріях, опанування нею сприяє утворенню системи норм естетичного спілкування. Приналежність до єдиного значеннєвого простору інтегрує повсякденне життя окремої людини й історичну практику, інтелектуальну рефлексію та несвідому пам'ять соціального колективу, а також безліч інших проявів людської активності у суцільний континуум культури. Суб'єкт культури настільки ж пов'язаний із значеннєвим простором культури, в яку він занурений, як і з своїми природними основами.

Мовна картина світу й мова мистецтв, як вираз ціннісно-смыслового поля національного образу світу, об'єднуються збагаченням у лінгвістичних конструкціях уявлень певного етносу про світ та своє місце в ньому. Цілісність кар-

тини світу певного етносу формується на засадах системного семантичного аналізу лексики й розгалуженої сукупності засобів мистецької виразності. Це дає змогу забезпечення реконструкції цілісної системи уявлень, відбитої в мові, безвідносно до того, є вона специфічною для даної національної культури чи універсальною.

*Горбенко Наталія Валеріївна
Україна, м. Київ*

СПЕЦИФІКА ВИКОРИСТАННЯ В РЕКЛАМІ НАЦІОНАЛЬНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ

Реклама вже давно стала фактором культурного, політичного та економічного життя суспільства. Пов'язуючи інтереси виробника та споживача, реклама сприяє розвитку суспільства. Сьогодні реклама частково переймає на себе роль ретранслятора національних особливостей.

Спираючись на культурні критерії, вона впливає як на формування культури людства в глобальному сенсі, так і на культуру конкретної нації. Реклама не лише акумулює досягнення культури, але й сама впливає на культуру суспільства. Реклама може сприяти формуванню нових та відновленню забутих національних соціально-культурних традицій, посилюючи або послабляючи традиції вербального та невербального спілкування співгромадян.

З'ясовано, що 90% населення України, тобто абсолютна більшість, сприймає рекламу як корисного інформатора і усвідомлено бере від нього конкретні відомості про товар чи послугу. Але третина населення незадоволена виконанням рекламою своєї ідеологічної функції, тобто, на їх погляд, у рекламній продукції недостатньою мірою використовується національна символічно-знакова система. Рекламу, яка насичена національним змістом, хотіли б споживати і позитивно оцінюють 91% українців. Тому питання використання національних особливостей у вітчизняній рекламі є на сьогодні надзвичайно актуальним для України.

Рекламі вигідно відображати ті цінності суспільства, в яких вона ретранслюється. Цінності, представлені в сучасній українській рекламі, – це сім'я, любов, діти, дружні взаємини, радість материнства, доглянутий побут, здоров'я, кар'єра, веселе і приємне дозвілля, матеріальне благополуччя. Це те, що близьке кожній людині. Відповідно, чим більше цінності рекламованого товару або послуги поєднуються з цінностями різних груп населення, чим важливіші, вагоміші вони для цих груп, тим вірогідніше віддача реклами.

Характерні відмінності між етносами помічені дуже давно. Ще античні філософи намагалися пояснити це впливом клімату, небесних світил, соціальними умовами життя народів.

Українська споживацька аудиторія позначена притаманним лише їй світоглядом та світовідчуттям, архетипи яких визначають процес сприйняття сучасних соціокультурних реалій в Україні взагалі, та реклами зокрема.

Ментальність українців формувалася не одне сторіччя і має особливі характерні риси, такі як: гумор, доброта, доброзичливість, миролюбність, щедрість, гостинність, працьовитість. Ментальність обумовлює, визначає особливості душі, серця і розуму, вона є серцевиною того, що називають характером народу і що значною мірою робить людей українцями, євреями, німцями, турками, японцями і т. д. Рекламу повинна звертатися до прадавньої народної спадщини, що створила універсальні коди етнічного світовідчуття.

Рекламна продукція транснаціональних корпорацій розрахована, як правило, на усередненого споживача і демонструє узагальнені уявлення про спосіб життя, стереотипи, цінності. Така рекламна продукція розповсюджується в багатьох країнах світу та не має національного характеру. Однак все частіше зустрічаються приклади, коли ТНК витрачають значні кошти на розробку рекламної продукції окремо для країни-споживача з урахуванням національних особливостей її споживацької аудиторії.

Перед рекламою сьогодні стоїть вирішення багатьох завдань: відродження культурних традицій, історичної свідомості, передача національних особливостей та підсилення самоідентифікації українського народу.

Показниками сучасного способу життя українського суспільства, що формується під впливом рекламної продукції, повинні стати: національна свідомість та обізнаність людей у традиційній українській культурі; ціннісна орієнтація на розвиток власних здібностей; подальше особистісне зростання та самовдосконалення.

Обізнаність у національній традиційній культурі та розуміння її унікальності на тлі світової полікультурності створить надійний ґрунт для ознайомлення з іншими етнічними культурами.

Горенко Лариса Іванівна
Україна, м. Київ

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА ЛУБЕНЩИНИ ЯК ОБ'ЄКТ НАУКОВОГО ДОСЛІДЖЕННЯ (до 70-річчя від дня народження І. І. Горенка)

Історична та культурна спадщина Лубенщини від найдавніших часів до початку ХХІ ст. займає одне з поважних місць в системі наукових досліджень емпіричного та теоретичного характеру. Важливою складовою цього історико-культурного процесу є концептуально-методологічні засади, які формувалися в контексті розвитку музейної справи і об'єктивно ґрунтувалися на засадах державної політики УРСР та Української держави новітньої доби в галузі національної культури, освіти, науки, тому є надзвичайно пріоритетними, стратегічними і перспективними. Важливим завданням державної культурної політики було збереження, поповнення та дослідження пам'яток героїчної історії українського народу, скарбів української національної культури. Музейна справа в Україні цього періоду мала чітко виявлений науковий культурологічний та

українознавчий характер, а її зміст був наповнений гордістю щодо культурно-історичної спадщини української нації.

Одним із осередків українського музеєзнавства є Лубенський краєзнавчий музей (засн. 1891 р.), історія заснування якого пов'язана з діяльністю Катерини Скаржинської (1852–1932) – мецената, археолога, культуролога, колекціонера старожитностей, культурно-громадського діяча. Про лубенську колекцію старожитностей К. М. Скаржинської писали: К. П. Бочкарьов, В. П. Горленко, В. С. Іконников, Т. Н. Дяченко, І. А. Зарецький, Ф. І. Камінський, В. М. Коротенко, С. К. Кульжинський, О. М. Лазаревський, В. Г. Ляскоронський, Д. І. Яворницький, а також українські дослідники ХХ – початку ХХІ ст.: Ванцак Б. С., Горенко І. І., Горенко Л. І., Коротенко В. М., Семенюта В. І., Супруненко О. Б. та ін. Зібрання К. М. Скаржинської належить до числа перших великих музейних колекцій на Полтавщині, яке згуртувало навколо цього своєрідний науково-дослідний осередок, де працювали провідні фахівці [1, с. 98–103]. Музей К. М. Скаржинської налічував 20 тисяч експонатів. Структурно збірки поділялися на такі галузі: археологія – 1.438 од. зб. (понад 3000 предметів), етнографія – 9.533 од. зб., історія – 5.178 од. зб., природознавство – 3.836 од. зб. До складу зібрання також належали музейні пам'ятки народів інших країн, збірка стародруків та наукова бібліотека – понад 4000 томів. У «Статуті Лубенського музею» чітко визначено його навчально-педагогічні, культурологічні та наукові завдання, а саме: «збирати й зберігати як науковий матеріал різні пам'ятки старовини, переважно місцевого значення; сприяти засвоєнню цього матеріалу кожним охочим учитись і розвиватись». У музеї вівся облік відвідувачів й екскурсійних груп, а вхід до нього був безкоштовним. Так, за три роки (1898–1901 рр.) кількість відвідувачів зросла від 62 осіб до 771, склавши 1228. Згодом число відвідувачів збільшилося до 300. Серед них були відомі історики й археологи В. Б. Антонович, І. А. Зарецький, В. І. Ляскоронський, Е. Р. Штерн, Д. І. Яворницький та ін. Історико-культурну традицію гідно успадкували й продовжили наступники Катерини Миколаївни Скаржинської, перш за все, директори Лубенського краєзнавчого музею: Горенко Іван Іванович (1924–1982) та Семенюта Василь Іванович (1926–1998). За період роботи Горенка І. І. на посаді наукового співробітника (1946–1972 рр.), старшого наукового співробітника (1972–1976 рр.), а потім директора музею (1976–1982 рр.) було оновлено приміщення та здійснено важливі будівельні роботи, проведено упорядкування музейних фондів та відповідну каталогізацію, створено новий тип експозицій та їх презентацій. Горенко І. І. став автором перших путівників історії Лубенського музею, наукових статей, присвячених актуальним питанням розвитку музейної справи в Україні ХVІІІ–ХХ ст. Йому вперше належать розробки тематично-експозиційних планів щодо побудови тематичних виставкових експозицій Лубенського краєзнавчого музею та в громадських музеях Лубенщини, Полтавщини та в інших регіонах України. Ці матеріали та рекомендації й до нині виконують функцію своєрідних навчально-методичних посібників для працівників музейної справи в Україні. Нині Лубенський краєзнавчий музей набув значення наукового центру, де формуються нові теоретичні й практичні методи-підходи у вивченні історії та культури України на засадах модерної наукової парадигми.

Література:

1. Г. [Горленко В. П.] Лубенський музей Е. Н. Скаржинской / Г. // Киевская старина. – 1890. – Т. 31. – № 10. – С. 123–134.

Гусейнова Лариса Василівна
Україна, м. Ніжин

ГОТОВНІСТЬ ДО ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ЯК ВЛАСТИВІСТЬ ОСОБИСТОСТІ МУЗИКАНТА

Формування у майбутніх учителів готовності до інструментально-виконавської діяльності є провідною проблемою сучасної музичної педагогіки вищої школи. Саме у вузі в процесі навчання закладаються основи інструментально-виконавської культури та майстерності, що сприяють професійній досконалості та готовності до майбутньої діяльності. Така готовність дає можливість молодому педагогу-музиканту впевнено почувати себе у професійній діяльності.

Розглядаючи готовність як передумову виконання будь-якої діяльності, вчені визначають її як активнодіючий стан особистості, що віддзеркалює зміст поставленого завдання та умови його виконання. Такими умовами дослідники вважають ступінь складності завдань, новизну і проблемний характер, обставини діяльності (умови, ситуація), особливості її стимуляції, мотивацію і прагнення до досягнення результату, оцінку вірогідності його досягнення, самооцінку власних можливостей, попередній досвід переживань нервово-психічних станів, здатність до самоконтролю і саморегуляції стану готовності.

Аналіз психолого-педагогічної літератури з проблем *готовності до діяльності* дозволяє стверджувати, що готовність до діяльності – інтегративна якість особистості, що включає мотиваційний, орієнтаційний, операційний, волевий, оцінний компоненти; структура готовності адекватна структурі майбутньої діяльності; формування готовності студентів до майбутньої діяльності – це керований процес, який передбачає передачу знань і умінь інтелектуальної та практичної діяльності, формування прийомів творчої діяльності, загальнонаукову і загальнокультурну підготовку, оволодіння всіма аспектами обраного фаху, адаптацію до умов сучасної школи; формування готовності відбувається як процес оптимізації професійної підготовки.

Враховуючи багатогранність підходів до проблеми формування готовності до інструментально-виконавської діяльності й відсутність єдності у її трактуванні, ми розуміємо це складне особистісне утворення «готовність до інструментально-виконавської діяльності» як *домінантний стан особистості, який характеризується позитивною установкою на інструментально-виконавську діяльність, загальною та спеціальною освіченістю, виконавською культурою і виконавськими якостями, що продуктивно реалізуються в цій активній діяльності.*

Аналіз багатовекторного спектру розуміння цього складного поняття, його компонентної структури дозволив виокремити основні компоненти готовності до інструментально-виконавської діяльності, а саме:

– *мотиваційно-вольовий* компонент, який включає стійку зацікавленість майбутньою професією; розвиток мотиваційної сфери, що формує установку на інструментально-виконавську діяльність; управління вольовою сферою, котра ґрунтується на мотивації й коригує діяльнісне ставлення до навчання;

– *когнітивно-аналітичний* компонент, що визначається необхідністю накопичення системних теоретичних знань, категоріально-понятійного фонду; розвитком аналітичного та активізацією виконавського мислення з усіма його виявами в єдності з професійно необхідними якостями, що свідчать про придатність до інструментально-виконавської діяльності, забезпечують самореалізацію у ній;

– *креативний* компонент, який складає розвиток художньо-творчих умінь (музично-виконавських, імпровізаційних), які у свою чергу формують професійно важливі якості – емпатію, артистизм, рефлексію, самостійність, творчу активність, ініціативність;

– *ціннісно-орієнтаційний* компонент, що зумовлює необхідне формування рефлексивних нормативно-регулятивних механізмів (ціннісних орієнтацій, смаків, ідеалів) оцінної діяльності, яка ґрунтується на прийнятій в суспільстві системі цінностей і соціальному досвіді;

– *операційний* компонент, який акумулює застосування технологічного арсеналу, оперування набутими знаннями та вміннями, використання раціональних технологічних прийомів у процесі роботи над твором і в процесі його виконання.

Слід наголосити на тісному взаємозв'язку і взаємозалежності означених компонентів. Рівень готовності залежить від ступеня інтеграції всіх структурних компонентів, розуміння важливості й необхідності майбутньої професійної, а саме інструментально-виконавської діяльності. Результативності формування готовності значною мірою сприятиме активізація творчих сил студентів, створення відповідного мотиваційного середовища та необхідних педагогічних умов.

Давидовський Костянтин Юрійович
Україна, м. Київ

**ТВОРЧІ ІНІЦІАТИВИ КИЇВСЬКОГО ІНСТИТУТУ МУЗИКИ
ІМ. Р. М. ГЛІЄРА В МІЖНАРОДНИХ КОНТАКТАХ 1990–2010-Х РОКІВ
У КОНТЕКСТІ ФОРМУВАННЯ НОВОГО
КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОГО СЕРЕДОВИЩА КИЄВА**

Творчі контакти між Київським інститутом музики ім. Р. М. Глієра та професійними музичними навчальними закладами, що розташовані за межами України, а також навчання іноземних громадян у провідному музичному навчальному закладі Києва мають певну традицію й почалися задовго до набуття Україною незалежності. В 1980-і роки всі творчі обміни були можливими лише між республіками СРСР. Так, тісні стосунки багато років поєднували мистецьке

середовище Києва з музичними училищами Тбілісі (Грузія), Москви (музичне училище ім. Гнесіних, Російська Федерація), Єревана (Вірменія), Риги (музичне училище ім. Медіня, Латвія). Вже в той час у КІМ ім. Р. М. Глієра вчилися студенти з Монголії, Іраку, Венесуели.

Проголошення у відповідності з волею народу незалежності України зумовило радикальні зміни в суспільстві, котрі суттєво позначилися на становищі міжнародних зв'язків української культури. Склалася нова соціальна і культурна ситуація, що народила нову соціокультурну реальність і почала формувати нове культурно-мистецьке середовище. 90-ті роки ХХ ст. характеризуються бурхливим сплеском культурного життя в Україні, зокрема, налагодженням широких міжнародних культурних зв'язків.

Відкриття каналів спілкування зі світовою інтелігенцією сприяло появі нових творчих тенденцій у духовній культурі. Творчий колектив Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра – найстарішого професійного музичного навчального закладу України – отримав реальну можливість розпочати налагодження справжніх міжнародних зв'язків і творчих обмінів, що сприяли і сприяють зараз розширенню спілкування між музично обдарованою молоддю різних країн, реалізації потенціалу виконавської діяльності кожного студента, вивченню репертуару різних класичних і сучасних національних композиторських шкіл, обміну досвідом викладацького складу, організації творчих спільних мистецьких проєктів тощо.

У цей період стало доступним спілкування КІМ ім. Р. М. Глієра з дипломатичним корпусом в Україні, з'явилася можливість надавати свої пропозиції про творчу співпрацю в посольства різних країн, що цікавлять нас, – Ізраїлю, Канади, Німеччини, Польщі, Російської Федерації, США, Туреччини, скандинавських країн.

Так, в 1993 р. відбувся перший справжній міжнародний контакт з Французьким культурним центром, який щойно відкрився в Україні, в Києві: КІМ ім. Р. М. Глієра організував в Українському Домі концерт духового квартету з Франції, а французька сторона забезпечила проведення чотирьох концертів наших студентів у консерваторіях міст Монтаржі й Парижу. З того часу концертні поїздки по всьому світу стали постійними, наші студенти виступають на концертних майданчиках таких держав, як Болгарія, Ізраїль, Китай, Німеччина, Польща, Російська Федерація, Сирія, Туреччина, Угорщина, Чорногорія.

До цікавих і корисних проєктів, що привертають увагу численних музикантів і сприяють формуванню нового мистецького середовища, слід віднести майстер-класи. Форма міжнародного майстер-класу з'явилася й почала розвиватися в Україні 1990–2010-х років. Через дипломатичні представництва КІМ ім. Р. М. Глієра домовляється про візити з метою передачі українським студентам високої майстерності професорами провідних консерваторій з Великої Британії, Ізраїлю, Росії, Франції, Фінляндії та інших країн.

Важливим напрямом міжнародної творчої діяльності залишається залучення іноземних громадян до навчання в КІМ ім. Р. М. Глієра. Це створює міжнародний імідж навчального закладу, сприяє його авторитету на міжнародному освітньому ринку, привертає увагу міжнародного мистецького середовища до України.

ОСОБЛИВОСТІ ПЕДАГОГІЧНОГО КЕРУВАННЯ ПРОЦЕСОМ ФОРМУВАННЯ ТВОРЧИХ ЯКОСТЕЙ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИКИ

Процес формування творчих якостей майбутніх учителів музики є складним і багатогранним, а його ефективність тісно пов'язана зі створенням певних педагогічних умов.

Сучасні дослідники називають більше ста якостей, необхідних для ефективної творчої діяльності, серед яких: фантазія, інтуїція, інноваційний стиль мислення, розвинене уявлення, дар передбачення, глибина знань тощо і зазначають, що кожен окремий її вид вимагає сформованості необхідних якостей. З іншого боку, ефективна творча діяльність неможлива без наявності відповідних якостей і ці якості формуються саме у творчій діяльності, яка вимагає їх вияву. Відповідно виникає завдання забезпечення цього процесу ефективним педагогічним керівництвом.

Аналіз основних бачень вченими даної проблеми дав можливість зробити певні узагальнення. Більшість з них вважає, що педагогічне забезпечення цього процесу полягає в оптимальному застосуванні педагогічних впливів, розкритті творчої індивідуальності кожного студента, організації такої музично-творчої діяльності, яка б дозволяла їм творчо самореалізовуватися. При цьому повинен здійснюватися постійний контроль як за процесом творчості, так і за його результатами, що дозволить оперативно скоригувати і навчально-виховний процес.

Педагогічний контроль має виявлятися і в так званому «випереджувальному віддзеркаленні», тобто прогнозуванні результатів розв'язання начального завдання. Оскільки завдання можуть мати безліч варіантів виконання, то основними критеріями їх результативності мають стати способи розв'язання, оригінальність рішень, нестандартність, наполегливість у досягненні мети, самостійність тощо.

Слід враховувати, що процес педагогічного керування характеризується значною динамічністю, імпровізаційністю, зіткненням суджень і вражень. І це не випадково, адже динамічність процесу педагогічного керування – це його природний стан. Він обумовлюється постійним пошуком рішень прогнозованих і нестандартних ситуацій. Не важко переконатися й у тому, що для педагогічних процесів кожен акт керування може бути актуальним на одному етапі й за певних умов і втрачає свою актуальність на іншому.

Дослідники даної проблеми слушно наголошують, що спроби керувати особистістю здебільшого мають маніпуляційні впливи, які так чи інакше найчастіше призводять до агресивної реакції, відчуження або закритості особистості та блокування взаємодії, тобто до негативних і часто деструктивних виявів. Тому важливо, щоб об'єктом керування виступала не особистість студента, а саме творчий процес, який опосередковано впливає на неї. З огляду на це, можна

зробити висновок, що засобом опосередкованої регуляції продуктивного процесу творчості має виступати побічне керування, яке врешті конструктивно впливатиме на особистість, на формування її творчих якостей, а це відбувається через створення невимушеної творчої атмосфери. Вчені зазначають, що чим сприятливішим є психологічний клімат управління творчим процесом, тим оптимальніше здійснюється формування творчої особистості.

Розгляд окремих досліджень дає можливість зробити висновок, що творчі якості найповніше розкриваються і формуються за ефективного педагогічного керування та за наявності сприятливих педагогічних умов: стимулювання творчості, створення невимушеної атмосфери, взаємодовіри і взаємоповаги, визнання незалежності, можливості ризику і зняття відповідальності при допущеній помилці, активного заохочення та підтримки творчої діяльності.

Дорохина Любовь Алексеевна
Украина, г. Нежин

ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ РАЗВИТИЯ ТРАДИЦИЙ ДУХОВНОЙ МУЗЫКИ В УКРАИНЕ В НАЧАЛЕ XX СТОЛЕТИЯ

Понятие «духовная музыка» включает в себя не только богослужбное пение в целом и, соответственно, конкретные составляющие его песнопения, но и так называемое паралитургическое музыкальное творчество: канты, псалмы, колядки, духовные песни, их обработки для хора. Этот вид музыкальной литературы весьма значителен по объему: в начале XX столетия духовные песни для хора обрабатывали Н. Лысенко, К. Стеценко, А. Кошиц, Н. Леонтович, Я. Яциневич и др.

Но, как известно, история музыкальной культуры не исчерпывается композиторским творчеством, включая в себя, кроме него, музыкально-импровизационное и исполнительское. Именно последнее открывает яркую страницу в музыкальной жизни Украины того времени. Широкое распространение в начале XX века профессиональных и любительских хоров способствовало подъему профессионализма в лучших хорах Киева, Одессы, Харькова, Чернигова. Аматорские церковные хоры в крупных городах и уездах, хоры духовных и светских учебных заведений и, конечно же, многочисленные профессиональные храмовые хоры – все эти коллективы представляли значительные (не только по количеству, но и по качеству) исполнительские силы. Широкое распространение получило народное церковное пение. Любительские храмовые хоры создавались по всей территории Украины. Так, к примеру, на Черниговщине организация церковных аматорских хоров переросла в Братское хоровое движение, охватившее все уезды губернии.

Яркому расцвету исполнительской хоровой деятельности во многом способствовала профессионализация регентского дела. В начале XX столетия церковно-певческие курсы, курсы для учителей церковно-приходских школ и регентские курсы стали организовываться на всей территории Российской импе-

рии. В Украине их проведение приобрело определенную систему: практически в каждой губернии такие курсы проводились регулярно.

В начале XX столетия имела широкое распространение такая форма религиозного (впрочем, не только религиозного, но и музыкального, шире – культурного) просвещения прихожан, как внебогослужебные религиозно-нравственные и богословские чтения. Неотъемлемой частью таких собраний было хоровое пение. Обиходные песнопения и авторские произведения композиторов – прежде всего, А. Веделя, Д. Бортнянского, М. Березовского, П. Турчанинова – исполнялись любительскими, храмовыми хорами и коллективами духовных учебных заведений.

Видное место в культурно-музыкальной жизни Украины занимали духовные концерты. В начале XX века духовная музыка стала активно выходить за пределы храмов, исполняться с концертной эстрады. Происходило это как в крупных центрах, так и в небольших уездных городках. Кроме того, духовные концерты организовывались и хорами сельских приходских храмов. Репертуар зависел от уровня певческой подготовки хористов, а также дирижерских возможностей регента, его музыкальных вкусов и пристрастий, общей культуры.

Развитию движения за духовно-хоровые концерты в значительной степени способствовала деятельность церковно-певческого Благотворительного общества (организовано в 1902 году регентом и композитором А. Архангельским). Концерты этого Общества в разных городах (Киев, Харьков, Чернигов и др.) явились стимулом для многих церковных хоров к исполнению духовных произведений за пределами храмов.

Бурное развитие исполнительского направления духовно-музыкального творчества обусловлено определенными причинами – в частности, возрождением музыкально-просветительских традиций середины XIX столетия и традиций концертов духовной музыки. Это, в свою очередь, способствовало количественному и качественному росту хоровых коллективов.

Кроме того, духовно-певческие собрания, конечно же, решали важные музыкально-просветительские задачи, поскольку в небольших уездных городках и, тем более, в сельской местности, церковная музыка в то время была едва ли не важнейшим средством приобщения широких народных масс к профессиональной музыкальной культуре. Исполнение духовных сочинений с концертной эстрады давало возможность широкому кругу слушателей впервые, может быть, приобщиться к музыкальному наследию композиторов, творивших исключительно для церкви. Это, в свою очередь, развивало и совершенствовало слуховой опыт, как прихожан, так и самих певчих (исполнителей), прививало музыкальный вкус и, в целом, имело больше значение в эстетическом, нравственном и религиозном воспитании общества.

ПРО КОМУНІКАТИВНУ ФУНКЦІЮ «МУЗИЧНОГО АРТИКУЛЮВАННЯ»

З музичною артикуляцією асоціюється все, що відноситься до якості, чіткості музичного вимовляння. В руслі комунікативного підходу виникає необхідність співставлення понять «музична артикуляція» і «музичне артикулювання». У музичній практиці терміном «артикуляція» визначається і спосіб звуковидобування, і виконавська організація елементів музичного тексту, і безпосередня якість музичного звучання. Під «музичним артикулюванням» розуміється власне музичне висловлювання, в якому частіше за все одночасно використовуються різні прийоми артикуляції.

У практиці виконавства поняття «виконавське інтонування» та «музичне артикулювання» нерідко дублюють одне одного. Виявляючи відмінність між «музичним інтонуванням» та «музичним артикулюванням», ми звертаємось до запропонованої В. Москаленком структури музично-інтонаційного акту:

Інтонаційна модель $\Rightarrow$ інтонування $\Rightarrow$ інтонація

Умовою формування якості музично-інтонаційної моделі, на думку В. Москаленка, є засвоєння пам'яттю збірних (еталонних) слухових уявлень, які формуються способом узагальнення сприйняття музично-інтонаційного матеріалу, об'єднаного загальними ознаками.

Відповідно структура артикуляційного процесу виглядатиме наступним чином:

Артикуляційна модель $\Rightarrow$ артикулювання $\Rightarrow$ артикуляційний результат

У даному контексті ми вводимо поняття «музично-артикуляційної моделі», яке, окрім слухових уявлень передбачуваної якості звучання, включає в себе також уявлення про характер моторних дій виконавця (тобто прийомів звуковидобування) на конкретному музичному інструменті.

Під «музичним артикулюванням» мається на увазі безпосередній процес втілення передбачуваного характеру звучання, а під «артикуляційним результатом» – вимовлена якість звучання.

Однією з основних функцій музичного артикулювання є якісне донесення музичного висловлювання до слухача. Йдеться про комунікативну функцію артикуляції. У музичній практиці виконавцеві доволі часто доводиться корегувати характер артикуляційних дій в залежності від акустичних умов приміщення, якості музичного інструмента, особливості звукозапису з допомогою електронних пристроїв та ін. Отже, саме мотивацією донесення визначається спосіб і характер звуковимовлення.

Таким чином, «музичне артикулювання» є найважливішою комунікативною складовою «виконавського інтонування».

Під «музичним артикулюванням» ми розуміємо художньо мотивовані слухомоторні дії виконавця, скеровані на втілення та донесення музичної думки в процесі розділення та об'єднування елементів музичної тканини засобами конкретного музичного інструмента.

Дятлова Тетяна Олександрівна
Україна, м. Київ

ЖАНР ТАНГО НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ АСТОРА П'ЯЦЦОЛИ

Танго – це ціле культурне явище, що включає в себе танець, музику, поезію, літературу, живопис і навіть філософію.

Танго з'явилося в 1880-х роках в Буенос-Айресі, де панує суміш старих латиноамериканських танців. У ньому поєдналися африканські ритми тангано, аргентинська мілонга, гаванська хабанера, іспанське фламенко, ритуальні танці індіанців, польська мазурка, німецький вальс.

Танець представляв собою відносини між дамою легкої поведінки та її клієнтом. Саме тому танго і виглядає досить відверто. За іншою ж версією, спочатку танго було виключно чоловічим танцем, який виконувався в якості своєрідного протистояння, дуелі за жінку, яка, у свою чергу, могла вибрати собі партнера для танцю з 10–15 танцюючих претендентів. І тільки через роки танго став парним танцем чоловіка і жінки.

Видатний аргентинський композитор ХХ століття, родоначальник стилю, що отримав назву «Нуево танго» (nuevo tango) – Астор П'яццола. У 1974 році Астор їде до Італії і робить там серію звукозаписів, до числа яких входить один із найвідоміших творів у творчості Астора П'яццоли – «Лібертанго» («Libertango»). Назва є англійським об'єднанням «Libertad» (з ісп. «свобода») і «tango», тобто «Танго Свободи», що символізує у П'яццоли перевтілення від Класичного Танго в Tango Nuevo.

Існують багато стилів танго. До клубних стилів відносяться: оріллєро, танго де салон, мілонгеро, танго лісо, танго Нуево (у Європі). До сценічних: танго «на експорт» і танго «фантазія» або шоу-танго.

Танго – танець імпровізації, в якому немає заздалегідь визначених партій партнера і партнерки. Малюнок, як практично у всіх парних танцях, задає партнер, а завдання партнерки – чуйно відкликатися, але до останнього моменту обидва не знають, що відбудеться у найближчі кілька секунд.

*Жиндеева Елена Александровна
Четвергова (Колмыкова) Светлана Сергеевна
Россия, Мордовия, г. Саранск*

МОТИВ ПРЕВРАЩЕНИЯ В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПРОЗЕ СКВОЗЬ ПРИЗМУ ТЕХНОЛОГИИ ИЗУЧЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ИСКУССТВА

Публикация осуществляется при финансовой поддержке ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009-2013 гг. по теме «Современный литературный процесс Мордовии в контексте развития новейшей русской литературы» (ГК ПЗ81 от 07 мая 2010 года).

Специфическое включение фольклорного «текста», обыгранного в постмодернистской манере, характерно для отечественной литературы последних десятилетий (Т. Н. Толстая, Л. Е. Улицкая, Л. С. Петрушевская, В. В. Орлов, А. Ким, Н. Садур, Д. Липскеров и др.). Поэтому выявление и анализ фольклорных мотивов в художественном пространстве произведений современных авторов служит своеобразным «ключом» к пониманию их мировоззрения и мировосприятия. Одной из основных задач является акцентирование внимания на особенностях функционирования фольклорного метатекста в рассказах, повестях и романах писателей конца XX – начала XXI вв., в том числе и на мотивном уровне, способствует формированию культурной компетентности читателя. До настоящего времени исследований подобного характера в отечественном литературоведении не было.

Компетентностный подход является одним из ведущих в организации современного образования. Новизна такого исследования заключается в решении поставленных задач, связанных с возможностью формирования читательских интересов сквозь призму технологии изучения художественного искусства. Формирование культурной компетентности должно основываться, на наш взгляд, на постижении читающими обширного социокультурного опыта, хранящегося, прежде всего, в мировой сокровищнице фольклорных текстов. Именно фольклорный текст выступает как нечто первичное, послужившее благодатной почвой для развития последующих культурных явлений, в частности авторской литературы. Перспективным в данном случае становится освоение фольклорного метатекста в соотнесении с современной культурной действительностью, в рамках которой и формируется мировоззрение и мировосприятие современного человека. Такое «погружение в фольклорный метатекст» представляется наиболее эффективным, поскольку способствует, с одной стороны, появлению целостного представления о преемственности развития литературы любой культурной эпохи, неизменно обращающейся к фольклорным архетипическим образам, с другой стороны, помогает понять проблемы и вопросы, интересующие современных авторов, выявить специфику художественной интерпретации фольклорных мотивов как показателя своеобразия и художественного метода того или иного писателя. Сформированность общего представления о

мире дает культурную компетенцию, реализация которой позволит самоидентифицировать себя в качестве полезного члена современного сообщества.

Высокий интерес к мотиву превращения прослеживается и в современной литературе – литературе постмодернизма, что связано с феноменом ее неомифологизации. Неомиф адаптирует древнюю традицию отражения реальности к нынешнему пониманию мира и человека в нем.

Осуществление анализа воплощения мотива превращения в произведениях современных авторов (например, в произведениях В. В. Орлова («Альтист Данилов») и Ю. Мамлеева («Мир и хохот»), Л. С. Петрушевской («Лабиринт», «Новые приключения Елены Прекрасной»), Т. Н. Толстой («Круг», «Йорик», «Лилит»), Ю. Мамлеева (цикл «Конец века») и др.) стало специальным заданием практической направленности в процессе изучения технологии изучения художественного произведения, его контекстуального подхода. При пристальном рассмотрении основным становится семантическая основа, сводящаяся к критическому обозначению посредством данного мотива абсурдности и бездуховности современной жизни, а также массивный пласт аллюзий и реминисценций на произведения других авторов различных эпох в сравнительно-сопоставительном аспекте, что позволяет в проблемах сегодняшнего дня увидеть извечные онтологические вопросы экзистенциального характера.

Заболотских Ольга Николаевна
Украина, г. Луганск

ИВАН ПАТОРЖИНСКИЙ: ДОНБАССКИЙ ПЕРИОД ЖИЗНИ

С Донбассом связаны многие эпизоды жизни Ивана Паторжинского – выдающегося певца, народного артиста СССР, солиста Киевской национальной оперы, профессора Киевской государственной консерватории. В 1919 г. Иван Паторжинский прервал обучение у З. Н. Малютиной, т. к. был приглашен на Голубовский рудник (сейчас г. Кировск Луганской области) в качестве учителя народной школы. Этот небольшой шахтерский поселок имеет свою давнюю историю. Его появление связано с тем, что еще в конце XIX века здесь были найдены большие залежи угля и промышленники инициировали создание здесь одной из самых крупных шахт. Шахтерский поселок жил своей жизнью. В поселке в 1893 г. открывается начальная школа, библиотека, в 1910 г. близ шахты № 22 строится здание клуба. Так на Голубовском руднике организовывалась культурная жизнь.

Молодой учитель старательно выполняет свои служебные обязанности, но больше времени посвящает творческой деятельности. Поначалу у жителей поселка вызывает недоумение его желание организовать хор, концерты которого в дальнейшем стали событиями для шахтеров. Работа с хором потребовала от Ивана Паторжинского сложной и кропотливой работы. Он не только организует работу хора, но и выполняет обязанности хормейстера. Во многих случаях расписывал партии по памяти, не имея под рукой нотного материала.

Достать на шахте в то время ноты было невозможно. Важно подчеркнуть, что хор исполнял сложные произведения, и уровень исполнения был достаточно высок. Если поначалу в хоре пели только школьники, то по истечению времени участие в хоре привлекло и взрослых.

Будучи глубоко верующим человеком, И. Паторжинский, под угрозой того, что власти начнут его преследовать, солирует в церковном хоре. Из воспоминаний Таисии Петровны Мощевой: «Посредине церкви установлен аналой. Иван Сергеевич стоял за ним и читал. А потом запел таким сильным, могучим голосом, что десять горящих свечей, установленных на аналое, враз погасли!» [1, с. 6].

Не осталось в стороне и увлечение И. Паторжинского театром, поэтому при клубе по собственной инициативе он создал театральный кружок.

На Луганщине всегда относились к театру с большим интересом. В конце XIX – начале XX в. в г. Луганске (в 5 км от Голубовского рудника) шли постановки спектаклей «Кружка любителей драматического искусства», в уезде гастролировали М. К. Заньковецкая и П. К. Саксаганский, М. Калина. Исторические документы свидетельствуют о том, что в Лисичанске выдающийся украинский актер и драматург М. Л. Кропивницкий организовал любительский театр и поставил в 1907 году собственную пьесу «Пошилися у дурні».

«На руднике ему пришлось быть и режиссером, и дирижером, и художником, и гримером и даже композитором», – пишет М. Ф. Снага-Паторжинская [2, с. 44]. Восторженно публика принимает постановку «Наталки Полтавки» И. Котляревского. Все музыкальные партии были восстановлены им по памяти. Много работает постановщик и с артистами, разучивая роли. Сам исполняет роль Возного (столь не характерную для его голоса), М. Ф. Снага-Паторжинская – Наталку Полтавку. Далее состоялся спектакль «На бойком месте» А. Островского. Особенно успешной стала постановка театральной картины «Степан Разин», в главной роли, конечно же, Иван Паторжинский. По предположению автора, музыку к этой постановке и хоровую обработку народной песни «Из-за острова на стрежень» написал сам постановщик.

Иван Паторжинский прожил на Донбассе достаточно недолго, но именно здесь начался его путь как педагога. Его первые пробы себя в театре (в качестве исполнителя и режиссера-постановщика) были непосредственно связаны с самодетельным театральным коллективом, которым руководил И. Паторжинский, что в дальнейшем нашло отражение в его творческой деятельности.

Литература:

1. Соблес В. Паторжинский запел – свечи погасли! / В. Соблес // Рабочее слово. – 2007. – № 28. – С. 6.
2. Снага-Паторжинская М. Дорога жизни / М. Снага-Паторжинская // Паторжинский / сост. Е. А. Грошева. – М. : Советский композитор, 1976. – 262 с.

NATURE MORTE КУБІЗМУ ПАБЛО ПІКАССО

Багато сучасних митців ставлять собі за мету бути глибоко налаштованими на сучасність, відпрацьовуючи й удосконалюючи стиль таким чином, щоб він відображав її якнайповніше. Частково саме цим і пояснюються сміливі та іноді парадоксальні пошуки модерного та постмодерного мистецтва, більшість із яких, на жаль, залишаються лише у художній, естетичній площині, ілюструючи сентиментально-суб'єктивну афектацію.

«Я не шукаю, я знаходжу», – відповів Пабло Пікассо на закид, що його творчість – це постійний пошук нових форм. «Стиль не диктує йому, як писати, різьбити, чи гравіювати. Його художнє Его вільно рухається від одного стилю до іншого згідно з настроєм чи обставинами. Пікассо діє вільно та з творчою імпульсивністю й пристрасністю, як метелик, використовуючи усі доступні йому засоби та стилі» [1]. Пікассо не лише намагається постати сильним – його пензель дійсно має могутню силу, адже він зміг повернути русло Західного мистецтва в інший бік.

П. Пікассо наполегливо «відчekanює», наближаючи до найвищої довершеності відповідну завданню форму, і саме в цій праці над нею проявляє наполегливість справжнього митця. Тут ми знаходимо цікавий момент: художник, що мав непересічний таланти, який акумулював у собі досвід багатьох поколінь митців італійської та французької культури, своєю творчістю акцентує увагу на кардинально новому напрямку – кубізмі, тобто на певному відчутті плоті лише як «фізичного плану», на спіритуальному аскетизмі, превалюванні форми – причому форми механістичної, при якій тіло втрачає свої тепло, красу, плінність, зберігаючи лише геометричне відображення. При цьому досвід поколінь знімається релятивізмом художнього сприйняття: алгоритм ієрархії цінностей і понять просто наповнювався новим предметним змістом. Це ми бачимо на прикладі таких картин Пікассо, як «Жінка з віялом» (1909), «Портрет Канвайлера» (1910), «Скрипка та гітара» (1913). Абсурд, парадокс, ілюзія – ось провідні характеристики його творчості. Як сказав видатний російський філософ і богослов, С. М. Булгаков: «В ньому (П. Пікассо – прим. автора) є дещо таке, що робить його «modern» характерним для нашої духовної епохи, оскільки воно настільки збуджує думку, хвилює і бентежить, і нелегко розібратись в хаосі, що піднімається із дна душі, з нічної свідомості» [2].

Сприйняття дійсності Пікассо, його бачення реальності в чотиривимірному просторі, чи, інакше кажучи, проекція на площину образів з інших планів буття, повністю повторює співвідношення «живої тілесності» та «Nature morte», тільки вже на якісно новому рівні. «Nature morte» постає, водночас, і як самоціль, і як призма осягнення буття, через яку проглядають духовні сенси. Сама ж вона не стає об'єктом – вона залишається формою, хоча й у певному сенсі активною. І тут уже можна говорити про певну «контркультуру», в якій тотальність одиничного позиціонує на рівні загального.

Простежуючи творчий розвиток Пабло Пікассо, можна помітити, що він ніби розчиняється у зовнішньо-обтяжливій формі, проступаючи знову й знову в численних загадкових відсиланнях, маскарадах і двозначних «самовикриттях» своїх полотен. Як влучно зазначає Кірк Варнедо: «Пікассо часто «поселявся» у своє творіння, не потребуючи для цього посилянь на власну фізіогноміку, використовуючи для втілення цілий бестіарій природних і фантастичних істот, різні предмети, такі, як трубки або дверні ручки, і навіть візерунки (як різнокольорові бубни Арлекіна) або інші абстрактні символи» [3]. Протягом усієї творчості Пікассо у «втіленнях» такого роду постає доволі виразний і цілісний образ Жіночності – «материнського лона» мистецтва («Три жінки», «Оголена, яку кохаю. Єва», 1912). Саме в дуальному поєднанні автопортретного характеру образності митця та «викарбовування» тілесними формами Жінки-Матері і проявляється цілісність та сама ціль творчості Пікассо: він надає «спіритуального життя» трупі краси [2], а мистецтво постає як жінка аморфна та асексуальна, бо її оголення не провокує первинного біопсихологічного імпульсу і не веде до витоків містичного тілесного екстазу – воно відчужує людську уяву, водночас акумулюючи усю силу на своєму підтексті, бентежачи своєю переконливістю та справжністю.

Тому, мабуть, П. Пікассо й обрав шляхом такого втілення кубізм, близький до символізму, де зображувані предмети чи образи хоча й мають дещо спільне з реальними предметами, але водночас є фактично алегорією до якихось понять, настроїв, ситуацій тощо. Чисто формальні, геометричні полотна митця були лише «екраном», на якому змінювали один одного етичні, філософські, психічні переконання – спочатку автора, а потім – «спостерігачів» цих «масок» на «маскарадї» імені Пабло Пікассо.

Література:

1. Мюррей Стайн. Три портрета трансформации: Рембрандт, Пикассо, Юнг // Трансформация: проявление самости. – М. : Когито-Центр, 2007. – С. 198.
2. Труп красоты. По поводу картин Пикассо // Тихие думы. Этика, культура, софиология. – СПб. : Издательство Олега Абышко, 2008. – С. 37.
3. Varnedoe Kirk. «Essay №12.» In Matisse, Picasso, edited by Elizabeth Golding, et al. Published to accompany the exhibition. – London : Tate Publishing, 2002. – С. 113.

*Зименко Андрій Ігорович
Україна, м. Чернігів*

ДО ПРОБЛЕМИ СПІВВІДНОШЕННЯ КІЛЬКОСТІ ТА ЯКОСТІ В МУЗИЧНО-ФІЛОСОФСЬКІЙ ДІЯЛЬНОСТІ

Під музично-філософською діяльністю розуміється будь-який тип музичної діяльності, осмисленої філософськи: композиторська творчість, музикознавство, виконавство, а також дидактика.

Все на світі, що існує, детермінується як таке, а не інше, завдяки пропорційним співвідношенням різних параметрів двох базових мета-категорій філософії:

кількості та якості. Реципієнт, порівнюючи старе явище та нове, помічає різницю, впізнає старе та вимірює процеси та явища по тих чи інших показниках, спираючись при цьому на *те, що повертається*, тобто, на вищий обумовлено необхідний філософський *мета-принцип повторності*. Розглядання кількісного аспекту повторності неможливо собі уявити поза якісним, відносно якого діє кількісний, а категорія *міри*, за Гегелем, *визначає* їхні «*відношення*» та *відповідність* [1, с. 181].

Сучасний російський вчений Ю. Дмитрієв підкреслив роль Гегеля у дослідженні категорії міри, яка вказує кількісну *межу*, при перетині якої змінюється якість явищ та процесів [2]. Представники «Російської Академії Трінітаризму» [3], а також музикознавці Б. Асаф'єв, Є. Назайкінський особливу увагу звертали на тріадичність як основу руху [4, с. 84; 5, с. 50]. Логічно, що на будь-якому рівні аналізу явищ та процесів (за масштабом) *тріада* є найменшою ланкою прояву феномена повторності.

Стале може виступати за орієнтир, повертаючись після змінного, а отже, стає мірою, оскільки *людина вимірює тими критеріями, які повертаються частіше*. Тобто, **основою істинної міри є повторність**.

Можна визначити до п'яти основних *рівнів* кількісно-якісних (мірно-повторних) відношень.

1. *Супермакрорівень* (глобальний рівень втілення божественних закономірностей у різних явищах: тріадність, золотий перетин, консонантність, симетрія тощо). Мірою може служити стиль та повторність його проявів в межах різних творів.

2. *Макрорівень* (рівень цілісного явища). За міру може виступати тональність (модальність), лад, форма, час (темп).

3. *Номінальний рівень* (структурно-елементарний). Активує відчуття міри при повтореннях (їхньої тривалості, частоті) певних комплексів музичних подій.

4. *Мікрорівень* (мікроелементарний). Здатен допомогти митцю контролювати допустиму кількісну межу повторень певних мікромотивів та окремих звуків або гармонічних інтервалів чи акордів. Кожен мотив, кожен звук може виступати мірою, що аж ніяк не обмежується ними.

5. *Супермікрорівень* (деталізаційно-мікроелементарний). Апелює до супермакрорівня. Певний штрих, мелодичний інтервал (інтонація), динамічний нюанс, фонізм, за певних обставин може вважатися за одну з мір твору (творів) чи навіть стилю.

Отже, повторність та міра є універсальними та невід'ємними феноменами-запоруками гармонічного буття та розвитку Всесвіту, людства, мистецтва.

Література:

1. Гегель Г. Наука Логики / Г. Гегель. – Спб., 1997. – 436 с.
2. Дмитриев Ю. Я. Категории качества, количества и меры в историко-философском процессе. Генезис. Закономерности развития. Функции / Ю. Я. Дмитриев [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://book-read.ru/libbook_96075.html
3. Баранцев Р. Г. Возрождение тринитарного сознания в современной России / Р. Г. Баранцев [Электронный ресурс]. – Режим доступа : www.trinitas.ru/rus/doc/0016/.../00160088.htm

4. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс: Кн. 1–2 / Б. В. Асафьев / [2-е изд.]. – Л. : Музыка, 1971. – 376 с.
5. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 319 с.

Зінченко Вікторія Віталіївна
Україна, м. Донецьк

ДЕЯКІ АСПЕКТИ ІСНУВАННЯ ФОЛЬКЛОРИЗМУ В СУЧАСНІЙ КУЛЬТУРІ

Музична культура наших часів дуже різноманітна за характером, стилістикою, сферами функціонування, бо пройшла довгий історичний шлях. Виникнувши у давні часи в культурі первісної людини, музичні елементи синкретичних дій згодом перетворилися на фольклорну (усної традиції) музику. Цей період в історії музики був дуже довгим, тому саме усна музика увібрала в себе етно-національну характерність і стала відбивати музичну ментальність будь-якого народу. В надрах усного музичного професіоналізму згодом викристалізовується наступний тип музичної культури, яку прийнято визначати «письмовою», академічно-професійною, композиторською, авторською.

Обидва типи культури мають спадкоємний взаємозв'язок, який, між тим, проявляється дуже різноманітно, залежно від епохи, її естетичних настанов, стильових особливостей, загальнокультурних потреб тощо. Найважливішим для усіх часів і культур залишається базисна, підґрунтова роль фольклору для музики письмової традиції. При цьому фольклорна основа проявляється в письмовій музиці як на макрорівні – формування національних музичних культур, і, відповідно, національних композиторських шкіл, національних музичних мов, так і на мікрорівні – свідоме використання фольклорної інтонаційності, цитування конкретних мелодій тощо.

XX століття ще більше урізноманітнило музичні сфери: до фольклорної та академічної музики додалися естрадна (чи популярна, масова), а також джаз, рок тощо. Нові види музики так само зберігають спадкоємні контакти з усною музикою, особливо це стосується популярної музики, що за своєю «масовою природою» співставна з масовістю фольклорної, а також джазу, витоки якого коріняться в фольклорних імпровізаціях темношкірих рабів Північної Америки.

Як бачимо, в музичній культурі постійно відбуваються зміни, однак усі новації так чи інакше пов'язані з попереднім музичним досвідом, тобто з традиціями чи то усного походження, чи то письмового. При цьому звернення до фольклорних традицій у постфольклорних (нефольклорних) мистецтвах, культурах забезпечує продовження життя цих традицій. У музикознавстві, літературознавстві, мистецтвознавстві, культурології такий культурний феномен отримав спеціальну назву – фольклоризм.

На думку музикознавців, фольклоризмом слід вважати всі видозмінені форми фольклору, які уособлюють його трансформацію в професійній творчості – в

літературі, музиці, архітектурі, і т. д. Зразками фольклоризму можуть бути композиторські обробки народних пісень, твори на зразок фольк-опери Є. Станковича «Коли цвіте папороть», трансформації в професійній творчості поетичного твору Ліни Костенко «Маруся Чурай», графічної серії «Українські думи і історичні пісні» М. Дерегуса тощо.

Отже, не зважаючи на те, що сучасна музична культура давно живе і розвивається не фольклорним шляхом, все ж і для фольклору в ній знаходиться місце. Тепер він частіше слугує за тематичний матеріал для сучасних композицій. Враховуючи позиції видатних науковців І. Земцовського, В. Гусєва, Х. Штробаха, можемо деталізувати їхні твердження щодо фольклоризму: його найважливішою ознакою є свідоме використання народних текстів, мелодій, ладових, ритмічних, гармонічних, інтонаційних зворотів, інструментальних тембрів, виконавської манери, позамузичного (наприклад, обрядового) контексту тощо.

Деякі аспекти існування цього явища стали реаліями сучасного навчального процесу і визначили мету пропонованих тез: зосередити увагу викладачів з фаху та музично-теоретичних дисциплін на дидактичних можливостях художніх перетворень фольклорних джерел. Сьогодні, коли в системі естетичного виховання молоді докорінно ламаються застарілі догми і стереотипи, подібний ракурс складає слушну перспективу у справі поглиблення інтересу молоді до великої спадщини української народнопісенної творчості.

Зосім Ольга Леонідівна
Україна, м. Київ

НОВІ ДОСЛІДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКИХ І ЗАРУБІЖНИХ ВЧЕНИХ З ІСТОРІЇ СХІДНОСЛОВ'ЯНСЬКОЇ ДУХОВНОЇ ПІСЕННОСТІ

За останні десять років (2000–2010) з'явилося багато філологічних і музикознавчих розвідок з історії східнослов'янської духовної пісенності, публікацій пісенних творів джерелознавчого і текстологічного характеру. Вагомою допомогою у вивченні духовно-пісенної традиції східнослов'янських країн є публікації текстів творів, що знаходяться у рукописах і практично недоступні широкому читацькому загалу. Більшість науково-критичних текстологічних видань здійснено науковцями зарубіжжя: польською україністкою О. Гнатюк [4], славістами Д. Штерном (Німеччина) [13] і П. Женьюхом (Словаччина) [15]. У виданні О. Гнатюк зібрано матеріал з рукописних пісенників XVIII століття з Лемківщини; публікація П. Женьюха присвячена закарпатській пісенності XVIII–XIX століть; видання, здійснене Д. Штерном, публікує один найбільш цінних рукописів середини XVIII століття – Супрасльський богогласник. Усі вчені, які вже є відомим дослідниками, є також авторами численних розвідок з історії східнослов'янської духовної пісенності. Серед нових імен варто назвати німецького філолога А. Рабуса [14], з деякими науковими положеннями якого український читач вже має можливість ознайомитися [12].

Українське музикознавство за останні десять років збагатилася дослідженням О. Богданової, присвяченим українській духовній пісенності у лірницькій традиції [1], фундаментальною джерелознавчо-текстологічною працею Ю. Медведика [11], монографією О. Зосім, яка розглядає східнослов'янську духовну пісенність у європейських координатах [5], роботою з історії нововасиліанської пісенності І. Матійчин [10].

Серед білоруських авторів найактивніше працює відома дослідниця Л. Костюковець, яка є автором трьох монографій з історії духовної пісні (канта) у його зв'язках з фольклорною традицією, з яких дві вийшли друком [6; 7], а третя ще чекає на видання. Духовно-пісенна традиція уніатів є предметом зацікавлень Т. Ліхач [8; 9]. Російська духовна пісенність сьогодні представлена дослідженнями і публікаціями нотного і текстового матеріалу, здійсненими О. Васильєвою [2; 3].

Дослідження з історії східнослов'янської пісенності сьогодні є перспективним напрямом як філологічних і мистецтвознавчих, так і культурологічних, богословських та інших інтердисциплінарних студій.

Література:

1. Бароківі духовні пісні з рукописних співаників XVIII ст. Лемківщини / [вступ, упорядкування і коментарі Олі Гнатюк]. – Львів: Місіонер, 2000. – 336 с.
2. Богданова О.В. Лірницька традиція в контексті духовної культури України: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / О.В. Богданова. – К., 2002. – 20 с.
3. Васильєва Е.Е. Новоіерусалимская школа песнотворчества / Е.Е. Васильєва // Патриарх Никон. Труды / [иссл., сост., общ. ред. В.В. Шмидта]. – М.: МГУ, 2004. – С. 823-873.
4. Васильєва Е.Е. Псалтирь в русской культуре второй половины XVII века: историко-стилистические процессы в музыкально-поэтическом творчестве / Е.Е. Васильєва // Государство, религия, Церковь в России и за рубежом. – М., 2009. – Специальный выпуск к № 4. – С. 446–487.
5. Зосім О.Л. Західноєвропейська духовна пісня на східнослов'янських землях у XVII–XIX століттях : [монографія] / О.Л. Зосім. – К.: ДАКККиМ, 2009. – 204 с.
6. Костюковец Л.Ф. Стилистика канта и ее претворение в белорусской народной песне : [монографія] / Л.Ф. Костюковец. – Кн. 1. – Минск: Белорусская государственная академия музыки, 2006. – 190 с.
7. Костюковец Л.Ф. Стилистика канта и ее претворение в белорусской народной песне. [монографія] / Л.Ф. Костюковец. – Кн. 2. – Минск: Белорусская государственная академия музыки, 2008. – 224 с.
8. Ліхач Т. Музычнае мастацтва уніяцкай царквы / Т. Ліхач // Віцебскі сшытак: Гістарычны навукова-папулярны часопіс. – Віцебск, 1996. – С. 12–24.
9. Ліхач Т.У. Музыка ва уніяцкіх храмах Беларусі пачатку XIX ст. / Т.У. Ліхач // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – 2010. – № 16. – С. 55–58.
10. Матійчин І.М. Василіянське піснярство кінця XIX – першої половини XX ст. як феномен галицької музичної культури : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / І.М. Матійчин. – Львів, 2009. – 20 с.

11. Медведик Ю. Українська духовна пісня XVII–XVIII століть : [монографія] / Ю. Медведик. – Львів: Вид-во УКУ, 2006. – 324 с.
12. Рабус А. Перевод или перенесение? Духовные песни между языковой сакральностью и популярностью / А. Рабус // КАЛОФОНІЯ: наук. зб. з історії церковної монодії та гимнографії. – Львів: Вид-во УКУ, 2010. – Ч. 5. – С. 196–204.
13. Die Liederhandschrift F 19-233 (15) der Bibliothek der Litauischen Akademie der Wissenschaften / Eine kommentierte Edition von Dieter Hubert Stern : [=Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte : Reihe B, Editionen ; Band 16]. – Köln; Weimar; Wien : Böhlau Verlag, 2000. – 767 s.
14. Rabus A. Die Sprache ostslavischer geistlicher Gesänge im kulturellen Kontext / A. Rabus. – Freiburg, 2008. – X, 401 S. – (Monumenta linguae slavicae LII).
15. Žeňuch P. Kyrillische paraliturgische Lieder: Edition des handschriftlichen Liedguts im ehemaligen Bistum von Mukačevo im 18. und 19. Jahrhundert / [=Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte : Reihe B, Editionen ; Band 23] / P. Žeňuch. – Köln; Weimar; Wien : Böhlau Verlag, 2006. – 982 s. – (Monumenta byzantino-slavica et latina Slovaciae ; vol. II.).

Іванова Олена Іванівна
Україна, м. Луганськ

ДЖАЗОВІ МУЗИЧНІ КОЛЕКТИВИ ЛУГАНСЬКА: ІСТОРІЯ І СЬОГОДЕННЯ

В українському музичному просторі рубежу XX–XXI ст. популярністю користуються традиційні естрадні жанри, окреме місце займає класична музика, яка незмінно має свого слухача, але окремо необхідно відзначити збільшену увагу до джазового напрямку в усіх його проявах – починаючи з традиційних і закінчуючи новітніми його різновидами. Луганський регіон у цьому питанні не є виключенням. Мета роботи – проаналізувати витоки сучасного джазового мистецтва в Луганську, систематизувати відомості про функціонуючі джазові колективи обласного центру на початку XXI ст.

Історія розвитку джазу, навіть у порівнянні з іншими регіонами СРСР, де перші колективи стали виникати в 20-ті рр. XX століття, у Луганській області почалася порівняно пізно – у післявоєнний період. У провінційних областях розвиток джазу ускладнювався ще і віддаленістю від культурних і музичних центрів.

В «Українській енциклопедії джазу», що була складена В. Симоненком у 1998 р. (видана у 2004 р.) у переліку всеукраїнських джазових та естрадних колективів Луганськ представлений лише Естрадним оркестром Луганської філармонії під керівництвом Ю. Петрова. Звичайно, ансамблів різного рівня у місті було значно більше.

У Луганську родоначальниками естрадного й джазового напрямів були декілька самодіяльних колективів: перший самодіяльний естрадний оркестр при заводі гірського устаткування (керівник – В. Волошинов), оркестр при БК ім. В. Леніна «Ритм» (керівник – М. Півник), естрадний оркестр Ворошиловград-

ського відділення залізниці «Мелодія» (керівник – А. Коган), естрадний оркестр при БК ім. Пархоменка (керівник – А. Коган). Пізніше стали з'являтися музичні ансамблі, професійні й любительські, і при вищих навчальних закладах міста, наприклад, естрадний оркестр медичного інституту (керівник – В. Нагорний). Потім сформувалися й професійні естрадні колективи: естрадний оркестр БК ім. В. Маяковського (керівник – Г. Григор'єв), нині оркестр Луганського обласного академічного українського музично-драматичного театру; естрадний оркестр Луганського цирку (керівник – А. Точилівський), естрадний оркестр культосвітучища (керівники – Е. Голков, В. Клейнерман), Луганський муніципальний оркестр духової і естрадної музики (керівник – Г. Снаговський), Джаз-оркестр Луганського державного інституту культури і мистецтв (ЛДІКМ) і Луганського обласного коледжу культури і мистецтв (ЛОККМ) (керівник – М. Йовса).

Зараз активізацію уваги до джазового напрямку в Луганському регіоні та в Луганську зокрема можна спостерігати на декількох рівнях: по-перше, поява і виконавська діяльність творчих колективів різного складу й рівня, а по-друге, проведення джазових заходів. Серед найбільш яскравих представників сучасного джаз-руху в Луганську можна назвати такі колективи: джаз-оркестр ЛДІКМ і ЛОККМ, джаз-група «Традиція», диксиленд «Va-bank», Луганський муніципальний оркестр духової і естрадної музики.

Затребуваність джаз-музики, постійне коло виконавців і слухачів говорить про зміну музичного смаку та рівня суспільства, що, безумовно, є позитивною тенденцією. За час розвитку джазу в СРСР і в Луганську зокрема було створено багато професійних і самодіяльних колективів, кожен з яких робив свій внесок у подальшу розробку теорії та практики виконання джазових творів. У Луганську працювали видатні талановиті музиканти, які надбали популярність не лише в регіоні, але й по всій країні. Надалі можливе детальне вивчення особливостей індивідуального творчого стилю окремих джазових колективів і виконавців.

*Івашкіна Дарина Леонідівна
Україна, м. Харків*

УКРАЇНСЬКЕ «CONTEMPORARY ART»: ПРОБЛЕМИ ФОРМУВАННЯ НОВІТНЬОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ПАРАДИГМИ

XX ст. позначилося приходом нової мистецької парадигми, як у світовому масштабі, так зокрема і для України. Зміна вербального типу осмислення реальності на візуальний стали вирішальними для розвитку новаторських напрямів у мистецтві, а також для впровадження нових художніх практик у мистецькому просторі. Однак вже згодом авангардистські новації в Україні майже на півстоліття були загнані в прокрустове ложе соцреалістичного методу в мистецтві, тим самим нівелюючи здобутки попереднього творчого методу, і у значній мірі провокуючи появу альтернативного типу мислення, що набув значення вже в 60-ті роки XX ст. – нонконформізму.

Кінець ХХ ст. став переломним не лише для існуючої владної системи, політики, економіки та суспільства, але й дав початок новій мистецькій моделі. Як не дивно, але на формування останньої парадоксальним чином вплинули події, які, на перший погляд, не мали стосунку до сфер духовності та культури: Чорнобильська катастрофа, «перебудова і гласність», і врешті-решт проголошення Незалежності, не лише стали ключовими елементами у перетворенні соціальної реальності України, стимулюючи модифікації свідомості українців, але й задавали вектор до самовизначення нової мистецької моделі.

Початок українського «contemporary art» звикли ототожнювати із презентацією славнозвісної «Печалі Клеопатри» Арсенія Савадова та Юрія Сенченка на молодіжній виставці в Москві 1987 року, яка стала символом мистецтва нового покоління, на шляху якого лежав спектр проблем, що так чи інакше визначали специфіку новітньої мистецької парадигми і залишаються актуальними і сьогодні. Серед таких проблем можна виділити наступні.

1. Відсутність інфраструктури. Своєрідність українського актуального мистецтва полягає в тому, що воно було і залишається «актом альтруїстичним», адже Україна досі не має спеціальних державних інституцій, які би займалися координацією та кураторством мистецького руху. Українське сучасне мистецтво виключене з національної культурної політики і перебуває у статусі не легалізованого.

2. Відсутність державної політики у сфері фінансування. Підтримку знаходять великі, гучні та медіа-привабливі проекти, малі ж та експериментальні – ігноруються. У таких умовах приватний спонсор опиняється в ситуації чи не єдиного донора.

3. Культурна ампутованість: своєрідна творча відірваність від світового мистецького процесу, відрив від важливих мистецьких акцій, спроба дій «на власну руку», відсутність практичних навичок у методах і способах пропаганди власної творчої ініціативності, творча роз'єднаність у середині національного арт-процесу.

4. Відсутність ефективного арт-ринку, а поряд з цим й відсутність адекватного інституту критики, що робить неможливою здорову дискусію про роль митця та його творів у сучасному художньому процесі України.

5. Соціальний герметизм. Тенденційним для українського суспільства є сприйняття українського «contemporary art» як епатажного, але безідейного явища. Нівелюється і сама постать митця, своєрідного «безликого інженера», що один за одним створює чергові продукти споживання – дорогі та невиправдані.

6. Криза нових імен. Стрімкий злет Нової хвилі українських митців на початку та всередині 90-х став основою для формування потужного стійкого художницького «масиву», який аж до сьогоднішнього дня є домінуючим і презентативним як у арт-процесі України, так і за її межами. Пошуками нового молодого покоління централізовано займається лише ПАЦ, а також декілька менш впливових, однак відомих галерей, як то «ЦЕХ» чи «Я.Галерея», однак стверджувати, що ці митці залишаться у арт-просторі сьогодення так само надовго, як і їхні наставники, важко.

ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬОЇ МОВИ РЕЛІГІЙНОГО МИСТЕЦТВА ПРАВОСЛАВ'Я ТА КАТОЛИЦИЗМУ

Після розділу Римської імперії на дві частини розвиток кожної із них характеризувався специфічними рисами, що привело до утворення двох значно відмінних одна від одної культур, зокрема, релігійних.

Так, на території Західної римської імперії, де була складна і нестабільна політико-економічна ситуація, а в якості культурного підґрунтя слугувала раціональна давньоримська культура, до якої додавались елементи варварської, релігійне вчення і традиція відзначені раціональністю, юридизмом, практичністю, деякою поверховістю, а мистецтво – схильністю до реалізму (а часом і до натуралізму), конкретності, алегоризації і мало, особливо на перших порах, чисто практичне призначення. Для навернення та просвіти напівдиких неписьменних варварів, що становили значну частину пастви латинських священників, необхідно було мистецтво просте і зрозуміле, хоча й повне сакрального змісту, однак таке, що легко піддавалось розшифровці та інтерпретації, просте за формою, доступне за змістом, здатне стати «Біблією для неписьменних». З часом практицизм стає менш яскраво вираженим, алегорії складнішими, зв'язок із художньою традицією Давнього Риму тоншим, однак і в остаточно сформованому вченні католицизму лишаються добре відчутними відгомони римської юридичної системи, римська ж раціональність, чіткість, визначеність, доповнена варварським прагненням до чуттєвої відчутності та простодушністю. Так, легко помітити зв'язок між багатьма положеннями католицького богослов'я та юридичними законами – хоча б роль священика під час Євхаристії, коли він діє від особи Христа, власне, заміщаючи Його собою, і між таким заміщенням та прагненням до наслідування Христа, найзворушливіший, найповніший та водночас найвіщий зразок якого знаходимо в житті Св. Франциска з Ассізі, який прагнув до повного уподібнення Ісусу не лише в Його духовній довершеності, але й у способі земного життя. Вершиною цього буквального наслідування стало явище, невідоме на Сході, – стигматизація [2, с. 40]. Ту саму наївність і деяку поверховість, прагнення до слідування в першу чергу букві, а вже потім – духу знаходимо і в мистецтві. Так, вже в Ранньому Середньовіччі художники намагалися буквально проілюструвати тексти Апокаліпсису [4, с. 485].

У той же час більш цілісна і стабільна в економічному, політичному і релігійному відношеннях Східна римська імперія, поєднавши елліністичну художню традицію із здобутками грецької науки та філософії і східними релігійними традиціями, утворила культуру високодуховну, інтелектуальну, емоційну, проникнуту складним символізмом та містицизмом. Необхідність врівноваження багатьох функцій та складного релігійно-символічного змісту культових зображень змусила з часом відмовитися від ілюзорної реалістичності елліністичного живопису на користь певної умовності, канонічності та символічності [1, с. 50]. Особливе розуміння молитви та образу [3, с. 9–11], впливи філософії неоплатонізму призвели до

виникнення детально розробленої теорії іконічних зображень, що стали справжнім богослов'ям у фарбах, навіть більше – були свідченнями істинності усього релігійного вчення. Уявлення про непізнаваність Бога раціональним шляхом та єдино можливий шлях наближення до Нього через містичне єднання робили неможливим конкретно-реалістичне та вільне зображення Бога та подій Священної історії, змушуючи художників звертатися до встановлених канонів, кожна дрібниця яких суворо регламентувалася і наповнювалася багаторівневим змістом. Ікона стала «особливою формою вираження оригіналу»[1, с. 37], тобто Бога.

Особливості художньої мови культового мистецтва залежать від характеру самого релігійного вчення, що, в свою чергу формується під впливом багатьох факторів, не лише духовних, але і матеріалістичних, залежить від політичних, економічних, соціальних чинників. Так, розвиваючись в різних умовах одна і та сама релігія може значно видозмінюватися, набуваючи особливих форм, що яскраво помітно на прикладі двох головних гілок християнства – православ'я та католицизму. Особливо помітними конфесійні відмінності стають у сфері релігійного мистецтва.

Література:

1. Бычков В. В. Смысл искусства в византийской культуре / В. В. Бычков. – М. : Знание, 1991. – 62 с.
2. Кислов А. Г. Наслідкування Христа у православ'ї та католицизмі / А. Г. Кислов. – К. : Всесвіт, 2009. – 88 с., іл.
3. Колпакова Г. Искусство Византии. Ранний и средний периоды / Галина Колпакова. – СПб. : Азбука-классика, 2005. – 528 с., ил.
4. Маль Э. Религиозное искусство Франции XIII века / Эмиль Маль. – М. : Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2008. – 552 с.

Кавун Віктор Миколайович
Україна, м. Київ

ДО ПРОБЛЕМИ УКРАЇНСЬКО-РОСІЙСЬКИХ КУЛЬТУРНИХ ВЗАЄМИН ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Взаємодія української і російської культур обумовлена історичними зв'язками, тематичною спрямованістю, співпрацею творчих колективів та діячів культури і мистецтва. Значний внесок у російську культуру здійснили наші співвітчизники: Сергій Бондарчук, Людмила Гурченко, Олександр Довженко, Іван Козловський, Клара Лучко, Бела Руденко, Василь Лановий, Олексій Петренко, Андрій Тарковський і багато інших.

Найважливішою умовою успішного здійснення взаємного культурного партнерства є створення і ефективне використання договірної механізми, що забезпечує рівноправне українсько-російське співробітництво в культурно-гуманітарній сфері. Базовим в цьому аспекті є Договір про співробітництво і партнерство між Україною і Російською Федерацією від 31 травня 1997 року, а

також міжурядова Угода про співробітництво в галузі культури, науки і освіти від 26 липня 1996 року. Важливу роль у поглибленні співробітництва відіграло створення Підкомісії з гуманітарного співробітництва Українсько-російської комісії, про що свідчать підписані 21 гуманітарні угоди, частина з яких регламентує питання культурного будівництва в обох країнах.

Але, від середини 90-х років XX ст. спостерігається диспропорція в галузі культурних обмінів між Україною і Росією на користь останньої. Значними культурними акціями між країнами були Дні культури України в РФ (жовтень 1997 р.) і Дні культури Російської Федерації в Україні (вересень 1999 р.). Постійно в Україні виступають театральні колективи під керівництвом О. Табакова, М. Казакова, М. Розовського, П. Фоменка, театри «На Таганці», імені В. Маяковського, імені Є. Вахтангова, «Сучасник». У Росії лише в 1998 році відбулися гастролі Національного театру російської драми імені Лесі Українки, а також в Рік України в РФ (жовтень 2002 р.) цього ж театрального колективу на сцені театру імені Є. Вахтангова. Але загалом кількість російських артистів на теренах України набагато перевищує виступи українських виконавців у РФ. Тільки в 2002 році на головній сцені України – в Національному Палаці «Україна» (м. Київ) відбулися концерти понад 50 російських колективів і виконавців РФ, серед яких: І. Алегрова, Т. Буланова, А. Варум, О. Газманов, Ф. Кіркоров, Н. Корольова, І. Крутий, В. Леонтьєв, В. Пресняков, А. Пугачова, О. Серов та ін. Водночас важко назвати артистів України, які б гастролювали в Росії, за винятком С. Ротару. Крім того, українським артистам «недосяжні» відомі телепроекти й шоу-програми Росії «Пісня року», «Ширше коло», які користуються особливою популярністю.

Поширенню російської культури в Україні сприяє і державна система освіти, а водночас росіянам недоступні програми українських теле- і радіоканалів, крім мережі Інтернет, що стало можливим лише в 2000 році. Тому діалог культур двох мегадержав потребує особливої уваги і підтримки з боку державних структур, громадських організацій, потребує генерації нових ідей і форм співробітництва, налагодження безпосередніх контактів на міждержавному рівні та в системі регіонів.

Вже історичними подіями стали проведення Року України в РФ, урочисте відкриття якого відбулося 20 листопада 2001 року за участю Президентів України та Росії, а також проведено низку заходів: Фестиваль українського мистецтва в РФ, зорганізовано спільне засідання Президії НАН України і Російської Академії наук, проведена Національна виставка «2002 рік: Рік України в РФ»; за участю двох Посольств розроблена Програма гастрольних заходів українських виконавців в Росії (гастролі Національного оркестру народних інструментів України в 12 містах Поволжя і Дону; Національного академічного хору імені Г. Верьовки на теренах Краснодарщини і Ставропольщини; Національної капели бандуристів України імені П. Майбороди). Під час форуму кінематографістів країн СНГ і Балтії 7–10 травня того ж року в Москві відбулася презентація українських призерів міжнародного кінофестивалю «Молодість».

Загалом українсько-російські культурні відносини потребують значного розширення з урахуванням нових вимог інформаційного полікультурного мегапростору початку XXI століття.

СВІНГ: СУТНІСНА ХАРАКТЕРИСТИКА ПОНЯТТЯ

Джаз сьогодні люблять у всьому світі, він займає одне з провідних місць серед музичних напрямів. Ця форма музичного мистецтва виникла на межі ХІХ–ХХ століття в США як синтез африканської та європейської культур.

Цей напрям характеризується низкою особливостей, зокрема своєрідною гармонією і ладом, імпровізацією, тембровою палітрою та, особливо, ритмом (синкопованістю, поліритмією), а також свінгом.

Дослідженню свінгу віддали належне такі науковці: Б. Брилін, В. Дряпіка, О. Козлов, І. Юрченко, В. Сиров, Є. Барбан.

На думку В. Сирова, нелегко дати вербальне визначення невербальному явищу, а саме таким є свінг. На перший погляд, свінг – це всього-на-всього особливість тільки джазового ритму, хоча насправді він концентрує та об'єднує багато елементів джазової імпровізації.

Протягом 1920-х з появою великих джазових оркестрів свінг формувався як особливий джазовий стиль і до 1935 отримав широку популярність в Сполучених Штатах. Свінг відрізнявся перш за все сильною ритм-секцією, що включала контрабас і барабани, помірним або швидким темпом, і характерним свінговим ритмом. «Королем» свінгу вважався Бені Гудмен.

Як стверджує В. Сиров, свінг є синкретичним та неподільним, інтегральним за своєю природою явищем: це низка музичних та позамузичних параметрів, таких як: артикуляція, тембр, вібрато, атака, темп, характер музики та ширше – настрій джазмена, стан інструмента, час виконання (день чи ніч), реакція слухача та ще багато іншого, що допомагає свінгу народитися на світ таким своєрідним, завжди щирим та неповторним. І без урахування цих елементів неможливо дати точне визначення поняття «свінг».

Виходячи з логіки європейської класичної музики, свінг пояснюють як регулярне відтягування та укорочення слабких восьмих у чотири-четвертному метрі.

На думку І. Юрченка, свінг – це свого роду універсальна життєва субстанція, яка живе та пульсує в музиці не тільки афро-американців, але й в європейській музичних традиціях (мазурці, марші, вальсі та ін.).

Взагалі свінг у джазі часто пояснюється конфліктом: 1) ритму та метру; 2) регулярності та нерегулярності; 3) напруги та розслаблення (А. Одер, Є. Барбан). У вузькому сенсі це своєрідне кружляння ритму коло сильних долей граунд-біта, створюючи щось на подібні оспівування (Л. Переверзєв).

У свою чергу, Єфим Барбан стверджує, що свінг є «психічним станом», який виникає при виконанні та слуханні джазу. Автор нарікає на те, що причиною багатьох численних невдач визначення поняття «свінг» являються пошуки його виключно в сфері технічних та метро-ритмічних особливостей джазу при повному ігноруванні його психофізичної природи.

Таким чином, на сьогодні існують крайні точки погляду на свінг: психологічна та метро-ритмічна. У першому випадку свінг – це широка культурна основа, вираження духовної свободи в музиці, в другому – це конкретна ритмічна структура.

Зараз спостерігається величезний інтерес до свінгу в сучасному житті музики. Перехідний період нинішньої культури, безсумнівно, закінчиться створенням нової, менш раціоналізованої форми свінгу, характерною рисою якого буде, зокрема, вільний прояв людської спонтанності, де нова культурна універсалия – новий експресивний-чуттєвий вимір творчої активності (свінг) – стане нормою.

Калужська Валерія Олегівна
Україна, м. Київ

ЕСТРАДНЕ МИСТЕЦТВО В КОНТЕКСТІ ПОСТМОДЕРНИХ МИСТЕЦЬКИХ ПРАКТИК

Естрада постмодернізму ще мало диференційована, переважно говорять про постмодерні практики. Цією проблемою обіймаються С. Бест, Д. Келлнер, Л. Васильєва, К. Гібсон та ін., але естрадний вимір сценізму в контексті енвайронменту, ленд-арту, перформансу ще не визначений.

У постмодерній культурі варто охарактеризувати три висхідних практичних або три висхідних праксиса сценічної події, як головні інтегратори формування естрадного мистецтва. Це енвайронмент у широкому сенсі як мистецтво середовища, ленд-арт як антитеза урбанізованому середовищу, і перформанс як театралізована подія, мистецтво театралізації або артизації на підставі полісценізму театрального типу.

Постмодерністський погляд на світ відрізняється тим, що виникає активна позиція комунікативного посередника, а з іншого боку гіперінтична позиція. Так і будується полісценізм, так будується весь світ постмодерної естради, в її образних конструкціях, які можна означити як певну реальність, яка формується на підставі деконструкції.

Естетика трансформативного типу лежить в основі постмодерністської естетики, якою б вона не була, як би вона не виглядала, але самі трансформації є висхідними і значущими. Навіть образи сцени від онтологічного просторового виміру трансформуються в контекст концептуального єднання людей в рамках просторових локальних зон.

Енвайронмент, ленд-арт, перформанс, як три провідні мистецькі практики постмодернізму, мають свої форми визначення в мистецтві естради, якщо розуміти естраду в такому широкому вимірі полісценізму, що розгортається як декілька образів і декілька планів нашарування сценічних образів в контексті музичної, театральної і взагалі популярної культури.

Важливо, що буквальне цитування шумів вулиці та монтаж класичних творів, поєднання алеаторики, сонорики дали можливість створити своєрідний

синтез, який під впливом амбієнта став своєрідною альтернативною музикою і альтернативною формою вже апробованих музичних конфігурацій. Це дало можливість розширити поетику енвайронмента, інсталювати в музичний простір «голос вулиці» і зазначити ці синтези, як певний авангардний проект.

Лінія перформансної комунікації або тієї поетичної стратегії постмодерністської культури, яка визначається в театралізації будь-якого сценізму, будь-якого виконавства, є найбільше визначеною на рок-сцені. Рок-сцена еволюціонує від хард-року, важкого, жорстокого року до арт-року, глем-року, рок-опери й інших конфігурацій.

Рок полівалентний, він без кінця у пошуку, він без кінця змінює свої сценічні образи. І цей полісценізм – внутрішній, іманентний, який розбудовується кожен раз на своїй сцені, залежно від персони, яка створює ансамбль, залежно від цілого напрямку, залежно від країни, навіть залежно від мовних атрибутів. Все це свідчить, що перформансність, як певний театральний імідж, що для року стає не просто органічним, а стає онтологічним виміром, способом життя.

Перформансна комунікація пов'язує різні жанрові комунікації в єдиній сценічній формі, і ця форма тут же визначається як шоу-бізнес-проект. І рок, і етно-музика є надзвичайно прибутковими, надзвичайно могутніми імперіями шоу-бізнесу, навколо них крутяться величезні капітали, і вони утворюють той могутній простір музикування, який свідчить про театральність і невичерпні можливості перформансної комунікації.

Каменська Вероніка Юріївна
Україна, м. Київ

РОЗВИТОК МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ В ПРОЦЕСІ КОМПЛЕКСНОЇ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ ЕСТРАДНОГО ВИКОНАВЦЯ-СПІВАКА

Розвиток музичного мислення – це одне із основних завдань музичної педагогіки.

Музичне мислення – це розуміння змісту музики, засобів музичної виразності, тобто усвідомлення інтонаційної основи, характерної для музики взагалі і для стилю кожного композитора зокрема.

Особливий рівень музичного мислення – це творче мислення. Звернення до емоційної сторони музичної свідомості – загальноприйнятий, стратегічний шлях навчання гри на будь-якому музичному інструменті.

Одним з основних методичних прийомів такого навчання є спільне музикування, в якому вокаліст виступає концертмейстером. Усвідомлення на практиці рівнозначності обох партій у процесі створення художнього образу, більше того – активності акомпанементу як основного формуючого елементу музичної структури, буде головним позитивним результатом цього напрямку педагогічного процесу.

Спільне музикування тісно пов'язане з іншою формою занять – читанням трирядкової партитури твору, що включає акомпанемент і сольну партію. Подібна форма роботи вимагає сформованого вміння досить оперативно переробляти

для одного фортепіано (часом спрощуючи) оригінальний авторський текст. Це забезпечує більш детальне опрацювання формальної та змістової структур твору з метою відтворення у свідомості виконавця цілісного художнього образу (мається на увазі напрямок роботи, спрямований на набуття навичок створення фортепіанних транскрипцій).

Крім основної мети – проникнення до авторського задуму, прочитання трирядкової партитури вимагає творчого ставлення до самого авторського тексту. Тому постійна спрямованість свідомості на співвіднесення власного виконання і авторської концепції дозволить студентові осмислено (а не в силу будь-яких традицій) ставити й вирішувати завдання виконавської трансформації композиторської ідеї, виходячи зі свого власного творчого задуму.

Працюючи над музичним репертуаром, студент разом із педагогом проходить кілька етапів. Перший пов'язаний із загальним ознайомленням з музичним твором, умінням «охопити» його зміст, характер, розвиток музичної думки. Другий етап – з роботою над музичним твором, з його формою та засобами музичної виразності. Для цього етапу може бути порекомендовано метод диференційованого аналізу музичного твору, а також метод гармонічного аналізу. Третій етап роботи – емоційне сприйняття музичного твору, втілення його у звуковому образі. Для кращого осмислення емоційно-змістовної частини твору необхідно порекомендувати методи: комплексного аналізу, словесної інтерпретації музичного образу і метод художнього порівняння, що вимагає від студента постійного творчого пошуку в усіх галузях мистецтва.

Розглянуте коло проблем засвідчує, що курс фортепіано має значні можливості стосовно розвитку творчого мислення. Як було доведено, основу розвитку музиканта в процесі навчання за цим курсом становить виховання та розвиток здібностей до інтерпретації до індивідуального осмислення і розкриття образного змісту твору. Складність і суперечливість процесу виконавського мислення полягає в тому, що авторська концепція, взята за основу, зазнає певної трансформації відповідно до особистості музиканта-виконавця. І саме всебічний розвиток студента, його самостійного творчого мислення має бути одним з основних принципів методики викладання курсу фортепіано.

Карпенко Ольга Валер'янівна
Україна, м. Київ

ТРАНСФОРМАЦІЯ НАТУРНОГО ЗОБРАЖЕННЯ ЯК ГОЛОВНИЙ ФОРМОТВОРЧИЙ ПРИНЦИП У ТЕОРІЯХ ТА ЖИВОПИСІ КЛАСИЧНОГО УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДУ

«...ті, хто стає на захист зображення дійсності «так, як вона є», роблять грубу помилку, бо бажають зупинити те, що не може зупинитися, бажають погасити священний вогонь, котрий, розпалившись в яскраве полум'я, хвилює незвичке око. Вони затягують мертву петлю, вони свідомо або несвідомо хочуть згубити живу квітку мистецтва» [1], – так писав Олександр Богомазов у своєму

трактаті «Живопис та елементи» ще 1914 року. Дійсно, відхід від натуралістичного мистецтва став одним із головних постулатів авангарду. Малевич називав свій супрематизм мистецтвом нового реалізму. У статті «Аналіз нового та образотворчого мистецтва» часопису Нова генерація 1928 року Малевич зазначає, що в новому мистецтві зникає звичайний для глядача предмет, сюжетна лінія, натомість з'являється мальовнича структура твору, динаміка, контраст співставлень, рух заради найважливішої мети – передачі мальовничого відчуття. «В нових творах ми не бачимо змалювання предметів і, виходить, не бачимо усвідомлення й образотворчої логіки, і нашу увагу на перший погляд зупиняє структура твору, фактура і контрастна гострота зіставлення багатьох різних елементів, формальна сторона – це, по-перше, і, по-друге, те живе відчуття, що в ньому висловлено зміст» [2]. Як дві крайні точки зору на предмет Малевич наводить імена Рєпіна і Пікассо – дві протилежні лінії, два шляхи розвитку мистецтва. Перший – шлях відображення реального об'єкту, другий – «шлях нового мистецтва, побудований на правді відчуття здобутого від явищ і змалюваних безпредметними формальними елементами» [2].

Дуже цікавим для Малевича був перехідний період між предметним та безпредметним мистецтвом – час створення так званих алогізмів: «Станція без зупинки» (1913), «Корова і скрипка» (1913), «Авіатор» (1914), «Англієць у Москві» (1914). У цих творах Малевич грає різними поняттями, символами, які використовує кубізм, лубок, футуризм. У цьому калейдоскопі звичайний сенс, сюжет втрачають своє значення, з'являється набір предметів, висловів, усталених символів, котрі у малевичівському поєднанні втрачають будь-який сенс. У «Композиції з Моною Лізою» безпредметні площини майже отримали свою цілковиту незалежність. «Часткове затемнення», – так називає Малевич свою композицію. Цілковите затемнення відбудеться у знаменитому «Чорному квадраті» Малевича – своєрідній неоіконі нового мистецтва. З небуття викликаються волею митця нові геометричні площини, що рухаються у просторі як первобрази. «Забарвлена площа – є жива реальна форма...Форми супрематизму, нового живописного реалізму, є вже доказом побудови форм з нічого, знайдених інтуїтивним розумом...Живописці повинні викинути сюжет і речі, якщо хочуть бути чистими живописцями» [2].

«...деформація не значить, що художник деформує форму предмета заради нової його форми, але змінює форму заради сприймання в предметі мальовничих елементів» [3].

Олександр Богомазов пише про себе, що колись він намагався старанно відтворити на полотні все, що відображається на сітківці ока – кожну гілочку, майже кожен листочок, проте дуже швидко зрозумів абсолютну хибність такого підходу. «Художник повинен завоювати собі свободу ставлення до оточуючої природи і тоді він стане творцем, інакше він буде рабом, слухняно записуючи усе, що відображається на сітківці. Ясно, що такий художник загубив свою особистість і невблаганно повинен прагнути до фотографії як ідеальної передачі дійсності «як вона є» [1].

Мистецтво – це живе джерело, що вічно б'є сяючими діамантами своєї краси, непостійне в своїй різноманітності, але вічне в своєму русі.

Література:

1. Богомазов О. Живопис та елементи / О. Богомазов. – К. : Задумливий страус, 1996.
2. Малевич К. Аналіз нового та образотворчого мистецтва / К. Малевич // Українські авангардисти як теоретики і публіцисти. – К. : Тріумф, 2005. – с. 129.
3. Малевич К. От кубизма и футуризма к супрематизму / К. Малевич // Черный квадрат. – СПб. : Азбука-классика, 2003. – с. 48–49.

*Коваль Олена Віталіївна
Україна, м. Ніжин*

СИСТЕМА МУЗИЧНО-РИТМІЧНОГО ВИХОВАННЯ Е. ЖАК-ДАЛЬКРОЗА У КОНТЕКСТІ ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНИХ ЗДІБНОСТЕЙ

Початок ХХ століття ознаменувався численними науковими здобутками у багатьох галузях. Серед них обґрунтування системи музично-ритмічного виховання швейцарським педагогом і композитором Е. Жак-Далькрозом.

Існуюча на той час практика музичної освіти не задовольняла музиканта-педагога, оскільки, на його думку, будувалася на хибних принципах і не відповідала запитам суспільства. Основними недоліками методик вчений називав ізолюваність окремих видів музичної діяльності та поділ цілісної, як він наголошував, музичної освіти на низку навчальних дисциплін, позбавлення музичного виховання його сутнісної основи – емоційності.

Основою музики Е. Жак-Далькроз вважав ритм, а головним розвиваючим фактором музичності – формування у особистості метроритмічного чуття. Вчений доводив, що розвиток чуття ритму має стати умовою успішного формування й інших сторін музичності дітей. Так, через з'ясування школярами зв'язків ритму музики з темпом, динамікою, фразуванням та формою досягається її внутрішня специфіка, а потім на цьому ґрунті розвивається загальна емоційність та художній смак дітей.

Будучи головною ланкою музично-педагогічної системи, ритміка (або ритмопластика) у швейцарського вченого водночас виступала в органічній єдності із сольфеджіо та імпровізацією. Таке вирішення проблеми ґрунтувалося на висновках психологів про те, що ритмічне чуття в своїй основі елементарне і тому, можливо, саме воно є основою якості музичності.

На думку Е. Жак-Далькроза, ритм аж ніяк не зводиться до ритмічного рисунка, співвідношення тривалостей, організації метру і темпу. Ним розумілося його ширше значення. Саме зв'язок ритму з усіма іншими елементами музичної мови, із структурою та формою твору, а головне – з виразним характером усіх елементів та їх співвідношень надавав системі Е. Жак-Далькроза особливої цілісності та широти комплексного впливу на особистість.

Зазначимо, що концепція Е. Жак-Далькроза була не тільки запереченням існуючої на той час «співацької концепції», в основі якої лежав хоровий спів.

Вона однією з перших стала теоретико-практичною базою для вирішення такого важливого питання, як формування музичних здібностей. Виділивши ритмічне почуття та емоційне переживання музики головними чинниками розвитку музичності, педагог наблизився до визначення такої нині існуючої категорії, як метроритмічне переживання.

Пізніше вченими буде встановлено, що музичні здібності характеризуються складними просторово-часовими відношеннями, які пов'язані з роллю рухів у сприйманні простору і часу, пластичності кінестезії. Вони з'ясують психомоторну та емоційну природу музичних здібностей, які становлять частину природної організації індивіда (емоції, сенсорика, моторика тощо) і пояснять причину їх раннього виявлення.

Нинішня теоретична база дає можливість не тільки переосмислити педагогічний доробок музиканта, але й впровадити його у практику музичного виховання. Тим більше, що сучасні методики тільки наближаються до того розуміння значення метроритмічного переживання у формуванні здібностей, яке йому надавав швейцарський педагог.

На жаль, досить струнка методична система Е. Жак-Далькроза ніби розчинилася в інших більш або менш досконалих системах виховання, але її елементи так чи інакше присутні в усіх методиках художньої гімнастики або ритмопластики для дітей і дорослих. Методичні знахідки Е. Жак-Далькроза можна виявити у багатьох системах масового музичного виховання, створених у ХХ–ХХІ століттях.

Коновалова Ірина Юріївна
Україна, м. Харків

УКРАЇНСЬКА ДУХОВНО-МУЗИЧНА ТВОРЧІСТЬ НА МЕЖІ ХХ–ХХІ СТОЛІТЬ: ДО ПРОБЛЕМИ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Художньо-філософське осмислення сьогодення з позиції пам'яті культури в її духовних (етнічних, релігійних) витоках, звернення до сакральних традицій, християнських цінностей, активізація творчості у духовно-музичній сфері є провідними тенденціями розвитку сучасного українського мистецтва.

На сучасному етапі художньо-історичного буття до сакральної тематики в українській композиторській практиці звертається широке коло авторів, серед яких – Л. Дичко, Є. Станкович, В. Степурко, В. Сильвестров, В. Зубицький, Ю. Іщенко, В. Камінський, І. Щербаков, В. Рунчак, О. Щетинський та ін.

Духовно-музична творчість українських авторів характеризується семантичним зв'язком з національними художніми традиціями, вітчизняною та західноєвропейською класикою, а також світовою композиторською практикою ХХ ст. Вона позначена рисами стильової індивідуальності, привнесенням емоційно-особистісних ознак при збереженні канонічного начала.

Широке розуміння українськими митцями духовної тематики, полікультурні засади творчості, опора на світовий сакрально-музичний досвід знайшли

відбиття у зверненні до жанрових моделей західноєвропейської (реквієм, меса тощо) та вітчизняної (хоровий концерт, літургія) культової музики. Європейський сакральний-жанровий вектор знайшов відбиття в творах В. Сильвестрова («Реквієм»), Ю. Захожого-Катренка («Українська меса»), І. Щербакова («Стабат Матер») та ін. Жанрові традиції вітчизняної духовної музики (зокрема, хорового концерту) відзеркалено у творах Є. Станковича («Господи, Владико наш») Ю. Іщенко, В. Степурка, Л. Дичко та ін.

Особливе місце у жанровій палітрі сучасної української музики біблійсько-християнської тематики належить композиторським трактовкам православної Літургії. Своєрідність та значний художній потенціал цього духовно-музичного жанру стимулюють творення на його основі нових мистецьких концепцій, відповідних естетичним настановам сучасної доби.

Композиторські інтерпретації літургійних циклів репрезентують самобутній стильовий синтез традиційного богослужбового канону з художніми формами професійного музичного мистецтва та національними інтонаційно-жанровими джерелами. Найважливішими площинами жанрового оновлення сакральних-музичних текстів у мистецькій практиці українських майстрів є семантичне збагачення обіходного мелосу сучасними драматургічними і мовно-лексичними елементами. Характерними ознаками вітчизняних духовно-музичних творів є використання різностильового інтонаційного фонду (знаменний розспів, дума, календарно-обрядовий мелос, побутова лірика, кантова стилістика тощо), привнесення в церковні композиції ліричного та епічного начал; симфонізація піснеспівів та «інструменталізація» хорової фактури; застосування антифонних прийомів і поліфонічної техніки, насичення звукової палітри складними кластерно-сонорними комплексами.

Яскравою ілюстрацією композиторського вирішення сакральних текстів в українській музиці сьогодення є літургійні цикли в творчості В. Камінського («Літургія Іоанна Золотоустого», 2000) та Л. Дичко – Літургія №1 св. І. Златоуста (1989–1990), Літургія №2 (1990) для мішаного хору та «Урочиста літургія» (1999) для мішаного хору *a cappella*. Репрезентовані твори являють собою різні модуси індивідуально-авторської інтерпретації традиційного літургійного циклу з використанням конструктивних і колористично-виражальних засобів, які є відбиттям сучасних синтезуючих тенденцій.

Отже, духовно-музична практика українських композиторів є зразком інтерпретаційного осмислення сакрального досвіду та віддзеркаленням естетичних тенденцій, властивих музичному мистецтву на межі ХХ–ХХІ ст. Літургічна творчість вітчизняних майстрів репрезентує різноманітні прояви актуального для сучасної доби культурного діалогу, що перетворюється на рівнях: «традиційне – інноваційне»; «канонічне – авторське»; «світське – сакральне»; «загальне – індивідуальне»; «Схід – Захід».

ИЗ ИСТОРИИ ЛУГАНСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ТЕАТРА ОПЕРЫ И БАЛЕТА

Значительным этапом в становлении профессиональной музыкальной культуры Луганщины, а также развитии вокального искусства явилось образование театра оперы и балета. Деятельность театра во многом определила пути профессионализации вокального искусства в регионе.

Несмотря на то, что в Луганске театр оперы и балета провел лишь несколько сезонов, постановки опер, которые здесь состоялись, и вокалисты, которые работали в оперной труппе, смогли определить высокий уровень вокальной исполнительской культуры Луганщины. Сегодня театр продолжает свой творческий путь в Донецке и является одним из ведущих в Украине.

Луганский государственный театр оперы и балета начал свою биографию с 1929 года, как вторая передвижная опера Правобережья Украины. На момент начала деятельности театра труппа была очень небольшой: 17 артистов и 12 оркестрантов. По причине того, что отсутствовали солисты-вокалисты, партии в операх исполнялись хористами.

Мы можем назвать лишь имена тех, кто занимал ведущее место в хоровом составе – это В. Тилоненко, О. Засулько, Г. Гальперин, О. Демидович, С. Кузнецов и др. Дирижером театра был Таранов Николай Михайлович.

Получив «постоянную прописку» в здании бывшего Горно-коммерческого клуба 1 сентября 1932 года Луганский государственный театр открыл свой первый театральный сезон в городе премьерой оперы А. Бородина «Князь Игорь». Дирижером оркестра в этот период был заслуженный артист А. Ерофеев. Уже в период первого сезона театр успешно гастролирует в Харькове, Киеве, Москве [2, с. 1–14].

Архивные документы, которые были подробно изучены автором, свидетельствуют о том, что уже в 1934 году за два года своего существования в Луганске количество артистов значительно увеличилось. Основой коллектива стали представители Винницкой исполнительской школы, известные мастера из других городов, талантливые дебютанты. Так, оркестр насчитывал 53 музыканта, хор увеличился до 40 певцов, а количество солистов достигло 28 человек. В состав солистов входили: Т. Сабецкая, Ю. Сабинин, А. Мейер, В. Десницкий и др. Кроме этого, были приглашены высокопрофессиональные солисты-вокалисты. Все это дало возможность осуществить постановку более сложных и масштабных оперных спектаклей. В этот период репертуар театра представлен операми: «Тарас Бульба» Н. Лысенко, «Черевички», «Евгений Онегин», «Пиковая дама» П. Чайковского, «Чио-Чио-Сан» Дж. Пуччини, «Травиата» Дж. Верди, «Дубровский» И. Направника, «Раймонда» А. Глазунова [3, с. 1–52].

Достаточно плодотворным для Луганского театра оперы и балета оказался сезон 1938–1939 годов. Среди ярких достижений всего творческого коллектива необходимо отметить состоявшуюся в декабре 1939 года премьеру оперы «Бал-

маскарад» Дж. Верди. Главное в этом спектакле – это подчинение музыке всего действия. С этой задачей прекрасно справился дирижер А. Ф. Ковальский. Заслуживали одобрения декорации художника В. А. Айвазяна. Совет коллектива от 28 декабря 1939 года признал, что «постановка оперы полностью отвечает требованиям нашего театра и является значительным достижением всего коллектива» [1, с. 4].

Среди воспитанников театра 1939 года насчитывался целый ряд мастеров оперного и балетного искусства: О. С. Мирина, Т. Сабецкая, А. А. Мейер, И. М. Верещагина, Б. И. Альпер, Я. И. Пиотрович и другие, хорошо известные зрителю советского театра. Режиссеры театра: В. А. Брендер, А. А. Здиховский, С. А. Давидович. Дирижеры: Е. М. Шехтман, И. И. Бушуев, А. Ф. Ковальский; хормейстер Бричевский; художники Е. М. Шуйский, Е. Ляхович; балетмейстеры Л. Я. Леонилов и Б. А. Шишков [4, с. 1–2].

На протяжении своей деятельности в Луганске творческому коллективу удалось достичь поставленной в начале организации оперного театра цели. Несмотря на сложные условия, в которых происходило становление театра, руководству и артистам удалось создать особую творческую атмосферу, которая стала весомым фактом в развития музыкальной культуры на Луганщине.

Литература:

1. Гастроли Луганского театра оперы и балета. ГАЛО, оп. 1, д. 88.
2. Премьера оперы Д. Верди // Ворошиловградская правда. – 1939. – 14 дек.
3. Приказы о личном составе 1932 года. ГАЛО, оп. 1, д. 2.
4. Протокол заседания художественных руководителей от 31.05.1934. ГАЛО, оп. 1, д. 11.

*Кравченко Анастасія Ігорівна
Україна, м. Київ*

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКЕ СЕРЕДОВИЩЕ УКРАЇНИ В КОНТЕКСТІ РЕГІОНАЛЬНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

Зростання уваги вчених до культури України і зокрема, музичної культури – домінуюча тенденція сучасних наукових досліджень. На відміну від музикознавців другої половини ХІХ – початку ХХ століття, що розглядали українське музичне мистецтво як цілісне явище в контексті загальносвітового культурного розвитку, в кінці ХХ – на початку ХХІ століття зі встановленням державної незалежності суттєво активізувалися процеси наукового осмислення музичної культури окремих регіонів України як самостійних соціокультурних осередків, внаслідок чого з'явилися дослідження, орієнтовані на розробку проблем регіональної культурології.

Інтенсивне вивчення особливостей регіонів України в краєзнавчому, етнічному, географічному, історичному, соціальному, економічному та культурному аспектах стимулювало появу багатьох наукових праць. Таким чином, підвищення актуальності регіональних досліджень призвело до виникнення окре-

мої галузі культурології – регіоніки, що в історико-культурологічному аспекті покликана виявити неповторність та самобутність краю, розкрити особливості природно-ландшафтних, соціальних, економічних і культурних умов життя того чи іншого регіону.

Регіоніка, активно розвиваючись, тісно взаємодіє з суміжними науками, що сприяє формуванню її власних методологічних основ, які спираються на методи філософського, історичного, етнологічного, культурологічного, соціологічного та педагогічного походження. Використання основних засад методологічної бази регіоніки дає змогу науковцям комплексно вивчити предмет дослідження, відповідно до поставлених мети та завдань.

Поява наукових публікацій і проведення конференцій з регіональної проблематики, впровадження в освітніх закладах різного професійного напрямку навчальних програм з історії, культури і мистецтва рідного краю свідчать про інтенсивність процесу становлення регіоніки як перспективної, самостійної галузі культурології.

На сучасному етапі розвитку наукової думки спостерігається тенденція збільшення кількості регіональних досліджень мистецтвознавчої орієнтації, що позитивно впливає на вивчення культурно-мистецького середовища України. До наукового обігу вводяться нові культурологічні та мистецтвознавчі поняття і терміни, досліджуються маловідомі факти і архівні матеріали, що заповнюють «білі плями» в культурному житті регіонів України того чи іншого історичного періоду.

Увага науковців концентрується навколо розробки проблем регіональної культурології, спрямованих на висвітлення тенденцій і особливостей становлення та розвитку музичного мистецтва в культурі регіонів України, виявлення освітніх потенціалів і впливу професійної мистецької освіти на культурне життя регіонів, визначення внеску музичного мистецтва окремого регіону в формування української національної культури, розробку періодизації і визначення закономірностей функціонування регіональної музичної культури та мистецтва, розкриття ролі територіального фактору і аналіз історичних передумов, що в географічному, етнічному, соціально-економічному, адміністративно-територіальному та інших аспектах мали вплив на формування культурно-мистецького середовища певного регіону України.

Особливості української музичної культури висвітлені в багатьох регіональних дослідженнях. Найбільша увага науковців прикута до західного регіону України в цілому та окремим його культурним осередкам. Доволі великою кількістю праць представлене вивчення культури та мистецтва північної, південної та центральної частини України, однак значно менш дослідженим залишається східний регіон.

Таким чином, головним завданням регіоніки є розширення географічних меж досліджень та здійснення комплексного аналізу культурно-мистецького життя регіонів України з метою визначення внеску регіональних мистецьких надбань у загальнонаціональну культурну спадщину.

СЕГМЕНТАЦІЯ МУЗИЧНОГО РИНКУ В УКРАЇНСЬКОМУ І ЗАХІДНОМУ ШОУ-БІЗНЕСІ

Музичний шоу-бізнес міцно зайняв свої позиції в сучасному світі і має великий вплив на розвиток сучасної музики. Оскільки шоу-бізнес – це бізнес, пов'язаний із мистецтвом і творчістю, він впливає на культурний і естетичний рівень соціуму. Чим якісніше і динамічніше налагоджена система в шоу-бізнесі, тим більш позитивні результати він може дати суспільству. Одним з показників розвинутої системи шоу-бізнесу є кількість сегментів, представлених в ньому. Чим більшою є кількість заповнених ніш, тим динамічнішою і розвиненішою є система.

Найбільш сегментованим є західний шоу-бізнес, де підтримку мають не тільки масові напрямки, але й музичні стилі не для широкої аудиторії. Є профільні рекордингові компанії і радіостанції, які займаються лише одним окремим музичним напрямом. Західні продюсери не нехтують немасовими стилями як драм-фанк, ска-кантрі або готик-метал. Для західного продюсера достатньою є впевненість, що це хороший, якісний матеріал. Ця музика має нехай і невелику, але свою аудиторію, і найчастіше вона є більш відданою своїм кумирам. Завдяки активному розвитку різноманітних стилів і напрямків насичується і сучасна музичний мова, а найбільш вдалі знахідки використовуються і в масовій поп-культурі. Наприклад, для створення одного з останніх вдалих проєктів – Lady Gaga – було використано елементи різних стилів: поп, рок, електро-хаус, гот-культура.

Широка сегментація музичному шоу-бізнесу спричинена розвиненістю самої західної системи бізнесу: функціонують закони про авторські права, відсутні «піратські» записи. У свідомість людей постійно закладається думка, що «піратство» – це злочин, який кримінально карається. Сама система налаштована так, що не лише підтримує нові, експериментальні напрямки, а й створює їх. Адже чим більша кількість слухачів, тим вигідніше це рекординговим компаніям.

Український шоу-бізнес поки що менш гнучка і динамічна структура. У порівнянні із західним шоу-бізнесом український набагато молодший, а його структуризація лише в зародковому стані. Безумовно, у нас є рекордингові компанії («Lavina music», «Mama music») і продюсерські центри («Talant group», «Catapult music»). Але, на жаль, всі вони працюють практично в одному і тому ж сегменті. Причина в тому, що на даний момент не функціонує закон про авторські права, також поширене видання неліцензійних дисків. Випустивши альбом, артист не може заробити на його продажі. Але ж продаж дисків – це те, на чому тримається західний шоу-бізнес. Український артист змушений заробляти виключно концертною діяльністю. Оскільки організація концертного туру – достатньо дорогий захід, дозволити це собі може лише артист, що вже відбувся, молоді артисти працюють на корпоративних заходах і вечірках, і музику пишуть переважно для подібних заходів.

Сегмент розважальної поп-музики у нас заповнений, а ось шанувальникам інших стилів і напрямів доводиться звертатися до зразків західного шоу-бізнесу, тим самим збагачуючи і розвиваючи заробіток зарубіжних, а не українських артистів. Хоча є і винятки. Наприклад, музика гурту «Бумбокс» поєднує у собі різні стилі: хіп-хоп, реггей, поп, альт-рок. Незважаючи на складність музичної мови, гурт користується великою популярністю і веде активну концертну діяльність. Продюсер гурту зробив ставку на оригінальність та щирість – і виграв.

Для того, щоб змінити ситуацію у національному шоу-бізнесі, потрібно стабілізувати законодавчу систему, яка відповідає за авторські права і протидіє піратству. Талановитих музикантів і артистів у нашій країні достатньо, просто поки більшість з них не мають можливості продемонструвати свою творчість. Але за сприятливої економічної ситуації продюсери обов'язково будуть займатися не тільки поп-культурою, а й більш витонченими музичними стилями.

Кухта Олена Іванівна
Україна, м. Київ

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ НОВІТНІХ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИХ ТЕНДЕНЦІЙ В УКРАЇНІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX – ПОЧАТКУ XXI СТ.

Серед актуальних проблем культурно-мистецьких тенденцій в Україні другої половини XX – початку XXI ст. провідну роль відіграє національна культура. Тому необхідно чітко відрізнити «культуру» від «антикультури». Термін «антикультура» сприймається науковцями досить суперечливо: це є все, що створене людиною, лише різної «культурної» якості. Термін «антикультура» увійшов у мовний обіг і ним активно користуються. Предметне поле «антикультури» охоплює такі суспільні явища, процеси, ідеї та відносини, які за джерелом свого походження (як результат людської діяльності) підпадають під загальне визначення культури і, водночас, є якісно іншим, оскільки «антикультура» суперечить суспільно-історичним принципам гуманізму і людяності. Досить міцно і розгалужено феномен антикультури укорінився в духовній сфері українського суспільства, зокрема, в релігії, літературі, мистецтві. Отже, антикультура є прояв і результат дегуманізації людських відносин, відхід від загальнолюдських цінностей і пріоритетів, втрата глибинних моральних орієнтацій, що ґрунтуються на мудрості, вірі й людинолюбстві. Відокремити культуру від антикультури часом буває надзвичайно важко. Істина відкривається людству не водночас і не повністю. Багатомірним історико-культурним явищам згодом дають іншу, навіть протилежну оцінку. Все це зумовлює необхідність виваженого й об'єктивного підходу до дійсності.

Сучасна література оперує ще одним терміном для позначення явищ та процесів, які не підпадають під однозначне визначення «культури». До таких понять належить «контркультура», яке використовується для позначення соціокультурних установок, що протистоять фундаментальним принципам і панують у конкретній культурі. Інколи в це поняття вкладається зміст молодіжної субкультури.

Поняття «молодіжної культури» сформувалося в 60-х роках ХХ ст. у результаті сукупності політичних, соціальних, ідеологічних рухів, ідей західно-європейської та північноамериканської молоді. Цей рух виник на початку 60-х рр. ХХ ст. і досяг кульмінації під час «травневої революції» 1968 року в Парижі. Автором змісту цього поняття є американський соціолог Т. Роззак, який спробував об'єднати нові і новітні молодіжні духовні орієнтації, спрямовані проти домінуючої культури, одним синтетичним терміном – контркультура. На сьогодні термін «молодіжна культура» вживається як позначення особливої частки культурних явищ – протилежних офіційній культурі не з погляду реалізації гуманістично-моральних ідеалів, а як їх інше відображення. Саме тому, контркультура протистоїть культурі не як негативне явище, а просто як інше. Тому це інше поступово може увійти в культуру і стати культурою. Яскравим прикладом контркультури, який згодом став культурним явищем, є феномен «рок-культури», який виник у Великобританії і США в 60-х роках ХХ ст. Перш за все, контркультура розглядається як реакція на кризу традиційної культури в переломні історичні періоди. Зразки контркультури існують і в сучасній Україні, серед таких: окремі види театральнo-видовищного та естрадного мистецтва. Вже сьогодні виникає потреба аналізувати культуротворчу практику в Україні, а також вимірювати культурну та гуманістичну ефективність людської творчості, моделювати горизонти її майбутнього розвитку в незалежній українській державі.

В умовах сучасної України початку ХХІ ст. культура реалізує свої функції, спираючись на досягнення людства, українського народу, нації, особистості в усіх сферах суспільного життя (економічного, соціально-політичного, духовного, національного). В системі новітньої доби національна культура українського народу органічно поєднується з його іншими складовими і набуває повноцінного звучання, подальшого розвитку та прогресу. Кожен народ (нація, держава) постає перед іншими передусім і найповніше через власну культуру. Загалом, культура в єдності з іншими науками має аналізувати стан справ у суспільстві та своєчасно надавати пропозиції вищим державним органам, політичним та громадським структурам на місцях щодо прийняття певних рішень, заходів для оптимізації процесу розвитку й зміцнення української нації, українського народу та його державності.

Куш Євген Вадимович
Україна, м. Київ

НОВИЙ ПОГЛЯД НА КЛАСИЧНУ МУЗИКУ НА ПРИКЛАДІ АЛЬБОМУ «SWITCHED ON BACH» ВЕНДІ КАРЛОС

Визначну роль у розвитку електромозичного інструментарію другої половини ХХ століття займає постать американського винахідника Р. Муґа. Ним була вперше запропонована та успішно реалізована концепція модульного синтезатора, ключовим елементом якого був електронний осцилятор, керований напругою (англ. *VCO – Voltage Controlled Oscillator*). Інструменти, створені Муґом (*Moog Modular, miniMoog*) набули широкої популярності і стали своєрідним

символом сучасного електромюзичного інструментарію. Своїм комерційним успіхом перші синтезатори Муга багато в чому зобов'язані двом історичним подіям: Монтерейському рок-фестивалю, на якому інструмент було продемонстровано широкому загалу, та виходу музичного альбому «*Switched On Bach*».

«*Switched On Bach*» був записаний американським музикантом, композитором та звукоінженером Венді Карлос (уродж. Уолтер Карлос) у 1968 році і виданий компанією *Columbia Masterworks Records*. До складу альбому увійшли наступні твори Й. С. Баха: Сinfонія з Кантати № 29 («*Wir danken dir, Gott, wir danken dir*»), Арія з оркестрової Сюїти № 3, три двоголосні інвенції (*F-Dur, B-Dur, d-moll*), «*Jesu, Joy of Man's Desiring*» з Кантати № 147 («*Herz und Mund und Tat und leben*»), дві Прелюдії і Фуги з I тому «ДТК» (№ 2 *c-moll* і № 7 *Es-Dur*), хоральна прелюдія «*Wachet Auf*», Бранденбургський Концерт № 3. Усі композиції були записані за допомогою синтезатора *Moog Modular* на 8-мидоріжечний магнітофон, сконструйований власноруч В. Карлос з компонентів виробництва компанії *Ampex*.

Головною проблемою під час запису альбому став той факт, що синтезатор Муга був монофонічним, тобто не міг відтворювати одночасно більше одного звуку. Єдиним рішенням був запис усіх партій окремо шляхом поступового їх накладання (за сучасною термінологією – потрековий метод) у режимі реального часу, що, зважаючи на насичену поліфонічну фактуру творів Баха, вимагало безлічі дублів задля досягнення ідеальної синхронізації.

З точки зору тембрової виразності «*Switched On Bach*» являє собою унікальний приклад звукового дизайну. Палітра, створена В. Карлос, за гнучкістю звучання і оригінальністю поєднань тембрів не поступається традиційному (акустичному) композиторському інструментарію. У підході до моделювання звучань, використаних у альбомі, можна умовно виділити два напрями: наближення до вже існуючих акустичних інструментів (Арія з оркестрової Сюїти № 3) та створення абсолютно нових тембрів, що не мають аналогів (*Adagio* з Бранденбургського Концерту).

«*Switched On Bach*» зіграв значну роль у формуванні свідомості тогочасних музикантів і композиторів у сфері експериментальної електронної музики. Водночас, альбом сприяв популяризації класичної музики і став одним із перших у своєму роді, досягнувши відмітки у 500 тис. проданих екземплярів. У 1970 році альбом отримав три премії «Греммі» у номінаціях «*Best Classical Album*», «*Best Classical Performance – Instrumental Soloist or Soloists (with or without orchestra)*» і «*Best Engineered Classical Recording*». Вихід альбому символізував нове втілення класичної музики – через призму сучасних електронних технологій. Серед альбомів-послідовників нового напрямку можна відзначити: «*The Moog Strikes Bach*», «*Switched on Gershwin*», «*The Unusual Classical Synthesizer*», «*Snowflakes Are Dancing*», «*Chopin À La Moog*» та ін.

СТИЛЬ ЕЛЕКТРОННОЇ МУЗИКИ HOUSE: ОСОБЛИВІ ОЗНАКИ

House з'явився в середині 80-х рр. XX століття в Чикаго, як новий напрямок електронної танцювальної музики. Він був створений шляхом використання електронних музичних інструментів – драм-машин і синтезаторів. Сучасний house повернувся до «витоків» і почав використовувати безліч елементів disco, та під кінець дев'яностих сталося справжнє відродження цього стилю.

За визначенням електронного словника Wikipedia, house – це тип танцювальної електронної музики, звичайним елементом якого є відомий драм-біт 4/4. Бас-барабан звучить на кожній сильній долі такту, як правило, в ритмі 118–135 біт в хвилину. Також на додачу до цього використовується хай-хет на слабкій долі та малий барабан на другій та четвертій сильній долі такту. Щоб прискорити ритм, часто використовуються різні ударні. Проте мають місце 16-нотні схеми, особливо для ударних та хай-хетів. У house також використовується безперервна, з повтореннями, часто електронно змодельована бас-лінія. Як правило, сюди також відносять електронно змодельовані звуки та музичні зразки в стилі jazz, blues і synthpop. Однак не слід забувати, що існує більше 20 під-жанрів музики в стилі house, серед яких найбільш відомим, напевно, є acid house, funky house, hard house, progressive house, tech-house, tribal house, deep house, chill house та інші.

Acid house – один з під-жанрів house-музики, який вперше з'явився в середині 1980-х років у Чикаго. Від інших цей напрям відрізняється великою кількістю тріпових, прогресуючих синтезаторних звуків, а також більш глибоким психоделічним саундом. Дуже важливим фактором є практично повна відсутність вокалу.

Deep house – напрям електронної танцювальної музики, народження якого зазвичай відносять на кінець 1980-х років. Крім елементів house-музики, він включає в себе елементи музики soul, jazz, funk та детройтського techno. Deep house почав зароджуватися, коли розвинулися стилі детройтського techno і американського garage. Відрізнявся від них більш джазовим (порівняно з garage), але в той же час більш мінімалістичним (порівняно з techno) звучанням. Більш м'яке і глибоке звучання deep house досягається за допомогою таких атмосферних елементів, як додаткові мелодичні шари (pad) та частіше використання глибоких, довгих, ритмічних структур.

Disco house, запозичивши класику 70-х – disco і funk, має такі ознаки: використання стилю disco, house ритмів і techno виконання та знаходиться в інтервалі від 120 до 130 BPM. Для нього характерне використання фільтрів, завдяки чому його інколи називають filtered house.

Музика в стилі progressive house виникла наприкінці 80-х у Великобританії. Наряду з ambient, techno і trance, progressive house став найбільш розповсюдженим напрямком на початку 90-х. Для progressive house характерні мелодійні, прогресуючі 4-х тактові синтезаторні структури. Також характерне викорис-

тання вокальних соло-партій. До середини 90-х новинки progressive house стали основними тенденціями розвитку світової музики house.

Tech-house – еkleктичний напрям електронної музики, що знаходиться між techno і house-музикою. Ця назва в основному підходить для музики, що поєднує багато ритмів та ефектів acid і progressive house з чистим і простим стилем, який передбачений напрямками detroit і british techno. Для tech-house характерне чергування пів-тактових ритмічних і басових паттернів, використання вокалу в якості перкусії.

Таким чином, більшість під-жанрів house використовують менш штучні джерела звуку та підходи. В house-музиці використовується, у порівнянні з іншими стилями електронної музики, такими як techno, trance, більше елементів живої музики та емуляцій живих інструментів, наприклад, гітари, духові, перкусії та інші.

Розглядаючи електронну музику, як новий жанр музичного мистецтва, що з'явився в другій половині ХХ ст. і відіграє значну роль у суспільному музичному житті, слід зазначити, що цей феномен вже має свій сформований інструментарій, особливості класифікації, і його розвиток продовжується разом зі швидкими темпами розвитку комп'ютерних технологій. Саме це ставить проблеми дослідження даного напрямку, як серйозного явища в мистецтві і потребує подальшого вивчення.

Ляликов Ілья Віталєвич
Россия, г. Омск

АРХИТЕКТУРНОЕ ПРОСТРАНСТВО МАЛЫХ И СРЕДНИХ ИСТОРИЧЕСКИХ ГОРОДОВ ЗАПАДНОЙ СИБИРИ И ПРОБЛЕМЫ ЕГО СОХРАНЕНИЯ

Малые исторические города являются местами концентрации находящихся в пространственной взаимосвязи материальных свидетельств историко-культурного развития (планировки, застройки, благоустройства), представляющими большую эстетическую, историческую и культурную ценность. Это определяет необходимость особого отношения к сохранению и развитию данного поселения, вплоть до официального установления его особого правового статуса. Архитектоника малых исторических городов – это наглядное олицетворение жизненных смыслов и ценностей народа, его мировоззрения, духа эпохи, в которую данный город создавался. Малые исторические города России, по определению академика А. С. Лихачева, являются «уникальными ансамблями искусства», наглядно олицетворяющими преемственность поколений и культурных традиций. Благодаря сохранившимся памятникам архитектуры происходит соприкосновение людей с прошлыми поколениями, атмосфера городов пробуждает желание изучать историю страны. Малые исторические города – особая социальная и культурная ниша, жизненный уклад, формирующий определенный менталитет. Устойчивой чертой малых исторических городов России явля-

ется сочетание и взаимопроникновение друг в друга городских и сельских функций.

Новые реалии рынка поставили вопрос о выживании музеев, сохранении историко-архитектурных комплексов. Удачными примерами в Западной Сибири являются Тобольск и Ялуторовск, сумевшие стать туристическими центрами и за счет этого восстановить и отремонтировать часть памятников архитектуры. В Тобольске визитной карточкой является белокаменный кремль, в Ялуторовске – музейный комплекс, включающий дома декабристов.

Но, к сожалению, состояние многих малых и средних городов России, и, в частности, Сибирского региона оставляет желать лучшего. Примерами могут служить города Омской области. Город Тюкалинск имеет подавляющее большинство памятников архитектуры, многие находятся в запущенном состоянии, в частности, магазин Афониной и здание офицерского собрания. В городе Таре под угрозой исчезновения находятся многие памятники деревянного зодчества, составляющие его основную гордость. Ремонтируются также далеко не все кирпичные здания, в частности – Спасский собор, имеющий федеральный статус охраны. Необходимо пристальное внимание к проблеме органов государственной власти, муниципалитетов, развитых институтов гражданского общества (как это происходит, например, в США). Американский пример показателен комплексом мер по сохранению памятников, где инициатива исходит главным образом «снизу»: от муниципалитетов и общественных организаций. Способами сохранения здесь служат как «дополняющие гранты» и налоговые льготы, так и выкуп фасадных частей здания организациями защиты памятников, особыми статьями в договорах купли-продажи объектов, созданием музеев-заповедников (которыми могут быть объявлены целые города), которые, стоит признать, функционируют намного эффективней, чем их российские аналоги. Существует Национальный реестр исторических мест США – аналог государственного реестра объектов культурного наследия и перечня исторических поселений РФ. К сожалению, даже федеральные власти (не говоря о местных) в нашей стране не всегда проявляют заинтересованность в сохранении столь значимого наследия. Негативными факторами также являются неправомерные перестройки и снос в угоду новых собственников, а также неблагоприятная экологическая обстановка. По оценке Виталия Лепского, президента ИНРЕКОН, в год мы теряем 300-400 памятников архитектуры, по памятнику в день. Если данная динамика сохранится, а меры не улучшатся, то наша страна может утратить большую часть своего архитектурного достояния.

**ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ИСТОРИЧЕСКОЙ ТЕМЫ
НА СОВРЕМЕННОЙ БЕЛОРУССКОЙ СЦЕНЕ**
(на примере постановки «Пане Коханку» НАДТ им. М. Горького)

Современный белорусский драматический театр развивается в общем русле тенденций западноевропейского сценического искусства. Однако национальный театр имеет свои характерные особенности, обусловленные менталитетом и историческими особенностями. Сегодня белорусские драматические театры, предлагая вниманию зрителя спектакли на историческую тему, поднимают вопросы национального самосознания и определения себя в мировом пространстве. Такого рода спектакли были на пике популярности в 80–90-е гг. XX века, и связано это было в основном с деятельностью белорусского драматурга и писателя В. Короткевича и постановками его пьес на сцене Национального академического театра имени Янки Купалы. Интерес к национальной истории поддерживали и другие белорусские драматурги – А. Дударев, С. Ковалев. Однако сегодня ситуация несколько изменилась. Пьесы и спектакли на историческую тему продолжают появляться в репертуаре драматических театров, но уже не с такой интенсивностью. Да и авторы используют современные художественные приемы для актуализации исторических сюжетов.

Сегодня на афише столичных театров можно увидеть «Выкраданне Еўропы, альбо Тэатр Уршулі Радзівіл» (НАТ им. Я. Купалы, сценическая адаптация – С. Ковалев, режиссер – Н. Пинигин), «Чорная панна Нясвіжа» (НАТ им. Я. Купалы, по пьесе А. Дударева, режиссер – В. Раевский), «Дзікае паляванне караля Стаха» (НАТ им. Я. Купалы, по роману В. Короткевича, режиссер – В. Савицкий), «Каласы пад сярпом тваім» (Республиканский театр Белорусской драматургии, В. Короткевич, режиссер В. Анисенко), «Пане Коханку» (НАДТ им. М. Горького, А. Курейчик, режиссер – С. Ковальчик).

Режиссеры в своей работе используют различные приемы и подходы к прочтению текста. В зависимости от этого по-разному прочитываются исторические факты и предстают реальные исторические персонажи. Однако следует отметить, что историческая тема находит воплощение на нескольких уровнях: через текст драматургического произведения, через сценографию и, в том числе, музыкальное оформление. Наиболее интересным примером погружения в необходимую историческую эпоху при помощи музыки является спектакль «Пане Коханку», который был поставлен на сцене НАДТ им. М. Горького в 2010 г. по пьесе популярного современного белорусского драматурга Андрея Курейчика (род. 1980). Сам автор писал об этой пьесе: «Эта пьеса – попытка вернуть театр к проблеме духовности – проблеме, почти забытой литературой постмодернизма и авангарда, но очень сильно волновавшей классиков XIX века: Гоголя, Чехова, Достоевского, Толстого» [1].

В пьесе и спектакле идет речь о ситуации, когда король Речи Посполитой Станислав Август Понятовский приехал к князю Каролу Радзивиллу просить

денежных субсидий для поддержания экономического состояния государства. По мере развития действий нам представляется главный герой-философ и искатель – Кароль Радзивилл Пανε Коханку. Его задумки и причуды, размышления о судьбе государства и его княжеского рода позволяют нам узнать, каким был легендарный князь. Радзивилл Кароль Станислав, по прозвищу Пανε Коханку (1734–1790) – государственный деятель Великого княжества Литовского. Учился в Несвижском иезуитском коллегиуме, служил воеводой виленским и генерал-лейтенантом войска ВКЛ. Для достижения своих целей часто применял военную силу, выделялся своевољством. Вошел в историю как легкодумный политик и ограниченный человек, отличался жестоким отношением к крепостным, приветливо относился к шляхте и был популярен в ее окружении. Являлся владельцем оркестра и театра в Несвиже [2].

В спектакле главный герой Пανε Коханку показан как человек неординарный и высокообразованный для своего времени, а также непокорный и своевольный. Однако официальные архивные сведения рисуют нам легкодумного и неуравновешенного шляхтича. В спектакле Кароль Радзивилл предстает как человек, которому не чужды и романтические порывы, который может посмеяться не только над другими, но и над собой.

Музыкальное решение спектакля весьма интересно и концептуально. Музыкальный оформитель Т. Калиновский гармонично соединил произведения композиторов различных веков (Я. Голанд, Й. Гайдн, Л. Вольский). В спектакле звучат как белорусские народные мелодии *a cappella*, так и авторские произведения. Ярким номером, характеризующим главного героя, является песня «Пανε Коханку» (автор – Л. Вольский) в ритме танго. Актеры исполняют «вживую» куплеты о правдивых и выдуманных событиях из жизни князя. Простая общая атмосфера, открытая и свободная манера исполнения отсылает к застольным народным песням. Яркой является сцена театральных развлечений, подготовленных к приезду короля. Здесь звучат струнный квартет Й. Гайдна, арии из оперы «Агатка, альбо Прыезд пана» (следует отметить, что такая опера действительно написана М. Радзивиллом и Я. Голандом при дворе Кароля Радзивилла специально к приезду короля). Широко используются авторские песни и мелодии современных белорусских композиторов Л. Вольского и Т. Калиновского. Введение в спектакль музыкальных произведений различных эпох обусловлено режиссерским решением и постмодернистской направленностью драматургического источника.

Современное прочтение исторических фактов, отношение к реальным событиям и героям вполне соответствует задаче, которую ставил для себя драматург – поднять проблему духовности и вывести для широкого зрителя еще одну фигуру в национальной истории, достойную подражания.

Литература:

1. Касатая К. Вялікае каханне Пανε Коханку / К. Касатая // Интернет-портал о театральном процессе в Беларуси «Пенсне.на.by» [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://pensne.na.by/rectnz/pane_kk.html
2. Вялікае Княства Літоўскае: энцыклапедыя ў двух тамах / [рэд.кал. : Г. П. Пашкоў (гал. рэд) і інш.]. – Мінск : Беларуская энцыклапедыя, 2006. – Т. 2. – С. 490.

**ХУДОЖНЬО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ СТІНОПISY
АНТИНА МАНАСТИРСЬКОГО В ЦЕРКВІ УСПЕННЯ
ПРЕСВЯТОЇ БОГОРОДИЦІ С. ЖОВТАНЦІ (ЛЬВІВСЬКА ОБЛ.):
ОСОБЛИВОСТІ ПРОСТОРОВОГО ВИРІШЕННЯ, ТЕМАТИКА**

Антін Манастирський належить до плеяди визначних митців у галузі українського образотворчого мистецтва першої половини ХХ ст. Живописець і графік народився в с. Завалів (нині – Підгаєцького району) в сім'ї поштового урядовця. З 1895 по 1899 р. вчився у Львівській Мистецько-Промисловій Школі, а потім – Краківській Академії Красних Мистецтв.

Жанрове розмаїття творчості А. Манастирського як живописця дуже широке. Відомий митець і як портретист, пейзажист, автор картин соціально-побутового жанру, історичної та епічної тематики у творах, станкової та книжкової графіки (понад 200 творів у різних жанрах та техніках).

Його полотна «Прощайте, товариші», «На могилі», «Козацька школа», «На водопої», «Розвідник», «Запорожець» присвячені козацькій тематиці. Митець був прекрасним портретистом. До шедеврів українського живопису належить його «Запорожець». Своєрідною сторінкою творчості А. Манастирського стали його композиції за мотивами творів Т. Шевченка («У ворожки», «Лірник», «Катерина») та українських народних пісень («Ой під гаєм-гаєм», «Ой ходила дівчина бережком»). Є в А. Манастирського і прекрасні пейзажі: «Гірський потік», «Ріка Варатин», «Карпатський пейзаж», «Дараби на Черемоші», що оспівують красу рідного краю. Багато зусиль митець віддав ілюстрації літературних творів. Це, зокрема, твори А. Чайковського, дитячі видання, шкільні підручники. Помер А. Манастирський 15 травня 1969 р. у Львові. Ім'ям художника названо вулицю у Тернополі.

Його пензлю належать ікони та іконостаси церков таких сіл, як: с. Більшівці, Комарно, Милятин, Нагачів, Судова Вишня, Суховоля, Суходіл, Тустановичі, Гусаків, Повітно, Солова; єдина збережена поліхромія у с. Жовтанці, перемальована у с. Страдч.

Не всі роботи Антіна Манастирського збереглися до наших днів. Це пов'язано, насамперед, із складною політичною ситуацією, що склалася із встановленням Радянської влади на Західних теренах України. На деяких роботах підписи автора були замальовані, багато робіт є загубленими або, взагалі, знищеними часом та політичним режимом.

Стінопис у с. Жовтанці – це єдина збережена поліхромія митця. На стінах церкви зустрічаємо такі релігійні сцени: «Юрій змієборець», «Христос із дітьми» та «Вручення Мойсееві заповідей». В його роботах яскраво прочитується українізація персонажів, адже саме тло, на якому зображені герої, нагадують нам українські Картати.

Колорит поліхромій є дещо стриманий і має переважно холодну сріблясту гаму. Художникові вдається вирішити складні колористичні завдання. Ми ба-

чимо тактовне введення жанрових елементів, вмiлу побудову далеких планiв (фреска «Вручення Мойсеевi заповiдей»).

Природа в iконах Монастирського нiколи не була лише тлом, вона завжди в злагодi з настроєм персонажiв, допомагає розкрити його та пiдсилити. Надзвичайно багатим є орнаментальне оздоблення стiн та куполу церкви, i саме орнамент вiдiграє доминиуючу роль у просторовому звучаннi интер'єру храму. Художник звертається як до вiзантiйських, так i до народних орнаментiв.

Творчiсть Антiна Монастирського у галузi сакрального мистецтва має виражене нацiональне обличчя, тому в радянськi часи вона не дослiджувалася. Сьогодні постає необхіднiсть вивчення, дослiдження, систематизацiї та мистецтвознавчого аналізу творчої спадщини Антiна Монастирського.

Меленевська Олена Борисiвна
Україна, м. Київ

ПРО ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ПІДПРИЄМНИЦТВА У КУЛЬТУРНІЙ СФЕРІ ТА НЕОБХІДНІСТЬ ДОСЛІДЖЕНЬ ЩОДО РОЗВИТКУ ВИРОБНИЦТВА КУЛЬТУРНО-ПРОСВІТНИЦЬКИХ ФІЛЬМІВ

Проблема функцiонування культурної сфери i розвитку у нiй пiдприємництва є для українського суспiльства дуже гострою. За пострадянськiй перiод у сферi культури змiнилось багато i не всi змiни є позитивними. Але в країні закладiв культури, якi продовжують функцiонувати, кожен з них має власний шлях розвитку. З'являються створенi приватними ентузіастами музеї, виставки i рiзноманiтнi студії, у тому числi студії з виробництва аудіовізуальних творiв, хоча ця сфера культури i потребує великих капiталовкладень.

За словами одного з вiтчизняних дослiдникiв сучасного кiнопроцесу, кiнорежисера i педагога Романа Ширмана, «для створення хороших пiзнавальних фiльмiв i телепрограм не обов'язково потрiбнi (хоча завжди бажанi!) багатомiльйоннi кошториси. Головне – це талант i майстернiсть авторiв. I розумiння того, що у них є якщо i не найчисельнiша, але чудова i вдячна аудиторiя» [1, с. 9]. I це дійсно так. В Україні є потужний людський ресурс: спеціалісти із досвідом роботи в аудіовізуальній сфері, молодь, яка прагне реалізуватись у культурі, є бажання людей споживати культурні надбання.

Сфера культурного виробництва залежить вiд ринкової ситуацiї. «Економічні стосунки обiймають сферу виробництва культурних благ та послуг в силу того, що в нiй використовуються економічні ресурси, а її результати поступають до економічного обiгу» [2, с. 39].

Сфера культурного виробництва має свою специфіку: 1) носить обмежений ринковий характер, обумовлений високим соціальним значенням культурних благ та послуг; 2) всi культурні продукти мають нестійкий та низький споживчий попит населення; 3) розвиток культурного пiдприємництва стримують технологiчні особливостi виробництва культурних благ, «що виражається у досить тривалому пiдготовчому та виробничому перiодах, а також у дуже довгому

періоді реалізації продукції, що потребує вкладення значних фінансових витрат на значний період часу, пов'язаний із підготовкою та «розкруткою» виконавців у шоу-бізнесі, підготовкою текстів оригінальних літературних матеріалів (ідей, сценаріїв), музичних творів і т. і.» [3, с. 42].

Розвиток нових форм підтримки культурно-просвітницьких проектів знаходиться на стадії формування. Цей фактор обмежує можливості розвитку підприємництва у вітчизняній культурі. Тому ще тривалий час буде зберігатися тенденція виробництва так званих малобюджетних фільмів. Ситуація із розповсюдженням такого роду продукції є ідентичною. «Унікальний характер продукції визначеного кола організацій та установ культури недоступний масовому споживачу в силу того, що розвиток мистецтва часто випереджає смаки споживачів. Ця продукція може не знайти попиту у сучасного глядача або потребує значних коштів для її пропаганди та просування до глядача» [3, с. 56]. З цих причин на терені вітчизняної культури багато некомерційних організацій, які не передбачають отримання прибутку від своєї діяльності й не несуть комерційного ризику. Враховуючи велику соціальну цінність такого продукту і для подальшого розвитку культурного виробництва, необхідні сучасні дослідження у цій сфері з урахуванням всіх її особливостей та нюансів.

Література:

1. Ширман Р. Розумне телебачення / Роман Ширман. – К. : ТРК, 2011.
2. Іванов Г. П., Шустров М. А. Економіка культури. – М. : ЮНИТИ, 2001.
3. Основи продюсерства. Аудіовізуальна сфера / [під ред. Іванова Г. П., Огурчикова П. К., Сидоренко В. І.]. – М. : ЮНИТИ, 2003.

*Меркулова Соф'я Александровна
Россия, г. Норильск*

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ИТОГОВОЙ АТТЕСТАЦИИ В КЛАССЕ КЛАВИШНОГО СИНТЕЗАТОРА КАК «ИНСТРУМЕНТА ПО ВЫБОРУ»

Одной из специфических сторон работы преподавателя клавишных инструментов на отделе «инструмента по выбору» является многовариантность. Часто бывает, что выпускник в классе клавишного синтезатора ранее обучался на другом инструменте (в качестве «инструмента по выбору»). И программа обучения, рассчитанная на 4 года, должна быть освоена учащимся за более короткий срок. Кроме того, при выборе произведений для выпускного экзамена необходимо учитывать общее развитие, культурный уровень, особенности характера и психологический тип личности ученика.

Общие требования ко всем выпускникам, независимо от основного инструмента (специальности) и срока обучения: исполнение двух разнохарактерных произведений наизусть, в одном из которых (или в его части) используется функция авто-аккомпанемена. Темп соответствует характеру, встречающиеся технические трудности преодолены, а эмоциональная окраска публичного вы-

ступления – положительная. Учащийся должен показать умение работать с разными функциями синтезатора (электропиано), а также донести смысл исполняемых произведений с помощью средств музыкальной выразительности (динамика, штрихи и т.д.). Другими словами, музыкальный материал должен быть увлекательным как для исполнителя, так и для слушателя.

Рассмотрим подробнее обозначенные требования.

Исполнение произведений наизусть не требует комментариев, а во всем остальном педагогу предстоит предложить ученику много вариантов выпускной программы. Композиторы-современники или классики, инструментальное переложение популярной эстрадной песни или джазовый стандарт. Даже инструментальный этюд, исполненный с авто-аккомпанементом, может стать интересной пьесой. Хорошее впечатление производит метод сопоставления: часть произведения звучит без авто-аккомпанемента, а затем повторяется в аранжировке. Если в произведении есть большое количество переключений вариантов тембров в разных частях, то целесообразно использовать банки регистрационной памяти.

При выборе стиля авто-аккомпанемента необходимо учитывать темп, предложенный заводом-изготовителем, не допуская большого отклонения как в сторону увеличения, так и в сторону уменьшения. Можно выбрать вариант аранжировки в учебном пособии или составить проект самостоятельно, но к авторскому тексту надо относиться уважительно, особенно в произведениях классических авторов. В джазовых пьесах допускается импровизация. В режимах авто-аккомпанемента обязательным является использование автоматического вступления, заключения, а также ритмических сбивок, переходов на разные варианты стиля на границах формы.

Произведение без авто-аккомпанемента может быть исполнено на электропиано. Авторы – как классические, так и современные, жанровая направленность – свободная. Возможно исполнение классического произведения в обработке, следует лишь следить за соответствием тембра выбранного солирующего инструмента. Например, выбрав для исполнения произведения И. С. Баха, можно использовать тембр органа (для прелюдий или фуг с соответствующей фактурой), а для пьес В. Моцарта и его современников – тембр клавесина. Если в произведении явное противопоставление в партиях левой и правой руки, можно использовать режим *split* (разделение клавиатуры), выбрав для ансамбля тембр фагота и, например, скрипок. Не стоит забывать и о режиме *layer*, обогащая тембры с помощью наложения.

Выступление на эстраде – это сложный и многогранный творческий процесс, серьезное дело, за которое ученик ответственен перед слушателем, автором, своим педагогом, самим собой. Но, помимо ответственности, необходимо также донести до сознания подопечного, что игра на сцене – это праздник, лучшие минуты жизни; минуты, когда музыкант может испытать удовлетворение от того, что он причастен к воссозданию и передаче художественного образа. Интерпретация сочинения связана с индивидуальностью исполнителя, каждый из которых проявляет себя на сцене и готовится к выступлению по-разному. Педагогу же очень важно перед выступлением не загружать внимание

ученика мелкими замечаниями, а сконцентрировать его внимание на главном – трактовке целого и наиболее важных деталях, что поможет уйти от излишнего волнения и настроиться на позитивное влияние сцены. В ученике надо воспитывать уверенность в себе и отличным знанием текста в предконцертный период, и удачными исполнениями на репетициях, и вовремя сказанными словами одобрения.

Необходимо всячески поощрять концертные выступления учеников, их участие в различных формах коллективной музыкальной самодеятельности, музицирование для себя и в кругу семьи. Каждый из этих видов творческой практики связывает обучение (в том числе и на цифровых инструментах) с жизнью, и, постепенно превращаясь во внутреннюю потребность личности, становится действенным стимулом творческого роста.

*Микуланинець Леся Михайлівна
Україна, м. Мукачеве*

РОЗВИТОК ПРОФЕСІЙНОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ ЗАКАРПАТТЯ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

На сучасному етапі розвитку вітчизняної педагогіки та мистецтвознавства постала необхідність наукового осмислення музично-освітніх традицій та здобутків регіонів України. При значній кількості досліджень у цьому напрямі актуальною залишається проблема вивчення професійної музичної освіти Закарпаття другої половини ХХ століття – унікального та самобутнього явища, яке розвивалось під впливом взаємодії культури українського населення та представників інших етносів, які проживали на території краю (угорців, словаків, румунів, німців, росіян, циган та інших).

Осягненню проблеми професійної музичної освіти Закарпаття другої половини ХХ століття присвячена значна кількість наукових публікацій. Історію створення та основні творчі принципи навчальних закладів висвітлюють статті Г. Єнсен, М. Митровки, І. Попової, В. Теличка, особливості становлення музичної освіти на Закарпатті характеризують наукові розвідки В. Габорця, М. Митровки.

Та попри певні наукові здобутки у вивченні музичної освіти Закарпаття поки що немає спеціального дослідження, яке б комплексно висвітлювало становлення музичної освіти краю.

У другій половині ХХ століття на Закарпатті спостерігається стрімкий розвиток музичної освіти. Відкривається велика кількість музичних шкіл, починає свою діяльність Ужгородське музичне училище, Хустський технікум підготовки культосвітніх працівників, музичний відділ Мукачівського педагогічного училища. Ці процеси сприяють покращенню музичної освіченості серед населення краю, збільшенню кількості високопрофесійних музикантів, інтенсифікації музичного життя та музично-просвітницьких процесів, формуванню виконавських шкіл тощо.

У розвитку музичної освіти Закарпаття можна виділити декілька етапів.

Перший (1946–1950 роки) – становлення творчих засад музично-освітніх закладів – пов’язаний з новими соціокультурними умовами, зумовленими приєднанням Закарпаття до складу УРСР. Навчальні заклади основують свою роботу на принципах радянської освітньої моделі, яка поєднується із західноєвропейськими виконавськими та педагогічними принципами.

Другий етап (60–70-ті роки) позначений контактами із Центральною Європою (Будапештом, Кошице, Братиславою, Прагою), які стали можливими у середині 60-х років. Музична освіта у даний період виходить за рамки підготовки лише виконавців. Цей процес зумовлює відкриття 1960 року теоретичного відділу Ужгородського музичного училища. Завдяки його діяльності на Закарпатті закладаються основи музикознавчої думки. У музичній освіті краю відбувається становлення нової моделі виховання музиканта, у якій домінуючим є інтелектуальний інтерпретаторський підхід.

Третій етап (80–90-ті роки) – зменшення владного диктату, нові умови суспільно-політичного розвитку, пов’язані із здобуттям Україною незалежності. Даний період відмічений виробленням власної закарпатської педагогічної освітньої моделі, яка синтезувала принципи різних національних мистецьких шкіл.

Музична освіта Закарпаття у другій половині ХХ століття поєднала радянські освітні традиції, спрямовані на виховання музиканта-професіонала, з естетичними принципами різних національних мистецьких шкіл (чеської (празької), угорської, італійської, російської, української) та поліетнічні традиції закарпатського народного виконавства. Таким чином, синтез вищезазначених освітніх засад виявився у новій якості музичної освіти, домінуючою рисою якої є етнокультурна специфіка.

Москалюк Марта Вікторівна
Україна, м. Львів

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКЕ СЕРЕДОВИЩЕ ЛЬВОВА КІНЦЯ ХХ СТ.: ОСОБЛИВОСТІ ОРГАНІЗАЦІЇ ТА ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ

Важливим етапом у розвитку української художньої культури сьогодні є період 1980–2000-х рр., який починався стрімким злетом із бурхливими виставками на території України та за кордоном, поширенням нетрадиційних форм та способів художнього вислову, новим розумінням естетичних підходів.

Розвал ідеологічної вертикалі, що існувала як єдиний механізм, спричинив піднесення у мистецькій сфері, і спочатку на національному підґрунті. Відкриття розмаїтих нових форм сучасного світового мистецтва активізувало експериментаторський пошук, забезпечило міцні позиції українського мистецтва у майбутньому. Українським художникам доводилося водночас перебувати у протилежних часових вимірах: їм у край необхідно було переосмислити минулі національно-авангардні здобутки початку ХХ ст., абсорбувавши сучасні тенденції інших країн, і таким чином увійти у світовий контекст, власне тому наголошено на актуальності дослідження.

Наприкінці 1980-х – початку 1990-х рр. у культурно-мистецьких сферах Львова можемо спостерігати надзвичайно цікаве і прикметне явище – динамічний процес повернення того, що, як видавалося радянській владі, було остаточно знищене за майже п'ятдесятилітній період її панування. Сказане, насамперед, стосується відродження культурологічних організацій, неформальних мистецьких об'єднань і колективів.

Серед перших об'єднань художників у Львові були засновані «Центр Європи» та «Шлях». Засновники львівського «Шляху» намагалися активно налагоджувати контакти зі своїми колегами по всій Україні і за кордоном. За ініціативи керівництва «Шляху» та підтримки місцевого відділення Українського фонду культури організовано персональну виставку відомого художника-живописця Опанаса Заливахи (1988 р.), згодом виставки Ф. Гуменюка. Їхня творчість доводила, що актуальна національна тематика може виявлятися у оригінальних мистецьких формах.

Як уже згадувалося, однією з перших мистецьких організацій «нового типу» у Львові було Творче об'єднання «Центр Європи» (1987–1990 рр.). Його діяльність розпочалася з вуличних перформансів у подвір'ї Вірменського монастиря на «День міста» 1987 р. (акції Платона Сільвестрова, Вадима Богуна, Ігоря Барабаха, Павла Гранкіна, а також перформанс Юрія Соколова «Мистецтво в житті, або порядок – син анархії»).

Характерною ознакою другої половини 1990-х рр. є прагнення до значного розширення закордонних зв'язків, як форми своєрідного порятунку від маргіналізації художнього життя. Участь львівських художників у багатьох міжнародних мистецьких виставках і симпозіумах, а також тенденції до проведення акцій підводили певні підсумки ХХ ст.

Аналізуючи значне різноманіття явищ і подій, які відбувалися в українській культурі у кінці ХХ ст., можна виокремити наступні тенденції: подолання наслідків соцреалістичного реалізму і процеси самоідентифікації, повернення до модерністських мистецьких течій початку ХХ ст. та їх переосмислення з позицій сучасності, адаптація постмодерністських течій і репрезентація сучасного українського мистецтва на міжнародному рівні. Крім того, зазначимо, що в межах кожної з вказаних тенденцій є змога простежити низку локальних культурологічних явищ.

Наприкінці ХХ ст. українське мистецтво активно повертає втрачені на початку ХХ ст. позиції. Творчі здобутки українських митців репрезентують на численних персональних і групових виставках, на мистецьких форумах світового рівня. Показною ознакою сьогодення є те, що українське мистецтво вже не лише доводить факт свого існування, а й відроджує свій авторитет.

ФУНКЦІОНУВАННЯ ХОРОВОЇ ТРАДИЦІЇ ПРАВОСЛАВНИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ XVIII–XIX СТОЛІТЬ У СУЧАСНОМУ ПОЛІКУЛЬТУРНОМУ СЕРЕДОВИЩІ УКРАЇНИ

В Україні протягом новітньої історії державотворення домінантною є проблема людини і культури в контексті соціально-економічного розвитку держави. Культура – це лакмусовий тест, котрий виявляє якісну характеристику всіх напрямків життєдіяльності людини. В теорії культури пріоритетну роль відіграє рівень духовного розвитку людини і суспільства. Класичні мистецькі зразки покликані здійснювати духовний розвиток особистості. Завдяки естетико-праксеологічній комунікації реципієнта з кращими хоровими зразками духовної музики відбувається: а) духовний розвиток особистості; б) збагачення її світогляду; в) формування і, згодом, задоволення духовних потреб людини; г) розширення сфер її діяльності.

Керування релігійним життям на початку XIX століття здійснювалось Синодом, котрий через єпархіальних архієреїв опікувався, з-поміж іншого, і богослужбовим співом. Так, у 1859 р. було видано указ про те, що вихованці духовних шкіл повинні брати активну участь у читанні й співі за богослужінням в шкільних та академічних храмах.

Оскільки стан церковного співу в парафіяльних храмах не завжди був на належному рівні, то реформу було розпочато не з теперішніх співаків, а з вихованців духовних училищ і семінарій. На початку XIX століття серед вихованців семінарій знання нотної грамоти та особливостей церковного співу було обов'язковим. В окремих духовних школах існувала традиція співу всіх семінаристів під час Літургії. Співу всіх студентів за богослужінням передували зведені репетиції за участю правого і лівого семінарських хорів. Ця традиція мала великий вплив на релігійні почуття відвідувачів академічних храмів. Традиція всенародного співу стала одним з тих чинників, котрі у 1880 р. зумовили впровадження у церковне хорове звучання жіночих голосів. Перша спроба цього належить композитору та диригенту О. Архангельському.

На вивчення нотного співу в трьох семінарських відділеннях на рік відводилося по 80 годин. Заняття проходили двічі, а то й тричі на тиждень. За шість курсових років налічувалося 500 годин. Найбільш талановиті студенти несли послух помічників регента й отримували призначення до кращих парафіяльних та архієрейських хорових колективів. Переписуванням нот теж займались вихованці. Справа семінарського педагога полягала у вдосконаленні вмінь та навичок, набутих вихованцями в духовних училищах. Саме в училищах закладали міцне підґрунтя церковного співу, нотної грамоти, а розвиток вокально-хорових навичок шліфувався в період семінарського курсу.

В стінах духовних шкіл склалася традиція взаємонавчання – коли старший учень вчить молодшого. Особливо корисним у справі навчання нотного співу була практика залучення до складу парафіяльних хорів кращих семінари-

стів. Водночас, таким шляхом здійснювалась трансмісія хорової традиції зі стін духовних шкіл в середовище народу. Подібна практика стала традиційною і побутує у наш час. Внаслідок цього істотно поліпшується якість співу на парафіях, а студенти мають змогу отримувати винагороду свою працю.

Таким чином, програмні принципи навчання нотного співу в духовних школах на зламі XVIII і XIX століть відповідали суспільно-історичним вимогам. По-перше (в близькостроковій перспективі), одразу й істотно покращився рівень богослужбового співу у містах, де існували духовні навчальні заклади; по-друге (у середній та віддаленій перспективі), православні парафії поповнювалися священиками з великим багажем знань нотної грамоти, вмінь та навичок церковного співу.

З огляду на історичну ретроспективу можна твердити, що система духовної освіти другої половини XVIII – початку XIX століття була нерозривно пов'язана із тогочасним суспільно-політичним устроєм. І сьогодні православна церква розглядається як один з інтегруючих чинників культуротворчої політики держави.

Нечепуренко Дмитро Дмитрович
Україна, м. Київ

ДО ПИТАННЯ ІСТОРІЇ ПОЯВИ АКУСТИЧНОЇ ТА ЕЛЕКТРИЧНОЇ ГІТАР

Грифові струнні щипкові інструменти з'явилися в глибокій давнині. Вони складають сімейство лютневих в широкому сенсі слова. Ранні свідоцтва, що збереглися, – це скульптурні зображення Месопотамії, які відносяться приблизно до 2 тисячоліття до н. е. В них збережені інструменти з невеликим корпусом, який був зроблений з панцира черепахи або з гарбуза (обтягнутого, ймовірно, шкірою). Подібного роду інструменти існують і в наші дні в деяких країнах: на Балканах – тамбурица, в Ірані – ситар, в Туреччині – саз, в Греції – базуки.

Вирішальний момент в історії розвитку інструменту – поява нового корпусу резонатора, що складався тепер уже з трьох частин: деки, верхньої деки і двох обичайок, які їх з'єднують.

Гітари, починаючи з 1850 року, за типом будови вельми сучасні: збільшення об'єму корпусу, який робиться ширшим і глибшим; встановлення віброуючої частини струни (65 см); трансформація грифа, який стає ширшим і ледве більш опуклим по відношенню до площини деки; гриф продовжується до отвору резонатора; повернення до кріплення струн за допомогою вузликів, що зав'язуються; підставка забезпечується поріжком; встановлення оптимальної кількості (сім) віялових пружин і новий принцип їх розташування.

Багато джазових та блюзових бендів 1920-х та 1930-х років використовували акустичну гітару, але їй майже не було чутно, тому вона була винятково на посаді ритм-інструмента. В 1931 році Жорж Бошам (George Beauchamp) і Адольф Рікенбакер (Adolph Rickenbacker) винайшли електромагнітний звукоз-

німач, в якому електричний імпульс пробігав по обмотці магніту, створюючи електромагнітне поле, в якому підсилювався сигнал від коливання струни.

У звичайній гітарі тембр залежить від того, в якому місці зашпикується струна: ближче до підставки він виходить більш гострим, сухуватим, а ближче до грифа – м'яким. Ця якість збереглася і в електрогітарі: на багатьох інструментах установлюються три і навіть чотири групи звукознімачів: одна в підставці, інша в грифі, третя (і четверта, якщо вона є) між цими двома. Підключаючи одну якусь групу звукознімачів, а інші залишаючи бездіяльними, гітарист одержує різний тембр. А можна включити всі, але неоднаково підсилювати коливання від них, підбираючи потрібні співвідношення. Для цього рукоятки регуляторів звукознімачів встановлені на корпусі інструмента, під рукою у виконавця.

До 1950 року компанія, заснована Фендером, вже щосили штампувала копії гітари під назвою Esquire (сквайр, або зброєносець), потім послідував Broadcaster, за ним – Telecaster, а в 1954 році світло побачило перший Stratocaster. З тих пір ця модель гітар особливих змін не зазнала. До наших часів змінювалася лише форма та деякі деталі інструмента, загальний принцип побудови та звуковидобування були незмінними.

*Никишова Марія Николаевна
Россия, г. Санкт-Петербург*

ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ О. МЕССИАНА В ОБЩЕМ ПРОЦЕССЕ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОЙ ФРАНЦУЗСКОЙ МУЗЫКИ

Оливье Мессиан писал, что его «... ритмический язык представляет собой смесь разнородных элементов, для него характерны длительности, определяемые нерегулярными числами, отсутствие равных времен и симметричных тактов, привязанность к простым числам, присутствие необратимых ритмов и ритмических персонажей...». В этой цитате отражены основные принципы его ритмической системы, но хотелось бы добавить о роли необратимости в его музыке и творческой концепции. Композитор видит необратимость во многих немusыкальных явлениях: в архитектуре, крыльях бабочки, древних магических словах, одинаково читающихся слева направо и справа налево, в лице и теле человека. Пристрастие к необратимым ритмам и ладам ограниченной транспозиции отражает роль циклического принципа в развертывании музыкальных процессов: точное повторение ритма при прочтении его справа налево, как и возвращение исходной формы лада после его транспозиций – в этом проступает более широкая основа – своего рода движение по спирали, в процессе которого осваивается некое заранее очерченное пространство. В движении музыкальных событий проступает строгая цикличность, где мы всегда возвращаемся к исходному рубежу, каждый раз на новом уровне, как бы в разных плоскостях. Возникающие «несовпадения» продолжительности ритмического и высотного рядов, всевозможные «наслоения» разных ритмических и ладовых образований – эти полимодальность и полиритмия являются характерными чертами стиля

Мессиа́на. В этом сказывается один из принципов музыкального движения в произведениях Мессиа́на – принцип «кристалла» – своеобразные ротации музыкальных структур, где отдельные плоскости вращаются с неодинаковой частотой, создавая эффект постоянного обновления при общей стабильности «длящегося состояния».

Система Мессиа́на имеет строгую иерархичность: на вершине ее – тотально объединяющая идея ограниченности. Ограниченность присутствует как метод, с помощью которого производится набор необходимых средств, создаются новые элементы музыкального языка, обуславливается симметрия, зеркальность, повторность, замкнутость. Этот метод породил крайне своеобразную концепцию. Основные ее постулаты Мессиа́н формирует в трактате «Техника моего музыкального языка».

«Птичий ритм» – один из источников творческой энергии Мессиа́на. Его можно найти в партитурах «Квартета на конец времени», «Образы слова Аминь», «Каталога птиц», «Экзотических птиц», «Семь хайку» и других партитурах. Скрупулезно перенесенные в партитуры птичьи «цитаты» отличаются спонтанностью, образуя сложные полифонические сочетания с контрастной сферой ритмического письма.

Господство ротационных преобразований устойчивых структур у Мессиа́на определяет отношение к проблеме формы. Она тяготеет к типу, основанному на бесконечной вариантности. Поэтому автор предпочитает не столько замкнутые, завершенные структуры с четкой репризой, сколько формы, способные к бесконечному продолжению. Отсюда так велика в музыке Мессиа́на роль строфических построений, между которыми возможны подчас весьма разветвленные тематические связи, велика роль вариационных преобразований, нередко достигаемых путем тонкой орнаментальной разработки первоначально заявленной структуры.

Формирование и эволюция творчества О. Мессиа́на – это целая эпоха французской музыкальной культуры, которую, к тому же, нельзя назвать завершенной. Те или иные черты стиля, элементы композиторской техники продолжают свою жизнь, сохраняя свое воздействие и в творческой практике современности. Интересно было бы проследить, какова роль творческого (и теоретического) наследия Мессиа́на в общем процессе развития французской музыки конца XX – начала XXI веков. Насколько творчество композиторов современной Франции (Жерар Гризе, Ален Гуссен, Паскаль Дюсапен, Бернар Кавана, Анри Дютие и Андрэ Бон) впитало черты стиля, ритмическую технику, эстетические элементы системы Мессиа́на, насколько эта система переосмыслена и преображена.

ШОУ-БІЗНЕС – МЕНЕДЖМЕНТ АБО МИСТЕЦТВО?

Незаперечним є той факт, що кінцевим результатом кожного сучасного музичного проекту є, по великому рахунку, створення духовних цінностей, художньої продукції (номер, кліп, компакт-касета, компакт-диск, відеофільм, концертна, теле-, радіопрограма і т.д.) і просування їх на ринок культурних послуг. Ця формула певним чином відносить шоу-бізнес до рангу мистецтва. А от управління процесом створення зазначених цінностей та успішне вирішення проблем реалізації створеної художньої продукції відноситься, з одного боку, до менеджменту, а з іншого – до творчості. Філософія менеджменту і мистецтво тісно і органічно переплетені в діяльності викладача-вихователя молодого естрадного вокаліста або продюсера. І в цьому сенсі така його робота може бути названа творчістю. Саме тому продюсеру-початківцю та його підопічному необхідно знати ці закономірності розвитку шоу-бізнесу.

Відомий американський дослідник Дональд Пасман у книзі «Все про музичний шоу-бізнес» справедливо зауважує, що добре справлятися зі своєю справою і заробляти великі гроші, нічого не розуміючи у фінансах, неможливо: «Треба спочатку отримати прекрасне уявлення про те, як взагалі влаштований бізнес, які його складові частини, в чому полягає різниця між прибутком і збитком тощо».

Підкреслимо, що музичний шоу-бізнес – це синтез науки і мистецтва, і одна частина без іншої існувати не може. Наприклад, якщо у пісні відібрати мелодію – вийде вірш, а без поетичного тексту – інструментальна п'єса. Ще стародавні філософи стверджували, що найкоротший шлях до істини лежить через знання і практику. Адже перш, ніж *щось* зробити, треба про це *щось* знати. Практика виникає з теорії.

Час, в який ми живемо, – епоха змін. Наше суспільство здійснює винятково важку, багато в чому суперечливу, але історично неминучу перебудову. У соціально-політичному сенсі це перехід від тоталітаризму до демократії, в економіці – від адміністративно-командної системи до ринку, у житті окремої людини – перетворення його з «гвинтика» у самостійного суб'єкта в усіх сферах життєдіяльності, у тому числі в культурі та мистецтві. На часі є необхідність опанувати новими знаннями, вміннями і навичками, навчитися користуватися ними на практиці. Важлива частина цих знань, як показує світовий досвід, розвиток знань, вмінь і навичок менеджменту в різних сферах життя, зокрема в шоу-бізнесі.

В економічно розвиненому світі значимість менеджменту проявилася у 30-ті роки XX століття. Саме тоді ця діяльність перетворилася на професію, галузь знань, самостійну дисципліну, а соціальний прошарок менеджерів – у велими впливову силу. А нині, коли бізнес проникає в усі сфери діяльності – економічну, соціальну, культурну тощо – менеджмент набуває особливого значення. Це повною мірою відноситься і до шоу-бізнесу.

Слід зазначити, що в даний час менеджмент як професія, як область знання стає справді інтернаціональним. Освоєння управління в кожній з країн, передача досвіду стають дуже цінними і корисними, оскільки це дозволяє зрозуміти, як вести бізнес у власній країні і за кордоном, уникати помилок в ситуаціях, які зустрічалися в минулому і сьогодні, але цілком можливі і в майбутньому.

Менеджмент, як поняття, – це процес планування, організації, мотивації і контролю для того, щоб сформулювати і досягти мети організації, використовуючи знання та вміння інших людей. Чітко проглядаються чотири основних структурних елементи: планування, організація, мотивація, контроль.

Особливо виділимо два структурних елементи: процес *створення* духовних цінностей і процес *просування* художньої продукції на ринок культурних послуг.

Наприклад, у культурі розвинених західних країн поняття «менеджменту» дуже часто межує з поняттям «бізнесу». У зарубіжній науковій літературі бізнес розглядається як діяльність, спрямована на отримання прибутку шляхом створення і реалізації певної продукції чи послуг (*Business management* – управління бізнесом, управління комерційною діяльністю). Проте бізнесмен і менеджер не одне і те ж. Бізнесмен – це людина, яка займається чистою комерцією, «робить гроші», власник капіталу, що знаходиться в обороті, приносить дохід. Різновидом бізнесу є підприємництво. Це вид діяльності ще більше пов'язується з особистістю людини, яка здійснює бізнес. Затіваючи нову справу, вона вкладає власні кошти в нове підприємство, новий проект і повинна бути готовою до особистого ризику. Термін «підприємець» був введений французьким економістом Рішаром Кантіллоном на початку XVIII століття, і з тих пір це слово означає людину, яка бере на себе ризик, пов'язаний з організацією нового виробництва або розробкою нової ідеї, нової продукції або нового виду послуг, пропонує в суспільстві.

Естрада, що в наш час увійшла до культурно-політичного конгломерату шоу-бізнесу, є наймолодшим з видів мистецтва.

Отже, зазначимо, що в умовах засилля в музичному просторі звукового ефіру різних за якістю музичних фонограм, сучасного прогресу звукових можливостей і наукового розвитку концепцій виконавської діяльності виникли нові підходи до проблеми підготовки артистів естради, оскільки традиційна музична педагогіка має рекомендації щодо поліпшення процесу удосконалення виконавства взагалі. У зв'язку з ним набувають актуальності питання розробки експериментальних методик, які б сприяли більш глибокому засвоєнню студентами необхідних знань з теорії сучасного менеджменту в сфері мистецтва і культури та шоу-бізнесу на основі комплексного вивчення світового матеріалу в процесі навчання, а також розширення меж практичної підготовки щодо його використання. Це дозволить активізувати навчально-пізнавальну діяльність майбутніх естрадних виконавців для подальшого їхнього проникнення в безодню українського шоу-бізнесу.

ТЕХНОЛОГІЇ ФОРМУВАННЯ ГОТОВНОСТІ ДО ПРОФЕСІЙНОЇ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ СТУДЕНТІВ ГАЛУЗІ «МИСТЕЦТВО» ВНЗ І–ІІ РІВНІВ АКРЕДИТАЦІЇ

Соціально-економічні зміни, що відбуваються останніми роками в Україні, підписання Болонської декларації зумовили нові пріоритети професійної підготовки майбутніх фахівців. Талант і творча обдарованість стають сьогодні запорукою інтенсивного економічного розвитку країни і сприятливим фактором національного престижу. «У постіндустріальну епоху з її стрімким науково-технологічним піднесенням, бурхливим приростом знань і технологічними проривами, з прискореною глобалізацією всіх процесів, освіченість, інтелект, творчий потенціал особистості стають провідною продуктивною силою, визначальною передумовою і наріжним каменем процесу цивілізації» [2, с. 1–3].

Аналіз останніх досліджень у галузі професійної підготовки студентів та оптимізації методів і прийомів професійної підготовки майбутніх фахівців (А. М. Алексюк, С. У. Гончаренко, М. Б. Євтух, І. А. Зязюн, І. П. Підласий, Д. Н. Кавторадзе, М. М. Поташник, Т. С. Яценко) показує, що все частіше у навчально-виховний процес закладів освіти впроваджуються нестандартні форми і методи організації навчальної творчої діяльності, спрямовані на забезпечення активізації навчання, одержання глибоких знань, стимулювання пізнавальної діяльності студентів, сприяння розвитку їх творчих здібностей, формування професійних умінь та навичок, внаслідок чого підвищується якісний рівень підготовки фахівців. Однак, на нашу думку, залишається поза увагою вивчення проблеми розробки та застосування новітніх педагогічних технологій щодо формування готовності до професійної діяльності перукарів-модельєрів у процесі фахової підготовки.

Досліджувана нами проблема, як показує аналіз науково-педагогічної та методичної літератури, складна і в теоретичному, і в практичному аспектах. Теоретична складність її полягає у невеликій кількості науково-педагогічних теорій, концепцій, інноваційних технологій формування готовності до професійної творчої діяльності саме перукарів-модельєрів у процесі фахової підготовки, що враховують економічні зміни на сучасному етапі розвитку економіки України, особливо в умовах світової фінансової кризи. Тому особливого вивчення потребують дидактичні основи навчально-виховного процесу, а саме дослідження технологій, форм та методів педагогічної освіти в контексті формування готовності до професійної діяльності.

У контексті нашого дослідження цікавими є роботи сучасних вчених, що займаються проблемами педагогічних технологій у професійній освіті. Так, В. Беспалько вважає, що педагогічна технологія є засобом досягнення цілей навчання, сутність якого полягає в таких положеннях:

– це попереднє проектування навчально-виховного процесу і подальше відтворення проекту в навчальній групі;

- передбачає проект навчально-виховного процесу, який визначає структуру і зміст навчально-пізнавальної діяльності самого студента;
- центральною проблемою є процес цілепокладання, який розглядається у двох аспектах: діагностичного цілеутворення і об'єктивного контролю якості засвоєння навчального матеріалу, а також розвитку особистості в цілому;
- передбачає структурну і змістовну цілісність всього навчально-виховного процесу;
- мета реалізації педагогічної технології – її методи та засоби [1, с. 12–13].

Основним завданням вищого навчального закладу, зокрема І–ІІ рівнів акредитації, є активізація навчально-пізнавальної діяльності студентів не лише окремими способами, прийомами, а й активізація всього навчально-виховного процесу, виявлення системи методів, способів, прийомів, організаційних форм і засобів, тобто розробка та впровадження такої педагогічної технології, що сприятиме підвищенню активності у процесі пізнання, цілеспрямованому формуванню готовності до професійної творчої діяльності.

У дослідженні встановлено, що серед різноманітних педагогічних технологій найбільш адекватними поставленим цілям є наступні напрями:

- технології цілепокладання;
- проектні технології;
- технології конкурсної діяльності;
- технологія проблемного навчання;
- дослідницькі технології;
- ігрові технології;
- тренінгові технології;
- екскурсійно-виставкові технології;
- інформаційні та комунікаційні технології;
- технології студентського самоврядування.

Визначаючи особливості формування готовності до професійної діяльності фахівців у ВНЗ І–ІІ рівнів акредитації, відзначимо, що особливості навчання у коледжах, на жаль, досліджені недостатньо, особливо щодо розробки та впровадження новітніх педагогічних технологій.

Література:

1. Беспалько В. П. Слагаемые педагогической технологии / В. П. Беспалько. – М. : Педагогика, 1989. – 192 с.
2. Національна доктрина розвитку освіти // Освіта. – 2002. – № 26. – С. 1–3.

**«STABAT MATER» Ф. ШУБЕРТА – Ф. КЛОПШТОКА:
РОМАНТИЧНА РЕЦЕПЦІЯ СЕРЕДНЬОВІЧНОГО ТЕКСТУ**

У 1816 р. молодий Ф. Шуберт звернувся до німецького перекладу середньовічної латинської секвенції «Stabat Mater» (авторство приписується францисканському монаху XIII ст. Якопоне да Тоді), зроблену німецьким поетом-романтиком Ф. Г. Клопштоком («Jesus Christus schwebt am Kreuze»). Романтична творчість відомого протестантського поета XVIII ст. настільки захопила молодого Шуберта, що він взяв за основу твір поета та поклав його на музику.

Відмінність латинської секвенції «Stabat Mater» і поеми Ф. Г. Клопштока «Jesus Christus schwebt am Kreuze» ми бачимо як у формі твору (латинський текст включає 60 рядків, німецький – 78; німецький текст почасти наслідує форму латинської поеми, яка складається з 20 терцин), так і його змісту. Звернемо увагу, що у більшості строф Ф. Г. Клопшток лише імітує форму латинської секвенції, у більшій частині твору змінюючи його зміст. Так, наприклад, другій строфі латинського тексту відповідає третя строфа перекладу:

Stabat Mater

Стояла скорботна Мати,
Плачучи біля Хреста,
На якому був розп'ятий Син.

*Її стражденну душу,
Засмучену і жалібну,
Простромив гострий меч.*

Jesus Christus schwebt am Kreuze

Ісус Христос висів на Хресті,
Його скривавлена голова
похилилася додолу,
Скривавлена в ночі смерті.

Біля хреста Спасителя стояли
Покірні Марія і Іоанн,
Його мати і Його друг

*Крізь Матері смиренну душу
Ах, крізь цілу Її душу
пройшов меч.*

Відмінність у початкових фразах текстів латинської секвенції і Ф. Г. Клопштока пояснюється протестантською інтерпретацією католицького середньовічного тексту, де головний акцент зроблено не на фігурі Богородиці, а на Ісусі Христі. Однак згадка про меч, який пройшов крізь душу Божої Матері, є у обох текстах, оскільки цей момент є у святому письмі (див. Лк 2, 35).

Христоцентричну інтерпретацію тексту Якопоне да Тоді ми бачимо і у тій частині твору, де ліричний герой поеми звертається з риторичним питанням. У італійського середньовічного автора об'єктом співстраждання є Діва Марія (п'ята і шоста строфи), у німецького поета-романтика – Ісус Христос (сьома і восьма строфи):

Stabat Mater

Чи є людина, яка б не заплакала,
Якщо б побачила Христову Мати
У такій скорботі?

Хто б не засумував,
Дивлячись на Христову матір,
Що страждає разом з Сином.

Jesus Christus schwebt am Kreuze

Хто не заплаче сльозами
лагідного співчуття
Із тими благочестивими,
Які Тебе, Господи, в часі смерті бачили?

Хто з ними не заніміє,
Хто не захлинеться від болю?
Які Тебе, Господи, в часі смерті бачили.

І зовсім контрастують моменти інтерпретації індивідуального переживання ліричного героя голгофської драми. Францисканський поет-монах у своєму творі благає Матір Божу дарувати йому благодать найбільш повно відчувати Христові страждання, тоді як протестантський поет-романтик наголошує на моменті полегшення Ісусом людських страждань:

Stabat Mater

Щоб носити смерть Христа,
Бути співучасником страждань
І бичування нехай я удостоюся.

Нехай я буду поранений ударами,
Нехай буду сп'янілий від Хреста
І крові Сина.

Jesus Christus schwebt am Kreuze

Тільки лагідне ярмо, о Посереднику!
Нехай будуть легким тягарем,
божественний Попереднику
Для вірних Твоїх, всі страждання
цього світу.

О, Господній Вершителю,
Який мої скрути, мій тягар
Ти робиш завжди легким та лагідним.

Відмінними є й закінчення латинської і німецької версій «Stabat Mater». Пізньосередньовічний індивідуалізм латинської секвенції виявився у звертанні до Ісуса Христа від першої особи однини, у німецькому – першої особи множини, підкреслюючи загальнолюдський вимір Спасіння:

Stabat Mater

Христе, коли прийде час померати,
Нехай через Твою Матір я прийду
До пальми перемоги.

Коли тіло помре,
Вчини, щоб душі була дарована
Слава раю. Амінь.

Jesus Christus schwebt am Kreuze

Хотів би я, мов на орлиних крилах,
Туди до вас поспішати у височінь,
У Божественну височінь.

Щоб колись, як сном смерті
Ми поснемо, тоді разом усіх
На Небі братів наших побачити.

ПРИНЦ ЛУИ ФЕРДИНАНД ПРУССКИЙ И ЯН ЛАДИСЛАВ ДУСИК: ДИАЛОГ В ПРОСТРАНСТВЕ МУЗЫКИ И ИСТОРИИ

Западноевропейская музыкальная культура конца XVIII – начала XIX века дала миру имена выдающихся музыкантов, творчество которых вышло за пределы давно сложившихся рамок и законов классического стиля и ознаменовало собой появление первых ростков Романтизма в музыкальном искусстве. Особое место среди них занимают фигуры Яна Ладислава Дусика (Жана Дюсека) (1760–1812) и принца Луи Фердинанда Прусского (1772–1806), творческая судьба и композиторское наследие которых доныне не становились предметом научных исследований в отечественном музыкознании.

Я. Л. Дусик – одна из ярчайших артистичных личностей Европы конца XVIII – начала XIX века – снискал славу талантливого композитора, успешного педагога и блестящего пианиста-виртуоза. Его концертная деятельность в своем географическом охвате на тот момент была уникальной и сравнима лишь с последующей гастрольной деятельностью Ф. Листа. Перед чешским музыкантом были открыты двери многих знатных, в том числе и королевских, домов Франции, Италии, Англии и даже России.

Непростые жизненные обстоятельства привели Дусика в 1800 году в Гамбург, где и состоялась его первая встреча с принцем Луи Фердинандом Прусским. Потомок Фридриха II Великого вошел в историю не только как бесстрашный полководец, но и как талантливый пианист и композитор, чье мастерство было высоко оценено современниками (прежде всего Бетховеном) и музыкантами следующих поколений (Р. Шуманом и Ф. Листом).

Духовная близость Луи Фердинанда и Дусика, проявившаяся не только в преданности музыке, но и во внутреннем ощущении свободы, сквозящем как в отношении к миру и обществу, так и в творчестве, породила скорее равноправный союз талантливых музыкантов, нежели традиционный тандем придворного капельмейстера и вельможи.

Адъютант принца, граф Карл фон Ностиц описывает их частые совместные концерты-соревнования, в которых принц несколько не уступал прославленному пианисту. Имея опыт в издательском деле, именно Дусик впервые опубликовал сочинения Луи Фердинанда. Во многом благодаря чешскому музыканту, в мае 1804 года в Берлине с большим успехом состоялась публичная премьера фортепианного квинтета op. 1 принца Луи Фердинанда (посвященного Г. Гиммелю). Для Дусика же подобное сотрудничество дало не только финансовые и социальные выгоды, но и возможность обрести настоящего единомышленника и друга.

Рассматривая этот творческий союз в контексте культурного диалога, следует отметить, что фортепианный стиль Дусика, во многом формировавшийся под влиянием английской школы, разительно отличался от традиционного письма венских классиков как в плоскости трактовки формы, построения

фактуры, тональної роботи, так и в образно-содержательной сфері. В композиторському наслідуванні Луї Фердинанда, навпроти, отчетливо прослідковується вплив раннього творчості Бетховена. При цьому сила таланта і яра індивідуальність принца дозволяють сходними засобами відкрити перед слухачем абсолютно іншої образно-емоційний світ, відмінний від бетховенського і близький до романтичним образам музики Дусика.

Героїчна гибель принца в жовтні 1806 року в битві з наполеонівською армією стала трагедією для чеського музиканта, реакцією на яку стало написання Дусиком фортепіанної сонати *fis-moll op. 61 «Elegie harmonique sur mort du Prince Louis Ferdinand de Prusse»* (Гармонічна елегія на смерть принца Луї Фердинанда Пруського). Вона стала свого роду музичальним пам'ятником другу.

Таким чином, недовгий, але плідотворний союз Я. Л. Дусика і принца Луї Фердинанда Пруського, зігравший знакову роль в житті і творчості обох музикантів, сприяв утвердженню романтичних принципів в західноєвропейській музичальній культурі.

Петрушевська Маріанна Володимирівна
Україна, м. Київ

«КОМПОЗИТОРСЬКА ТЕХНІКА»: ДО ВИЗНАЧЕННЯ ЗМІСТУ ПОНЯТТЯ

Термін «композиторська техніка» зустрічається у науковій літературі, присвяченій аналізу сучасних музичних напрямів, творчому процесу композитора, а також у навчальних посібниках по композиції.

Композиторська техніка – це сукупність методів, що використовуються у процесі створення музики та забезпечують генерацію, розробку і організацію музичного матеріалу, його запис, конвертацію і звукову реалізацію.

Генерація музичного матеріалу – це виникнення в свідомості композитора нових музичних ідей. Розробка є розвитком конструктивних музичних елементів з використанням накопичених музичним мистецтвом прийомів. Організація музичного матеріалу – це об'єднання композитором компонентів музичного твору в єдине ціле. Запис – фіксація твору на папері за допомогою нотних символів. Під конвертацією розуміються різні види перекладень, аранжувань і оркестровок. Звукова реалізація – це виконання твору в акустичному вигляді.

І. Ф. Стравінський розуміє техніку «як здатність передати, «виразити», розробити думку» і, таким чином, не відокремлює техніку від суб'єкта – її носія. Але при цьому Стравінський розділяє техніку і технологічну майстерність. Якщо останній можна навчитися, то власна неповторна техніка є невід'ємною від творчої особи. Техніка, пише І. Стравінський, – «єдиний прояв «таланту»: до певної міри техніка і талант – одне і теж».

П. Хіндеміт у книзі «Керівництво по композиції» у розділі «Техніка і стиль» говорить про техніку як про головний чинник перетворення музичного

матеріалу в «звукову форму, наділену просторовим і звуковим значенням». На відміну від Стравінського, він не протиставляє техніку і технологічну майстерність, але протиставляє техніку і стиль. Стиль, за Хіндемітом, – це теж частина техніки. Але стилістичні елементи не мають істотного значення для функціонального механізму структури, оскільки вони не впливають на задум твору, не пов'язані з місцем виконання, із взаємодією між виконавцями і слухачами і залежать виключно від фантазії композитора. Отже, тому вони можуть бути відокремлені від техніки композиції. Саме техніка – «причина дії музики на наш інтелект і відчуття, тоді як капризні стилістичні додатки лише додають композиції спеціального аромату».

Отже, П. Хіндеміт розглядає техніку як глобальну систему композиторського відбору музично-виразних засобів для написання конкретного твору. Серед чинників такого відбору він виділяє перелік реальних фізичних умов виконання конкретного музичного твору. Хіндеміт наводить, як приклад, класиків: «Техніка їхніх симфонічних творів дуже відрізняється від їхньої камерної музики, хоча весь основний матеріал однаковий». «Чим більший об'єм приміщення, тим простішою має бути техніка».

Важливим чинником відбору також виступає обсяг інтелектуальних можливостей слухача. «Якщо композитор пише для аудиторії, що добре знається на симфонічній музиці, він може використовувати складнішу техніку, ніж для нетямущих слухачів» Але композитор не повинен уникати можливості «задовольнити технічними засобами справедливі вимоги культурного слухача». То ж стосується і виконавців: «Невже в наших інтересах відштовхнути всіх культурних і освічених слухачів і тих хороших музикантів, і професіоналів і любителів, які просто не завжди мають бажання вирішувати складні музичні проблеми? Невже ми віддамо їх авторам легкої музики або піанолам-автоматам? У нас є великий вибір технічних можливостей, щоб задовольнити їх потребу».

Таким чином, П. Хіндеміт визначає техніку як певну послідовність розподілу автором компонентів п'єси, залежну від місця виконання, інтелектуальної підготовки слухачів і здібностей виконавців. Але, на відміну від І. Стравінського, техніка тут, швидше, об'єктивний чинник, ніж суб'єктивний.

*Пискач Алла Андріївна
Україна, м. Київ*

ВПЛИВ ФОЛЬКЛОРУ НА СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ РОК-МУЗИКИ ЯК СКЛАДОВОЇ ЕСТРАДНОГО ВОКАЛЬНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Для української національної культури основоположним джерелом є народна культура, на основі якої поступово сформувалося і професійне мистецтво. Сучасне вокально-інструментальне мистецтво України різноманітне і багатогранне. Воно включає в себе академічну композиторську творчість і естрадну масову.

Український мистецтвознавець В. М. Тормахова розглядає естрадне мистецтво як явище, що містить багато жанрів і є сценічним, орієнтованим на масового слухача: «Естрадна музика – це широке поняття, що поєднує в собі такі роди сучасної музики як джаз, рок- і поп-музика. В основі джазу, рок- і поп-музики лежить пряме звернення до глядача зі сцени, безпосередній контакт з ним, видовище, шоу, що були характерними для всіх цих напрямків спочатку» [2, с. 127].

Сучасна українська рок-музика на шляху свого становлення пройшла кілька етапів. Згідно з К. Стеценком, перший виник в 60-ті роки як зародок під впливом західного рок-н-ролу; другий наступив в середині 80-х – у зв'язку з процесами перебудови, що привело до розкріпачення мистецтва. Однак, як на цих етапах, так і сьогодні переважають дві основні тенденції в розвитку рок-музики:

- наслідування кращих англо-американських рок-гуртів;
- створення власного українського року на фольклорній основі [1, с. 338].

Вже на початку 60-х мистецтво країни вже почало звільнятися від важкого комуністичного контролю, у столиці почали створюватися госпрозрахункові молодіжні клуби. Один із перших таких започаткували Юрій Мальчик і Валентина Лебединець під назвою «МК-62». Вони створили вісім секцій за інтересами: джазову, поетичну, художню тощо, а також біт-секцію. Навесні 1967-го року у клубі «МК-62» відбувся перший конкурс біг-біту, у якому взяли участь 12 столичних команд. Восени того ж 1967-го на Другому фестивалі заявили про себе вже понад 20 гуртів.

Як можемо відстежити, за півроку у місті значно побільшало гуртів, яким недостатньо було грати західні стандарти, а які почали експериментувати з українським фольклором. У цей час відбувається перше звернення рок- і поп-гуртів України до національного одягу, зачісок, манери поведінки. Таким чином, своєю самобутньою творчістю з народними мотивами гуцульський ансамбль «Смерічка» та київський гурт «Березень» сприяли українізації молодіжної поп-музики.

На великій сцені з'являються Воплі Відоплясова (з тогочасними хітами «Плач Ярославни» та «Танці»), Брати Гадюкіни, Ірина Білик, Табула Раса, Бонита Байда та інші. Почалося видання журналу «Гучномовець», на сторінках якого популяризувалася творчість київських самодіяльних гуртів, уперше з'являються їхні дебютні записи. Але, як відзначає К. Стеценко, тенденція створення і поширення руху біг-гуртів «виникає в кінці 60-х, досягає вершини близько 1972 року і майже зовсім згасає на початку 80-х»; при цьому часом поєднуються зовсім різні стилі за стилем явища, такі як фолк-рок, кантрі-рок, блюз-рок, хард-рок, соул, фанк-рок, джаз-рок та поп-музика і камерна пісня-балада [1, с. 340].

Як бачимо, різні стильові течії вокально-інструментального мистецтва, творчі особливості різних регіонів України і різні культурні традиції мають в основі спільне джерело – фольклор. Фольклор завжди був одним з рушіїв культури народу. І навіть якщо на даний момент це лише складовий компонент багатьох видів мистецтва, у ньому збереглися характерні риси етносу (особливості, певні традиції і т. ін.), обряди, вірування, вираз народної свідомості, пронизаний символікою.

Література:

1. Стеценко К. Україна: рок-музыка. // Рок-музыка в СССР: опыт популярной энциклопедии. / Сост. А. Троицкий. – М. : Книга, 1990. – С. 338–345.
2. Тормахова В. М. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез: автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / В. М. Тормахова. – К., 2007.

Помпа Ольга Дмитрівна
Україна, м. Житомир

СУЧАСНИЙ СТАН ЖАНРОВОГО СКЛАДУ ТАНЦЮВАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ ЖИТОМИРЩИНИ

Традиційне хореографічне мистецтво населення Житомирщини важливе для нас у контексті загальної характеристики української культури. Основними формами побутових танців є: метелиці, гопаки, козачки, коломийки (гуцулки, верховини), польки, кадрилі. Саме на Житомирщині за жанровим складом в першу чергу побутують польки, кадрилі, козачки та іноді гопаки. Окремо значну регіональну особливість становлять хороводи.

Загалом, танці займають значне місце в житті й побуті українського народу, які з давніх часів пов'язані з річним колом обрядів – зимових, весняних, літніх та осінніх періодів. Вони виконуються на сімейних та масових святах, гуляннях, є невід'ємною часткою багатьох обрядів, ритуалів, звичаїв. У них проявляється менталітет українців, героїзм, волелюбність, оптимізм та інші невід'ємні якості народу. Особливостями українського побутового танцю Житомирщини є життєдайність, емоційність та колективний характер виконання, бурхливий темперамент. Вони зазвичай супроводжуються мелодіями, в яких відтворено емоційний стан виконавців.

Стародавнє християнське свято – день святого Андрія Первозванного або свято Калити в знак повороту сонця на весну. В цей час найбільше вдавались до заклинань, завбачення майбутньої долі й ритуального кусання «калити». Поліська назва танцю, притаманного цьому святу, є «Зайон». В ньому відображено образ зайця, тому і назва танцю походить від слова «заєць». Зміст танцю – перестрибування через рогачі або палиці. На Житомирщині на таке свято прийнято класти рогачі навхрест і на них танцювати по черзі, хто збивав рогача, або палицю, той виходив з танцю або програвав. А танцювали його під пісню «Ой у полі жито: сидить зайчик».

На Поліссі зустрічаються елементи трясучок, обертів. Більшість польок мають свої лексичні нюанси, вирізняючи їх з-поміж інших. Так, «Полька тиць», або як в Коростенському районі називають «Полька-немка» (що означає – німа пауза), оригінальна в своїй постановці. В цьому номері танцюристи завмирають у той момент, коли музика зупиняється, а музиканти можуть зупинитися тоді, коли їм заманеться і навіть зробити коротку паузу (зі слів оповідачів, музики в цей момент навіть могли випити чарку).

Відомий на Поліссі танець «Шир» був поставлений на основі гри «Куди йдеш», притаманної поліському краю. Поліська кадрилів виконується, як танок

«Куди йдеш» або «Поліський шир». На Житомирщині у більшості версій танцюють один з одним по черзі, тобто міняються партнерами, а потім знову вертаються до колишніх. Фігури танцю періодично повторюються.

Танці ж козацької структури «Зайонці», «Козачок», «Козак», «Очерет» «Чоботи», «Гречаники» та ін. ще досить помітно конкурують із засиллям сучасної поп- та рок-культури.

Сьогодні на свята танцюють давно забуті на Україні танці: «Краков'як», польку «На два боки», польку «Кокетка», «Ойра», «Гопак», «Вальс», «Гречаники», «Подеспанец» (місцева назва танцю «Падеспань»), «Страждання», «На річечці» (місцева назва рос. танцю «Выйду я на реченьку») та Шир. Причому кожне село славиться своєрідним виконанням того чи іншого танцю. Наприклад, майстри краков'яку знаходяться в селі Нараївка, кадрили Лінцей виконують жителі села Меделівка, Ойру танцюють в селі Бежів та Ялинівці. Та, незважаючи на те, що ті ж самі танці повторюються в різних селах, всі вони різняться своїм характером виконання.

В селі Нараївка Ємільчинського району також розповсюджений танець «Карапет» – він виконується під гру баяна, гармошки і під такі слова: «Ой піду я в карапет порвати ботінки, осталися на ногах чулки та резінки». Характерним для нього є танцювання парами.

Слід зазначити побутування хороводів «Кривий» та ігрового хороводу «Жучок», які виконуються на свято Масляної. Переймаючи традиції своїх пращурів, «Кривий танець» – хоровод, який характеризуються «заплітанням та розплітанням» хореографічних малюнків (народний вислів – «гра змії»).

Сучасна народна танцювальна культура в окремих селах Житомирщини, особливості її побутування вказує на унікальність та неповторність поліщуків та суттєво розширює уявлення про хореографічну культуру України в цілому. Подібні дослідження роблять наголос на необхідності цінувати все, що маємо, та все, нажите нашими предками, що передалося нам у спадок.

Порцев Микола Вікторович
Україна, м. Київ

СТИЛЬ Ф'ЮЖН У ТВОРЧОСТІ ЕЛ ДІ МЕОЛИ

Ф'южн – своєрідний стиль, який синтезує у собі риси багатьох напрямів – джазу, імпровізації, року, фольклору народів світу, сучасних композиторських стилів. Найяскравішим гітаристом, представником даного стилю є американець Ел Ді Меола – один з найбільш впливових і поважних музикантів сьогодення. Ларрі Корієл назвав Ді Меолу «батьком ф'южну».

Народився Ел Ді Меола 22 червня 1954 року у Нью-Джерсі, пригороді Нью-Йорку. Заняття музикою почав з гри на ударних, а потім у віці 8 років взяв до рук гітару. Почав вчитися у джазового гітариста вірменського походження Боба Есленіана. Педагог будував навчальну програму таким чином, щоб вивчати музику різних стилів – джаз, фламенко, босса-нову, класику. Це вплинуло на

розвиток особливої техніки гри Ел Ді Меоли, що дало поштовх до вироблення власного музичного стилю. З іншого боку, гітарист любив слухати різноманітну музику – від популярних Елвіса Преслі і Бітлз до фольклору різних країн світу, що також наклало відбиток на його творчість. Саме ці чинники стали основними у формуванні стилю ф'южн у Ел Ді Меоли.

Подальшу музичну освіту він отримав у коледжі Берклі (Бостон), куди вступив у 1971 році. Грав там у джазовому квартеті Баррі Майлза. 1974 рік став визначальним у кар'єрі Ді Меоли – його запросив у свою групу «Return to Forever» Чік Корія. З цією групою Ел Ді Меола вперше дебютував на професійній сцені у Карнегі-Хол. Також у складі «Return to Forever» було записано три ф'южн-альбоми, один з яких «No Mystery» отримав премію Греммі в номінації за краще виконання джазового твору. У 1976 році гурт розпався і це стало початком сольної кар'єри гітариста.

Дебютним альбомом став «Land Of The Midnight Sun», записаний музикантом у легкому і блискучому стилі, який надалі стане візитною карткою гітариста. Потім було записано ще декілька сольних альбомів – «Elegant Gypsy» (дуєт з Пако де Люсією у стилі імпровізаційного фламенко), «Casino» та «Splendido Hotel». Гітарист отримав три нагороди за кращий гітарний альбом. Його інструментальні альбоми стали найбільш комерційними наприкінці 70-х років серед музики такого жанру. Ел Ді Меола отримав звання найкращого джазового гітариста за результатами опитування читачів журналу «Guitar Player».

Початок 80-х років ознаменувався створенням супер-тріо «The Trio» разом з іспанським фламенко-гітаристом Пако де Люсією та англійцем Джоном Маклафліном. Цей проект вийшов цікавим не лише завдяки синтезу імпровізаційності джазу з рисами фламенко, а й у поєднанні звуку пальцевої техніки класичної гітари з нейлоновими струнами з акустичними гітарами, де на залізних струнах грали медіатором. Разом було записано три альбоми, один з яких «Friday Night In San Francisco» мав шалений успіх і розійшовся тиражем понад два мільйони копій. Найвідоміша композиція Ел Ді Меоли – «Mediterranean Sundance», записана спочатку в дуєті з Пако де Люсією в альбомі «Elegant Gypsy», а потім виконувана «The Trio» – й сьогодні на слуху у багатьох поціновувачів творчості виконавця.

Початок 90-х був ознаменований створенням проекту «Al Di Meola World Sinfonia», репертуар якого складався з власних композицій Ді Меоли та обробок танго Астора П'яцолли. До складу цього колективу були запрошені музиканти з різних країн, що додало нового колориту завдяки розмаїттю звучання музики країн світу.

Крім концертної діяльності, Ел ді Меола разом зі своїм вчителем Бобом Есленіаном створив навчальний посібник «Акорди, арпеджіо та соло».

Ел Ді Меола постійно в пошуку нових виражальних засобів. При створенні альбомів музикант активно користується не лише «живим» звуком, а й комп'ютерними технологіями – MIDI з поєднаннями семплованих звуків. У пошуках нового звучання гітарист залучив до складу «Telarc jazz» українського бандуриста Романа Гриньківа, записавши разом з ним альбом «Winter Nights».

ФЕНОМЕНЫ STREET И PUBLIC ART В ПРОСТРАНСТВЕ СОВРЕМЕННОГО ГОРОДА

Где живет искусство? Первый ответ, приходящий на ум, – в музеях и галереях. И так оно, собственно, было и есть.

Не секрет, что с рубежа XIX–XX вв. искусство начинает стремительно меняться, трансформируя ставшими привычными эстетические представления, переходя от реалистичности к образности, которая часто не понимается большинством, привыкшим к узнаванию традиционных стратегий. Преобразуются вместе с ним и музеи, обретая новое качество – причастность к текущему художественному процессу, влекущее и функционирование по законам арт-рынка. Одновременно становится очевидным и ряд недостатков актуального искусства, а вместе с ним и музея. Самые распространенные среди них – это обвинение его в коммерциализации наряду с непонятностью, оторванностью от реальности, чрезмерной элитарностью. Вероятный выход из затруднения приходит с обращением внимания к улицам города, в котором эти самые галереи и находятся.

Безусловно, элементы искусства присутствовали в экстерьере испокон веков. Однако сейчас это уже не то общественное пространство, которое можно просто украсить мозаикой или установить памятник почитаемому человеку. Значительная часть современного искусства немыслима без города, его холст – это крыши, стены и окна домов, дорожные знаки, фонарные столбы и др. И что важно, в противовес обращенному ко всем и никому монументально-декоративному искусству предыдущих столетий, современное, во всех без исключения случаях, нацелено на интеракцию со зрителем, на ответную реакцию, эмоции, оно хочет предложить взглянуть на мир по-другому, заставить задуматься. Необязательно ходить в музей, тесно сплетенный в сознании с понятием прекрасного и значимого, современное искусство само пойдет навстречу, чтобы встретиться с вами на улицах города в таких своих проявлениях как стрит арт (street art) и паблик арт (public art). Рассмотрение этих показательных течений актуального искусства и является предметом нашего интереса.

Теоретическое осмысление феноменов public art и street art безусловно необходимо, потому что значительное количество инноваций в культуре связано с преимуществами использования городской среды как творческого ресурса, да и трансформация художественного сознания как нельзя лучше прослеживается в облике городов.

В силу своей новизны и сравнительно непродолжительного времени с момента появления самих изучаемых феноменов эта тема крайне слабо разработана в научной литературе. Мною была проделана кропотливая работа по поиску и анализу имеющихся статей и интервью в российских и зарубежных изданиях, посвященных этому вопросу. В сочетании с непосредственным изучением проявлений рассматриваемых течений это позволило разработать класси-

фикацию их форм (разделив их по форме бытия, жанрам, темам, языку обращения к зрителю, соотношению с окружением), систематизировать имеющуюся информацию, приблизиться к более полной философско-культурологической оценке рассматриваемых явлений.

Зачастую понятия паблик арт и стрит арт не разграничиваются, хотя, вероятно, и зря, потому что, как я доказываю в своей работе, они принадлежат к двум противоположным культурным укладам. Первый к официальному, второй к неофициальному, а это влечет за собой ряд не только технологических, но и смысловых различий. Хотя, конечно, возможно, что после Р. Барта и Ж. Бодрийяра сложно говорить о подобных особенностях и об авторе как важном атрибуте произведения, ведь произведение-высказывание живет собственной жизнью, становясь предметом интерпретации наблюдателя.

Но именно это и является одной из трудностей в обращении с искусством в общественном пространстве, ведь перед произведениями находятся многочисленные представители неподготовленной публики. Вдобавок неоспорима значительная разница восприятия в больших городах, где люди менее консервативны, и сельской местности, известной не только долей ретроградства, но и сложностью сохранения анонимности в ее условиях (что немаловажно для бунтарского стрит арта).

Упоминая вопрос о том, действительно ли, невзирая на недообразованность публики, искусство улиц может оказывать влияние на сознание, хотелось бы привести недавнюю надпись знаменитого уличного художника Бэнкси (Banksy): «Если бы граффити могли хоть что-то изменить, они бы оказались вне закона». Тонкая ирония Бэнкси, достоверные данные о доходах маляров от уничтожения стрит арт-объектов говорят сами за себя. Эти виды искусства делают то, от чего нас так старательно ограждает вездесущая массовая культура, – заставляют задуматься. А это уже все принципиально меняет.

*Постоловская Татьяна Иосифовна
Украина, г. Киев*

К ВОПРОСУ О ЖАНРОВОМ ИНВАРИАНТЕ ПРЕЛЮДИИ

Несмотря на многовековую историю развития, жанр фортепианной прелюдии только в последние десятилетия начинает подвергаться системному изучению. Б. Асафьев в свое время отмечал, что «схемы жанра прелюдии окончательно зафиксировать не удалось» [2, с. 60]. Для того чтобы иметь основания отличать прелюдию от «не-прелюдии», целесообразно обобщить важнейшие качества прелюдии как жанра.

Наиболее «чистый» и убедительный жанровый инвариант прелюдии «нового времени» принадлежит Шопену. Н. Спектор отмечает, что сама эволюция жанра происходила как процесс «присоединения других жанровых моделей, отбираемых из объективно существующей звучащей среды» [4, с. 6]. При этом автор указывает, что только в прелюдии этот процесс должен происходить

сквозь призму авторского опосредования. Отсюда вывод: суть жанра прелюдии, прежде всего, – в ее *субъективно-лирической природе*. Решающей является позиция автора, присутствие авторского «Я» в каждом мгновении звучания. Поэтому принципиальной чертой прелюдии является ее *непрограммность*. Большинство исследователей прелюдия трактуется не как «картина», а как состояние сознания.

Одним из наиболее существенных признаков для прелюдии должна стать и *специфика жанрового содержания*. В этом жанре воплощается не столько созерцательный, сколько действенный аспект отражения действительности. Неслучайно Б. Асафьев видел в прелюдиях Шопена «ядра сонатности» [1, с. 141].

На этом основании К. Зенкин [3] считает, что важнейшей особенностью движения содержания в прелюдиях является *процесс преобразования и качественного роста музыкального образа*. При этом большинство исследователей указывают на такую характерную черту жанра прелюдии, как монодраматургия, т.е. преимущественное воплощение одного образа с его целенаправленным развертыванием. Неотъемлемой чертой прелюдии является не отражение в ней драмы в лирическом созерцании, а «сжатие» ее, предельная концентрация в одном мгновении. Важно выразить квинтэссенцию мысли, ее смысловое ядро.

Противоречие между насыщенностью содержания и миниатюрностью композиции создает предпосылки для возникновения таких важных черт прелюдии, как афористичность высказывания, а также его фрагментарность, что, в свою очередь, способствует необыкновенной плотности и емкости интонационного развития. Мельчайшая интонация может стать полноправной тематической единицей.

Итак, подытожим важнейшие отличительные признаки жанра прелюдии: субъективно-лирическая природа, необходимость постоянного присутствия авторского «Я»; непрограммность; драматически-действенный аспект отражения действительности; предельная концентрация; монодраматургия; процесс преобразования и качественного роста музыкального образа; трехфазность драматургического строения: завязка, развитие, итог; миниатюрность масштаба; афористичность высказывания, фрагментарность, ощущение недосказанности; смысловая плотность тематизма и интенсивность интонационного развития.

Разумеется, каждый из этих признаков не является новым или уникальным, однако в одновременном сочетании они формируют глубоко индивидуальный и неповторимый жанровый облик прелюдии. По словам Б. Яворского, «Прелюдия – не есть остановившееся мгновение. Она – постижение вечности...» [5, с. 408].

Литература:

1. Асафьев Б. Григ / Б. Асафьев. – Л., 1986.
2. Асафьев Б. Шопен: Опыт характеристики // Шопен, каким мы его слышим. – М., 1970.
3. Зенкин К. Фортепианная миниатюра Шопена / К. Зенкин. – М., 1995.
4. Спектор Н. Фортепианная прелюдия в России (конец XIX – начало XX века) / Н. Спектор. – М., 1991.
5. Яворский Б. Статьи. Воспоминания. Переписка / Б. Яворский. – М., 1972.

ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ЖАНРА РОМАНСА

Романс – один из наиболее популярных жанров камерной вокальной музыки, история которого насчитывает уже несколько веков, – не потерял своей значимости и в наше время.

Проблема изучения исторических и жанрово-стилевых особенностей романса, сегодня представляет научный интерес для многих ученых. Следует назвать диссертационные исследования Совяк Р. П., Русановой Н. А., Рябова А. В., Варядченко Н. С., Червы Е. В., Банниковой И. В. и др.

Романс следует отнести к более поздним музыкальным жанрам и отметить, что его формирование в основе имело уже сложившуюся музыкально-поэтическую традицию. В процессе исторического развития романс приобрел характерные только для него жанровые признаки.

Жанр романса следует отнести к синтетическим жанрам, так как в нем равноценную значимость имеют музыка и поэзия. Цезарь Кюи отмечает: «слово сообщает определенность выражаемому чувству, музыка усиливает его выразительность, придает звуковую поэзию, дополняет недосказанное; оба сливаются во едино и с удвоенной силой действуют на слушателя» [1, с. 5–6]. Романс нашел свое воплощение в творчестве почти всех композиторов западноевропейской, русской и украинской музыки, начиная с XIX в. и до нашего времени.

Изучив теоретические работы, предмет исследования которых был связан с данным жанром, и музыкальный материал, мы приходим к выводу, что следует проследить две линии развития романса. Первая линия развития связана с формированием западноевропейской традиции романса, вторая – с русской и украинской традицией. Прежде всего, следует обратить внимание на истоки возникновения жанра романса. В Западной Европе, как нам известно, история романса начинается со средневековой вокальной музыки, а именно светских песен на «романском» языке, французских песен трубадуров и французской арии. Русский и украинский романс, конечно же, впитал в себя европейские традиции, но более развивался как самобытный национальный жанр камерной вокальной музыки. Первоосновой русского и украинского романса следует считать народные лирические песни и петровские канты, что позволило жанру приобрести самобытные черты и стать самостоятельным художественным явлением в истории мировой музыкальной культуры.

Научное обоснование жанра русского и украинского романса представлено в ряде работ выдающихся музыковедов: В. Г. Каратыгина, Ц. А. Кюи, Г. А. Лароша, В. Ф. Одоевского, А. Н. Серова, В. В. Стасова, Н. Ф. Финдейзена, Б. В. Асафьева, В. А. Васиной-Гроссман, Т. Н. Ливановой.

Жанр романса прошел сложный путь развития, претерпевая изменения в форме, особенностях музыкального языка, стилистике, но главное – в содержательном аспекте. Если на первом этапе становления романс оставался в сфере лирической, то уже к середине XIX века переходит в сферу драматического и

трагедийного у М. П. Мусоргського, епічного у А. П. Бородини, філософських розмишлень і глибоких переживань у П. І. Чайковського.

Романс придбав абсолютно нову інтерпретацію в творчестві композиторів ХХ століття і сучасності. Прикладом переосмислення цього жанру є романси Ф. Пуленка, Е. Саті, Е. Вила Лобоса, Г. Малера в західноєвропейській музиці; С. С. Прокоф'єва, Д. Д. Шостаковича, С. М. Слонимського, Е. Денисова, Л. Дичко, В. С. Губаренко в російській і українській музиці.

Ярка самобитність образів і оригінальність музикального втілення романсів сучасних композиторів вимагає детального вивчення, теоретичного обґрунтування, а також пошуку нових засобів виконавської інтерпретації.

Література:

1. Кюи Ц. Російський романс: нарис його розвитку / Ц. Кюи. – СПб. : Н. Ф. Финдейзен, 1896. – 209 с.

Прокопович Тетяна Юріївна
Україна, м. Рівне

ДУХОВНО-НАЦІОНАЛЬНИЙ ІМПЕРАТИВ ТВОРЧОСТІ ВІКТОРА КАМІНСЬКОГО

У строкатому мистецькому сьогоднішній Україні певну культуротворчу місію виконує творчість Лауреата Національної премії України ім. Т. Шевченка композитора Віктора Камінського. У його музиці на перший план виводяться теми і образи, котрі мають найгостріший соціальний резонанс. Зіставивши події розгортання національного державотворення із часом написання найбільш вагомих творів В. Камінського, помітним є глибинний взаємозв'язок його творчості із реальністю життя українського суспільства. Невипадково, музика львівського композитора неодноразово виконувалася на урядових концертах.

Творча позиція В. Камінського узгоджується із духовними потребами співвітчизників. Ряд його творів виразно окреслюють прагнення зблизити сучасність із минулим, через художнє переживання національної історії встановити зв'язок поколінь, такий необхідний у формуванні ціннісних орієнтацій особистості. Композитору не байдуже, на якому культурному ґрунті будуть зростати майбутні покоління українців. Він апелює до національних символів, прагне знайти новий ракурс «максимально-адекватної звуореалізації етносу» (вислів О. Козаренка).

У цьому концептуально-образному руслі В. Камінським створено кантату «Чигрине, Чигрине» на вірш Тараса Шевченка (1988), музику до вистави «Маруся Чурай» за романом Ліни Костенко (1990), кантату-симфонію «Україна. Хресна дорога» на слова Ігоря Калинця (1993), ораторію «Іду. Накликаю. Взиваю» на слова проповідей митрополита Андрія Шептицького в поетичній обробці Ірини Калинець (1998), кантату «Благодатна пора наступає» на текст Івана Франка (2006). Композитор значну увагу приділяє вокальним і сценічним жанрам, програмний зміст яких допомагає розкрити творчий задум.

Драматичні колізії літературного компоненту музичних творів зумовлюють формування звукового матеріалу та методи роботи з ним.

Приміром, камерна кантата «Чигрине, Чигрине» для кобзаря у супроводі камерного оркестру і флейти – цікавий приклад авторської роботи із фольклорним інтонаційним матеріалом. Партія соліста-кобзаря досить яскраво відтворює лірико-епічну манеру народного співу. Натомість, гостро дисонуючі співзвуччя (кластер) і пульсуюча ритміка оркестрового супроводу створюють другий план музичної композиції. Багатоплановість музичної фактури підкреслює драматизм образного змісту твору. Важливо, що до музичного прочитання поезії Т. Шевченка композитор звернувся у переломний момент національної історії, коли в суспільстві починали поширюватися ідеї державної незалежності. Отож, фабула кантати – туга за втраченою козацькою державністю і сподівання на відновлення втраченої свободи – була співзвучна із настроями, які поставали в освічених колах українців.

Загалом В. Камінському характерне моделювання у творах художньо-образних колізій, які перегукуються із злободенними проблемами суспільного життя. Так, питання церковно-релігійних взаємин, що особливо гостро нині дискутується серед українства, стало імпульсом до створення ораторії «Іду. На-кликую. Взиваю» для мішаного хору, солістів, читця та оркестру. Використання інтонаційних знаків сакрального минулого (старовинних літургійних розспівів і канта) має налаштувати слухача на роздуми над проблемами духовності нації, її пророків і наставників.

Поєднання релігійної і національної образності простежується у кантаті-симфонії «Україна. Хресна дорога». Зіставлення у творі трагічної історії українського народу із сюжетом Святого письма переходить у площину поєднання різно-рідних елементів музичної мови – псалмодичних розспівів і сучасної композиторської техніки. Масштабне звукове полотно максимально спроектоване на слухача, спонукаючи його розшифрувати духовні коди національної і світової історії.

Як бачимо, Віктор Камінський тяжіє у своїх творах до проповідницько-повчального музичного вислову, усвідомлюючи роль мистецтва як носія національних духовних ідеалів. Художня рефлексія національної ідеї втілена композитором у релігійній і громадянсько-патріотичній тематиці та знаходить вираз у модернізації національного інтонаційного словника.

Ревенчук Валентина Василівна
Україна, м. Ніжин

ДО ПРОБЛЕМИ АКТИВІЗАЦІЇ НАВЧАННЯ У КЛАСІ ФОРТЕПІАНО

Необхідність удосконалення професійної підготовки майбутнього вчителя музики зумовлює пошук нових технологій організації навчання. Вибір освітньої технології – це завжди вибір стратегії, пріоритетів, системи взаємодії, тактик навчання та стилю роботи викладача зі студентом.

Аналіз досвіду організації музично-освітнього процесу виявив, що якість інструментально-виконавської підготовки майбутнього вчителя музики знач-

ною мірою залежить від ефективності навчальної взаємодії, яка є складним багатоаспектним процесом, варіативною складовою процесу навчання, що зумовлює якість навчально-виконавської діяльності.

Ефективність усталених методів навчання гри на фортепіано визначається не сумою знань, яка передається, сприймається і запам'ятовується, а творчою активністю викладача та студента, від якої залежить функціонування навчальної діяльності, відношення до неї, її продуктивність та самоорганізація. Відтак, на нашу думку, інтегруючим методом навчання, спрямованим на розкриття сутності музично-виконавського мистецтва, виступає *метод навчально-виконавської активності*. Педагогічне розуміння цього методу полягає у спрямуванні студента на оволодіння способами активності, а його педагогічне забезпечення – у передачі студентам досвіду досягнення і виконання музичних творів, вивчення яких передбачає емоційно-вольову, інтелектуально-креативну, музично-технологічну, операційно-моторну активність.

Способи емоційно-вольової активності відображають досвід оволодіння музичним твором, у якому визначальне місце посідає емоційність, переживання, цілеспрямованість, самовиявлення; способи інтелектуально-креативної активності – досвід оволодіння музичним твором, у якому визначальне місце посідає осмислення, аналіз-інтерпретація, узагальнення; способи музично-технологічної активності – досвід оволодіння музичним твором, в якому визначальне місце посідає метро-ритмічна точність, активне вслуховування, багатство уявлень, пошук варіанту виконавської інтерпретації; способи операційно-моторної активності – досвід оволодіння музичним твором, в якому визначальне місце посідає організація виконавських рухів. Виокремлення означених аспектів активності у процесі навчально-виконавської діяльності є умовним. Воно відкриває перспективи цілеспрямованого педагогічного керування процесом розвитку навчальної взаємодії, вимагає комплексного підходу до організації навчання у класі фортепіано.

Так, *інтелектуально-креативна активність* забезпечується прийомами зіставлення, порівняння виконавських інтерпретацій; аналізу виражальних засобів, логіко-конструктивної організації композиторського письма; пояснення, узагальнення стильових особливостей творів; вербалізації образу; самодослідження, самоконтролю. *Музично-технологічна активність* формується шляхом інтенсивного вслуховування, концентрації уваги; підкреслено-виразного інструментального інтонування, деталізації; усвідомлення метро-ритмічної організації музики; виділення смислово-опорних пунктів. *Емоційно-вольова активність* забезпечується прийомами зараження емоційним змістом музичного твору; показу зразку або негативних рис виконання, порівняння; пластичного інтонування, складання емоційних партитур; заохочення репертуаром; мімічним методом; а *операційно-моторна* – шляхом економності рухів; вивільнення апарату; відповідності «штрих – виконавський прийом»; пальцевого відчуття фактури; м'язового відчуття інтервалу; «повільно і міцно»; «повільно і підкреслено виразно» тощо.

Отже, *навчально-виконавська активність* є методом навчання гри на фортепіано, який спрямовує навчально-виховний процес на виявлення інтелектуально-креативної, емоційно-вольової, музично-технологічної та операційно-моторної

активності. Впровадження означеного методу в музично-освітню практику сприяє підвищенню ефективності навчальної взаємодії викладача та студента, а відтак дає підставу рекомендувати його для широкого використання у практиці професійної підготовки студентів.

Резнік Артем Дмитрович
Україна, м. Київ

ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ПОПУЛЯРНОЇ МУЗИКИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Роль музики в культурі ХХ ст. найяскравіше проявилась після Другої світової війни (1939–1945 рр.) Ніколи раніше потреба людей в ній не була такою гострою. Музичні стилі, жанри і напрями входили в життя всіх без виключення поколінь, національностей і прошарків суспільства. Місцем проведення концертів і музичних дійств стали не тільки жорсткі рамки оперних театрів або концертних залів, але і стадіони, міські площі, де можна зібрати десятки тисяч глядачів.

Сучасна класична музика, джаз і рок – три головних гілки музичної культури другої половини ХХ століття. У класики, джазу і року є загальний корінь – традиції фольклору. Народна музика незмінно підтримувала творчі пошуки професійних музикантів.

Починає розвиватися вокальна (вокально-інструментальна) мініатюра, що набула широкого поширення в концертній практиці, – пісня. Жанри і форми пісні різноманітні: романс, балада, народна пісня, куплет, частушка, шансонетка і др.; різноманітні і способи виконання: сольна, ансамблева (дуети, хори, вокально-інструментальні ансамблі).

У воєнний період (1941–1945 рр.) визначної ролі набувають пісні Великої Вітчизняної. З середини 50-х актуальною стає пісня в танцювальних ритмах (фокстрот, танго, вальс). Доба «відлиги» принесла цілу групу нових імен, молодих авторів. Разом з піснею професійною розцвітала самодіяльна – «бардівська» або «авторська». Барди, як правило, об'єднували в одній особі автора слів, автора музики, співака і гітариста (Б. Окуджава, Ю. Візбор, В. Висоцький).

У 60-ті роки минулого століття на Заході різко виросла технізація музики, виникли електроінструменти, мікрофонно-підсилювальна апаратура. Вони зумовили зміни в музичній партитурі, в стилі різних музичних напрямків, в кількісному складі учасників. Посилились функції ритмічної групи, змінилась музична фактура, мелодика, ритміка, гармонія, манера виконання. Виник новий музичний стиль біг-біт.

У 1966 р. молодий музикант Левко Дутківський, ламаючи стереотипи радянської естради, створив при Вишнівському (Чернівецька обл.) районному Будинку культури ансамбль електромузики, який складався з трьох електрогітар (соло, ритм і бас), ударних та електрооргана. Цей ансамбль він назвав «Смерічкою». Новостворений ансамбль почав грати у новому музичному стилі біг-біт.

У 60–80-ті роки минулого століття на українській естраді з'явилося багато вокально-інструментальних ансамблів (ВІА). До числа кращих з них завжди

належав ВІА «Кобза». Невипадково ж саме «Кобзою» записано платівку – перший в Україні стерео-диск, і саме «Кобза» була першою українською групою, що мала професійний тур на Заході (ще за часів Радянського Союзу).

Музиканти другої половини ХХ ст. відчули тісний зв'язок із слухачем. Вони прагнули до єднання з аудиторією, нерідко провокували її на безпосередню реакцію і ставили слухача в умови живого діалогу з музикою. Саме тепер музиканти змогли реалізувати властивість свого мистецтва зачаровувати людей, уміло створюючи у величезній аудиторії могутні емоційні пориви.

Романенкова Юлія Вікторівна
Україна, г. Київ

ПРОСТРАНСТВО ИСКУССТВА КАК ВИЗУАЛИЗАЦИЯ ИМИТАРЕ

Пространство искусства, несмотря на иллюзорную размытость границ, имеет четкую структуру, иерархию ее компонентов, правила существования, особый, можно сказать – кодовый – язык. И это пространство жестко, если не сказать – жестоко – охраняется. Оно населено теми, кто формирует его законы, – творцами, художниками, и теми, кто им подчиняется, – зрителями. Соотношение этих величин в разные эпохи было различным, проблема «заказчик – художник» или «художник – зритель» была актуальна всегда. Если художник с течением времени приобретал независимость, то зритель стремительно терял свои права в пространстве искусства. Художник превратился в безраздельного властелина своего пространства, во многих случаях стал самодостаточен, т. е. терпит на этом пространстве лишь тех, кто соблюдает его законы. Если заказчик-зритель эпохи Возрождения мог бесцеремонно вторгаться на поле художника, диктуя ему правила взаимодействия и навязывая свои условия, если при короле-Солнце в XVII ст. мастер абсолютно зависел от воли царствующего заказчика или его очередной фаворитки, а в Париже XIX в. ван Гог мог чахнуть от безденежья, не будучи в состоянии и не испытывая желания потакать вкусам большинства, то в пространстве современного искусства потерпевшим окажется скорее зритель, не разделивший воззрений художника. Он просто будет выброшен на берег этого пространства-стихии, отторгнут ею. Разумеется, зависимость остается актуальной в случае, если произведение искусства создается на заказ – заказное искусство всегда сталкивалось с этой проблемой. Но в современном художественном поле и эта зависимость сводится к минимуму.

Тот, так называемый третий, кто стоит между художником и его зрителем, т. е. критик, интерпретатор, проводник, тоже имеет в этом пространстве определенную роль. Он – своего рода «свой среди чужих, чужой среди своих», поскольку художник чаще воспринимает его как дополнительное средство воздействия на публику, нередко – излишне досадное, ошибочно толкующее идею произведения и берущее на себя слишком много в процессе контакта мастера со зрителем. Но даже критик, особенно в том случае, если он имеет еще и художественное образование, т. е. сам может держать кисть в руках, в пространстве

искусства не будет отчужденным. Это пространство существует по законам, созданным внутри него самого, существует так, так хотелось бы населяющим его, т. е. это пространство, где все так, как должно быть, исправленное согласно эталону, существующему лишь в воображении, здесь царит то, что в XVI в. художниками было сформулировано как *Imitare*, т. е. не «так, как есть в действительности», а «так, как должно быть» [1]. А вот чужому в этом царстве *Imitare* места категорически нет, оно мастерски и жестко делит всех на своих и чужих [2], соблюдает чистоту своих рядов от дилетантов, псевдо-любителей искусства, старающихся прослыть знатоками и стремящихся к красивой, блестящей поверхности искусства, как рыба-прилипала к днищу корабля.

Литература:

1. Романенкова Ю. Динамика художественного процесса в период *stilwandel* / Ю. Романенкова // Философское осмысление социально-экономических проблем. – 2008. – Вып. 12. – С. 97–102.
2. Українська Академія Мистецтва. Спеціальний випуск. До 50-річчя факультету теорії та історії мистецтва НАОМА. – К., 2010. – 504 с.
3. Хренов Н. Социальная психология искусства: переходная эпоха / Н. Хренов. – М. : Альфа-М, 2005. – 624 с.

Рыбинская Татьяна Анатольевна
Россия, г. Таганрог

ВИДЫ И ЗНАКОВЫЕ СИСТЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Все виды художественной деятельности создают свои разветвленные, богатые синонимами языки. Только благодаря этому могут существовать разные виды искусства.

Слово сопровождает или комментирует все несловесные типы художественного творчества. При этом конструктивным признаком слова является множественность значений.

Театр – это сообщение, разворачивающееся в пространстве сцены и протекающее во времени. Важнейший элемент театрального языка – звучащая речь. Однако знаковая система театрального языка включает в себя как вербальные, так и невербальные знаки. В театре зритель может получить одновременно несколько сообщений, которые могут исходить от декораций, костюмов, размещения освещения, нахождения актеров в пространстве (их жесты, мимика, речь).

Музыка на основе обобщения и обработки интонаций человеческой речи вырабатывает свой язык. Музыкальный звук – феномен культуры. Если цвет в живописи можно описать через сопоставление с предметом (желтый – лимон), то музыкальный звук можно передать лишь через метафорическое описание.

В кино единицей художественного высказывания является монтажная фраза, которая в немом кино часто сопровождалась словесным высказыванием.

Знаковая система изобразительного искусства складывалась исторически и по сей день находится в динамическом состоянии. Знаковый смысл имеют части изобразительной плоскости, место изображения предмета на ней. В язык живописи входят также формат картины и размер изображения той или иной фигуры. Смыслообразующее значение имеют и такие элементы картины, как используемый материал (карандаш, перо, кисть). Импрессионисты ввели в живопись новые знаки, способные передавать свет, воздушную среду, взаимодействие цветов. Не только собственно искусство, но и эстетическая деятельность вырабатывает свой специфический язык, оказывающий последующее воздействие и на художественную культуру. Художественная культура имеет сложную структуру, охватывая две системы:

1) систему учреждений, обеспечивающих условия производства, подготовку кадров, управление, распределение, распространение и потребление художественной культуры;

2) систему искусства и его произведений.

У каждой из этих систем есть свои подсистемы. Для бытия и социального функционирования художественной культуры характерны три существенных процесса (и в этом отношении художественное производство схоже с другими типами общественного производства): 1) производство художественных ценностей; 2) распределение художественных ценностей; 3) потребление художественных ценностей. Эти три процесса затрагивают обе системы художественной культуры, то есть и учреждения, и собственно искусство, находящееся в непрерывном развитии.

Искусство как феномен подразделяется на виды, каждый из которых обладает, как говорилось выше, своим специфическим языком, своей знаковой системой. Творчески создаваемые явления художественной культуры и в своем производстве, и в своем социальном функционировании, и в своем распределении и потреблении подчиняются многим социально обуславливающим факторам и законам. Только выявление этих законов может обеспечить и понимание, и предсказание явлений художественной культуры.

Рыбинская Татьяна Анатольевна
Россия, г. Таганрог

РОЛЬ ИСКУССТВА В ДУХОВНОМ РАЗВИТИИ ОБЩЕСТВА

Искусство играет значительную роль в духовном развитии общества. Оно представляет собой одну из основных форм общественного сознания.

Особенности художественно-образного отражения действительности искусством обеспечивают многостороннее глубокое познание мира, общества и человека. В отличие от науки, где отражение действительности осуществляется в форме понятий, в искусстве сущность, необходимые стороны и связи действительности отражаются в чувственно-конкретной, наглядно-образной форме единичного, неповторимого явления. Особенностью искусства является также

то, что оно включает в себе единство отражения действительности и практическое созидание эстетических ценностей, Искусство, в отличие от других форм духовной и практической деятельности человека, гарантирует восприятие мира в его целостности. Эта специфика искусства определяет его полифункциональность, обеспечивает его необходимость и ценность для всех этапов развития человечества.

Деятельно-преобразующее начало искусства проявляется в следующих факторах: 1) художественное произведение оказывает идейно-эстетическое воздействие на людей; 2) включая людей в направленную и ценностно-ориентированную деятельность, оно участвует в социальном преобразовании общества; 3) сам процесс творчества в искусстве есть определенное преобразование с помощью воображения, впечатлений, фактов, почерпнутых из действительности; автор перерабатывает жизненный материал в образы, строя новую реальность – художественный мир; 4) одна из сфер деятельности художника – обработка строительного материала, из которого лепится образ.

Все эти планы искусства, как деятельности, в совокупности обеспечивают общественно-преобразующее воздействие искусства на действительность. Искусство – действие, преобразование, творение в соответствии с идеалами художника. Искусство обладает познавательной-эвристической функцией. Искусство способно к отражению и освоению тех сторон жизни, которые труднодоступны науке. Деятельное и познавательное начало произведений искусства проявляются по-разному в разных видах. Виды искусства – исторически сложившиеся формы искусства, его основные структурные и классификационные единицы. В тех видах художественного творчества, в которых ведущую роль играет деятельное начало, более развита выразительная сторона, например, в архитектуре. А там, где более серьезную роль играет познание, возрастает значение изобразительного начала – например, в живописи.

Искусство – это художественная коммуникация. Знак – материальное явление, выступающее в качестве представителя какого-то предмета, конкретно-чувственной основы мысли. Именно поэтому мы и говорим так часто о языке искусства. Язык искусства, или язык художественный, совокупность изобразительно-выразительных средств и приемов для воплощения идейно-эстетического содержания в художественном произведении. Информация, переданная на языке танца, живописи, архитектуры, скульптуры, прикладного и декоративного искусства, более общедоступна, легче усваивается другими народами, чем вербальная информация. Искусство объединяет людей. Искусство формирует строй чувств и мыслей людей. Если воспитательное воздействие других форм общественного сознания носит частный характер, то искусство воздействует на ум и сердце, формирует целостную личность. Искусство влияет на все сферы человеческой личности, и нет такого уголка человеческого духа, который оно не могло бы затронуть своим влиянием.

Таким образом, искусство является средством просвещения и образования людей. Это средство передачи опыта и навыков мышления, обобщения, системы взглядов на факты.

УКРАЇНСЬКА ФОРТЕПІАННА МІНІАТЮРА: ШЛЯХ ВІД ФІЛОСОФІЇ СЕРЦЯ ДО КОНСТРУКТИВІЗМУ

Починаючи з кінця ХІХ ст., жанр фортепіанної мініатюри в українській музиці, що склався пізніше, ніж його західноєвропейський прототип, сформувався як самодостатня форма творчої діяльності сучасних митців, яка здатна відобразити психологію людської душі та риси національної ментальності (такі, як сконцентрованість на внутрішній сфері почуттів, тяжіння до інтровертності, кордоцентричності та особливої емоційності музичного висловлювання). Історико-стильова інтерпретація жанру репрезентує основні історичні модуси української фортепіанної мініатюри: «фольклорний», «романтичний», «постромантичний», а також «авангардний» стосовно композиторської практики другої половини ХХ ст.

Історичним прототипом української фортепіанної мініатюри була фольклорна мініатюра, семантика якої тісно пов'язана з фольклорними прототипами (піснею і танцем, практикою народного виконавства) та сферою домашнього камерного музикування. Але саме романтична модель жанру, що сформувалася у творчості українського класика М. Лисенка, стала своєрідним ключем до пізнання української душі. Поетика його фортепіанних мініатюр дуже близька до естетики романтизму прагненням відобразити психологічний світ внутрішній переживань людини. Композитор заклав структурно-семантичний інваріант жанру в українській музиці, і фортепіанна мініатюра стає повноцінним, самостійним жанром професійної культури. У фортепіанних мініатюрах Л. Ревуцького відбулися семантичне розширення жанру, романтизація і психологізація української фортепіанної мініатюри. У цих творах складається сумарний портрет буття ліричного героя, Людини Душевної, яка є типовим романтиком. Це відбиває романтичну картину світу, в центрі якої постає особистісне Я.

У фортепіанній творчості Б. Лятошинського сформувалася постромантична модель жанру, яка стала особливою формою символічного авторського відображення. У жанрі мініатюри випробовувалися симфонічні принципи мислення композитора, що вже виходить за рамки фортепіанної мініатюри. Спостерігається тенденція, яка отримає значно більшого втілення в культурі другої половини ХХ ст. – інтелектуалізація психічної свідомості. Ліричний герой Б. Лятошинського, психологічно далекий від фольклорних прототипів М. Лисенка, це Людина Розумова, чия свідомість і є центром (сутністю) психологічного життя.

Фортепіанна мініатюра у другій половині ХХ ст. набула актуалізації. Це зумовлено цілою низкою причин, а саме: інтелектуалізація, раціоналізація, структуралізм і техніцизм художньої діяльності зумовили появу нових композиторських технік. Це, у свою чергу, призвело до камернізації і мініатюризації художніх процесів, пов'язаних з максимальною концентрацією часу і простору і принципів музичного мислення (музичної мови, засобів виразності). Жанр фортепіанної мініатюри стає для українських композиторів полем для творчого

експериментування, пошуків і апробації нових прийомів, технік, засобів музичної виразності, мови. Але у творчості Б. Фільц і Л. Дичко цей жанр став уособленням прадавніх коренів, національних традицій української культури. Фольклор у музиці композиторів є не лише основою тематичного матеріалу, а й носієм і відображенням національного образу. Техніцизм і структуралізм сучасного мислення не позбавили українську фортепіанну мініатюру національно-характерних рис, що є віддзеркаленням української душі.

Отже, розвиток жанру фортепіанної мініатюри в українській музичній культурі розкриває історичну динаміку образу Людини як суб'єкта творчості з ліричною свідомістю, багатим душевним переживанням та емоцій: від Людини Душевної (романтична мініатюра) до Людини Духовної (постромантична і «авангардна» мініатюра), збагаченої досвідом інтелектуальної, розумової діяльності.

Самая Тетяна Вікторівна
Україна, м. Київ

ПОНЯТТЯ «ЕТАЛОННОГО» ЗВУКУ В СУЧАСНОМУ ВОКАЛЬНОМУ ВИКОНАВСТВІ

Вокальне мистецтво завжди було найулюбленішим мистецтвом, оскільки в ньому поєднуються музика й слово, а людський голос є найвитонченішим музичним інструментом. Упродовж усієї історії людства тематика вокальних творів особливо не змінювалась – як і раніше, вона присвячена людині, її життєвим цінностям, почуттям та пристрастям. Зовсім інша ситуація у вокальному виконавстві, де під впливом науково-технічного прогресу значно змінилися умови роботи співаків (сцена і студія).

Проблемам взаємодії музичного виконавства з технічними засобами фіксації музики присвячені праці багатьох науковців – О. Бодиної, Л. Дмитрієва, В. Ємельянова, Ю. Капустіна, Г. Когана, Н. Корихалової, С. Мальцевої, В. Морозова, Р. Юссона та інших. Але цей процес недостатньо вивчений, оскільки зміна умов протікання творчого процесу спричиняє й зміну художньо-виражальних засобів та прийомів виконання.

«Еталоном» вокального звуку вважалася висока вокальна позиція академічної школи. Та з появою звукової апаратури (мікрофонів, процесорів, динаміків, навушників) процес вокального звукоутворення вимагав певної корекції. Західні виконавці досить швидко перебудували направлення звуку – трохи нижче (на коріння верхніх зубів), аніж за академічними канонами постановки голосу. Під час концертної або студійної роботи вокаліст за такої звукової подачі в повній мірі передає усі обертони свого тембру, а також зберігає ресурс голосу, не наражаючи його на затиски та зношення.

Аналіз мовного звукоутворення демонструє відповідну форму апарату, яка відкриває простіший шлях до резонаторного співу. Така система звукоутворення найбільш контролюється свідомістю вокаліста, дозволяє здобувати лег-

кість, швидкість й інтонаційну точність, що й характеризує «еталонний» вокальний звук внаслідок природності форми голосового апарату.

«Еталонний» звук близький до розмовної мови, навіть якщо застосовуються такі вокальні режими, як субтон, фрулато та інші «засурдинені» голосові прийоми. Причина полягає в тому, що звукоутворення розмовної мови акустично найбільш раціональне з позиції анатомії й фізіології людини. Отже, форми голосового апарату під час співу та розмови – ідентичні, різниця лише в тому, що в процесі фонації (вокалізації) збільшується об'єм надгортанних порожнин. Спів у розмовній позиції є універсальною основою для постановки голосу, що формує оптимальний режим фонації для розвитку голосової техніки, відрізняється природним звукоутворенням і супроводжується відчуттям легкості та комфортності як у виконавців, так й у слухачів. Красномовним прикладом можуть слугувати такі провідні виконавці, як Андреа Бочеллі (Італія), Джордана Філіппа (Італія), Сара Брайтман (Англія), Джош Гробан (США) та інші, які, користуючись розмовною позицією, з успіхом виконують академічний та естрадний репертуар.

Ситуація у вітчизняному вокальному виконавстві склалася наступним чином. Якщо емпірична сторона питання «еталонного» вокального звуку переглянута та відкоригована, то у вокальній педагогіці канони класичної школи досі не полишають своїх методичних підходів. На сьогодні більша частина робіт, присвячених вокальному виконавству, посиляється на експерименти Н. Назаренко (1963), В. Морозова (1967), Л. Дмитрієва (1968), Р. Юссона (1974), що у свою чергу розглядали «еталонний звук» у контексті суто класичної школи. Необхідність вивчення та аналізу досвіду західних вокалістів та педагогів (Б. Столлофф, С. Ріггс, К. Садолін, К. Лінклейтер) залишається актуальним і для вокального виконавства в Україні.

Першим кроком у вирішенні цієї проблеми є наукові дослідження прогресивного вітчизняного педагога Н. Дрожининої, яка розглядає проблему вокального звукоутворення в сучасних умовах та виводить пріоритети у вихованні вокалістів. Окрім цього, дослідниця зауважує, що мікрофон є досить важливим елементом роботи співака на сучасній сцені, який стоїть між реальним акустичним звуком та його представленням слухачам, а під час використання звукопідсилювальної апаратури формується «вокальний слух» (слуховий самоконтроль) – як у навчальному процесі, так і в період сценічної діяльності.

Отже, на еволюцію вокального мистецтва активно впливають новітні розробки та технології. Це певним чином спричиняє зміни в процесі вокального звукоутворення, формування якого є базовим компонентом постановки голосу, зокрема в сучасному вокальному виконавстві застосування розмовної позиції і є «еталонним» звуком співака.

ПРОБЛЕМА СОХРАНЕНИЯ ТРАДИЦИЙ ДРЕВНЕРУССКИХ ЦЕРКОВНЫХ ПЕСНОПЕНИЙ В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКЕ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА ИРИНЫ ДЕНИСОВОЙ)

В настоящее время очень часто стала обсуждаться тема возрождения и сохранения древних традиций церковных песнопений. Острой проблемой считается введение в церковный обиход богослужебного пения знаменного распева и его гармонизаций. На примере творчества Ирины Денисовой мы проанализируем некоторые аспекты этой проблемы.

Ирина Денисова – современный белорусский композитор, регент, педагог, лауреат многих фестивалей, до 2007 года была регентом Минского Свято-Петропавловского собора, в настоящее время в постриге монахиня Иулиания продолжает регентское послушание в Свято-Елисаветинском монастыре г. Минска. Она является автором около 100 церковных песнопений, гармонизаций и обработок. Издательством Свято-Елисаветинского монастыря выпущен нотный сборник сочинений И. Денисовой «Пение всеумиленное» и авторский диск под тем же названием, а также диск «Дни мои». В 2006 году Информационное агентство Белорусской Православной Церкви выпустило о ней видеофильм «Регент» и фильм-откровение «Инокания». Произведения И. Денисовой звучат в храмах Белоруссии, России и других стран СНГ.

Творческое пространство Ирины Денисовой пропитано духовностью. По ее глубокому убеждению, сущность церковного пения – молитва. По словам композитора, музыке свойственна изобразительность и разнообразие, богослужебному пению же – молитвенность и строгость.

В своем творчестве композитор прошла несколько этапов. Если музыкальный пласт раннего периода отличался сплавом архаичности канонического «Обихода» и красотой лирического романса, навеянного творчеством С. Рахманинова, то в настоящее время И. Денисова возвращается к первоисточкам церковного пения, взяв за основу знаменный распев.

Ирина Денисова придерживается позиции, утверждающей, что богослужебное пение должно быть аскетичным и основываться на древнерусской певческой системе, т.е. осмогласии.

Но существуют так называемые «неизменяемые» песнопения, как, например, «Свете тихий», «Единородный Сыне», Херувимская песнь и др. Для таких песнопений имеется одна или даже несколько специально сочиненных мелодий, не имеющих отношения к осмогласию. И это, по мнению Денисовой, лишает истинного духовного предназначения церковные песнопения. Знаменный распев был вытеснен партесным пением. Сохранение и возрождение распева сегодня – проблема, которая обсуждается представителями церкви и музыковедами. Сама Ирина большое внимание уделяет просветительскому аспекту своей регентской деятельности.

Особого внимания заслуживают ее гармонизации «Херувимской знаменной» и «Милости мира» из рукописных нот библиотеки Валаамского подворья

в г. Приозерске и рукописной «Божественной Литургии» древних распевов (неизвестного автора), в которых соединились авторская стилистика и традиции древнерусского церковного пения.

Творчество Ирины Денисовой, в первую очередь, направлено на возрождении традиций не только славянской песенной культуры, но и более древних пластов духовной церковной музыки. По словам композитора, значимость церковных песнопений заключена, прежде всего, в сохранении высокого духовного содержания, способного противостоять современной массовой культуре.

Сковронський Богдан Володимирович

Україна, м. Київ

ЗНАЧЕННЯ ОБРАЗНОСТІ У КОМПОЗИЦІЇ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ

Композицію в мистецтві зазвичай розуміють як певний засіб або, якщо точніше, систему засобів для створення художнього твору. Останній, по відношенню до цієї системи, виступає як конкретний варіант її застосування, тобто як засоби, застосовані певним чином для організації матеріалу.

Художній твір, таким чином, стає об'єктом композиції і набуває ознак завершеного цілого, яке теж називають «композицією», маючи при цьому на увазі «задуманість» – наявність певного змісту-задуму, втіленого в організованому матеріалі. Отже, можна сказати, що композиція підпорядковується задумові, так, як саме ним визначається доцільність застосування засобів у випадку кожної конкретно взятої композиції.

Задум, про який йдеться, має суб'єктивну природу, адже формується суб'єктом творчості – автором композиції, і залежить від його індивідуального відчуття та сприйняття дійсності. Останнє, в свою чергу, крім індивідуального життєвого досвіду, залежить від суспільної свідомості та культури, в якій знаходиться людина.

Таким чином, можна сказати, що творчий задум є інтерпретацією дійсності, і в даному сенсі, є образом цієї дійсності, який у чуттєвій формі відображує весь внутрішній світ автора, а також (його посередництвом) відтворює певну культурно-історичну епоху.

Отже, до твердження про те, що задум (зміст) визначає композицію, можна додати, що кожна композиція створюється для певного образу. Дану думку поділяє ряд дослідників, серед яких Р. Арнхейм, В. А. Фаворський, М. М. Волков, Ю. М. Лотман, Ю. Г. Легенький. Кожна композиція, в даному сенсі, буде інтерпретацією.

Будь-який художній твір створюється в часі і просторі. Фактор часу (на рівні з простором) у сприйнятті і створенні композиції зображувальних мистецтв показують В. А. Фаворський, П. Флоренський, В. Кандінський. Про фактор простору, що в опосередкованому вигляді (повтореннями, циклічністю, симетричністю, лінійністю і т.п.) присутній у музичній композиції, говорять Е. Курт, Б. Асаф'єв, Є. Назайкінський, М. Ломанов, В. Марутаєв, Л. В. Александрова, С. С. Гончаренко, Л. Б. Фрейверт та ряд інших дослідників.

Сприйняття людиною дійсності теж спирається на відчуття простору і часу, а отже, ці відчуття є також основою образності, за допомогою якої суб'єкт творчості інтерпретує своє бачення. У відповідності до сказаного, кожна композиція (художній твір) може розглядатися як інтерпретація відчуттів часу і простору, втілених автором (суб'єктом композиції) у образі, що відтворюється у тій чи іншій матеріальній структурі (формі), знову ж таки, за допомогою засобів композиції. Останні, при цьому, виступають вже як система об'єктивних закономірностей – засобів організації матеріальної форми твору.

Сказане стосується насамперед різновидів мистецтва, що не зображують, а виражають дійсність, створюють, за словами Ю. М. Лотмана, «модель емоцій особистості» – музики та орнаменту, а також архітектури та дизайну, які використовують переважно «чисті» форми. Проте, для живопису та скульптури проблема образності є не менш актуальною.

Образ при цьому виступає як інтерпретанта – посередник між суб'єктивними відчуттями людини (з одного боку) та об'єктивною дійсністю (з іншого). Інтерпретуються простір і час, кожний з яких у прямому та опосередкованому вигляді присутній як в часових, так і в просторових мистецтвах. Композиція (як система засобів) при цьому виступає в якості інструменту інтерпретації.

Все сказане підводить нас до семіотичної моделі композиції. Така модель дозволяє, на нашу думку, найбільш правдоподібно відтворити процес художньої творчості та описати принципи композиції, що є спільними для часових та просторових мистецтв.

Образність, як впливає із усього сказаного, є метою композиції художнього твору. В даному сенсі, перефразовуючи вислів М. М. Волкова, можна сказати, що композиція є побудовою для образу, який міститься у всій її структурі, а зміст художнього твору, є насамперед, образний зміст.

Смоліна Ольга Олегівна
Україна, м. Сєверодонецьк

ОСОБЛИВОСТІ МИСТЕЦТВА В КОНТЕКСТІ ПРАВОСЛАВНОЇ МОНАСТИРСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

У працях дослідників християнського мистецтва нерідкі здивування з приводу дій представників Церкви, які, прагнучи додати храму або монастирському комплексу необхідну благоліпність, не цінують стародавність, не орієнтуються на елементарні естетичні поняття й вимоги. Виникає питання про причини існування образів «немистецьки писані» (у широкому змісті) у монастирях, які, будучи «авангардами» Церкви, повинні б бути зразками слідування догмату й канону, у тому числі й у церковнім мистецтві. Це питання актуальне в контексті сучасного процесу відродження православної монастирської культури й пошуків шляхів її органічної взаємодії з культурою світською.

Функція мистецтва в Церкві сприймається як чисто службова, тут воно існує як провідник християнських релігійних ідей і цінностей. Його форма повністю детермінована цим змістом.

Традиційно вважається, що особливістю монастирського мистецтва є строгість, стриманість, аскетизм, «небагатослівність», переважання в розписі чернечих сюжетів і святих. Разом з тим, спектр настроїв, виражений у розписах монастирських храмів, набагато ширше строгого й підкреслене аскетичного. Існують також численні приклади «прийняття» монастирською культурою художніх творів в аж ніяк не аскетичних стилях ренесансу, бароко, рококо та ін., що відбиває основну проблему монастирської культури – її прикордонне положення між двома світами – Горнім і дольнім. Спроби її вирішення сходять до давньої суперечки «іосифлян» і «нестяжателів». У позиціях Йосипа Волоцького й Нила Сорського представлені, у тому числі, і різні точки зору на перспективи розвитку мистецтва в монастирях.

Представляється можливим теорію й практику мистецтва в монастирі, що допускає нововведення й запозичення, орієнтовану на соціальний ідеал, «агітаційну» роль художніх творів, їх багату кількість, привабливість і пишність, позначати поняттям «монастирське мистецтво». Позицію ж протилежну, де є сильними аскетичні тенденції й канонічний зміст творів оцінюється вище їхньої зовнішньої художньої форми, визначити як «чернече мистецтво».

Чернече мистецтво не може розглядатися тільки з боку якості, художнього рівня. Критерієм його виділення в особливий тип є канонічність, богословський реалізм, відповідність Писанню й Переказу. Воно консервативно, хоча не заперечує творчості в рамках канону. Воно показує «ділом» те, що Священне Писання виражає словом. Складовою чернечого мистецтва є й аскетика, визнана богословами «мистецтвом з мистецтв». Зовнішнє вираження аскетичних практик (приміром, не митися, не стригти волосся, носити вериги, вести відлюдницький спосіб життя та ін.) являє собою видовище теж з естетичної точки зору малопривабливе, але, за наявністю правильного духовного життя воно може привести до досягнення мети, є за своєю сутністю вірним.

Монастирське мистецтво, навпаки, існує не заради явлення вічності у світі, а для вирішення конкретного насущного завдання – залучення, оспівування, відповідності. Воно може бути цілеспрямовано політично й/або національно забарвлене. Його форма повинна бути зрозуміла сучасникам, тим, кому воно адресоване, у зв'язку із чим воно піддане впливу художніх стилів.

Дані два типи мистецтва сусідять протягом усього періоду існування чернечого мистецтва, але представлені в нерівній співвідношенні. Скажімо, у синодальний період у Російській імперії, завдяки керівній ролі світської держави в церковних справах, переважало монастирське мистецтво.

Таким чином, у явищі, позначуваному сьогодні як «монастирська культура», можна виділити дві концепції мистецтва – концепція «художнього мінімалізму» і «ідея соціально орієнтованого мистецтва». Втілення першої з них можна позначити як «чернече мистецтво», другої – як «монастирське мистецтво».

МИСТЕЦЬКИЙ КЛОНДАЙК ВОЛОДИМИРА ПЕТРІВА У СУЧАСНОМУ ТЕАТРАЛЬНОМУ ПРОСТОРІ

Мистецьке гроно театральної Рівненщини естетизується у 70-літній канві багатогранної діяльності яскравих творчих особистостей. Почерк долі провідних майстрів сцени розписаний у монографіях місцевих краєзнавців, зокрема, Ігоря Жилінського «Історія театального мистецтва Рівненщини» та «Рівненський обласний академічний український музично-драматичний театр» Лілії Савчин.

У даній науковій розвідці здійснюється спроба аналізу творчої діяльності народного артиста України, лауреата Національної премії України імені Тараса Шевченка, художнього керівника та директора Рівненського обласного академічного українського музично-драматичного театру – Володимира Юліановича Петріва. Його мистецький клондайк акторсько-режисерської палітри вписується у плюралістичний театральний контекст сучасної української культури.

Грануляція творчого кредо В. Петріва викристалізовувалась насамперед художнім керівником курсу в особі народної артистки України Валентини Зимньої у творчих майстернях Київського державного інституту театального мистецтва ім. І. Карпенка-Карого (1981–1985). У цьому престижному закладі Петрів засвоїв реалістичні принципи театру, основоположні для розвитку вітчизняної педагогіки та практики театру.

Значний вплив на формування творчої особистості В. Петріва мав кінематограф. З 1982 року він знімається на Київській кіностудії ім. О. Довженка. Його фільмографія: «Ще до війни» (режисура – Бориса Савченка), «Україна в огні», «Піски», «Женихи» (режисура Станіслава Клименка). Петрів працював на одному знімальному майданчику з Федором Стригуном, Богданом Ступкою, Валентиною Самойловою, Анатолієм Лук'яненком, Дарією Михайловою.

За роки творчої діяльності на сцені Рівненського обласного академічного українського музично-драматичного театру (з 1985 р.) Володимир Петрів зіграв понад шістдесят ролей різного тематичного змісту й жанрово-стильового спрямування. Він став інтерпретатором образів драматичних творів М. Старицького (Михайло «Не судилось», Голохвастий «За двома зайцями»), Лесі Українки (Префект «Одержима», Перелесник «Лісова пісня»), М. Кропивницького (Антон «Пошились у дурні»), І. Карпенка-Карого (Гнат «Безталанна»), І. Франка (Михайло «Украдене щастя»), У. Самчука (Корній «Сльози Божої матері»), В. Шекспіра (Лаерт «Гамлет»), О. Огоновського (Ярема Вишневецький «Гальшка Острозька»), Ліни Костенко (Хмельницький «Берестечко») та ряду інших ролей, за якими простежується діапазон акторської манери Петріва від героїко-романтичного до трагічного амплуа.

Як режисер, В. Петрів творчі пошуки розпочинає народною трагедією «Суперники» О. Монохіна (2004 р.), одночасно працюючи над історичною драмою «Марія Тодор В. Гюго. У 2008 році звертається до сучасної драматургії у творах А. Крима «Одкровення від Івана» та «Останній строк» В. Распутіна. У

2011 р. здійснює постановку трагіфарсу «Ненормальна» за п'єсою Н. Птушкіної та комедію «Каліка з острова Інішмаан» ірландського драматурга Мартіна МакДонаха, що буде показана у театральному сезоні 2011/2012 рр.

Володимир Петрів, успадкувавши від свого педагога творчий метод реалістичного театру, інтерпретує в сучасній режисурі правдиву картину життя на основі глибокого проникнення в текст драматурга, насичує якнайтоншим психологізмом акторського «переживання» в ролі дійових осіб постанови. Стенографічне вирішення усіх його вистав не переобтяжує сценічний простір, а метафорична картинка режисерського задуму завжди зрозуміла глядачу, тому петрівські постановки користуються популярністю у різних вікових категорій.

Актор, режисер, директор і художній керівник плідно дбає про творче обличчя свого колективу, аналізує сучасну драматургію, вміло формує діючий репертуар та зміцнює кадровий потенціал театру. А з 2002 року – ще й педагогічно виховує юне покоління на ниві акторської майстерності в Інституті мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету та Словацькій Академії мистецтв, застосовуючи метод дійового аналізу п'єси і ролі за системою К. С. Станіславського.

В особі Володимира Петрів театральна Рівненщина має талановитого керівника, актора-практика, режисера-новатора, наставника-педагога. Розвиваючи реалістично-психологічну школу сценічного мистецтва, В. Петрів майстерно освоює сучасну національну і європейську драму та забезпечує стабільне функціонування Рівненського обласного академічного українського музично-драматичного театру в сучасному мистецькому просторі України.

*Спирина Марина Юрьевна
Россия, г. Санкт-Петербург*

ТРАДИЦИОННОЕ ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И КУЛЬТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СРЕДА

Традиционное прикладное искусство, как самоценная часть культурного наследия, тесно связано с такими сферами человеческой деятельности, как искусство, экономика, образование, духовная культура. Именно в традиционном прикладном искусстве зарождались базовые понятия национального менталитета, этико-эстетические национальные идеалы, этнопедагогика, основы отечественного предпринимательства, арт-терапия. Традиционное прикладное искусство явилось базисом профессионального искусства. Оно всегда открывало новые пути и направления творческой деятельности в искусстве, рекламе, культуре, образовании, социокультурной сфере. основополагающую роль оно сыграло в формировании дизайна. Традиционное прикладное искусство исторично, радостно, устойчиво, эстетически самодостаточно (И. Я. Богуславская).

Традиционность, как сущностная особенность, имманентно свойственна этому виду народного художественного творчества. Традиционны природные материалы, с которыми работают народные мастера; технические приемы руч-

ной работы, ассортимент и технологический процесс изготовления изделий народного искусства. Традиционные сюжеты и колористические решения изделий, присущие каждому региональному центру народного искусства. Традиционна вся художественная система, в которой творят народные мастера. Созданием бытовых предметов традиционное прикладное искусство образует новую, красивую, осмысленную предметно-пространственную среду, посредством которой воспитываются, утверждаются и развиваются личные человеческие качества. Вещное (материальное) окружение помогает человеку существовать, жить, радует его, воспитывает, помогает ощутить свою значимость, способность творить. Существо предметного мира заключается в опредмеченной человечности. Всякое произведение традиционного прикладного искусства несет в себе национальную духовную традицию.

В современном мире традиционное прикладное искусство занимает совершенно особое место, потому что сохраняет ключевые основы национального мировоззрения. Произведения народных мастеров соединяют в себе материальное и духовное. Общение с ними способствует формированию этического и эстетического императива, развитию творческого отношения к миру, поддержанию определенного уровня духовной активности и духовного богатства на основе опыта, приобретенного человечеством и собственным народом в ходе его истории, споспешествуя самостоятельному развитию человека в системе культуры, его историческому, непрерывно совершаемому самообновлению. В традиционном прикладном искусстве имеется большое количество региональных типов и локальных вариантов, сочетающихся с общечеловеческими установлениями и жизнью. В глобализирующемся мире традиционное прикладное искусство помогает преодолеть многие кризисы современного социокультурного пространства, давая возможность развивать творческое мышление, возрождать интуицию, воспитывать культуру цвета, эстетический вкус, сохранять древний и общепонятный для всего человечества язык образов и символов, облегчая межпоколенное и межэтническое общение. Для профессионального прикладного искусства оно выступает нетленным образцом высокого прикладного искусства, произведения которого служат не только утилитарным целям, но несут в будущее национальный эстетический идеал. Особо значимо оно для различных видов современного дизайна.

Профессиональное образование в этой сфере позволяет не только обучить уникального специалиста, художника-прикладника, но и воспитать носителя традиционной, национальной художественной культуры, который выступает как нравственный, самостоятельный, «совершенный человек», активно творящий художественно-культурную среду третьего тысячелетия.

МЕТОД СИСТЕМНОГО НАКОПИЧЕННЯ ІНДИВІДУАЛЬНОГО МУЗИЧНО-ІНТОНАЦІЙНОГО ФОНДУ В ПРОЦЕСІ ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ СТУДЕНТІВ

У сучасній системі музичної освіти чільне місце посідає проблема формування музично-інтонаційного мислення. Процес формування музично-інтонаційного мислення передбачає комплексний підхід, а саме розвиток складових компонентів (сприймання, рефлексії, творчості), певних умінь та глибоких музично-теоретичних знань. Від цих чинників залежить художнє осмислення музичного твору, семантичне наповнення елементів музичної мови, здатність жанрово-стильової атрибуції та диференціації музичного потоку. Відповідно, постає завдання збагачування індивідуального інтонаційного фонду студентів за допомогою створення музично-інтонаційного практичного словника, в якому фіксуються характерні інтонації (поспівки), класифікуються за стилем та жанром.

У процесі засвоєння елементів музичної мови необхідно звертати увагу на здатність до зберігання в пам'яті типізованих інтонацій. На цьому етапі слід використовувати різні вправи, які дають можливість міцно засвоювати музичний твір. Так, змістова структура музично-інтонаційного словника складається за принципом накопичування від простих до складних інтонацій. Ідея полягає не в поетапному засвоєнні типізованих інтонацій за хронологією, а у підпорядкуванні їх ієрархічно, тобто за складністю сприймання та запам'ятовування музичних елементів.

Зазначимо, що музичні теми, які побудовані на стійких ступенях ладу, швидше запам'ятовуються та довше зберігаються у пам'яті. Наступний рівень складності полягає у засвоєнні тем, які спираються на стійкі ступені ладу, але містять прохідні та допоміжні звуки. Заключний етап – засвоєння інтонацій, які мають відчуття нестійкості, де переважають хроматичні звуки.

Осмислення стійкості та нестійкості у процесі слухового сприймання може здійснюватися по-різному. Однак, слухове усвідомлення мелодії тісно пов'язане з її аналізом. Аналіз стійкості та нестійкості повинен обов'язково проводитися на рівні конкретних мелодичних структур, які включені до процесу формотворення. Співвідношення стійкості та нестійкості тонів мають такі варіанти: стійкий тон переходить у стійкий же (типово для акордової фактури); стійкий переходить у нестійкий тон; нестійкий тон переходить у стійкий; заміна та зміщення очікуваної стійкості чи зміна функції стійкого тону; нестійкий тон переходить в інший нестійкий; зміна функції нестійкого тону, який отримує стійкість (наприклад, при міжтактовій синкопі з коротким затактом) (О. Шацило).

Відомо, що мелодія не відокремлена від гармонії, тому пропонуються наступні завдання, а саме: запам'ятовування інтонацій у контексті гармонічних функцій. На першому рівні використовуються інтонації (ядра тем), які мають гармонічний зворот: T – D, D – T; T – S, S – T; T – S – D – T. До них віднесено

такі теми, як: В. Моцарт «Маленька нічна серенада», I ч., головна партія; В. Моцарт Сонати A-dur, F-dur; Й. С. Бах «ДТК», Прелюдія C-dur тощо.

Наступний рівень складають інтонації, в яких здійснюються відхилення у споріднені тональності (частіше це відхилення у тональності домінанти, субдомінанти, третьої та шостої ступені). Найскладніший рівень складають інтонації, в яких гармонічне відхилення відбувається у тональності далекого ступеня спорідненості та мають тональну нестійкість.

У процесі засвоєння інтонацій одним із основних завдань стає підкреслення походження і єдності музичної та мовної інтонації. Так, інтонації, які мають зв'язок з мовними інтонаціями біогенного типу (інтонації стогону, запитання та оклику), повинні виокремлюватися певними ознаками у музично-інтонаційному словнику. Інтонації, що укладаються в інтервал сексти (від V до III, V – I – II – III ступенів) передають ліричний настрій.

Отже, метод системного накопичення музично-інтонаційного фонду відіграє важливу роль у процесі формування музичного мислення майбутніх учителів музики. Від обсягу індивідуального музично-інтонаційного словника студента залежить глибина осягнення ним музичного мистецтва, рівень його фахової підготовки, здатність до самостійної музично-творчої діяльності.

Степура Марія Євгенівна
Україна, м. Київ

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКЕ ЖИТТЯ КИЄВА НАПРИКІНЦІ XVIII СТ.: ІСТОРИЧНІ ТА КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ

Важливим осередком національного культурно-мистецького життя в Україні наприкінці XVIII ст. був Київ, де діяли славнозвісні Києво-Могилянська академія та Києво-Печерська лавра. Їх активна культурно-освітня та мистецька діяльність відбувалася під покровом козацько-гетьманської адміністрації періоду Гетьманщини та постгетьманщини. Саме ця верства та їх нащадки визначили основи культурної політики в Україні впродовж XVIII–XIX ст. Серед випускників і слухачів Київської академії упродовж різних років були гетьмани П. Конашевич-Сагайдачний, Б. Хмельницький, І. Виговський, П. Тетеря, І. Брюховецький, П. Дорошенко, Я. Сомко, Д. Многогрішний, М. Ханенко, І. Самойлович, І. Мазепа, І. Скоропадський, П. Орлик, П. Полуботок, Д. Апостол; переважна більшість генеральної, полкової, сотенної старшини, провідники Запорозької Січі – К. Гордієнко, І. Глоба, В. Сокальський та ін.

Освіта розглядалася могилянцями не лише як складова система національної культури, засіб формування інтелекту й самопізнання людини, але і як чинник піднесення національної свідомості, гарант політичної свободи: «Коли немає світла вчення, не може бути доброго смислу в державі» (Ф. Прокопович). Повний курс навчання в Академії тривав дванадцять років, а з другої половини XVIII ст. – десять років. Курс складався з восьми (в другій половині XVIII ст. – семи) т.зв. ординарних класів: трьох граматичних, поезики (піітика – вміння

писати вірші), риторики і діалектики, філософії та богослов'я. Існували й неординарні класи: іноземних мов (грецької, польської, німецької, французької, єврейської), російської історії, географії, математики – вищої і змішаної; катехізис; спів, класи музики, малювання. В кінці XVIII ст. в Академії було відкрито додаткові класи – домашньої і сільської економіки та медичний. Всього за період навчання студенти вивчали 30–35 предметів.

Навколо могилянців формувалося культурно-освітнє й мистецьке середовище, яке постійно потребувало підручників, історико-філософських, духовно-релігійних творів, художньо-естетичної літератури саме рідною українською мовою. Велике значення у поширенні української культури та української книжкової мови мали державні установи Гетьманщини – Генеральна військова канцелярія, Генеральний суд, полкові та сотенні канцелярії. Закінчуючи навчання, вихованці Академії вливались у суспільно-політичне життя України – працювали вчителями, священиками, писарями, державними службовцями, співаками й музикантами, декотрі ставали мандрівними дяками. Вони засновували школи, складали підручники, навчали молодь, правили служби, ставили вистави, вертепи. У XVIII ст. у Києві, як підкреслював мистецтвознавець П. Білецький, сформувалася київська художня школа – «козацький ренесанс», який «справив вплив на весь православний світ від Москви до балканських країн й вирішальна заслуга в цій Києво-Могилянській академії».

Яскравим бароковим явищем був шкільний театр як складова шкільної освіти в тогочасній Україні. Традиційно на прем'єри академічних вистав запрошувалися гетьмани, генеральна та полкова старшина. Шкільні драми часто присвячувалися українським гетьманам (драма «Владимир» Ф. Прокоповича, 1705 р.; «Милість Божа» І. Неруновича, 1728 р.). У стінах Академії було створено чимало творів, що стали народними. Це дума «Всі покою щиро прагнуть» й пісня «Ой, горе тій чайці», творцем якої вважається Іван Мазепа, «Дума козацька про Берестейську битву», пісня «Їхав козак за Дунай» та багато ін.

Літературна творчість і теоретичні праці вихованців Києво-Могилянської академії справили неперевершений вплив на літературне й культурно-мистецьке життя не лише України. Про це свідчить творчість Є. Славинецького, С. Полоцького, С. Яворського, Т. Прокоповича в Росії, Г. Кониського в Білорусі, С. Почаського і П. Величковського в Молдові, М. Козачинського в Сербії. Також в Академії сформувалися й славнозвісна графічна, вокально-хорова, композиторська й виконавська школа, за духом глибоко національна, з помітним впливом тогочасного європейського музичного мистецтва, насамперед Італії та Німеччини.

Серед вихованців Київської академії особливе місце займає творчість М. Березовського, Д. Бортнянського, Г. Сковороди, Т. Білоградського та багатьох ін. Окремого культурологічного дослідження потребує висвітлення культурно-освітніх взаємин Київської академії та Києво-Печерської лаври з урахуванням національних традицій та євроінтеграційних процесів, які відбувалися на межі XVIII–XIX століть.

СТАТУС ДЖАЗУ В СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ

Джаз – один з яскравих різновидів світового музичного мистецтва – увійшов до історії сучасної цивілізації разом з ХХ століттям. Його творча біографія вирізняється безліччю фактів, які свідчать про безмежну відкритість й безкінечну сприйнятливість джазу до різноманітних, інколи досить стилістично віддалених явищ, які набувають нових рис і таким чином живлять, збагачують та продовжують його життя. Унікальність та багатогранність джазу пов'язана з особливістю його утворення: ядро джазу – це поєднання афро-американського та європейського музичного коріння. Джаз, як новий сплав, може слугувати прикладом щодо об'єднання і можливостей подальшого культурного синтезу.

На початку свого формування джаз існував у фольклорному варіанті, й до кінця ХІХ століття термін «джаз» взагалі не застосовувався. Слово «jazz» стало використовуватися тільки в середині першого десятиліття ХХ століття у південних штатах США для позначення музики, яка створювалась невеликими нью-орлеанськими ансамблями.

В естетичному плані джаз є надзвичайно багатоплановим, що обумовлене особливостями соціокультурного середовища, в якому відбувався його розвиток, зверненістю до різних типів аудиторії – від соціальних низів до широких демократичних шарів суспільства. У науковій практиці поняття «джазу» трактується широко: від окремого жанру до професійного виду музичного мистецтва. Джаз виник як різновид музики, що мав чітко зазначену етнічно-географічну локальність. Але, з'явившись в Америці, ця музика стрімко розповсюдилась на досить великі території, що привело до утворення численних національних джазових шкіл, і це дозволяє говорити про її інтернаціональний характер. До початку ХХІ століття джаз пройшов стрімку еволюцію, що відбилося на розумінні його статусу, який сьогодні залишається неоднозначним. Проблематика наукових дискусій на цю тему лежить в площині дефініцій: *що можна назвати джазом і що не є таким*.

В історії джазу склалася традиція поділяти його з точки зору стильової специфіки на «hot» (гарячі) та «cool» (прохолодні) періоди. Деякі дослідники (наприклад, Юг Панасьє) вважають справжнім джазом саме «hot» джаз, тобто, всі напрямки до модерн-періоду. Увібравши до свого музичного «обігу» безліч культурних традицій, сучасний джаз демонструє яскраві можливості комунікації нового рівня. Якщо в період з 30-х по 70-ті рр. ХХ ст. у джазі була напрацьована значна кількість стилістичних систем (*традиційний джаз, свінг, бі-боп, хард-боп, кул-джаз*), кожен з яких можна було чітко диференціювати, то з початку 70-х рр. у джазі почала розвиватися «дезінтеграційна» ситуація, в контексті якої аспекти «чистоти» стилю стрімко нівелювалися. Джаз другої половини століття доповнюється новими синкретичними формами: *джаз-рок, «третьє течія», світовий ф'южн*, а також експериментальні системи джазового авангарду (*фрі-джаз, нова імпровізаційна музика*). Кінець ХХ століття характеризується появою напрямів так званої постджазової стилістики, де ключовим

словом стає *синтез*. До таких «мішаних» форм відносяться: *ню-ейдж*, *ембі-ент*, *world music*, *нова акустична музика*.

Відношення до статусу джазу в Америці та Європі на сьогодні доволі різне. Якщо в «старому світі» джазове мистецтво сприймається до сих пір як демократичне, то на його батьківщині актуальними стають питання «расового» характеру. В сучасній американській джазології домінантною є ідея чорношкірих дослідників, які наголошують на відношенні до джазу в афроцентристському ключі, де відсутні будь-які «білі» європейські культурні впливи. Так, видатний чорношкірий трубач і композитор Уінтон Марсаліс (Wynton Marsalis) наполягає на реконструкції історії джазу: музикант приходить до тотального заперечення всіх елементів, що були привнесені «білою» європейською культурою і наголошує на визнанні за джазом статусу нової класичної музики XX століття. Протилежну думку про те, що джаз інтегрує в собі значну кількість запозичених у «білої» західної культури елементів, відстоює російський дослідник джазу В. Сиров.

Таким чином, сучасна музична джазова практика демонструє існування мішаних тенденцій, що дозволяє говорити про формування нової «нормативності» щодо статусу джазу.

Терещенко-Кайдан Лілія Володимирівна
Україна, м. Київ

МИНУЛЕ ТА СУЧАСНЕ В РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО МОНОДІЙНОГО СПІВУ

Серед численних зразків української духовної музики не останнє місце посідає монодія. На початку ХХІ ст. український монодійний спів почав відроджуватися, пробивати собі шлях повз значні нагромадження багатоголосся. Долучившись до богослужбової практики, монодія починає звучати в храмі. І тут повстає ціла низка питань: У якому вигляді має звучати монодія? Чи це унісонний спів, чи це спів з ісоном, чи у гармонізації? На допомогу вирішенню цих питань приходить історія розвитку монодійного співу в Україні.

Переїнявши від Візантії православну традицію оформлення богослужінь, православна церква Київської Русі перейняла й традицію оформлення богослужінь за допомогою монодійного співу. Тобто, вухо тодішнього українського мирянина звикало до монодії.

Минали століття, український монодійний церковний спів поступово формувався в цілісну систему і у XVI–XVIII ст. вибухнув яскравим явищем під назвою «система багатонаспівності». Цей спів набув статусу уставного співу української православної церкви. Разом із першими зразками багатоголосся він звучав в українському храмі, чаруючи своїм мелодизмом й багатим внутрішнім наповненням.

Що ж являє собою український спів системи багатонаспівності? Як вже йшлося вище, це монодійний, тобто унісонний спів. Сформувався цей спів завдяки балкано-слов'янським впливам. У системі багатонаспівності український монодійний спів представлений у вигляді трьох основних наспівів (київського, болгарсько-

го та українського грецького), місцевих наспівів (монастирських, напр. Києво-Печерський, наспівів за місцевістю, напр. Острозький) та авторських (пізніших, що створені українськими співаками в Росії, напр. Герасимовський, Жуковський).

Сформувавшись у таку складну систему, український монодійний спів почав звучати. Звучав він як унісонний спів без використання ісону. Хоча, в деяких рукописах, що донесли до нас зразки українського монодійного співу, ісон все таки зустрічається. Але, це поодинокі випадки, можливо, описки або перші спроби багатоголосся, або копіювання грецького співу. Одним словом, український монодійний спів – це унісонний спів без додавання ісону.

Зразки українського монодійного співу зберігаються у численних рукописних кодексах – українських нотолінійних ірмолях. Саме за допомогою цих книг сучасний регент, співак, диригент зможе дати відповіді стосовно виконання української монодії.

Що ж собою являють українські нотолінійні ірмолої? Це рукописні збірки (а з 1700 р. є й друковані версії), що містять в собі основні співи річного кола православного богослужіння. Репертуар цих книг коливається в залежності від потреб, за котрими написаний рукопис. Ми довели наявність ієрархічної системи написання українського ірмолю. За цією системою кодекси розподіляються на чотири ієрархічно-структурних типи: архієрейський, соборний, монастирський та приходський [1].

Отже, сучасному виконавцю українського монодійного співу є де і в кого вчитися. Українські рукописні нотолінійні ірмолої зберігають для нас і живий репертуар, котрий давно чекає на свого виконавця, і спосіб виконання – унісонний монодійний спів, а для науковців це скарбниця знань. Нотолінійні ірмолої потребують окремих досліджень і мають багато не розкритих питань. А сучаснику порада – шукай відповіді в історії.

Література:

1. Терещенко-Кайдан Л. В. Ірмолой Гаврила Головні – унікальна пам'ятка української церковно-співацької культури XVII–XVIII ст. : Дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Лілія Володимирівна Терещенко-Кайдан. – К., 2009. – 224 с.

Тесля Роман Миколайович
Україна, м. Київ

УКРАЇНЬКА ЕСТРАДНА МУЗИКА 1950-1980-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Паралельно із розвитком науково-технічного прогресу, ХХ століття відзначилося багатством інноваційних сплесків у проявах різноманітних стилів і напрямів мистецтва. Не оминули ці процеси і українське естрадне мистецтво. Саме на початку другої половини ХХ століття українська естрадна музика поступово почала свій шлях у новому амплуа.

1950–60-ті роки характеризуються високим злетом українського естрадного мистецтва. У цей період в музиці яскраво простежувались традиції україн-

ської народної пісні, романсу та класичного вокального мистецтва. Користувались популярністю твори П. Майбороди, І. Шамо, А. Кос-Анатольського, О. Білаша, пізніше – І. Поклада. В. Михайлюка, С. Сабадаша. Українського слухача тішили своєю майстерністю такі метри, як Борис Гмиря, Дмитро Гнатюк, Юрій Гуляєв, Зоя Гайдай; пізніше – Костянтин Огневий, Діана Петриненко, Анатолій Мокренко, Анатолій Солов'яненко та багато інших.

Слід згадати також і про сприятливі політичні зміни, які помітно вплинули на розвиток естради як в СРСР, так і в УРСР, – так звана хрущовська «відлига» та сприятливе ставлення до всього українського першого секретаря України П. Ю. Шелеста. Українська естрадна пісня все частіше звучала і по всесоюзному радіо та у програмах Центрального телебачення.

Реакцією на політичну ситуацію в країні та нову хвилю біг-бітової музики, яка прийшла із західних капіталістичних країн, стало створення у другій половині 60-х років перших вітчизняних професійних колективів естрадної пісні – ВІА (вокально-інструментальних ансамблів), таких як: «Березень» (1964 р.), «Мрія» (1965 р.), «Смерічка» (1966 р.), «Кобза» (1969 р.), «Світязь» (1970 р.). Особливої популярності серед них здобув ансамбль «Кобза». Створений у 1969 р. студентами київської консерваторії, колектив став національною гордістю. У 1971 р. «Кобза» випустила першу стереоплатівку, яку у 1972 році було нелегально видано в Канаді та Америці. Це був перший диск, записаний українським естрадним колективом.

У 1970-х роках естрадне мистецтво продовжувало розвиватись. Серед найпопулярніших вокально-інструментальних ансамблів 70-х років можна назвати такі гурти, як: «Червона рута» (1971 р.), «Краяни» (1975 р.), «Водограй» (1975 р.), «Ватра» (1974–1975 рр.). Також 70-ті рр. тісно пов'язані з іменем композитора й поета В. Івасюка. Написавши «Червону Руту» та «Водограй», він разом зі своїми піснями здобув всесоюзну популярність. Композитор входив до складу популярного ансамблю «Смерічка», в якому починали свій творчий шлях такі артисти, як Назарій Яремчук, Василь Зінкевич та Софія Ротару. На жаль, у 1979 р. молодий митець загинув за трагічних обставин. Його смерть була офіційно пояснена як самогубство, хоча багатьма була сприйнята як знищення національного героя.

Українські національні риси були яскраво виражені в творчості українських ВІА. В першу чергу, це проявлялося в репертуарі, великий відсоток якого складався з українських народних пісень, а також у складі інструментарію: слухаючи їхню музику, можна почути такі українські інструменти, як цимбали, сопілку, дримбу. Музиканти «Кобзи», наприклад, одними з перших включили бандуру в естрадний ансамбль та вивели її до широкого кола слухачів.

Не можна не згадати і про імідж музикантів. Як правило, це були українські костюми з елементами вишивки. Також серед мужчин були популярними вуса, що асоціювалось з українським козацтвом.

ПОСЛІДОВНІСТЬ РОЗВИТКУ ВОКАЛЬНИХ НАВИЧОК У СТУДЕНТСЬКОМУ ХОРОВОМУ КОЛЕКТИВІ

Коли у людини співає душа, то співає все, що навколо неї. Пісня споконвічно є гармонією між внутрішнім світом людини і світом, який оточує її. Через неї ми відчуваємо та торкаємося історії й культури нації. Виконана професійно пісня западає в душу людини й викликає добрі думки і почуття. Свідоме розуміння виконавцями, як і чим кожний з елементів вокально-хорової техніки (дихання, звуковедення, ансамбль, стрій, дикція, фразування, нюанси тощо) допомагає виразності твору, надає роботі завжди творчо осмисленого, ініціативного і цікавого характеру. Подолання технічних труднощів, прихованих у пісні, завжди перетворюється у живу працю.

Студентський хоровий колектив – це співаки з різною музичною підготовкою, з різними характерами і різною працездатністю. Необхідно усіх цих людей об'єднати, заохотити, внести певне творче натхнення, щоб досягти гарного виконавського рівня. Викладач повинен бачити своє завдання в тому, щоб виховати у студентів осмислений, образний спів як за тембровими відтінками, так і за динамікою, приділяючи основну увагу кантиленному та акапельному співу, розвиваючи таким чином внутрішній слух, вокальну інтонацію, природність звуковедення. У хорі студенти мають всі можливості для опанування вокальною культурою та виявлення потенціалу власного голосу. У той же час керівникові колективу необхідно суворо стежити за всіма змінами в голосах студентів і систематично здійснювати індивідуальний контроль, дотримуючись режиму голосу і не допускаючи втоми.

З перших же занять керівник ставить завдання усунути строкатість звучання в хорі, добивається від співаків єдиної манери співу, співочого дихання (спокійного вдиху і плавного, повільного видиху), стежить за тим, щоб звук був округлим, м'яким, нефорсованим; вчить гарній артикуляції. Короткі пояснення керівника, особливо на цьому етапі, мають дуже важливе значення. Студенти за допомогою слухового аналізу поступово осмислюють, чи правильно формується звучання його голосу і хору в цілому, а це чи не найголовніший складовий елемент унісону – тембрального, звуковисотного й ритмічного. Ці якості продовжують закріплюватись і в наступний період навчання. На початковому етапі навчання співаки напружують всі м'язи – і потрібні, і непотрібні для співочого процесу. Правильні рухи перемежуються з неправильними, і це призводить до скутості, що є на даному етапі цілком закономірним. Надалі співак вчиться звільняти м'язи, координувати їхній рух під час співу. Таким чином, студент поступово починає свідомо керувати своїми м'язовими рухами, контролюючи й оцінюючи результат звуковедення під контролем викладача.

Для кантиленного співу й наповненого насиченого звучання дуже важливо навчитися володіти діафрагмою і диханням. При співі діафрагма завжди повинна бути у підтягнутому положенні. Під час виконання динамічних нюансів

діафрагма весь час у русі: на димінуендо вона трохи підіймається й зм'якшується, а на крещендо зміцнюється. Діафрагма змінює своє положення при зміні динаміки, а також при плавному переході на далекий інтервал, тому нею необхідно вміти користуватися.

Важливим в роботі над формуванням правильного вокального звукоутворення є згладжування регістрів з метою досягнення однорідності звучання голосів від нижніх до верхніх звуків діапазону. Методичні прийоми згладжування регістрів полягають у тому, що всі звуки голосу прикриваються зверху до низу, зберігаючи високу позицію з участю головного резонування, змішуючи звучання регістрів.

Формування єдиної вокальної позиції створює передумову і для точного інтонування хорової партії.

Всі ці хорові навички ми застосовуємо послідовно та систематично. Відповідно до художньо-виконавського зростання хору підвищуються і вимоги до вокально-хорової техніки, ускладнюються вправи.

Вправи є органічною частиною навчання. На них, в основному, відбувається формування вокального звучання в хорі. Вправи застосовуються в певній послідовності й відповідно до закономірностей розвитку співочих навичок. Складаючи вправи, викладач керується наступними принципами:

- вправи рекомендується складати не абстрактно, а з урахуванням вокально-хорових завдань; їх доцільно будувати так, щоб одночасно з вокальними навичками вироблялися навички чистого інтонування;
- вправи повинні поглиблювати вокально-хорові навички й ускладнювати завдання, що стоять перед хором;
- вправи повинні бути посильними;
- вправи повинні виконуватися, по можливості, без супроводу;
- вправи доцільно бути на контрастному зіставленні динамічних нюансів, способів звуковедення, різного руху мелодії.

Використання вправ і спеціально підібраного репертуару, побудованого на контрастному зіставленні темпів, ритму, динаміки і на різних способах звуковедення, дає можливість домогтися в хоровому звучанні гнучкості, легкості, рухливості, кантилени й потрібної сили звуку.

Початковий період розвитку вокальних навичок є важливим етапом, що триває приблизно протягом першого року навчання. Характерним моментом цього періоду є автоматизація співочої навички. Однак вокальні навички, засвоєні на початковому етапі навчання, ще не досить закріплені й можуть втрачати свій якісний рівень, а тому вимагають подальшого вдосконалення на наступному етапі навчання.

МУЗЕЙНА ЕКСПОЗИЦІЯ ЯК СКЛАДОВА ПРОСТОРУ МИСТЕЦТВА

Все частіше простір музейного зала виявляє себе як територія простору мистецтва, дарма що багато критиків вважають музей місцем, де відбувається відрив творів мистецтва та артефактів від природної середовища існування, руйнування контексту і втрата культурного сенсу. Новий погляд сучасної епохи демонструє інші підходи до сприйняття витворів, керуючись інтересами масового суспільства, котре не володіє специфічними мовами окремих видів мистецтва. Таким чином культурне середовище провокує мистецтво підійти ближче до ідеографії, де наголошення робиться на концепції твору. Ідеографія допомагає встановити комунікаційний зв'язок між глядачем і художнім твором мистецтва.

На сьогоднішній день інформацію передають переважно способами, які не пов'язані з власним матеріалом: тобто за допомогою алюзій, цитат, контексту та коментарів. Це дає змогу простір музейного залу включати до простору мистецтва, що актуалізує чуттєве сприйняття глядача. У сучасному мистецтві виставковий простір допомагає вирішити проблеми, які стоять перед митцем у процесі творчого акту: працю з «чужим» матеріалом, тенденції до дематеріалізації мистецтва. Найбільш важливим і достатнім для успіху художньої комунікації вважається не сам витвір, а адаптоване відтворення його змістовної чи формальної структури, а іноді навіть лише просте повідомлення про нього. Отже, це дає йому можливість бути представленим будь де у будь-який час. Ідеї є більш важливими, ніж унікальність та оригінальність експонатів, які тепер дуже легко можуть бути змінені на сучасну копію, перформенс, текст та щось інше. Виставковий простір у музеї має тепер нести концепт авторської думки у художньому творі, де найголовнішим об'єктом постає вербальна подія.

Естетичне сприйняття предметів і творів сформувалось завдяки художнім музеям, які функціонували у якості особливого простору мистецтва. Ізолюючи експонати від зовнішнього контексту, музей підкреслював їх надзвичайність і цінність у суспільстві, і це було стосовно навіть тих предметів, у котрих не було нічого значущого, але завдяки естетично-драматичному дійству експонування надавало їм статус творів високого мистецтва. Для цього використовують направлене освітлення, підсвічування артефактів, що надає особливої атмосфери в залі таємничості і сакральності події. Тип і спосіб експонування музейних предметів несуть своє семантичне значення для глядача-відвідувача, як і саме мистецтво. Форма репрезентації художнього твору надає нові семантичні коди для естетичного сприйняття і поширює простір творіння для митця. Сьогодні особливу роль в актуалізації простору мистецтва відіграє не тільки художник, але й куратор виставки музейних експонатів, оскільки експозиція на цей час має статус сучасного твору мистецтва.

У сучасних художніх музеях використовують найрізноманітніші підходи до альтернативних форм показу, щоб донести мистецтво до масового глядача. З одного боку сучасна експозиція може за допомогою розташування і спеціально-

го освітлення виокремити твори мистецтва і подати їх в більш концентровано-му спогляданні, але все це буде спрямовано на підсилювання естетизації простору. З іншого – представити навколо художньої роботи контекст зовнішнього світу, який існує поза виставковою залю. Також можливо відтворити реальну обстановку місця знаходження чи існування цього витвору або реконструювати історичні контексти за допомогою документів, фотографій та інформаційних стендів. Та ще багато чого нового може запропонувати музейна експозиція на шляху реалізації творчого натхнення, надихаючи авторів, кураторів виставок і працівників музеїв. Отже, ми можемо спостерігати, що музейна експозиція є невід’ємною складовою простору мистецтва.

Трамбицкий Константин Святославович
Беларусь, г. Минск

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ТРАДИЦИОННЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СОВРЕМЕННЫХ БЕЛОРУССКИХ ФOLK-POK-ГРУПП

Среди достижений последней четверти XX века – новые открытия в области национального инструментального музыкального фольклора и новые формы творческого переосмысления художественного народного наследия. Художественная практика рождает все новые и новые разнообразные типы ансамблей, которые отличаются друг от друга не только инструментальным составом. Отличия проявляются в репертуаре и в исполнительской стилистике, а также в избирательной направленности их деятельности на конкретные социально-возрастные группы слушателей.

Так, принципиально новым явлением белорусской музыкальной культуры последних десятилетий XX века стали фолк-рок-коллективы, ориентирующиеся на молодежную аудиторию и работающие в направлении кардинальной модернизации аутентичного фольклора. Основоположниками этого направления в отечественной музыке стали «Палац», «Юр’я», «Крыві», «Бан-Жвірба», «Зніч», этно-трио «Троіца». Эти коллективы получили в Беларуси признание среди профессионалов и любителей народного искусства.

Компьютеризация, использование электрогитар при современной трактовке народной музыки способствует новому раскрытию художественных свойств этого уникального явления фолк-рока, звукового изображения его природы. Вместе с тем происходит определенная художественная трансформация живого бытования самобытного аутентичного искусства в новых условиях. Ансамбли этого направления возродили древние народные инструменты, обращаются к древним пластам песенного и инструментального фольклора. Их репертуар основан на обработках народных мелодий самодельными и профессиональными композиторами, музыкантами-исполнителями. Для этих коллективов характерны трансформация фольклора, переосмысление художественных прототипов и традиций.

Наряду с коллективами, продолжающими традиции прошлых десятилетий, появляются такие, которые в большей степени соответствуют духу новейшего времени и отражают изменившиеся потребности современной публики. Элементы аутентики в творческой деятельности таких групп сочетаются с выразительными средствами молодежных музыкальных направлений и стилей («grunge», «new metall», «symphonic-metall», «pagan-metall» и др.). Широко используются национально-характерные музыкальные инструменты, такие как дуда, дудки, жалейка, окарина, лира и другие. В репертуаре подобных групп народная музыка приобретает совершенно иной облик. Наиболее яркими представителями современного фолк-рока, играющими в стиле «pagan-metall» стали белорусская folk-metall-группа «ZNICH», которая в этом году отмечает свое 15-летие и молодые белорусские группы «LITVINTROLL» и «Кашлаты вох» (Минск). Их музыка – это смешение фольклора и тяжелых гитарных рифов, народной песенной культуры и жесткого вокального гроулинга. В их творчестве происходит переосмысление фольклорной традиции, трансформация народных песенных и танцевальных мелодий. Отличительной чертой этих групп является использование старинных белорусских народных инструментов: дуды, жалейки, дудки, окарины, которые придают звучанию неповторимый тембровый колорит. Используются эти инструменты как в музыкальных проигрышах для ведения основной мелодической линии между куплетами песен, так и в припевах для усиления общего звучания. Так, в песне группы «ZNICH» «Ярыла» во вступлении звучит старинная белорусская танцевальная мелодия на дудке. В песне «Каляда» главная партия во всех вступлениях и проигрышах исполняется на традиционном белорусском инструменте дуде, который повсеместно использовался в колядном представлении в белорусской традиции.

Все эти группы постоянно концертируют и находят своих слушателей как в Беларуси, так и за рубежом. Отечественные фолк-рок-группы принимают участие в различных международных фестивалях, арт-проектах, таких как: церемония награждения лучших отечественных рок-исполнителей «Рок-каранацыя» (Минск), фестивалях «Таўкачыкі» (Минск), «Арт-сессия» (Гомель), «Вольнае Павебра» (г.п. Крупки, Минская обл.), «Міколайкі Фольковы» (Люблин), «Суседзі» (Люблин), «Полесский круг» (Чернигов), «Звонят, звонят канкляй», «Грежине» (Вильнюс), «Festiwal Folkowy Europejskiej Unii Radiowej» (Гданьск), «Скрыжаванне культур» (Варшава), «Басовішча» (Гродэк), «Podlaskie Zapusty» (Белосток), «Квитневий Благовіст» (Донецк), «Країна мрій» (Киев), «Этнолэнд» (Подмосковье), «A Zene Unpere» (Будапешт), «Viljandi Folk Music Festival» (Таллинн) и другие.

Таким образом, обращает на себя внимание всевозможное функционирование разнообразных традиционных музыкальных инструментов в современной сценической практике, в творческой деятельности молодежных эстрадных групп. Народный белорусский инструментарий соответствует системе музыкальной культуры белорусского народа, его художественной традиции. Традиционность бытования народного инструментария изменяется в связи с изменившимся его статусом и условиями функционирования. В настоящее время приходит более глубокое осознание того, что все бесценное богатство традиционного белорусского народного инструментария может и должно стать неотъемлемой частью современной музыкальной практики в начале XXI века.

УКРАЇНЬСЬКА НАРОДНА ПІСНЯ ЯК ФАКТОР ФОРМУВАННЯ КУЛЬТУРИ МУЗИЧНОГО ОБРАЗУ ВОКАЛІСТА

Процеси розбудови музичної освіти в Україні породжують нові умови розвитку національної культури, зокрема сучасне побутування українського музичного фольклору як її джерела. В цьому процесі важливим засобом надбання і передачі соціокультурного досвіду є народна пісня, яка входить сьогодні в усі сфери музично-виховної роботи, збагачуючи молоду творчу особистість емоційно-ціннісним ставленням, викликаючи потребу в художньо-творчій діяльності над музичним образом.

В Україні історично склалася своя система виховання, яка максимально враховує національні риси і самобутність українців. Нині, спираючись на глибинні українські національно-виховні традиції, національна система виховання поступово відроджується й удосконалюється. Серед важливих завдань сучасної музичної освіти чільне місце посідають завдання естетичного виховання молоді, зокрема формування їхнього розуміння музичного образу як невід'ємної складової у процесі виховання національної культури. На вирішення цих завдань націлювали останні національні доктрини – Державна національна програма «Освіта» (Україна ХХІ століття), Концепція естетичного виховання, Концепція музичного виховання школярів на основі української національної культури та ін. Тому формування розуміння музичного образу відноситься до головного формуючого чинника в цілісній концепції музично-естетичного національного виховання.

Народна мудрість протягом віків створювала гуманні, благородні художні образи, зокрема музичні, кристалізувала суспільний ідеал, який був надійним орієнтиром у формуванні світогляду народу. На нашу думку, саме через музичний образ проходить успадкування молодим поколінням багатства духовної культури народу та його звукової інтонації. Тому незаперечним є той факт, що українська пісня – це найкраще, що створив і створює український народ в період своєї історії.

Видатні діячі української культури високо цінували народну пісню як важливий фактор виховання. Вагомий вклад у теорію і практику естетичного виховання засобами музичного фольклору внесли українські класики М. Лисенко, М. Леонтович, К. Стеценко та інші, які вважали фольклор ефективним фактором всебічного розвитку особистості, зокрема в процесі формування розуміння музичного образу. Необхідність осмислення історичних проблем розвитку народнопісенної творчості порушується у ґрунтовних дослідженнях видатних українських фольклористів, особливо в творчості С. Й. Гриця. До проблеми формування музичної культури учнів звернені дослідження сучасних науковців, зокрема О. Рудницької. Особливості функціонування народної пісні в українській естраді розкриває М. Мозговий.

Актуальність удосконалення художньої освіти та формування розуміння музичного образу засобами українського фольклору зумовлюється тим, що у юному віці продовжують закладатися основи національної самосвідомості, загальнолюдських естетичних цінностей, формуються і розвиваються естетичні почуття, потреби, інтереси.

Важливість розв'язання даних педагогічних завдань зумовлена низкою чинників, серед яких особливо слід виділити такі: необхідність розуміння молодими вокалістами своєї національної самобутності, її збереження та розвитку; необхідність поліпшення морально-естетичного виховання учнів, залучення підростаючого покоління до національної культури; поширення негативних явищ у молодіжному середовищі та нагальна потреба протиставлення їм можливостей здорового способу життя, розумної організації дозвілля, культурного розвитку, виховання та самовиховання. Все це вимагає нових науково-практичних підходів до проблеми формування розуміння музичного образу молодих вокалістів, залучення їх до творчого самовираження засобами українського фольклору та на його основі розширення збагачення їхнього національно-культурного вокального досвіду.

Федь Володимир Анатолійович
Україна, м. Слов'янськ

СИНКРЕТИЗМ ЯК СВІТОГЛЯДНИЙ ПРИНЦИП І КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКА ПРАКТИКА

З давніх-давен практична діяльність людини виражала її світоглядні орієнтири: цінності, традиції, принципи. В первісному суспільстві культурно-мистецька практика відображала витоки і початки синкретично-художнього ставлення людини до навколишнього світу. Власне, поняття еволюції вкрай важко застосувати до культурно-мистецького середовища взагалі й культурно-мистецьких практик зокрема. Оскільки, «могутній, часом геніальний наскальний живопис кам'яного віку ніяк не може вважатись нижчим видом мистецтва через неправильну передачу пропорцій або перспективи. Адже вся справа в меті художника, у спрямованості й силі його творчого пориву» [1, с. 171].

Синкретизм виступає таким світоглядним принципом, який дозволяв первісній людині подивитись на світ і себе у цьому світі цілісно, відчутти органічну приналежність до подій, які відбувались у Всесвіті. Синкретичні форми художньої виразності свідчать по-перше, про єдність людини і світу та по-друге, початок самоусвідомлення і відмежування себе від світу. Синкретизм як світоглядний принцип втілювався в практичну діяльність первісної людини, в її культурно-мистецькі практики, які не знали видової диференціації та поєднували символи художньої образності з насущним буттям первісної людини.

По-суті відбувався діалог у вимірах *людина – світ*, опосередкований в мистецькій знаковості та символічності, в органічному існуванні людини в природі. Проте, в первісному мистецтві не зустрічається відображення окремої і, тим паче, конкретної людини. Оскільки саме відображення носило скоріше не образний, а

знаковий характер та виконувало не художню, а утилітарну дуалістичну функцію панування над об'єктом відображення і водночас, поклоніння перед ними.

Саме тому картини палеолітичного мистецтва представляють анімалістичні сюжети, відображають тваринний світ від якого залежало існування дикуна. Це – малюнки велетенських оленів, табунів диких коней, бахматих зубрів та величних мамонтів у печерах Ласко у Франції, Альтаміри в Іспанії та ін. Деперсоніфікований діалог із ними – це спроба самоідентифікації себе у світі через вшанування цих істот у зображенні, це – діалог-поклоніння і водночас діалог-оволодіння. Синкретичний світогляд «знімає» суперечності між цими діалогами. Дивним, з точки зору сучасної людини, може здаватись те, що дикуна просив у жертви «вибачення» за її вбивство і те, що тотема можна було споживати в їжу. Проте у первісної людини внутрішнього конфлікту у цьому зв'язку не виникало.

Людина як об'єкт відображення з'являється поступово, вона неначе виходить з темряви печер: спочатку – виникають зображення відбитків рук, пізніше – статуетки архаїчних «Венер» (Віллендорфська, Костенковська та ін.). У неолітичному мистецтві людина зображується досить часто, виникають цілі композиційні зображення, але місце людини в них умовне і схематичне, це – деперсоніфіковане колективне «Ми» у природному світі.

Отже, синкретизм як світоглядний принцип і культурно-мистецька практика спирається на магічну світоглядну парадигму, в якій, в залежності від культурного регіону і ареалу, переважали анімістичні, фетишистські, тотемістичні та деякі інші традиції. Світоглядна парадигма – це зразок і своєрідний текст, який має різні контексти у світоглядних цінностях, традиціях, принципах, що опосередковуються в практичній діяльності людини та з розвитком культуротворчості набувають нового контекстуального прочитання.

Література:

1. Любимов Л. Д. Искусство древнего мира / Л. Д. Любимов. – М. : Просвещение, 1980. – 320 с.

Халахур Тетяна Анатоліївна
Україна, м. Київ

МАЛА ТЕАТРАЛЬНА СЦЕНА: ДОСЛІДЖЕННЯ НОВІТНЬОГО ЧАСУ БУТТЯ

Людина завжди намагалася зрозуміти себе та світ, що її оточує. У цих польових дослідженнях народилося багато наук, суспільних думок та видів мистецтв. Але найближчим до розуміння самої людини був та залишається тільки театр. Театр з його запитаннями : «Що є я?... Бути чи не бути?! ... Що є час?». Сучасна людина шукає себе настільки жваво, що у зв'язку з цим народилася купа технічних засобів, інтерактивний простір Інтернету та безліч іншого. Сама людина почала загублюватися в цьому просторі. Новітній час вимагає розуміння «необ'єктного» та «несуб'єктного» середовища. І в цьому всьому – в соціа-

льних Інтернет-мережах, реаліті-шоу та прихованих камерах людина все ще б'ється над запитанням: «Людина розумна?».

З усіма цими проблемами стикається і сучасний театр, що найближче до інших видів мистецтв намагається підхопити сучасність. Як і людина, театр довго йшов стежкою перевтілень та трансформацій, шляхом від п'яних пісень на честь Дионіса, урочистої релігійної ходи до втілення драматичних сюжетів в окремому приміщенні. Як особлива споруда лише тільки для театральних вистав, театр отримав своє значення та належну архітектуру вперше у древніх греків та остаточно сформувався лише у V ст. до н.е., досягши свого апогею з драматургічними творами трьох великих трагіків – Есхіла, Софокла та Евріпіда, та комедіанта Аристофана. Саме театральні дійства за їхніми п'єсами сформували більшу драматичну глибину та незалежність акторів від хористів та оркестру.

Найбільшій трансформації від початку існування театру набула сцена. Саме театральна сцена, як втілення режисерських рішень та масштабу для акторської гри, є найбільш рухливою під впливом тяжіння часу. Сцена змінюється під впливом жанрів, часу або уявлень режисера. І якщо раніше театральний простір можна було розрізнити лише на два «ворожі» табори: прибічників «закритої сцени» (увесь класичний театр) або «відкритої сцени» (революційний театр, публіцистичні театральні вистави, домашній театр, психологічний театр), то тепер засобів виразності та символізму самої сцени набагато більше.

Найбільш цікавою та невивченою є «мала театральна сцена», що набирає обертів від початку XXI ст. Важливим елементом такої сцени є принцип «реаліті-шоу» та «відчуття повної присутності» глядачів, що і виділяє акторів такої сцени як кращих з найкращих професіоналів.

Причиною виникнення малої театральної сцени не можна вважати тільки економію коштів. Так, мала театральна сцена підкуповує глядачів своєрідною атмосферою. Якщо ми поглянемо саме на принцип роботи малої театральної сцени, то відразу зрозуміла її паралельність до сучасності: відносно невеликий час самої вистави, психологізм та «відкрита гра» акторів та подеколи повна відсутність бутафорії та реквізиту. Людська свідомість спирається на символіку, а Інтернет взагалі перевів людину лише на символи, що відображається в забезпеченні великої символічної системи у ході вистав на малій театральній сцені.

Важливим відкриттям дослідження є ті факти, що мала театральна сцена сприймається глядачем, як суто «домашня атмосфера», що ріднить її з прабатьком «домашнім театром». Ще одним обґрунтуванням важливості дослідження малої театральної сцени є застосування великої кількості смислів релігійного контексту, що споріднює виставу зі службою в храмах. Цікавим фактом історії театру є те, що колись, ще у V ст. до н. е. церква віднайшла себе саме з театру – почерпнувши з нього місце вівтаря, що в афінському театрі, а потім у всіх містах древньої Еллади, ставився саме перед глядачем, за котрим і відбувалася драматична дія. Саме принцип поділення світу вівтарем, як символом духовності, є присутнім і на малій театральній сцені, що трансформувавшись через покоління, увійшла в сучасність як «принцип незаперечення найближчого» – тобто того, що відбувається саме перед тобою та твоїми очима.

Всі ці елементи складають новий простір малої сцени та таїни, що виникає на ній між акторами та глядачем.

ДО ПИТАННЯ ДІАГНОСТИКИ СПІВАЦЬКИХ ГОЛОСІВ

Діагностика співацького голосу – надзвичайно складний психофізіологічний процес, який здійснюється на досить вираженому суб'єктивному фоні, так само, як і процес звукоутворення. Не дивлячись на швидкий розвиток методів наукових досліджень, ще не знайдений спосіб об'єктивного звукового аналізу безмежної кількості різновидів та сполучень основних якостей співацького голосу. Найбільш досконалим, здатним миттєво проаналізувати та синтезувати основні параметри голосу устроєм, залишається вухо вокального педагога. Оцінювання на слух, принаймні, в теперішній час, слід вважати найбільш компетентним методом діагностики співацьких голосів.

У вокальній педагогіці проблема діагностики співацького голосу вирішується на основі врахування деяких акустичних ознак голосу. Такими ознаками вважаються: діапазон голосу, його тембр, зона примарного тону, здатність витримувати певну теситуру, якість звучання верхніх нот, особливо при переході з одного регістру в інший, та місце розташування вказаних перехідних звуків в діапазоні голосу, анатомо-фізіологічні особливості статури та голосового апарата (довжина та товщина голосових складок та хронаксія зворотного нерва).

У більшості випадків діагностування співацького голосу на основі таких акустичних показників успішно здійснюється. Це, звичайно, стосується таких голосів, у яких наявність цих акустичних ознак незаперечна і вкладається в межі, що відповідають певному типу голосу. Але за кожною із цих ознак не завжди можливо визначити впевнено тип голосу учня. Слід пам'ятати, що тембр голосу легко деформується від копіювання або неправильного співу, залежить від стану здоров'я на момент прослуховування або типу вокальної техніки.

Голосів, які викликають сумніви стосовно їх типу, в природі зустрічається не так багато. Це інколи стосується драматичного сопрано та мецо-сопрано, драматичного тенора та ліричного баритона. Ці проміжні голоси (так звані «мецо-характерні») частіше зустрічаються на початковому періоді навчання і вимагають особливої уваги. Поряд із цим, зустрічаються співаки від природи наділені діапазоном голосу, який виходить за межі усталеного.

При визначенні характеру голосу у таких співаків вокальні педагоги іноді звертаються за допомогою до лікарів-фоніатрів або ларингологів. За дослідженнями та спостереженнями деяких авторів, у більшості співаків мається зв'язок між типом співацького голосу і особливостями анатомічної будови наступних органів, що входять у склад голосового апарата: твердого піднебіння, гортані в цілому та справжніх голосових складок зокрема, а також трахеї.

Для високих голосів характерні: а) вузьке і глибоке тверде піднебіння; б) короткі, вузькі і тонкі голосові складки; в) вузькі хрящові кільця трахеї, які не видимі при ларинготрахеоскопії. Для баритонів та мецо-сопрано: а) середньої ширини та середньої або значної глибини тверде піднебіння; б) середньої довжини, ширини, а звідси й товщини голосові складки; в) досить широкі хря-

щові кільця трахеї, які видимі при непрямій ларинготрахеоскопії. Для самих низьких голосів характерні: а) широке, глибоке тверде піднебіння; б) довгі, широкі, товсті справжні голосові складки; в) широкі хрящові кільця трахеї, які добре видимі при ларинготрахеоскопії.

Суб'єктивні висновки та об'єктивні методи визначення типу голосу, поєднані органічно, можуть дати найточніше вирішення проблеми. Гарантія від помилок – тривале й уважне вивчення вокального матеріалу, продуманість висновків та велика обережність.

Таким чином, діагностика співацького голосу – надзвичайно складна і далека від остаточного вирішення проблема. Діагностування є надзвичайно важливим етапом діяльності вокального педагога та його учня, адже правильне визначення типу голосу дозволяє педагогові конкретизувати перспективу навчально-виховного процесу, забезпечує використання потрібних методичних прийомів, застерігає від можливих помилок, надає можливість створити живий, органічний та змістовний голос, здатний на високому рівні вирішувати вокально-виконавські завдання.

Хорунжа Галина Володимирівна
Україна, м. Львів

ВПЛИВ СТИЛІСТИКИ ДАВНЬОРУСЬКОГО ТА СЕРЕДНЬОВІЧНОГО ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОГО МИСТЕЦТВА НА ФОРМУВАННЯ ОРНАМЕНТИКИ АРХІТЕКТУРИ СХІДНОЇ ГАЛИЧИНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVI–XVII СТ.

Для початку звернемося до короткого огляду декоративного оздоблення середньовічної архітектури Східної Галичини XI–XVI ст. України. У цьому контексті відзначимо джерела формування орнаментики, що була створена внаслідок сполучення національних та іноземних традицій. Так, на прикладі оздоблення комплексу Успенської церкви у Львові та замкового комплексу у м. Бережани можемо стверджувати, що художня спадщина Київської Русі переосмислена майстрами скульптурної пластики Галицько-Волинського князівства. У свою чергу зразки романської художньої стилістики, що опосередковано через Польщу, Моравію та інші країни Центрально-Східної Європи також потрапляли на землі Східної Галичини, що згодом отримало своє відображення в оздобленні архітектурних пам'яток регіону. Тут також варто зазначити, що саме Галицькому князівству належить роль своєрідного плацдарму з якого відбувалося розповсюдження, хоч і трансформованого, мистецтва Західної Європи на східнослов'янські князівства (наприклад, Володимиро-Суздальське).

Однак варто вказати, що на початку XIV ст., коли з'явилися стійкі занепадницькі тенденції, зокрема у політичному та культурному житті (які вилились у 1349 р. в остаточну ліквідацію Галицько-Волинської держави), існувала оригінальна та глибоко самотня художня стилістика. Якщо звертатися до матеріальних залишків пам'яток, що ілюструють це явище у архітектурі, то зауважимо: таких зразків монументальної пластики збережена незначна кількість.

Наприклад, оздоба архітектурних деталей зруйнованих Успенського собору (Давній Галич) та церкви Благовіщення (Давній Галич) і церкви св. Пантелеймона (єдина збережена споруда, що знаходиться у селі Шевченкове коло сучасного Галича). Окрім того, вціліли храми Володимиро-Суздальського князівства, скульптурне оздоблення архітектури яких виконували, щоправда, частково у співпраці з місцевими, галицькі майстри. Переважно саме завдяки цим унікальним пам'яткам вдається реконструювати втрачені ланки у мистецтві монументальної пластики Галицько-Волинської держави.

Наступний період розвитку скульптурного декорування архітектури (зокрема і орнаментального) Східної Галичини пов'язаний з проникненням готичного стилю. До традиційних мотивів (плетінок, архітектурних та рослинних елементів тощо) додалися нові, переважно геометричні та геральдичні орнаменти. У збережених тогочасних пам'ятках Східної Галичини, передусім Львова, знайти оздоблення готичної епохи вельми складно з багатьох причин, серед яких пожежі та перебудови. На сьогоднішній день збережено тільки Катедральний (Латинський) собор, однак з чисельними нашаруваннями пізніших часів, що спотворили первинний вигляд храму і надали системі оздоблення еклектичного характеру, а також елементи у житлових будинках, що знаходяться на площі Ринок у Львові та у суміжних з нею кварталах. Проте, оскільки пожежа з якою пов'язують руйнацію готичного Львова, відбулася 3 червня 1527 р., то цілком закономірно, що будівничі та скульптори ренесансного Львова були добре знайомі як зі здобутками, так і недоліками творчості своїх попередників. Навіть більше того – мали змогу інтерпретувати на власний розсуд у ключі нового стилю елементи вже традиційного декору архітектури житлової та культової.

Цехановіч Наталія Едуардівна
Україна, м. Київ

ОСОБЛИВОСТІ СУЧАСНОГО БОГОСЛУЖІННЯ НІМЕЦЬКОЇ ЄВАНГЕЛІЧНО-ЛЮТЕРАНСЬКОЇ ЦЕРКВИ УКРАЇНИ

Історично лютеранська церква на Україні була церквою німців. Кількість українців та росіян в ній завжди була незначною. Відновлення церкви відбулось теж завдяки культурній пам'яті місцевих німців і на базі німецької традиції. Але вже перші пастори, які приїхали з Німеччини, намагалися підкреслити, що в церкві головним є не культурний, а релігійний аспект, який є наднаціональним. Отже, церква, перш за все, на меті має універсальну духовну істину і повинна намагатися зробити її прийнятною для всіх людей. Ця позиція зараз стала ще більш актуальною, оскільки більшість етнічних німців, що складала на початку ядро церкви, емігрувала до Німеччини, а меншість, яка не являлась носієм німецької мови, стала більшістю. Саме тому зараз місцева і інтернаціональна музичні традиції набули особливого значення.

Традиційна лютеранська церква завжди була церквою народною, церквою громади, тому вона в своєму служінні не протистоїть сучасності, а осмислює її

через власну віру і сприймає як життя, в якому вона повинна діяти. Оновлення музичного стилю, пошук нових музичних форм, зміна напрямку музичного руху у богослужбовій музиці звичайно призводить до конфлікту між світським лібералізмом і церковним консерватизмом, що іноді сприймається як боротьба нового зі старим. Не дивно, що нові музичні напрями приходять в церкву через молодь якій чинять опір старші покоління. Отже, напруга в літургійному житті для лютеранської церкви є звичайним станом її існування. Церква завжди намагається йти в ногу з суспільством: своєчасно відповідати на нові проблеми і знаходитися в постійному пошуку взаємодії між традицією і сучасністю.

Якщо ми звернемось до сучасного богослужбового лютеранського репертуару, то побачимо, що при складанні враховується як період церковного року, так і склад проповіді на конкретному богослужінні. Богослужбовий хоральний репертуар за старою лютеранською традицією готується регентом при тісній співпраці з пастором. Це дає змогу, з одного боку, запроваджувати нововведення, з іншого – підтримувати загальний порядок і структуру літургії.

У лютеранській громаді св. Катерини у м. Києві (вул. Лютеранська, 22) у неділю відбуваються два богослужіння: ранкове – німецькою мовою з перекладом російською і вечірнє – українською мовою. Визначимо особливості українського лютеранського богослужіння на прикладі зазначеної громади.

1. Більшість прихожан, які відвідують українську лютеранську літургію – молоді люди 20–30 років, що не мають німецьких коренів і далекі від німецької церковної і культурної традицій. Саме на них орієнтовано богослужіння, де поєднуються сучасні культурні і музичні реалії з лютеранською церковною традицією.

2. Пріоритетними на українському лютеранському богослужінні є пісні українською мовою (у тому числі і перекладені) сучасних християнських авторів, які співаються під супровід не органу, а гітари.

3. У богослужбовій музиці сучасних лютеран відсутні суворі міжденомінаційні кордони. При належній увазі літурга це не розмиває віронавчальних особливостей лютеранського віровчення, а відкриває доступ до музичного багатства різних християнських церков. Відкритість до музичних традицій інших християнських конфесій означає не тільки відкритість до усього нового, а й звернення до свого історичного коріння, що відкриває шлях і до свого власного лютеранського.

4. Після Другої світової війни багато церков заново переосмислили свої старозавітні корені та історичний зв'язок з єврейською культурою, в результаті чого відкрили для себе те, що історичний Ісус був євреєм. Тому єврейська духовна музика поступово стала входити в християнський репертуар, що можна побачити і у сучасному українському лютеранському богослужінні.

ГЕНЕЗИС И ЭВОЛЮЦИЯ РОК-МУЗЫКИ В РОССИИ

Рок-музыка в Советском Союзе была альтернативой идеологическому диктату в искусстве, ярким музыкальным, социальным, гражданским явлением. Русский рок имеет свои специфические, обусловленные историей и традициями черты, но органично сочетается с общемировыми процессами развития культуры XX в., обогащая их, как отмечает В. Сыров в своей работе «Старые и новые реалии массовой культуры»: «Взяв за основу американские и английские музыкальные образцы, отечественные рок-музыканты обогатили их собственными темами и поэтическими мотивами, мелодиями и музыкальными жанрами. Городской романс, цыганская песня, русская частушка, сатирические куплеты, песни беспризорников, ... поэзия «абсурда», бардовское пение – все это пошло в переработку, дав в итоге невиданный сплав».

Первая информация о новой музыке, жанрах «проникает» на территорию Советского Союза в конце 1950-х гг. в период «оттепели». Первые записи привозятся нелегально. Кроме того, радио становится своеобразным «окном» в мир за «железным занавесом». Особенностью развития рок-культуры в Советском Союзе было первоначальное заимствование текстов, музыки, аранжировки у западных групп – можно сказать, что это был период обучения. Песни исполнялись на английском языке, а инструменты, аппаратура создавались самостоятельно. Существенные изменения ощутимы в развитии этого направления уже в середине 1960-х гг. «Музыка протеста» была признана опасной с идеологической точки зрения, направленной на растление советской молодежи. На борьбу с чужеродным явлениям «загнивающего Запада» были направлены силы ВЛКСМ. Альтернативой все более популяризирующемуся рок-движению в СССР становятся вокально-инструментальные ансамбли (ВИА), задачей которых являлось переключение внимания советской молодежи с «вредных идеологически» рок-групп «на здоровый и политически правильный» образ мыслей. Специфика ВИА – точное инструментальное соответствие рок-группе (две гитары, клавиши, ударные, вокал и т. д.), а авторами текстов и музыки были поэты и композиторы Союза писателей и Союза композиторов СССР. Концерты, песни этих коллективов («Веселые ребята», «Песняры», «Поющие гитары», «Сябры» и др.) транслировались по радио и телевидению, выпускалось значительное количество грамзаписей на фирме «Мелодия». Несмотря на имеющиеся «идеологические перекосы», творчество ВИА – достояние музыкальной культуры советской эпохи.

В этот период в советской музыкальной культуре формируется такое понятие, как рок-андеграунд. Этому направлению принадлежат рок-группы, не признаваемые властями. Рок-подполье было представлено командами, играющими не только «переснятые» образцы западных групп, но и сочиняющими свои песни – авторский текст на русском языке и музыку. Текст часто представляет собой «эзопов язык», то есть язык иносказаний, символов, метафор,

столь розпросторений в СРСР. Яркими представниками радянського рок-подполья являються «Машина часу», «Акваріум», «Аліса», «Кіно», «ДДТ» і др. Їх творчість особливо значимо проявило себе на рубежі 1970–1980-х гг. і, звичайно, в період перебудови і соціального кризи 1980–1990-х гг. в СРСР.

Російська рок-опера виникла на рубежі 1960–1970-х гг. в творчості композиторів з академічним освітою, прагнучих створити твір, що ґрунтується на сучасній молодіжній музиці і класичні традиції музичного мистецтва. Російська рок-опера представлена творчістю А. Журбіна («Орфей і Евідіка»), А. Рибнікова («Юнона» і «Авось», «Звезда і Смерть Хоакіни Мурьети»).

Рок-опери, написані російськими композиторами, виражають в іноказальній формі наболівші соціально-культурні, духовно-естетичні проблеми. В них виявляється тяготіння до міфологізації сюжету, виводимого на рівень «вічної» теми, апеляція до притчі, дидактичним релігійним жанрам містерії, драматическої ораторії, які здобувають острочасну, здатну викликати неопосередкований емоційний відгук молоді, форму.

*Чумаченко Олена Петрівна
Україна, м. Київ*

ФІЛОСОФСЬКІ КОНЦЕПЦІЇ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ У КОНТЕКСТІ ФОРМУВАННЯ СУЧАСНОЇ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ РЕАЛЬНОСТІ

Питання, пов'язані з розгляданням філософських концепцій творчої діяльності у контексті формування сучасної соціокультурної реальності, набувають особливої актуальності у процесі бурхливого розвитку сучасного культурного простору. Сучасна динамічна соціокультурна реальність пов'язана з формуванням нового інформаційного суспільства і характеризується зростанням ролі філософських концепцій творчої діяльності, які впливають на розвиток основних тенденцій сучасної культури.

Слід зазначити, що у філософських концепціях творча діяльність розглядається як одна зі специфічних форм культурної діяльності. У результаті систематизації і розглядання філософських концепцій творчої діяльності актуальним є узагальнення даними філософськими концепціями результатів соціокультурної практики. Феномен творчої діяльності у контексті формування сучасної соціокультурної реальності починає розглядатись як гра різних ступенів реальності самої культури і набуває відповідних значень, зміст яких ми можемо дослідити за допомогою динаміки змін у формах філософської рефлексії. Філософські концепції творчої діяльності відіграють важливу роль у формуванні сучасної соціокультурної реальності, тому що в основі творчої діяльності покладене афективне коріння, і це коріння завжди є вираженням тих чи інших соціокультурних потреб і прагнень.

Аксіологічні аспекти філософських концепцій творчої діяльності у контексті формування сучасної соціокультурної реальності є універсальними. Творча діяльність створює відповідні умови для підвищення рівня консолідації членів соціуму, їхнього взаєморозуміння у контексті динаміки соціокультурного буття. Філософські концепції творчої діяльності сприяють більш високому рівню впорядкованості світоглядів, що є «тотальною метою» кожної культури.

Філософські концепції творчої діяльності у контексті формування сучасної соціокультурної реальності сприяють появі нових ідеаційних моделей, які отримують матеріалізацію у відповідних формах соціокультурної практики. Серед цих форм є і масове мистецтво, яке приносить в культуру нову семантику, пов'язану з соціокультурним розвитком сучасності. Слід зазначити, що саме філософські концепції творчої діяльності виступають у якості засобу формування масової свідомості і масової культури. Також дані концепції створюють умови для формування нового інформаційного і культурно-комунікаційного середовища, у якому творча особистість має більше можливостей для розкриття свого творчого потенціалу.

Філософські концепції творчої діяльності формують нову соціокультурну реальність, створюють умови для виникнення діалогу, який знімає опозицію «особистісне – колективне» в культурі. Інновації – це прояв індивідуальної творчої діяльності, а діалог створює умови для визнання цієї творчої інновації і її місця у сучасній соціокультурній реальності.

Філософські концепції творчої діяльності ХХІ століття, пов'язані з новим засобом мислення про сучасну соціокультурну реальність, дають можливість побачити цю реальність процесуально і осмислити її в контексті комунікативного і культурного збагнення.

У сучасному інформаційному суспільстві саме за допомогою філософських концепцій творчої діяльності на основі комунікативних технологій конструється нова соціокультурна мультимедійна реальність.

Шевчук Марина Олександрівна
Україна, м. Ніжин

ІНДИВІДУАЛІЗАЦІЯ НАВЧАННЯ ЯК ЗАСІБ РЕАЛІЗАЦІЇ ЗАВДАНЬ ОСОБИСТІСНО-ОРІЄНТОВАНОЇ ШКОЛИ

Реформування освіти в Україні здійснюється на основі трьох головних принципів: гуманізації, демократизації та особистісної орієнтації. Згідно з державною національною програмою «Освіта», процес формування активної, творчої особистості, здатної на самостійний вільний вибір у мінливих життєвих ситуаціях, неможливий без глибокого вивчення здібностей та талантів дитини, створення умов її саморозкриття та самоактуалізації.

Індивідуалізація, як система засобів, що сприяє усвідомленню учнем своїх сильних і слабких можливостей навчання, підтримці і розвитку самобутності з метою створення власних смислів навчання, дозволяє максимально ефективно вирішувати завдання особистісної орієнтації освіти і є її важливою складовою.

Філософською основою індивідуалізації навчання є екзистенціалізм. На думку екзистенціалістів, потрібно допомогти особистості самовиразитися як природній індивідуальності, і школа має піклуватися про створення вільної атмосфери для самореалізації учнів, навчити учнів формувати себе.

Розробкою питань індивідуального підходу у педагогічному процесі займалися такі педагоги, як Я. А. Коменський, К. Д. Ушинський, В. Г. Белінський, М. Г. Чернишевський, М. О. Добролюбов, Х. Д. Алчевська, П. Д. Юркевич, М. Л. Толстой, М. Ф. Бунаков, В. П. Бехтеров.

Світова наука з цим підходом пов'язує імена Ж. Ж. Руссо, Д. Дьюї, Е. Паркхерст. Індивідуалізацію навчання вони розглядали як засіб просування кожного учня до нових рівнів розвитку.

Визначаючи право кожної людини бути індивідуальністю, освіта повинна забезпечити учню можливість рухатись своїм шляхом у процесі навчання. Формування дитини за принципом однаковості, приведення всіх до єдиних стандартів навчання, єдиних форм виховання та єдиного культурного знаменника – це велика помилка, яка свідчить про безпорадність людства у розумінні своєї природи. Відмова від орієнтирів на «середнього учня» традиційної школи дозволяє, використовуючи психолого-педагогічну діагностику, враховувати індивідуальні можливості та обдарування дитини у навчально-виховному процесі, прогнозувати результати і конструювати індивідуальні програми розвитку кожної особистості учня.

В умовах особистісно-орієнтованої школи індивідуальний підхід має спрямовувати подальший розвиток особистості у найсприятливішому для учня напрямі. Навчання повинно бути посильним для школяра, відповідати здібностям та можливостям, потребам та інтересам, заохочувати та стимулювати, створюючи позитивну мотивацію і активність у процесі навчально-пізнавальної діяльності.

Колективна форма проведення навчальних занять не дає змоги максимально скорегувати педагогічні впливи відповідно до запитів конкретного учня. Індивідуалізація навчання, у даному випадку, дозволяє надати індивідуальну допомогу дитині, створити умови для вільної реалізації завданих природою здібностей, організувати підтримку школяра у творчому самовтіленні.

Індивідуальний підхід у діяльності вчителя загальноосвітньої школи має здійснюватися як на уроці, так і у позаурочний час, охоплювати учнів різного рівня здібностей та талантів, спрямованості у майбутню професію і надавати учню можливість вибору виду діяльності, навчальних завдань, індивідуального стилю та темпу навчання. При цьому з необхідністю треба враховувати зацікавленість предметом, попередній досвід, рівень розумового розвитку, багатство уяви, емоційної сфери, ерудованість, кругозір, неординарність, сформованість вольового компоненту, темперамент дитини.

Таким чином, індивідуалізація навчання в умовах особистісно-орієнтованої школи дає змогу вчителю здійснити вибір форм, методів та засобів організації педагогічного процесу, враховуючи своєрідність та унікальність кожної дитини, спираючись на позитивне у розвитку учня, та створити психолого-педагогічні умови для усунення негативного у формуванні цілісної, гармонійно розвиненої індивідуальності та повноцінної особистості.

ВІДОБРАЖЕННЯ СУЧАСНОСТІ У ТВОРЧОСТІ ХУДОЖНИКА ІВАНА МАРЧУКА

Різноманітність векторів руху сучасності яскраво віддзеркалюється в мистецтві, а особливо в живописі. Одним із найточніших відтворювачів стану та психології сьогодення є відомий український художник Іван Степанович Марчук. Багатогранність його особистості і творчого обдарування проявляється не лише у наявності десяти великих циклів робіт, від яких відгалужуються міні-серії, а й у різноманітності всіх циклів не лише за темами та змістом, а й за технікою виконання, стилем, психологічним станом та закладеною в них філософією. Така мозаїка значень і сенсів, відтворених митцем у живописі, є свідченням тонкого відчуття мінливості і багатозначності простору сьогодення, культурної та соціальної ситуації, мистецтва. Та найголоснішого звучання акорди сучасності набувають у десятому циклі робіт художника під назвою «Погляд в безмежжя», який було розпочато у 2008 році. Зараз даний цикл нараховує понад 30 картин і не є остаточно завершеним.

Чим швидших обертів набирає плин подій, думок, ритм життя з його непередбачуваністю, нестабільністю і певною незрозумілістю, тим активніше митця поглинають калейдоскопічні метаморфози сюрреалістичних форм його полотен. Створювані ним форми і образи ніби живуть у живописному просторі, дихають і рухаються, змінюючись відносно переміщення нашого погляду світом конкретної картини. Так, саме світом. Оскільки митець майстерно вибудовує фантазійні виміри, сповнені об'ємних, мінливих форм та образів його підсвідомості, то загальноновживаний вислів «поверхня полотна» звучить досить суперечливо. Форми то виринають із глибини простору і неначе виходять за межі полотна, то нібито спокійно плывуть по поверхні перед глядачем, то ховаються, танучи у темряві задніх планів. Ці форми є відображенням думок, потоку свідомості, що є таким же швидким, невловимим, дещо плутаним та непередбачуваним, як події сучасності. Слідкуючи за рухами форм і навіть вловлюючи де-не-де їх ритм, ми не можемо здогадатися про їх наступні переходи, взаємодії, як і не можемо осягнути і сформулювати алгоритм, за яким будується живописний простір картин та їх внутрішній ритм.

У картинах «Погляд у безмежність» майстер інтерпретує найхарактерніші риси сучасності, ховаючи у формах абстрактного сюрреалізму образи космосу своєї підсвідомості. Але водночас він намагається уникнути надто прискіпливої, детальної та, як часто буває у наш час, багато в чому надуманої інтерпретації. Досягає він цього завдяки тому, що образи в його картинах часто досить абстрактні, інколи відносно образотворчі, тобто не відтворюють якісь конкретні предмети та явища, доступні для однакового прочитання усіма глядачами, а, скоріше, творять світ асоціацій, зміст і сенс якого залежить лише від особистої неординарності мислення глядача, вільності асоціативних зв'язків та інтуїтивного відчуття рухів та логіки побудови живописного космосу кожної з картин

десятого циклу, а також від рівня внутрішньої підготовленості глядача до сприйняття та розуміння мови живопису Марчука.

Психологія сьогодення, нестабільність, невпевненість у майбутньому, швидкий темп життя, непередбачуваність подій, направленість уперед і одночасна відсутність певної константи, системи розвитку суспільства, культури, мистецтва у поєднанні з особистою філософією митця, його очікуваннями та надіями, розчаруваннями, тривогами та переживаннями кодуються у підсвідомості Івана Марчука у пластичних формах та сюрреалістичних образах, що матеріалізуючись на полотні, створюють його особисту інтерпретацію простору і середовища сучасності.

Шутко Юрій Іванович
Україна, м. Київ

ШЛЯХИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ ФЛЕЙТОВОГО МИСТЕЦТВА В НЕЗАЛЕЖНІЙ УКРАЇНІ

Сучасне українське флейтове мистецтво має широкий спектр форм вияву: концертно-виконавську (сольну, ансамблеву, оркестрову) діяльність, науково-педагогічну роботу, композиторську творчість. На даному історичному етапі (починаючи з 90-х років ХХ ст.) вітчизняне флейтове мистецтво досягло свого розквіту. Це передусім пов'язано з набуттям Україною незалежності. Демократизація українського суспільства наприкінці ХХ ст. та відкриття кордонів сприяють налагодженню тісних зв'язків з найкращими представниками зарубіжних шкіл флейтового виконавства. В останнє десятиріччя нашу країну відвідують знамениті на весь світ майстри гри на флейті з-за кордону, які не тільки дають велику кількість концертів, але й провадять відкриті уроки з нашими студентами й читають лекції з історії та методики виконавства, що збагачує нашу вітчизняну школу та сприяє її інтеграції в світову культуру.

З часів незалежності в нашій державі починають проводитися Міжнародні конкурси та фестивалі флейтистів, бурхливо розвивається сольне флейтове виконавство. Багато представників української флейтової школи репрезентують традиції й досягнення вітчизняного виконавства за кордоном. Якщо в радянські часи наші флейтисти, як і представники інших мистецьких професій, були заручниками тоталітарної системи, то сьогодні вони не тільки виконують на сцені музичні твори, які їм до вподоби, але й вільно обирають країну світу, щоб репрезентувати там своє мистецтво.

Щороку з'являється велика кількість нових творів для флейти сучасних вітчизняних композиторів. Зростає рівень оркестрового виконавства. Усе це стало можливим передусім завдяки великому потенціалу української флейтової школи, яка до сьогодні не була належним чином оцінена, а розглядалася лише в контексті всієї радянської школи гри на духових інструментах. Розвиток флейтового виконавства в Україні в другій половині ХХ ст. сприяє появі нових непересічних постатей вітчизняних артистів – Володимира Антонова, Дмитра Біди, Олега Кудряшова та багатьох інших, а вже їхні вихованці Богдана Стельмашенко, Тамара Рой, Андрій Карп'як,

Дмитро Медоліз, Олег Шеремета, Юрій Шутко, орієнтуючись на досягнення своїх викладачів, продовжують багаті традиції національного флейтового мистецтва.

Новітній період розквіту національного флейтового мистецтва, пов'язаний зі здобуттям Україною незалежності, вирізняється досконалим виконанням вітчизняними флейтистами творів усіх стилів та жанрів, написаних композиторами за останні триста років, а також сучасної української та зарубіжної музики авангардного спрямування з нетрадиційними прийомами гри на інструменті.

Сьогодні у світі мистецтво гри на флейті – на надзвичайно високому рівні. Виконавцю, який грає в оркестрі чи ансамблі, не кажучи вже про соліста-концертанта, нині недостатньо досконало володіти своїм інструментом у технічному плані. Реалії сучасного стану світового музичного мистецтва потребують від нього глибоких теоретичних знань, точної та високохудожньої передачі творчого задуму композитора, досконалого розуміння стильових особливостей виконуваного твору. Однією з головних умов глибокого освоєння музичної спадщини, розуміння сучасної музики та перспектив її розвитку є вивчення історії світової музичної культури загалом та історії флейтового виконавства, як її невід'ємної частини.

Щепакін Василь Михайлович
Україна, м. Харків

КАМЕРНЕ ВИКОНАВСТВО В ОДЕСІ НАПРИКІНЦІ 1860-х – ПОЧАТКУ 1870-х РОКІВ

У Російській імперії в XIX ст. найбурхливішим за темпами торгівельно-економічного розвитку і зростання населення містом була Одеса, яка притягувала численних підприємців, інженерів, купців, лікарів, творчу інтелігенцію різних національностей і релігійних конфесій, тому інтернаціоналізм з перших десятиріч по заснуванні міста став характерною ознакою всього культурного буття одеситів.

Чи не найбільш яскраво ця особливість Одеси проявилася в музичному побуті, адже на концертних сценах міста в XIX ст. пліч-о-пліч виступали німці, французи, австрійці, угорці, чехи, поляки, євреї, греки, росіяни, українці, а одеська італійська опера стала феноменальним культурним явищем.

Одним із найцікавіших і недостатньо вивчених періодів еволюції музично-культурного життя в Південній Пальмірі є період кінця 1860-х – початку 1870-х рр., коли в місті жили і працювали чудові талановиті музиканти: скрипалі М. Г. Франк (австрієць, учень професора Я. Дондта у Відні), К. Бабушка (чех, вихованець Празької консерваторії) і віолончеліст Куммер (учень свого батька, Ф. А. Куммера, відомого німецького віолончеліста і гобоїста, професора Дрезденської консерваторії). Саме завдяки їхній активній життєвій позиції та високому професіоналізму одесити упродовж 1868–1871 рр. мали змогу регулярно відвідувати концерти камерної (здебільш квартетної) музики. Адже до появи в місті цих музикантів камерні (квартетні) концерти в Одесі організовувалися лише епізодично, здебільш силами аматорів. Одними з найперших квартетних циклів, що були проведені в Одесі, були концерти гастролерів – чеської

родини Неруда (батько з 2 доньками та сином), що відбувалися у 1958–1861 рр. У звіті Одеського філармонічного товариства з 1 січня 1860 по 1 січня 1865 рр. перелік ансамблевих п'єс, що були виконані його членами протягом цих років, обмежується лише септетом Гуммеля і тріо Мендельсона. Отже, професійне камерне виконавство як таке практично було відсутнє.

Саме з поселенням в Одесі М. Г. Франка, К. Бабушки та Куммера камерна музика в місті вийшла з приватних салонів (здебільш аматорських) на велику концертну естраду. У численних тріо, квартетах та квінтатах композиторів-класиків і романтиків партнерами цих музикантів ставали виконавці партії альт-а – керівники садових оркестрів з Німеччини, що виступали в ті роки в місті: спочатку Россет, потім Г. Гене. Фортепіанні партії в квінтатах найчастіше виконував одесит-німець Р. Фельдау. Одеська преса постійно висвітлювала практично всі концертні виступи учасників камерних концертів, не шкодуючи схвальних слів на адресу Франка, Бабушки та Куммера. Окрім декількох циклів камерних концертів, що були зіграні музикантами протягом 1868–1870 рр., усі вони постійно запрошувалися до виступів під час численних благодійних заходів і концертів інших місцевих музикантів (нерідко аматорів або учнів), а також гастролерів, майстерно виконуючи, крім ансамблевих творів, сольні віртуозні п'єси, іноді власного створення. Участь цих артистів у таких концертах практично гарантувала зацікавленість слухачів, і, як наслідок, непоганий матеріальний збір. Не стидалися ці музиканти і сідати за оркестрові пульти. Так, наприклад, під час тріумфальних виступів у місті Ф. Лауба, Бабушка і Франк брали участь у виконанні скрипкового концерту Ф. Мендельсона в оркестрі Гене, посиленому музикантами італійської опери, місцевими професіоналами та аматорами. Франк виявив себе і як талановитий диригент: під його орудою виступали артисти німецької оперети і оркестр місцевих аматорів. Про його диригування і організацію оркестрів сучасники згадували навіть наприкінці 1870-х рр. 1871 р. став роковим для Франка і Куммера, які, один за одним, у лютому та вересні, в зовсім молодому віці пішли з життя. З переїздом до Москви наприкінці цього ж року Бабушки концертно-камерне життя міста практично завмерло і змогло вийти на подібний рівень майже 20 років потому, із загальною активізацією музичного життя одеситів, зумовленою відкриттям і успішним функціонуванням Одеського відділення Імператорського російського музичного товариства і музичних класів (згодом училища) при ньому.

Яровенко Анатолій Валерьевич
Україна, г. Одесса

К ВОПРОСУ О СВЕТОТЕНИ В ИСКУССТВЕ

«И сказал Бог: да будет свет. И стал свет. И увидел Бог свет, что он хорош, и отделил Бог свет от тьмы...» [1, с. 5] – именно так описывает Библия происхождение света и тени, без которых человек не представляет своего бытия. И, хотя в нашем сознании эти понятия ассоциируются с противопоставлением друг другу, –

в искусстве их умелое объединение в единое и неразрывное целое под названием «светотень» создает удивительные эмоционально-психологические эффекты.

Геррес в «Афоризмах об искусстве» утверждает: «Если колорит поражает нас основательностью воспроизведения, невинной простотой, изяществом и приятностью, то светотень волнует безмерностью, беспредельностью, силой искусства, почерпнутой из глубины...» [2]. И независимо от того, в каком жанре искусства творит мастер, светотень помогает ему передать и свои чувства, и чувства его героев.

Так, к примеру, при работе над оперой «Идоменей» Моцарт писал в письме к отцу от 5 декабря 1780 г., требуя, чтобы либреттист сделал речитатив Арбаса более разнообразным в эмоциональном отношении, отразил в нем смену противоречивых чувств – надежды, скорби, ужаса и т.д. Так классицистский прием светотени у Моцарта наполняется психологической достоверностью [3].

У Тютчева есть стихотворение, которое без преувеличения можно назвать выдающейся лирикой светотени – «Вчера, в мечтах обвороченных...». В нем на семь строф приходится шесть определений, передающих сложные состояния насыщенной и неполной темноты предрассветного времени, а также динамику потемнения и просветления: темно-озаренный, тень нахмурилась темней, лился мрак ночной, дымно-легко, мгристо-лилейно, темно-брезжущий. Светотеневые нюансы являются здесь основным выразительным средством и, в сущности, основной темой, как и в ряде других шедевров тютчевской лирики [2].

Караваджо – чрезвычайно важная фигура в истории западноевропейского искусства. Он сам и его последователи караваджисты описывались (а в советской литературе превозносились) как первые реалисты («натуралисты»), положившие начало крупнейшему течению европейской живописи. Знаменитые светотени Караваджо, которые выхватывают фигуру из тьмы, ощупывают ее, выдвигают вперед сияющей формой, прославили художника еще при жизни и потом несколько веков эксплуатировались живописцами [4].

Так, на кратком анализе творений величайших гениев музыки, литературы и живописи: Моцарта, Тютчева и Караваджо, нельзя не согласиться с приведенными выше утверждениями Герреса: «светотень волнует безмерностью, беспредельностью, силой искусства, почерпнутой из глубины», и можно добавить – из глубины творческой и неудержимой души.

Литература:

1. Библия. – М. : Olma Media Group, 2006. – 607 с.
2. Толстогузов П. Н. Живопись: «Покров, накинутый над бездной» // Толстогузов П. Н. Лирика Ф. И. Тютчева: Поэтика жанра. – М. : «Прометей» МПГУ, 2003. – С. 251–264.
3. Чigareва Е. И. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.accordionist.ru/09_86.html
4. Долинина К. Караваджо встретились в Эрмитаже // Коммерсантъ. – 2002. – 30 апреля. – № 76 (2445).

Мистецькі технології у сучасному культурному просторі

Антонюк Маргарита Вікторівна
Україна, м. Київ

ВПЛИВ СОЦІАЛЬНОЇ ТЕЛЕРЕКЛАМИ НА СУЧАСНОГО ГЛЯДАЧА В УКРАЇНІ

Українське сьогодення визначається бурхливим розвитком реклами у засобах масової інформації (ЗМІ): телебаченні, радіо, друкованих виданнях, Інтернеті, що значно впливає на розвиток особистості, зокрема на формування цінностей і поведінки людей.

Метою дослідження були проблеми та методи підвищення соціальної реклами, її напрямки дієвості в сучасному українському суспільстві.

Основними задачами некомерційної реклами є дослідження реакції цільової аудиторії на запропоновані варіанти рекламних повідомлень, виявлення позитивних та негативних оцінок, визначення відповідності реклами основній ідеї, оцінка запам'ятовування тощо. Широке коло визначень поняття соціальної реклами вказує на те, що наразі не існує єдиного підходу до аналізу феномену соціальної реклами в Україні. Разом з тим, побутує думка про те, що соціальну рекламу слід розглядати саме як різновид реклами. Мається на увазі, що вона повинна підкорюватися всім «законам жанру», тобто обов'язковим є проведення відповідних досліджень, належним чином мають використовуватися рекламні носії (якісна поліграфія, найкращий для аудиторії час телеефіру тощо).

В Україні тільки трохи більше половини населення – 54% вважає соціальну рекламу потрібною, інша половина приблизно порівну представлена противниками такої реклами і тими, хто ще не визначився зі своїм ставленням до неї. Таке скептичне ставлення пояснюється тим, що не всі громадяни розрізняють поняття соціальної та комерційної реклами.

Вид соціальної реклами найбільше впливає на ставлення респондентів. Найчастіше українці називали ролики з рекламою, що демонструються на телебаченні (42%), на другому місці – соціальні телевізійні програми (19%), репортажі журналістів – на третьому місці (16%); також впливають зовнішні носії реклами, соціальні акції, соціальні статті у пресі тощо, але набагато меншою мірою. Іноді на ставлення респондентів до соціальної реклами впливає стать, тип населеного пункту та регіон проживання. Так, жінки, наприклад, набагато частіше піддаються впливу соціальної реклами (44% жінок проти 30% чоловіків). Жителі західних регіонів частіше відзначають вплив соціальної реклами, ніж жителі центру чи південного сходу. Емоційний вплив від неї найрідше визнають жителі столиці (31%), частіше – жителі міст (39%) і найчастіше про це говорять мешканці сіл (42%). Наскільки впливає соціальна реклама на вчинки дорослих українців, можна за такими даними: лише 8% людей змінюють поведін-

ку на краще під впливом соціальної реклами; 38% українців задумуються над тими проблемами, які вона порушує; на 29% респондентів вона взагалі ніяк не впливає; ще у 12% наших громадян викликає негативне ставлення.

Дослідження питань впливу соціальної телереклами на сучасного українського глядача може бути корисним при формулюванні практичних рекомендацій у рекламній сфері з метою підвищення її ефективності.

Артюгіна Лариса Михайлівна
Україна, м. Київ

КОЛІР В АУДІОВІЗУАЛЬНОМУ ТВОРІ ЯК ЗАСІБ ЕКРАННОЇ ВИРАЗНОСТІ

Природа кольору в аудіовізуальному творі і особливості сприйняття глядачем різних кольірних сполучень є унікальним психологічним явищем. Фізіологічні і психологічні особливості людського сприйняття різних кольорів та їх комбінацій багато в чому кореспондують з фізичними законами, що стосуються світла та кольору.

Перші спроби провести систематизацію видимих кольорів і виявити особливості психологічного сприйняття кольору були зроблені не митцями, а фізиком Ісаком Ньютоном (його книга «Оптика» побачила світ у 1704 році) і поетом Іоганном Вольфгангом Гете (його праці про колір «Nachtrage zur Farbenlehre» були опубліковані в 1810 році).

Є дві досить суттєві обставини при розгляді питання про використання кольору в кіно як аудіовізуальному творі: життєвий досвід глядача та його уява.

Сприйняття фільму співвідносить побачене на екрані з суб'єктивним життєвим досвідом. Об'єкт сприйняття може мати різну насиченість кольору, різні відтінки і відблиски. Але сприйняття глядача наближає колір екранного об'єкту до реального.

Перші кроки в освоєнні кольору кіно зробило майже водночас зі своєю появою. Їх зробив Жорж Мельєс: саме в його фільм «Подорож на Місяць» (1902) з'явилися перші розфарбовані від руки кольорові кадри.

Одним із всесвітньо відомих експериментів з кольором у кіно став червоний прапор на щоглі повсталого корабля у фільмі Сергія Ейзенштейна «Панцирник «Потьомкін». Теж розфарбований від руки, цей кадр став однією із перших спроб *художнього* використання кольору в кіно. Не зважаючи на стереотипи радянського кінознавства, яке ідеологізувало це зображення, розфарбовування прапора Ейзенштейном стало незаперечним фактом революційно-мистецького вирішення проблеми кольору в кіно.

Так само, як і Ейзенштейн, забарвлення кадрів для художнього розкриття сутності зображуваного використовував документаліст Дзига Вертов. У своїх випусках «Кіноправди» він використовував розфарбовування кадрів (*віражування*). Вертов забарвлював позитивні зміни у житті народів Сходу у помаранчеві й червоні кольори, а епізоди розрухи й голоду – в сині.

Наприкінці 1930-х кольори стали використовувати в мюзиклах і пригодницьких фільмах. Голівуд створив перший повнокольоровий фільм «Беккі Шарп» («Becky Sharp», 1934) як кіноверсію роману Теккерея «Ярмарок суєти».

Після великої паузи 1940-х експерименти з кольором поновлюються у 1950–70-х роках. Яскравий приклад – стрічка «Бійцівська рибка» Френсіса Форда Кополи (1983). Домінуюча чорно-біла стилістика змінюється кольоровими краплями. Для передачі особливості точок зору головних героїв використовуються глибокий фокус і ефекти провалів у часі. Бійцівські риби, винесені в назву стрічки, кольорові, хоч і плавають у чорно-білому акваріумі.

Колір і чорно-біле зображення також використовуються при диференціації фантазій, зображенні альтернативної реальності, різних історичних періодів чи спогадів, змін державного устрою, суб'єктивної реальності й ідеалізованої площини існування.

Колір також символізує почуття подиву. Приклад такого використання – «Чарівник з країни Оз» Ларі Семона та фільм «Небо над Берліном» Віма Вендерса. У Вендерса у чорно-білому світі янголів немає часу, фізичних відчуттів, а є лише дух та думка. Янголи не можуть бачити колір, але вони можуть чути музику і чути думки. Один з них обирає любов до земної жінки і «кольорове» життя, з усіма вадами та недосконалістю. Рімейк («Місто янголів») також використовує поєднання кольорів і чорно-білого зображення. Мешканці ідеального світу, обираючи світ людських почуттів і досвіду, набувають також власної видимості і кольору. Поєднання кольору і чорно-білого зображення – це компроміс між тілесним та уявним.

У своїй останній роботі «Фауст» Олександр Сокуров використав підходи, які розробляли його попередники, зокрема Гете, у своїх дослідженнях кольору. Відкриття Гете допомогли Сокурову показати особливості сприйняття кольору в німецькій культурі в цілому. Сучасні технічні особливості кольоровідтворення оператором Бруно Дельбонелем, який працював у картині «Амелі», поєднують середньовічне сприйняття кольору з надсучасними технічними можливостями. У всіх своїх роботах Сокуров демонструє витончене вміння відчувати та відтворювати колір.

*Бех Людмила Вікторівна
Україна, м. Київ*

КОБАЛЬТ В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ КЕРАМІЧНІЙ ТРАДИЦІЇ

За допомогою додавання оксиду кобальту до глазурі ще на межі VIII–XIX століть іракські керамісти навчилися створювати розпис вишуканого синього кольору. Контрастне поєднання кобальтового розпису з білою поверхнею надавало керамічним виробам феноменальної привабливості. Це поєднання вплинуло на всю історію розвитку керамічного мистецтва. Виразність кобальтового розпису не залишила байдужими і європейських керамістів.

Майстри портового міста Басри за часів правління Аббасидів (750–1258) були монополістами у сфері виробництва синьо-білих керамічних виробів [4,

с. 37], які користувалися неабиякою популярністю у мусульманському світі, адже їх білосніжна основа нагадувала розкішні порцелянові посудини Китаю. Захоплення синьо-білими виробами Басри спричинило хвилю імітацій з використанням іншої кольорової гами, в якій переважав зелений колір. Такі вироби були поширені майже на всій території мусульманського світу, в тому числі й у Південній Європі [2, с. 6]. У такий спосіб форми та схеми розпису перших кобальтових виробів дісталися мусульманської Іспанії.

Іншим транслятором традицій мусульманської кобальтової кераміки в Європі були люстри. Сирійські та єгипетські майстри часто поєднували люстрування з кобальтовим розписом. А оскільки «в мистецтві мусульманської Іспанії досить сильно відчувався вплив Єгипту та Північної Африки» [1, с. 74], не дивно, що місцеві керамісти почали виготовляти вироби, в яких люстрування поєднувалося з розписом кобальтом. Іспано-мавританська кераміка, яка ввозилася до європейських країн, спричинила сплеск керамічного виробництва в Італії. Саме мусульманській Іспанії завдячують своїм виникненням славнозвісні італійські майоліки. Роль синьої фарби у виробі італійських керамістів не була провідною. Проте використання вражаючої своєю декоративністю синьо-білої схеми розпису ми зустрічаємо на виробі італійських майстерень різних періодів.

Захоплення європейців синьо-білою керамікою було пов'язане в першу чергу з керамічною продукцією далекосхідних майстрів. За часів монгольського володарювання в Китаї відбулося доленосне для усієї історії керамічного мистецтва злиття двох керамічних інновацій – мусульманського синього барвника та китайської білосніжної порцелянової основи. Китайська синьо-біла порцеляна мала досить широку географію розповсюдження. В Італії, яка внаслідок свого геополітичного положення мала у розпорядженні достатню кількість зразків східної кераміки, у XVI столітті з'являються перші спроби імітувати далекосхідну синьо-білу порцеляну. Ці перші поодинокі імітації засвідчують високий статус іноземної диковинки. Значною подією в історії європейської кераміки було надходження до Голландії у 1604 році близько 100 тисяч предметів китайської синьо-білої порцеляни і розповсюдження її через аукціон. Це спричинило справжній порцеляновий бум, активувавши і торгівлю, і спроби налагодити власне виробництво порцеляни [3, с. 269]. Так, з середини XVII століття в Дельфті налагоджується виробництво тонких фаянсів, які спочатку імітували розписи далекосхідної порцеляни, проте згодом виробили власні декоративні схеми. Поступово естафету підхопили керамісти багатьох країн Європи. Захоплення далекосхідною порцеляною, важливу роль в якому відігравали синьо-білі вироби, активувало розвиток європейської кераміки, що врешті решт призвело у 18 столітті до відкриття європейцями секрету виготовлення справжньої твердої порцеляни.

Таким чином, кобальт протягом багатьох століть різними шляхами стимулював розвиток європейської кераміки, надихаючи місцевих майстрів, які поступово від імітацій переходили до фантазування. Вигадуючи нові типи декору, звертаючись до місцевих форм, вони все більше віддалялися від східних зразків, проте завжди зберігали з ними іноді ледь помітний зв'язок.

Література:

1. От Китая до Европы: Искусство исламского мира : каталог выставки / Государственный Эрмитаж; Государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник «Казанский Кремль». – СПб. : Чистый лист, 2008. – 376 с. : ил.
2. Jenkins M. Islamic Pottery: A Brief History / Marilyn Jenkins // The Metropolitan Museum of Art Bulletin. – 1983. – № 4. – p. 4–52.
3. Le Corbeiller C. China into Delft: A Note on Visual Translation / Clare Le Corbeiller // The Metropolitan Museum of Art Bulletin. – 1968. – № 6. – p. 269–276.
4. Watson O. Ceramics from Islamic Lands / Oliver Watson. – London : Thames & Hudson, 2004. – 512 p. : il.

Беломоїна Катерина Сергіївна
Україна, м. Луганськ

ОСОБЛИВОСТІ РЕГІОНАЛЬНОГО ТЕЛЕПРОСТОРУ

Сьогодні велика увага приділяється регіональному телебаченню, його програмуванню, проблематиці, функціонуванню, розвитку, впливу на громадську думку і культуру глядачів. Перш за все, це пов'язано з тим, що значення регіонального телебачення зростає з кожним днем. Мовлення українських каналів розраховане на якогось «усередненого» глядача, а місцеве мовлення дає інформацію і піднімає проблеми саме свого регіону. Інформаційні програми центральних телеканалів лише 13–18% від загального обсягу мовлення відводять освітленню регіональної тематики.

За останні роки в регіонах України відбулася свого роду телевізійна революція, пов'язана з технологією підготовки й способів подачі телеінформації, яка об'єктивно призвела до нової культурно-політичної реальності. З утворенням регіональної системи телекомунікацій з'явилася можливість дослідження зовсім нового феномена в технології керування суспільною думкою. Сьогодні на регіональному телебаченні процеси створення і розвитку нових форм, методів, жанрів відбуваються вкрай динамічно.

Зростання ролі регіонального телебачення сьогодні обумовлене, по-перше, великою довірою до нього населення у порівнянні з центральними мовцями, а по-друге, завданням, що стоїть перед ним у сучасних умовах, – стати ключовою консолідуючою ланкою в системі комунікацій, об'єднуючим населення регіону на основі культурних цінностей, самобутніх традицій.

У той час, як необхідність регіонального телебачення не зазнає сумніву, оцінка модальності ставлення до нього виявляється несформованою. Безумовно, відношення українців до передач регіональних і місцевих телеканалів певною мірою залежить від регулярності й інтенсивності їх перегляду. Разом з тим, сам інтерес, готовність до такого перегляду визначається, очевидно, цілим рядом телевізійних і позателевізійних факторів, із чого слідує, що подальше дослідження сприйняття й функцій регіонального телебачення повинне супроводжуватися розмовою про його соціальні завдання і про проблеми, які для людей є актуальними.

На сучасному етапі розвитку нашого суспільства регіональне телебачення постало перед необхідністю фундаментальних перетворень. Система регіональної телекомунікації, що формується, покликана стати фактором, що консолідує суспільство на базі нових цінностей, нової ідеології, створити умови для доступного широким верствам населення освоєння нових ідей, позицій, підходів до розв'язання соціальних завдань.

Бондаренко Сергій Дмитрович
Україна, м. Київ

ЦИФРОВІ (ДИГИТАЛЬНІ) ХУДОЖНІ ПРАКТИКИ ЯК СУЧАСНА ФОРМА ВІЗУАЛЬНОЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ НАВКОЛИШНЬОЇ ДІЙСНОСТІ

Досліджуючи та аналізуючи естетичні конструкти сучасної цифрової (дигитальної) фототехнології та її екранно-анімаційних варіантів, як-то кіно або різні форми відео, можна впевнено казати, що вплив на людину цього мистецького арсеналу сьогодні є тотальним. Це можна зрозуміти, якщо подумки спробувати видалити всі об'єкти з фотозображенням із сучасного людського життя або уявити повну відсутність відео. Зробивши такий самий експеримент із живописом або іншою ручною художньою технологією, можна прогнозувати, що ефект буде явно не конкурентоспроможний. Але, не зважаючи на це, і досі серед широкого мистецтвознавчого загалу існує думка, що фотографія, або екранні технології, не є мистецтвом апріорі, як, скажімо, живопис. На нашу думку, такі твердження не відповідають реальному стану речей. Сьогодні у візуальній царині цифрових (дигітальних) технологій неможливо провести чітку грань, яка б розділила сегменти професійного впливу художника чи дизайнера на те, що потім пропонується суспільству як мистецький добуток. Саме поняття художник та дизайнер у цьому контексті набуває форм плюралістичності. Наприклад: творча особистість яка досконально знає комп'ютерні програми, працюючи із фотозображеннями та створюючи конкурентоспроможні артефакти, вважає себе художником. Однак, у класичному розумінні цього поняття вона, не маючи класичної художньої освіти, не може називатися художником. Натомість, класичні за освітою митці, не витримавши конкуренції на художньому ринку, починають освоювати графічні комп'ютерні програми, переходячи в простір мистецької творчості, яке можна характеризувати як дизайнерське. Тотальна комп'ютеризація спричинила міграцію художників до нової форми діяльності. Це призвело до того, що візуально-дизайнерський ринок сьогодні використовує працю більшого числа професійних художників, ніж ринок класичного мистецтва.

Різні практики сучасного мистецтва виступили свідомством принципово нової ситуації в художньому житті, що вказало на необхідність теоретичного переосмислення проблеми художньої творчості. Нерегламентованість мистецтва дає змогу опановувати нові формотворчі засоби, які, ламаючи кордони офіційно визнаних художніх практик, створюють нові прецеденти мистецької репрезентації світу. У такому креативному процесі відбувається не просто зміна ролей між ху-

дожником та глядачем, але повне зняття цього зіставлення, що ідеально вписується в концепцію постмодерна. Як наочний приклад, можна навести новітні форми мережевого мистецтва Інтернету, де внесок кожного учасника виявляється не твором, а елементом загального комунікаційного поля, що може використовуватися й трансформуватися будь-яким суб'єктом, який опинився в комунікативному діалозі. Саме ці якості творчого акту несуть дивовижні форми співпраці та самовираження, де художній твір усякий раз розгортається в сприйнятті не як результат, а як самоцінний процес творення.

Комп'ютерна комунікаційна техніка стає тим фактором, який спрямовує не тільки напрямок людської думки, але й спосіб життя, формуючи нові тілесні практики. Ця ситуація видається нам закономірною тому, що образи, які створюються цифровими (дигітальними) технологіями, є більш відповідними та адекватними людській уяві про навколишнє середовище, тобто є більш «природними» для сучасної людини. Ми погоджуємося з тим, що дослідники цієї проблематики відзначають і негативні сторони цього явища. Технологічна простота комп'ютерного візуального дизайну приносить багато образотворчого сміття. Однак, все це так зване «художнє сміття» є по суті неоцінимим матеріалом, що відображає внутрішній світ сучасної людини.

Горбенко Ілона Геннадіївна
Україна, м. Київ

КЛАСИЧНА МУЗИКА В АНІМАЦІЇ

Музика одне з чудес сучасного світу. Вона передає настрої і впливає на емоційний стан людини. Класична музика дуже важлива, оскільки саме класичні композитори склали і визначили розвиток сучасної музики.

Мультфільм – улюблений жанр усіх дітей, зрозумілий і чаруючий. Класична музика звучить у багатьох мультфільмах. Найчастіше музика служить допоміжним фоном до основного сюжету.

«Фантазія» (1940) – це перша повномасштабна реалізація класичної музики в анімації. Надзвичайний вражаючий уяву мультконцерт – небувале раніше єднання музики і мультиплікації. Унікальний естетичний експеримент Уолта Діснея при посередництві великого диригента Леопольда Стоковського і всього Філадельфійського оркестру.

Джозеф Барбера і Вільям Ханна в 1947 році випустили забавну короткометражку «Концерт Кота», де піаністична віртуозність постає у вельми іронічному світлі.

У 1997 році в Польщі вийшла збірка анімаційних фільмів «Чарівна флейта: Шедеври класичної музики в анімації». Безсмертні шедеври великих композиторів знайшли своє кінематографічне втілення у кліпах, знятих у найрізноманітніших техніках, стилях і жанрах.

У 1946 році вийшов у прокат музичний фільм «Весняні мелодії». Це чудовий мультфільм про пробудження природи на основі класичної музики Чайковського.

В основу мультфільму «Лускунчик» покладений знаменитий однойменний балет П. І. Чайковського і різдвяна казка Ернста Теодора Амадея Гофмана «Лускунчик та мишачий король».

«Картинки з виставки» (1984) – фантазія на музику двох п'єс з однойменної сюїти Модеста Мусоргського «Хатинка на курячих ніжках» і «Балет не виплених курчат» (у виконанні Святослава Ріхтера).

«Гноми і Гірський король» (1993) – мультиплікаційний фільм-фантазія на теми Едварда Гріга «Ранок», «Хід гномів» і «В печері Гірського короля».

Починаючи з 2005 року, студія М.І.Р. випускає анімаційний цикл «Казки старого Піаніно» – історію класичної музики для дітей.

Інеса Ковалевська: «Мультиплікація це казка, яка необхідна в реальності. У поєднанні казки, драми, художньої реалізації та музики діти пізнають світ, співпереживають і творчо розвиваються».

Гостра Ганна Володимирівна
Україна, м. Київ

РЕАЛІТІ-ШОУ НА УКРАЇНСЬКОМУ ТЕЛЕБАЧЕННІ: ВИТОКИ, СЬОГОДЕННЯ, ПЕРСПЕКТИВИ

Метою даного дослідження є аналіз витоків і сьогодення реаліті-шоу як жанру, а також доведення тези, що цей жанр існує на українському телебаченні, вже зараз багато в чому перевищує рівень західних форматів, є цікавим глядачеві і має певні перспективи розвитку.

Проблемні питання даного дослідження:

1. Що таке «реаліті-шоу»?
2. Як зародилось реальне телебачення, звідки його витоки і основи?
3. Чи має право на існування цей жанр на сучасному українському телебаченні і яке майбутнє його чекає?

Досліджена та проаналізована епоха реального телебачення, його джерела та зв'язок із кінодокументалістикою.

У доповіді проаналізована історія розвитку жанру «реаліті» в Європі, США та Росії: з кінця 40-х – початку 50-х років термін «реальне телебачення» набуває розповсюдження в Європі та США. Епоха російського, а за ним і українського реального телебачення розпочалась значно пізніше – наприкінці 90-х років.

Розкривається значення терміну «реаліті-шоу», надається класифікація піджанрів (видів) цього жанру: шоу-підглядання, шоу-виживання, шоу-профі, шоу-ігри (квест, пригода).

Розглянуто вплив «реаліті-шоу» на розвиток сучасного українського телебачення, окреслені перспективи розвитку жанру «реаліті».

У ході дослідження даної теми зроблений висновок, що постійні творчі пошуки призводять до еволюції формату реаліті: у перспективі деяких телеканалів уже розробляються концепції реаліті-телесеріалів, де в запропонованих обставинах будуть знаходитись не актори, а звичайні люди.

Крім того, в Україні набуває нового життя проект, з якого власне все і починалось. Реаліті-шоу «Big brother» вже побувало у 37 країнах, нарешті воно в Україні. Є спроби адаптувати формат телевізійного реаліті під Інтернет, де на сайті замість нових серій – новини, взаємостосунки і суперечки героїв у коментарях відвідувачів.

Отже, не зважаючи на те, що реаліті на українському телебаченні лише близько трьох років, спеціалісти і телекритики стверджують, що у цього жанру є майбутнє, бо які б не були дорогі декорації та цікаві сценарії будь-яких телеформатів, глядачеві завжди цікавіше буде спостерігати за подіями, що відбуваються із реальними людьми.

*Гуров Олег Николаевич
Россия, г. Москва*

ПРОБЛЕМА ВИРУСОВ В СОВРЕМЕННЫХ КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ

В настоящее время стали популярными попытки объяснения процессов развития общества через призму бесконечной череды вирусных мутаций. Само понятие «вирус» является в какой-то степени метафорой современности и принято на вооружение многими сообществами, от гуманитарных до сугубо технических.

Условно мы можем выделить следующие виды вирусов: биологические, компьютерные и культурно-психологические. Несмотря на то, что они обладают совершенно разными средами распространения, принципы их жизнедеятельности весьма схожи.

Интересно рассмотреть более пристально третью группу. Средой их распространения является человеческое сознание и взаимосвязанная с ним социокультурная система в целом, включая стереотипы поведения и мышления, общественные законы, культурные традиции, жизненные ценности и многое другое.

Ключевой исследователь вирусов в культуре Бодрийяр писал, что в современной культуре происходит борьба теории с гиперреальностью, приводящая к полной ирреальности. Знаки становятся вирусными, и их уже едва ли можно называть знаками, поскольку различий, на которых основывался их обмен, больше нет. Они бесконтрольно вступают в бесконечное самовоспроизводство и дисперсию в современном мире. Несоизмеримые области сливаются друг с другом и принимают единые концептуальные формы, и культура в целом оказывается зараженной.

Вирусы играют значимую роль в художественных практиках современности. За последние десятилетия создано множество кинофильмов, в которых ключевым элементом сюжета так или иначе является тема вирусов. Это касается как крупнобюджетных голливудских фильмов-катастроф, так и авторского европейского кино. Однако тема вирусов в искусстве не ограничивается кинематографом и широко освещается в других его видах. В частности, можно упомянуть о творчестве цифрового художника Алекса Дрэгулеску, создавшего серию портретов компьютерных вирусов. Он дизассемблировал файлы и просле-

дил активность каждого вируса. «Жизнедеятельность» вируса стала исходными данными для алгоритма, который превратил все это в трехмерную модель.

Кроме этого, можно рассматривать и самих деятелей искусства в определенной степени как субъектов культурной вирулентности, поскольку значимые произведения искусства воспроизводятся как объекты подражания, имитации в дальнейшем, и затем начинают цитироваться, вызывают аллюзии и затем переходят в повседневность.

В современном обществе, перенасыщенном многоуровневыми и разнокачественными информационными потоками, информация как таковая является вирусным явлением. Интенсивность ее потока становится чрезмерной. В этих условиях ценность информации является несопоставимо важнее материальных приобретений и физического пространства. Инфосфера (медиапространство) является стратегической территорией, открытой для человеческого взаимодействия и, соответственно, для развития вирусов. Медиавирусы обладают такой властью, что создают медиасобытия, вызывающие подлинные социальные перемены.

Мир становится на голову, разница между высоким и низким размывается. В этих условиях необходимо сфокусировать интеллектуальные усилия на осмысление проблемы вирусов, после чего они оказались бы обезоружены и помещены на периферию культурного пространства, где не имели бы возможностей для активного влияния и дальнейшего распространения.

Денисенко Александр Вячеславович
Украина, г. Симферополь

ВЫЗОВЫ БИОАРТА

Художники всегда были привлечены революционным развитием науки и ее прикладных технологий. На сегодняшний день апогеем развития современного искусства является некий синтез искусства и высоких технологий (sci-art, БиоАрт, робототехника, генная инженерия и т.д.). В одном из своих интервью Дмитрий Булатов (художник, куратор, теоретик искусства), который популяризирует в России это новое направление, сказал: «В лучших произведениях современного технологического искусства мы можем увидеть не только то, что мастерски копирует Природу, но то, что когда-нибудь обгонит ее, выйдя из ее феноменов» [1]. В своем исследовании, посвященном БиоАрту, Ионат Цурр пишет: «Стремительное развитие наук о жизни и их прикладные технологии создали для существ новые возможности быть и приходить в мир, а так же новые категории бытия, которые бросают вызов традиционному пониманию порядка вещей в мире. Это требует от людей переосмыслить их понимание и отношение к их собственной идентичности/телу, другим животным, формам жизни и окружающей среде в целом, а также концепцию самой жизни» [5, с. 12].

Вот лишь некоторые примеры sci-art.

1. «Экстра-ухо: ухо на руке» (2006). Художник Стелиос Аркадио «Стеларк» (Австралия) с помощью биоинженеров выращивает третье ухо на руке. 62-летний

Стеларк утверждає, що произвел необычную операцию из любви к искусству. Он называет третье ухо «приращением человеческой формы». Автор надеется, что в будущем сможет довести его до совершенства, вживить туда интернет-передатчик и слушать звуки из любимого Мельбурна в любой точке мира.

2. «Роботизированное свиное сердце-медуза» (2009) художника Ду Сунг Ю (США). Симбиотическое сочетание свиного сердца и роботизированной медузы.

Одной из функций искусства является суггестивная – внушающая, «поскольку в художественной оценке исключительная роль принадлежит эмоциям» [2, с. 147]. В эпоху мультимедиа суггестивные возможности искусства выросли до колоссальных размеров. К. Маркс говорил: «Предмет искусства создает публику, понимающую искусство и способную наслаждаться красотой» [4, с. 28]. Однако способен ли «потребитель» искусства насладиться красотой уха на руке, или роботизированным свиным сердцем-медузой? Уже сегодня большая часть общества эксплуатирует исключительно развлекательную и компенсационную функции искусства. «Социальные исследования показывают, что ориентация прежде всего на развлекательную функцию искусства характеризует ту часть публики, которая в меньшей степени подготовлена для встречи с искусством (люди с низким образовательным уровнем и низкой информированностью об искусстве)» [3, с. 199].

Искусство создает и формирует культуру чувств, эмоций и ценностных ориентаций (эстетических и нравственных). Однако интенции авторов современной художественной культуры заставляют задуматься о дальнейшем будущем не только современного искусства, но и цивилизации в целом.

Литература:

1. Булатов Д. Отличаясь от будущего [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.openspace.ru/art/projects/15960/details/16293/>
2. Столович Л. Н. Жизнь, творчество, человек. – М. : Изд-во политич. лит-ры, 1985. – 147 с.
3. Лайдмає В. И. Изобразительное искусство и его зритель. Опыт социологического исследования. – Таллин, 1976. – 199 с.
4. Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Т. 46, ч. 1. – М. : Госполитиздат, 1968. – 28 с.
5. Zurr I. Growing Semi-Living Art. – Perth : University of Western Australia, 2008. – 12 p.

*Іванчик Ангеліна Олександрівна
Україна, м. Київ*

СУЧАСНІ ТЕХНОЛОГІЇ В МЮЗИКЛІ

Мистецтво не може існувати поза часом. Навіть класичні художньо-культурологічні напрямлення та жанри підлягають прогресивному впливу і розвитку, залучаючи нові сучасні технологічні можливості. Особливо це стосується мюзиклу, як жанру сучасного масового мистецтва, який завжди виокремлю-

вався залученням новаторських тенденцій. У ньому активно використовуються сучасні технології, урізноманітнюється драматургія, музика, хореографія та сценографія, в якій ускладнюються технологічні розробки оформлення спектаклю (декорації, бутафорії). Але використовувати гру світла, комп'ютерну графіку або голограми замість декорацій, що вже майже стало звичним за кордоном, в Україні іноді не можливо.

Вважається, що епоху високотехнологічних декорацій та спецефектів у мюзиклі започаткувала постановка «Cats» (Е. Л. Уеббера), прем'єра якої відбулася в травні 1981 року. У сучасних мюзиклових постановках все частіше використовують 3D-технології для створення більш масштабного та живого шоу. При цьому відеопланшети, які створюють сам ефект, розташовують не тільки на першому чи задньому планах, а й по боках, створюючи різнорівневий простір. Наприклад, у російському мюзиклі «Іствікські чаклунки» (режисер-постановник Януш Юзефович, за мотивами роману Джона Апдайка) використовувались ексклюзивні декорації Анжея Ворона та найсучасніші 3D-технології, завдяки яким глядач побачив дощ на сцені, болото з живими потоками вогню та чаклунок, літаючих у повітрі.

Прикладом технологічного прогресу в українській культурі є танцювальний мюзикл «Барон Мюнхаузен» (режисер-постановник К. Томільченко, за п'єсою Г. Горіна «Той самий Мюнхаузен»). В його сценографії вперше в Україні використовувались новітні проекційні та 3D-технології, які широко використовуються в кіноіндустрії. Застосування проекційного екрану, п'ятиметрових 3D-кольорів, які створювали об'ємну візуалізацію, та швидкісних лебідок, на яких здійснювали польоти актори, дуже вдало і гармонійно створило та доповнило як сюжетно-драматургічну лінію, так і динаміку танцювального мюзиклу.

Сучасний мюзикл вже вийшов за межі класичної постановки з традиційною сценографією та все активніше залучає новаторські технології для створення мега-шоу. І це не модна тенденція, а необхідність, яка продиктована специфікою мюзиклу як розважально-комерційного жанру.

Зінюк Інна Петрівна
Україна, м. Київ

ПРОБЛЕМАТИКА ПЕРЕНАСИЧЕННЯ ТЕЛЕВІЗІЙНИХ НОВИН НЕГАТИВНОЮ ІНФОРМАЦІЄЮ

У всі часи люди вважають погані новини важливішими та цікавішими за хороші. Переглядаючи інформаційний випуск по телевізору, людина може піти готувати вечерю, якщо в програмі наразі йдеться про щось позитивне чи пізнавальне, якщо ж показують репортаж про стихійне лихо чи громадські заворушення – глядач не відійде від екрану.

Проаналізувавши цей феномен, можна припустити деякі причини його існування: якщо негативна інформація не стосується безпосередньо життя глядача, то це може бути способом покращення його власного психологічного стану. Багато людей думають: це ж не в мене, а в сусіда хата горить – дрібниця, але

приємно... Тобто глядач, споглядаючи біди інших, робить висновок, що у нього в житті все відносно добре. Або ж інший варіант – страх, що упущення якоїсь інформації може призвести до погіршення його власного життя.

Дослідники виявили, що перегляд кожного дня інформаційних випусків з великою кількістю саме поганих новин змушує людей переживати стрес, стурбованість та страх.

Останнім часом цей негативний вплив посилюється. Причин багато: телеканали транслюють новини фактично 24 години на добу, про розвиток подій повідомляють у реальному часі, про те, як розгортаються події часто повідомляють впродовж декількох випусків, жорстокі сцени та стихійні лиха часто показуються надто детально та натуралістично.

Більшість українських телеканалів взяли орієнтацію на формування новин за ознаками шести «С» та одного «Г»: скандали, сенсації, страх, секс, смерть, сміх та гроші. Вони заповнюють 90% ефіру, а 10% спрямовані на те, щоб розважити глядача.

Через складність та масштабність проблеми, що розглядається, одним зі складових способів її вирішення має бути втручання держави через відповідне законодавство.

У мережі Інтернет є інформація про те, що в Росії вже існує ще не прийнятий законопроект щодо введення обмеження на погані новини (не більше 10% випуску новин). Інформація про цей законопроект розміщена на декількох сайтах під заголовком «Безглузді проекти законів Держдуми РФ». Тож слід відмітити, що деякі люди не дуже хочуть позбавлятися негативної інформації.

Окрім втручання держави, потрібно, щоб люди, які створюють випуски новин за схемою «6 С+Г» відчували й несли відповідальність за негативний вплив таких інформаційних блоків на глядачів, враховуючи і те, що новини часто переглядають діти та підлітки.

Безумовно співвідношення відсотків негативної та позитивної інформації у новинах має бути на користь позитивної. Доречним було б зменшити тривалість сюжетів про погані події та збільшити хронометраж хороших новин.

На думку британських вчених погані новини краще вислуховувати від жінок – вони несуть тоді менш стресовий характер. Ведучий повинен викликати довіру та вміти співчувати. Які б не були новини, вони мають бути своєчасними та достовірними, щоб уникнути випередження правдивої інформації «жовтою».

Отже, проблема перенасичення новин негативною інформацією наразі є дуже гострою. Її можна вирішувати за допомогою законодавства та змінення редакційної політики самими каналами. Крім того, можна зменшувати негативний вплив поганих новин, правильно підбираючи ведучих, їхній зовнішній вигляд, подачу інформації та розставлення акцентів.

СФЕРИ ВИВЧЕННЯ ФЕНОМЕНУ «ЗОЛОТОГО ПЕРЕТИНУ» В ПРОСТОРОВО-ЧАСОВОМУ КОНТИНУУМІ ХХ СТОЛІТТЯ

«Золота» пропорція відноситься до фундаментальних констант, які відомі людству з незапам'ятних часів. Феномен золотого перетину має достатньо глибоку історію прояву та вивчення в різноманітних сферах науки та мистецтва, при цьому усі дослідження певною мірою пов'язані з пошуком гармонії та природності того чи іншого явища. Золотий перетин – це таке пропорційне гармонічне ділення відрізка на нерівні частини, при якому весь відрізок так відноситься до більшої частини, як сама велика частина відноситься до меншої або іншими словами, менший відрізок так відноситься до більшого, як більший до всього. Тісно пов'язано з ним явище відоме, як ряд Фібоначчі: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55,..., $F(n)$, n -й член якої задається наступним рекурентним співвідношенням: $F(n) = F(n-1) + F(n-2)$ при $n > 2$.

Останні десятиліття інтерес до золотої пропорції та ряду Фібоначчі збільшився. Дослідники прагнуть розширити область застосування золотого перетину. Автори цих досліджень пов'язують золотий перетин з такими поняттями, як самоорганізація, асиметрія, рекурсія і краса.

У ХХ столітті про значення золотої пропорції в природі і мистецтві пишуть Г. Тімерінг, Г. Д. Грім, М. Гіка, які наводять численні приклади проявів золотого перетину в явищах природи і різних прикладних мистецтвах. Німецький фізіолог Г. Фехнер встановив зв'язок між психофізичним сприйняттям людини і «золотими» формами предметів.

Цікаві дослідження про використання золотої пропорції у шедеврах музики, живопису й поезії були проведені у Росії Е. К. Розеновим, Л. Сабанєєвим, М. О. Марутаєвим, М. О. Васютінським. Видатний режисер С. М. Ейзенштейн займався дослідженням золотого перетину в кіно. Він свідомо використовував золотий перетин при структурній побудові фільму «Броненосець Потьомкін», а також при формуванні окремих кульмінаційних кадрів фільму.

Велика кількість досліджень присвячена прояву золотого перетину в шедеврах стародавніх зодчих і в сучасній архітектурі. Відомий французький архітектор Ле Корбюзьє поклав золотий перетин в основу своєї теорії гармонізації в будівництві, відомій під назвою система «Модулар». У цій системі Ле Корбюзьє об'єднав існуючі уявлення про пропорції людського тіла з відношенням золотої пропорції.

В Україні феномен золотого перетину широко досліджує О. П. Стахов. Він робить спробу створення нової концепції розвитку математики (названою ним «Математикою Гармонії»), комп'ютерної науки і математичної освіти, заснованої на «Золотому Перетині», як одній з найважливіших математичних констант Природи, Науки і Мистецтва.

Крім того, з'являється ряд публікацій, де феномен золотого перетину використовують для аналізу життєвого шляху людини (М. О. Васютинский,

О. П. Стахов, Е. М. Сороко). Мета цих досліджень – гармонізувати людське буття.

На даний час числа Фібоначчі, а отже і «золотий перетин», посилено вивчаються бізнесменами і економістами. Зазначено, що хвилі, які описують коливання котирувань коштовних паперів, відповідають ряду Фібоначчі. Вперше це виявив інженер Ральф Нельсон Елліотт. Згідно Елліотту, всі ці рухи обумовлюються тим же законом, що і приливи: за приливом йде відлив, за дією (акцією) – протидія (реакція). Ця схема не залежить від часу, оскільки структура ринку, взятого як єдине ціле, залишається незмінною.

Феномен «золотого перетину» є одним з критеріїв самоорганізації у живій природі. Провідним російським біологом В. Д. Цветковим, було встановлено, що золота гармонія серця у спокої і оптимальні перетворення «золотих» відношень при зміні навантаження є свого роду гарантами нормального функціонування серця і усієї системи кровопостачання організму.

Отже, на цьому етапі розвитку золотий перетин охоплює майже усі сфери життя, знаходить прояв в мистецтві, архітектурі, біології, медицині, психології та фінансовій сфері. Зумовлено це, перш за все, пошуком гармонії та спробою підпорядкувати увесь інформаційний потік, який оточує сучасну людину.

*Карчевская Наталья Владимировна
Беларусь, г. Минск*

ЭКРАННЫЕ ВОПЛОЩЕНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

Развитие новых технологий, начавшееся в XX и особенно усилившееся в начале XXI века, до крайности обострило вопросы взаимодействия «традиционных» искусств с «новыми» – техногенными. В наши дни, как никогда ранее, расширяются формы трансляции экранных хореографических произведений: за счет кабельного телевидения, спутниковых каналов связи, посредством видео и через Интернет.

Поскольку об экранных воплощениях хореографических произведений мы говорим как о достаточно новых явлениях, то вполне естественно, что они еще мало исследованы искусствоведением. До сих пор только две крупные работы были непосредственно посвящены взаимодействию хореографического и экранного искусства – это монография Е. Беловой [1] и диссертация Т. Кешелевой [2]. Некоторые аспекты этой проблемы рассматриваются в ряду работ, посвященных экранному музыкальному театру, среди которых выделяется диссертация С. Севастьяновой [3]. Однако основное внимание авторы сосредоточивают на экранном воплощении хореографических произведений крупной формы. По-прежнему в стороне от магистральных исследований остаются многие жанры как хореографического, так и экранного искусства, такие как танцевальный концерт, танцевальный видеоклип и танцевальное реалити-шоу, требующие специального анализа. Ограниченность имеющихся публикаций рамками отдельных и далеко не всех известных жанров вызывает необхо-

димось в обобщающих разработках по проблемам экранного воплощения произведений хореографического искусства, суммирующих накопленные учеными теоретические идеи и практические наблюдения. Таким образом, становится очевидной актуальность научного осмысления процессов синтеза искусств и обновления хореографических жанров в условиях экранного существования.

Вполне очевидно, что экранные воплощения хореографических произведений представляют собой глобальный синтез, в котором участвуют музыка, хореография, кинематограф, изобразительное искусство и литература. Можно выделить три основных типа воплощения хореографических произведений на экране: кинематографический, телевизионный и видео, каждый из которых характеризуется своими отличительными свойствами. Так, например, особенности фильмов-балетов во многом определены законами кинематографического искусства: техникой монтажа, режиссерским видением контрапунктических сочетаний аудиального и визуального рядов, операторскими находками неожиданных ракурсов съемки, освещения, немислимых на обычной сцене и т.п. Именно выразительные средства экрана в этих жанрах «работают» на расширение ресурсов хореографического театра. В свою очередь, следует говорить о том, что и сценические хореографические жанровые традиции значительно обогащаются за счет осмысления «опыта» их воплощения на экране. К примеру, основные параметры эстрадной хореографической миниатюры на сегодняшний день как бы копируют и повторяют характеристики танцевального видеоклипа. Зачастую на сценической площадке мы видим уменьшение амплитуды движений (соответствует мелкому изображению в видеоклипах), сочетающееся с невиданным ускорением темпа исполнения движений и смены рисунков танца (соответствует уплотнению монтажного ритма). Однако на сцене значительно труднее, нежели на экране, добиться столь же значительной динамики «изобразительных кадров», поскольку положение зрителя во время концерта или спектакля остается неизменным, а балетмейстер лишен возможности «усилить» зрительское восприятие за счет типичных скоростных наездов камеры, неординарных ракурсов и комбинированных съемок.

До начала 1990-х годов основными типами экранного воплощения хореографических произведений были кинематографический и телевизионный. В наши дни наблюдается активное развитие и распространение видео, в том числе и танцевального видео, с помощью которого тиражируются хореографические произведения самого разного художественного уровня и качества. По сравнению с практикой телевизионной демонстрации, в индивидуальном пользовании видео допускает многократный повтор и остановки во время просмотра. Этот фактор предопределяет то, что именно танцевальное видео сегодня начинает выполнять две дополнительные функции: сохранности хореографического произведения (что во многом решает проблему отсутствия единой системы нотации хореографического текста), а также образовательную (проблема использования видео в учебном процессе также требует осмысления на теоретическом уровне). Однако по-прежнему остается актуальной следующая проблема: во многих случаях экранные воплощения хореографических произведений, тиражируемые посредством видеозаписи, значительно уступают в художественном

смысле оригиналам, заменяя их доступной копией. Действительно, видео представляет собой неизменную статическую запись, уступающую таким «живым», динамичным образцам, как балетный спектакль или концертная программа.

В заключение отметим, что наряду с несомненными достоинствами видеоинформации, ее распространение формирует новые проблемы восприятия произведений хореографического искусства.

Литература:

1. Белова Е. Ракурсы танца: Телевизионный балет / Е. Белова. – М. : Искусство, 1991. – 222 с.
2. Кешелева Т. Г. Фильм-балет: (Проблема сопряжения средств художественной выразительности) : Дис. ...канд. искусствоведения: 17.00.03. / Т. Г. Кешелева. – Л., 1986 – 266 с.
3. Севастьянова С. С. Проблема синтеза искусств в экранном музыкальном театре : Дис. ...канд. искусствоведения: 17.00.02. / С. С. Севастьянова. – Астрахань, 2004. – 273 с.

Ковальчук Сергій Анатолійович
Україна, м. Київ

ІСТОРІЯ ПОЯВИ ТА ТЕХНІЧНИЙ РОЗВИТОК ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КІНО

У системі продукції екранних мистецтв (таких як кіно, телебачення, мультимедіа), незалежно від теми і зображуваного об'єкту, прийнятий основний розподіл на *ігрові* і *неігрові* фільми. До перших відносять продукти драматичної дії, до других – усі інші (тобто ті, основа, суть, «рушійна сила» яких не є драматичною дією). Відповідно, вони також відрізняються і драматургічно.

Отже, документальне (неігрове) кіно – вид кінематографу. Документальним називається фільм, в основу якого лягли зйомки справжніх подій і осіб. Термін «документальний» (англ. documentary) стосовно такого жанру кіно було вперше запропоновано Джоном Грірсоном у 1920-х роках. До цього французькі журналісти і критики називали так фільми «зробленими на матеріалах зйомок подорожей». Грірсон же визначив документальне кіно як «творчу розробку дійсності».

Темою для документальних фільмів найчастіше стають цікаві події, культурні явища, наукові факти і гіпотези, а також знамениті персони і співтовариства. Майстри цього виду кінотворчості нерідко піднімалися до серйозних філософських узагальнень у своїх творах. При цьому в творах документалістики можуть використовуватися як фрагменти ігрових фільмів, так і інсценування, провокації, інші постановочні елементи, придумані спеціально до випадку.

Перші документальні фільми були зняті ще на зорі кінематографу. Наприклад, «Вихід робітників з фабрики» або «Прибуття потягу на вокзал Ла-Сьота» (1895) Огюста і Луї Люм'єров – це хроніка репортажу, а їхній же «NY Broadway at UNION square» (1896) – інший вид документального спостереження, так звана «жанрова сценка».

Жанрово-тематична палітра документалістики:

- засіб навчання (навчальні фільми);
- дослідження (географічні, зоологічні, історичні, етнографічні тощо);
- пропаганда (науки, товару, технології, релігії тощо);
- хроніка (тривале спостереження за подіями, репортажі);
- публіцистика.

Всіх їх об'єднує загальне для усього документального кіно завдання – «розповісти нам про світ, в якому ми живемо» (Х'ю Бедлі).

Технічна база документального кіно:

- кінематографічна техніка (оптичний носій, магнітний носій, флеш);
- відео (аналогові/цифрові носії);
- комп'ютер (мультимедіа, графічні програми).

Сучасне кіновиробництво найчастіше використовує комбінацію доступної техніки, проте у результаті продукт представляється для прокату на якомусь одному носіїві («переводиться у формат»).

Засоби прокату:

- телефільм (для телевізійної мережі; на відеоносіях);
- кінофільм (для прокату в мережі кінотеатрів);
- «мережеве відео» (для трансляції у Web-просторі).

Документального кіно – це складний жанр, підготовка і робота над яким займає тривалий час: відбирається життєвий і документальний матеріал, на основі якого створюється сценарій. Структура документального фільму різноманітна: використовуються як постановочна, так і репортаж зйомка, натурні та інтер'єрні зйомки, архівні відео- і фотоматеріали. Переваги документальних фільмів можна спостерігати на телебаченні. Найбільш актуальні, яскраві і неординарні з них незмінно користуються широкою популярністю у глядачів абсолютно різних вікових і соціальних категорій.

*Колісниченко Ганна Валеріївна
Україна, м. Харків*

КОЛАЖ ЯК ХУДОЖНІЙ ПРИЙОМ У МИСТЕЦТВІ

Кожна історична епоха демонструє свій тип художнього бачення і закладає відповідні йому мовні засоби. У мистецтві початку XX століття, як реакція на бурхливі ритми мегаполісів, формується колажне мислення, що згодом вплине на виникнення нового бачення світу та призначення предметів. Саме на початку XX століття, відповідно до нового світогляду, народжується колаж як оригінальна художня мова, що згодом стане одним із засобів організації простору та новою віхою у змістовному сенсі.

Випереджаючи розмову про значення колажу як художнього принципу в культурі та мистецтві, насамперед слід зауважити, що це поняття має узагальнюючий характер та широко використовуються у різних галузях мистецтва. Так, термін існує в межах живопису, кіномистецтва та музики, і його визнача-

ють, по-перше, як термін живопису, введений представниками кубізму, а потім підхоплений футуристами і сюрреалістами для систематизації власної художньої практики, по-друге, - поєднання різномірних елементів.

Щоб краще зрозуміти саму суть колажу і його роль в історії художньої культури, потрібно звернутися до генезису цього прийому. Колаж, на думку Г. Діля, біографа П. Пікассо і мистецтвознавця, був створений митцем у 1912 році, у картині «Натюрморт із плетеним стільцем». Відбулося це, по всій імовірності під впливом Ж. Брака. Тоді це було зовсім нове віяння в образотворчому мистецтві, воно було настільки незвичайним, що колажем згодом захопилися і сам Ж. Брак, і ціле покоління італійських футуристів, а також дадаїсти, сюрреалісти і багато інших художників.

Колажна техніка стала точкою відліку для народження цілого ряду нового вигляду художньої творчості: фотомонтаж, асамбляж, мистецтво об'єкту. Наприклад, фотомонтаж кінця 1910-х – початку 1920-х років можна розглядати як один з різновидів колажу, не дивлячись на певні відмінності, що існують між ними. Впродовж століття колаж знайшов самостійну художню мову, яка, як всяка жива мова, володіла здатністю саморозвитку. З технікою колажу пов'язані основні пластичні проблеми: фактури і форми, площини і простори, вирішення яких забезпечило справді революційні перетворення в образотворчому мистецтві минулого сторіччя.

Колаж - характерна риса живопису синтетичного кубізму. До цієї техніки зверталися також футуристи, художники російського авангарду. Новий погляд на колаж пропонують послідовники дадаїзму. Вони вважали, що в колажі кубісти прагнули підсилити виразність і почуття реальності форми, в чому і проявився їхній «естетизм» і «формалізм». У дадаїстичному колажі головним було відчуття абсурдності і хаосу, панувала незрозумілість, що лякає. Головним у колажах дадаїстів виявляється невизначена порожнеча, що контрастує з райдужним сполученням фарб. Головне призначення добутоків дадаїстів – стан емоційного афекту.

У російському мистецтві першими колажами мистецтвознавці вважають роботи О. Лентулова, що були створені майстром у 1913 році : панно «Москва» та «Василь Блаженний». У роботах митець використовував оздоблення з фольги. Проте раніше за десять років Михайло Врубель у малюнках використовував наклейки для створення більш об'ємного образу. Пізніше в «Автопортреті» (1905–06 рр.) наклеїв паперову цигарку на поверхню полотна. У ті ж роки І. Єфімов використовував золоту фольгу в своїх графічних творах. З цього можна зробити висновок, що російські майстри також були захоплені колажною технікою.

Підсумовуючи вищесказане, слід відмітити, що техніка колажу з протягом часу істотно не мала змін, але, незважаючи на це, колаж пройшов певну еволюцію в мистецтві ХХ століття. У кубізмі колаж виступає як спосіб організації простору та руйнування традиційного зорового сприйняття, стирання просторових меж і як вираз суб'єктивної точки зору художника. У дадаїзмі і поп-арті колаж ставав засобом руйнування матеріального світу, заперечення логічного мислення, є виразом хаотичності як зовнішнього світу, так і внутрішнього світу особи. Таким чином, вивчення колажу має подальші перспективи, оскільки, цей прийом стає виразом змін, що відбуваються у сучасному мистецтві.

ДИСКУРСИВНІ ТА СТИЛІСТИЧНІ НОВАЦІЇ В УКРАЇНСЬКОМУ ІГРОВОМУ КІНО КІНЦЯ 1980-Х – ПОЧАТКУ 1990-Х РОКІВ

Явища та події, які відбувалися в українській державі наприкінці 1980-х – на початку 1990-х років, ознаменували новий період в історії українського кіномистецтва. Можна визначити такі тенденції, притаманні екранним творам цього періоду: відбувається процес самоідентифікації митців, як слідство подолання наслідків соціалістичного реалізму; здійснюється повернення до модерністичних мистецьких течій початку ХХ століття – відбувається їх активне переосмислення з точки зору сучасності; проходить адаптація постмодерністських течій в кіномистецтві.

Кінематографу 1980-х років притаманні публічність, критичне забарвлення, своєрідний пафос екранних творів. Кінострічкам цього періоду притаманні гіперболізовані засоби викриття явища тоталітаризму, які повинні були б спрацювати на розвинення ідеалів минулого та на пошук нової моделі кіно.

Кінець 1980-х – початок 1990-х років відзначається появою ігрових фільмів різного тематичного та стильового забарвлення. Глядачам починають пропонувати екранний продукт, в якому не можна розгледіти головного героя на фоні інших дійових осіб, починається багаторічний пошук героя цілої епохи – образу соціального, здатного не тільки співіснувати з оточуючим середовищем, а й здатним розмірковувати, вагатися, заглиблюватися в потаємні куточки своєї душі.

Матеріалом для художньої творчості (об'єктом рефлексії) в цей час стає мистецтво як таке, тобто вторинна реальність. Така культурна опосередкованість сприяє формуванню інтерсуб'єктивного естетичного простору – «діалогу» митців, а сам кінотвір виникає із загального художнього контексту і в ньому розчиняється. В ігрових стрічках кінця 1980-х – початку 1990-х років можна простежити появу нової організації кінопростору: від оповідальності до травестування; від композиції до ризому; від персонажу до інтерперсонажу; від автора до гіперавтора; від твору до інтертексту; від тиражності до серійності; від конфронтації до симбіозу; від аналізу до інтерпретації. [1, с. 302–303].

Саме в цей час кінознавці починають розглядати кінострічки з урахуванням чотирьох типів художнього моделювання реальності у фільмах режисерів: 1) відтворення реальності, яке пропонує непряму фіксацію дійсності через відбір неперетворюваних елементів дійсності, які введені в цілісну, «живу» просторово-часову систему; 2) відтворення умовної реальності: не дійсність, а певний естетичний канон дає прообраз даної системи та ключ до її розуміння; 3) сумісні варіанти, в цьому випадку відбувається поєднання реального та умовного, «образне» та «подібне» тут слугують засобом взаємоперевірки реальних можливостей одного та іншого; 4) колажні варіанти: поєднання режисером різнохарактерних систематичних пластів в композиції фільму, вільне чи конструктивне їх комбінування, поєднання або зіткнення їх часто дає можливість продемонструвати сучасний рівень розвитку виразних засобів не тільки кіно, а й

суміжних видів мистецтв, дозволяє проводити експерименти в області не тільки форми, а й актуалізувати важливу проблематику. [2, с. 30–31].

Література:

1. Агафонова Н. А. Общая теория кино и основы анализа фильма / Н. А. Агафонова. – Минск : Тисей, 2008. – 392 с.
2. Шилова И. М. Кинематограф 80-х (новые тенденции) / И. М. Шилова. – М. : Знание, 1987. – 47 с.

*Корсакова Елена Евгеньевна
Беларусь, г. Минск*

ЗНАЧЕНИЕ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ЦЕННОСТЕЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ В СРЕДСТВАХ МАССОВОЙ ИНФОРМАЦИИ

В Беларуси к началу XXI в. накоплено богатое культурно-историческое наследие и происходит стремительное развитие современных художественных процессов, требующих аксиологического осмысления и репрезентации в современном медиапространстве. Актуализация проблемы репрезентации ценностей национальной художественной культуры вытекает, в первую очередь, из отсутствия системного знания общества потребителей о художественной культуре Беларуси в целом, а также смещения акцентов в структуре парадигмы ценностных ориентиров современного общества. Белорусское искусство, обладая значительным наследием и потенциалом развития, основываясь как национальных, так и на общечеловеческих духовных ценностях, нормах и идеалах, тем не менее, в недостаточной степени интегрировано в общемировой процесс современной художественной культуры. Разработка концептуальных положений, направленных на репрезентацию ценностей национальной художественной культуры, должна способствовать созданию адекватного положительного имиджа страны, как на внутреннем, так и внешнем рынке. Особое значение разработка типологических моделей репрезентации ценностей национального искусства приобретает в условиях перестройки структуры менеджмента в сфере культуры и новых реалий реализации его механизма.

Наиболее перспективным направлением в современном искусствоведении при анализе художественных произведений на сегодняшний день является разработка его методики. В настоящее время в гуманитарной науке отсутствует система методов анализа художественных репрезентантов.

Сегодня предпринимаются многочисленные попытки выявить принципы систематизации и организации пространства художественной культуры на основе разных типов дифференциации по видам и языкам искусства, жанрам, средствам выразительности и т.д. Но все предложенные виды художественного анализа применимы только к изучению определенных составляющих художественной культуры. В то же время отсутствует единый подход, позволяющий исследовать репрезентанты художественной культуры как целостный феномен, как систему.

Произведения, созданные во всех видах современного искусства, как пластических (архитектура, изобразительное и декоративно-прикладное искусство), так и синтетических (театр, кино, телевидение, хореография, цирк и эстрадное искусство), требуют определить место каждого из них в системе художественных репрезентантов, что позволит на их основе создать типологические модели представления в СМИ. Каждый вид искусства обладает собственными средствами художественной выразительности, которые находятся на разных уровнях разработанности и обладают своими особенностями. Создание типологической модели требует унификации методики и выявления специфики репрезентативности произведений национальной художественной культуры.

Средства массовой информации, в частности, периодическая печать и телевидение, оказывают значительное идеологическое, эстетическое, воспитательное воздействие на социум. Их использование для репрезентации ценностей художественной культуры Беларуси будет способствовать обновлению и совершенствованию художественной культуры, стимулировать интерес к историческому наследию и современному искусству.

Выявленные типологические модели репрезентации ценностей художественной культуры Беларуси позволят оптимизировать культурную сферу современного медиапространства, усовершенствовать процесс подготовки специалистов высшей квалификации в сфере культуры и искусства, а также способствовать расширению практической деятельности учреждений культуры, общественных организаций и объединений Республики Беларусь.

Крупенина Лидия Валериевна
Украина, г. Одесса

ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНАЯ ИГРА КАК НОВАЯ КОНЦЕПЦИЯ ЭКСПОЗИЦИОННО-ВЫСТАВОЧНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ МУЗЕЕВ

Искусство, как одно из проявлений культуры, имеющее свой собственный язык, активно реагирует на все изменения, происходящие в XXI веке, меняя отношение к устоявшимся нормам и ценностям. Оно не может существовать по старым правилам, и потому необходимо вырабатывать новые подходы к решению насущных проблем. Одним из многих подтверждений этого является абсолютно новое отношение к экспонату, предмету искусства и к пространству, в рамках которого выставляются экспонаты. Сама экспозиция становится уникальным художественным объектом.

Сегодня, когда значительную роль в жизни людей играют различные тексты и образы, созданные средствами фото- и компьютерной графики, для создания художественного пространства в музеи и выставочные залы привлекается весь многообразный арсенал электронных и технических средств, предполагающий обязательное пересечение произведений изобразительного искусства со словесным и зрительным рядом. Очень важным моментом также является и изменение формы диалога с произведением искусства. Если раньше в музеях

присутствовала коллективная форма общения с экспонатами при обязательном участии посредника (экскурсовода, сопровождающего), то на современном этапе появился новый посетитель – интеллеktуал, предпочитающий осваивать материал самостоятельно. Несомненно, это событие обусловило новую роль текстовых сопровождений, которые переросли в самостоятельное интеллектуальное поле.

Наряду с этим, еще одной значительной составляющей художественного пространства выставки или экспозиции стало действие. Оно предполагает не только интерактивный диалог со зрителем, но и включает использование разнообразных видов театрализации, инсталляции, перформанса или хэппенинга. Так, инсталляция, как форма современного искусства, представляет собой пространственную композицию, созданную из различных элементов и являющую собой художественное целое. Важным моментом здесь есть то, что зритель не созерцает инсталляцию со стороны, а оказывается внутри нее. В свою очередь, перформанс – это короткое представление, исполняемое одним или несколькими участниками и ориентированное на аудиовизуальное восприятие. В отличие от инсталляции он носит более динамичный характер и практически не имеет смысла без активного участия исполнителя. А хэппенинг представляет собой действия, события или ситуации, происходящие при участии художника, но не контролируемые им полностью. Хэппенинг обычно включает в себя импровизацию и не имеет, в отличие от перформанса, заранее запрограммированного сценария. Это представление рассчитано на спонтанные акции исполнителей и активное соучастие зрительской аудитории. Заметим, что одной из задач хэппенинга является преодоление границ между художником и зрителем. Эти акции, порождающие игру между предметом искусства и зрителем, очень активно входят в обиход музеев, создавая им новый имидж в художественном пространстве и привлекая зрителя. Отметим, что в эпоху массового общества удовлетворение ожиданий является необходимой основой жизни и воспроизводимости искусства, значение которого как публичной сферы выросло.

Итак, для привлечения большего количества посетителей современные экспозиции и выставки должны представлять собой многослойную и разноразноуровневую систему. Кроме этого, необходимо стремиться к созданию устойчивого образа экспозиции, который после окончания выставки останется жить в пространстве того или иного музея и в памяти зрителей. По нашему мнению, именно привлечение в экспозиционно-выставочную деятельность театральных элементов и использование инновационных технологий позволит вдохнуть новую жизнь в функционирование музеев и вызвать интерес у современного зрителя. Являясь максимально коммуникативными, эти нововведения превращают посетителей в активных участников, втягивая их в свое действие. Таким образом, относительно пассивное созерцание произведений искусства становится теперь своеобразной интеллектуальной игрой.

О ЗАКОНОМЕРНОСТЯХ РАЗВИТИЯ МОНТАЖА КАК ПРИЕМА В ИСКУССТВЕ

Тема разрабатывается в рамках гранта: выполнение поисковой научно-исследовательской работы в рамках федеральной целевой программы «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009–2013 годы (мероприятие 1.3.2). Лот № 2, 2011 – 1.3.2. – 303-013, «Проведение научных исследований целевыми аспирантами в следующих областях: философские науки, социологические науки и культурология; филологические науки и искусствоведение; психологические и педагогические науки». Тема ПНИР: «Монтаж в искусстве как актуальный механизм презентации действительности в современной культуре».

Монтаж в современной культуре может рассматриваться не как узко кинематографический прием, а как самостоятельный феномен. С точки зрения комбинирования визуальной информации, монтаж может служить выразительным средством в живописи и дизайне, средством коммуникации, и еще шире – способом построения в культуре.

В живописи «монтаж» имеет длительную историю, начиная со средневековых фресок и икон, в которых посредством врезок и клейм соединены разнoprостранственные и разновременные фрагменты. В них неоднородность изображения позволяла усилить информативность религиозной живописи, показать соединение разных «миров». В эпоху Возрождения, когда утверждалась теория иллюзорного пространства как окна в реальный мир, монтажность исчезает. Далее отчетливое проявление монтаж получает в нестабильные периоды истории. Например, аллегорическое совмещение персонажей реальных и вымышленных можно найти в революционных произведениях, Делакруа, Домье и др. В XX веке монтажная поэтика также проявляется и в такой механистической технике, как коллаж. Не случайно самый всплеск коллажных работ приходится на переломные эпохи: в XX веке это были революции 1910–1920-х, молодежные бунты 1960-х и российская перестройка 1990-х гг.

Новые явления в культуре XX в., оказавшие влияние на форму произведений искусства, такие как кино, психоанализ, теория относительности, резко сдвинули картину мира в сторону первичности сознания, вымысла, иллюзии. Они во многом трансформировали художественную культуру: произошло преодоление пространственно-временной локализованности в искусстве; обозначились нелинейность, открытость, незавершенность, неоднородность формы; в коллажных произведениях, отмеченных резкими сдвигами пространств, «фактурного шума» в соединении фрагментов проявились концепции телесности и «машинности» (или деконструкции). Последнее проявляется в формах искусства как разборка (подобно машине) целого на части для транспортировки в другое место. Н. Маньковская, анализируя культуру постмодернизма, пишет: «Подобно ленте Мебиуса или модели ДНК, симуляция трансформировала действи-

тельность в нелинейную, циркулярную, спиралевидную систему без начала и конца. В этом контексте роль искусства заключается в создании собственной системы знаков, подчиняя строю мироздания» [2, с. 53]. Вполне возможно, что мозаичный строй мироздания XX века и внес в искусство систему монтажных приемов. Кроме этого, в XX веке было обнаружено соответствие физическим законом и в физиологии. В 70 гг. XX века обнаружено образное «монтажное» и «коллажное» ассоциативное мышление человека на уровне функционирования мозга [3].

Еще в 20–30-е гг., время художественных экспериментов С. М. Эйзенштейна, монтаж занял место теоретической концепции в кино. Закономерно, произошло наложение перцептивных матриц экранных искусств на изобразительное искусство. Использование монтажных или фотомонтажных приемов обновило сначала графику (печатную, книжную), а затем и нашло отражение в живописи (остросовременные станковые картины художников ОСТ-а). В начале XX в. монтаж был представлен также в творчестве художников авангарда. Также 1920-ми гг. отмечено бурное развитие фотомонтажа (А. М. Родченко, Д. Хартфилд, Р. Хаусманн). Родченко определял суть фотомонтажа как конвейерную сборку [4].

В XX веке были и моменты спада монтажа, обусловленные сначала появлением телевидения, гомогенизирующего явления жизни, а затем и теорий феноменологии и «онтологического реализма» А. Базена (1940–50-е гг.) [1].

Экспериментальные тенденции в области монтажа (коллажа) с новой силой заявили о себе в практике второго авангарда в 1960–1970-е гг. и в творчестве Р. Гуттузо, И. Глазунова и др. Особым образом организованное композиционное мышление второй половины века подкреплено и общекультурными явлениями цитатности, интертекстуальности, полисенсорности и соответствующими философскими и культурологическими концепциями.

Таким образом, проявление монтажной поэтики в искусстве отмечено периодами расцвета и спада, обусловленными развитием технических средств, социально-политическими, экономическими, производственными изменениями, а также изменениями в области физиологии и психологии человека.

Литература:

1. Базен А. Эволюция киноязыка // И. Вайсфельд. Что такое кино? – М. : Искусство, 1972. – 96 с.
2. Маньковская Н. Б. Феномен постмодернизма: Художественно-эстетический ракурс / Н. Б. Маньковская. – СПб. : Центр гуманитарных инициатив, 2009. – 492 с.
3. Прибрам К. Языки мозга. Экспериментальные парадоксы и принципы нейропсихологии / К. Прибрам. – М. : Прогресс, 1975. – 450 с.
4. Родченко А. Пути современной фотографии / А. Родченко. Опыты для будущего. – М., 1996. – 199 с.

ІННОВАЦІЇ В ІНТЕРНЕТ-ТЕХНОЛОГІЯХ: КОМУНІКАЦІЙНІ МЕРЕЖІ

Мережа Інтернет – явище в житті сучасного суспільства, що динамічно розвивається. Але, незважаючи на важливість і розповсюдженість комунікаційних Інтернет-мереж, їх структура і властивості недостатньо вивчені.

Коли Інтернет з'єднав комп'ютери і люди почали спілкуватися у веб-просторі, з'явилися комп'ютерні мережі. Можна сказати, що весь веб-простір – це глобальна комунікаційна мережа. Багато сервісів Інтернету, що дозволяють людям встановлювати зв'язки через глобальну Мережу, автоматично формують комунікаційні мережі. На певному етапі провайдери зрозуміли, що необхідно створити сервіс, головною метою якого буде накопичення особистих культурних та ділових зв'язків у вигляді комунікаційної мережі. У результаті з'явилися комплекси Інтернет-послуг з побудови комунікаційних мереж. Такі комплекси називають також соціально-мережевими послугами (від англ. Social networking service), тобто послугами по створенню і підтримці комунікаційних кіл і мереж, що працюють за допомогою Інтернету.

Віртуальна комунікаційна мережа спрямована на побудову спільнот в Інтернеті з користувачів зі схожими інтересами та/або діяльністю. Зв'язок здійснюється за допомогою сервісу внутрішньої пошти або миттєвого обміну повідомленнями.

Зазвичай на персональній сторінці комунікаційної Інтернет-мережі можна вказати різноманітну інформацію про власника сторінки, за якою акаунт (англ. account) користувача зможуть знайти інші учасники. Розрізняються відкриті і закриті комунікаційні мережі. Одна із звичайних та важливих рис комунікаційних Інтернет-мереж – система «друзів» та «груп».

У різних регіонах популярність комунікаційних Інтернет-мереж різна. Так, мережі MySpace, Facebook, Twitter і LinkedIn більш популярні і поширені в Північній Америці. Інші мережі: Nexopia (Канада); Bebo (Великобританія); Facebook, Hi5, dol2day (Німеччина), Tagged.com, XING і Skyrock (у різних країнах Європи); Public Broadcasting Service, Orkut, Facebook і Hi5 (Південна і Центральна Америки) (55% бразильських користувачів мереж використовує Orkut); Friendster, Multiply, Orkut, Xiaonei і Cyworld (Азія).

За кількістю користувачів лідирують Facebook (500 млн. осіб), MySpace (255 млн.), Windows Live Spaces (120 млн.), Habbo Hotel (121 млн.), В Контакте (100 млн.), Friendster (Філіппіни, Малайзія, Індонезія, Сінгапур, 90 млн.), Hi5 (80 млн.), Tagged.com (70 млн.).

Комунікаційні Інтернет-мережі відносять до так званих ресурсів Веб 2.0 (англ. Web 2.0), що створені за допомогою методики проектування систем, які шляхом обліку мережових взаємодій стають тим краще, чим більше людей ними користуються. Особливістю Веб 2.0. є принцип залучення користувачів до наповнення і багаторазової вивірки контенту. Веб 2.0 не є технологією або якимсь особливим стилем веб-дизайну. Для визначення суті підходить визна-

чення Веб 2.0 як комплексного підходу до організації, реалізації та підтримки веб-ресурсів.

Побудова та аналіз комунікаційних Інтернет-мереж застосовуються в різних областях. Аналіз комунікаційних Інтернет-мереж дає цікаві дані при вивченні колективної поведінки, громадської думки і новітніх культурних феноменів, їх аналіз часто враховується в академічних та неакадемічних працях, що досліджують сучасні глобальні комунікаційні тенденції.

Таким чином, про комунікаційні Інтернет-мережі можна говорити в різних аспектах: як про соціальне явище, як про універсальний інструмент соціологічного аналізу, як про інтернет-послуги або інтернет-сервіси з побудови комутативної мережі у Всесвітній павутині, і нарешті, з точки зору культурологічних аспектів – як про нову сферу міжкультурної комунікації.

Отже, необхідно зазначити, що феномен появи та функціонування комунікаційних Інтернет-мереж має величезну палітру можливостей та вже є невід'ємною частиною сучасного інформаційного та соціокультурного простору. Саме це ставить потребу подальшого детального вивчення цього феномену як серйозного явища з боку фахівців в різних галузях.

Лампека Микола Геронтіївич
Україна, м. Київ.

МАРКИ КИЇВСЬКОГО ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНОГО КЕРАМІКО-ХУДОЖНЬОГО ЗАВОДУ (1930-2000 РР.)

Історію українського фарфору вивчали такі відомі вчені, як Андрєєва Л., Долинський Л., Онацький Н., Петрякова Ф. Їхні роботи присвячені, головним чином, дослідженню художнього та естетичного аспекту виробництва. Долинський Л., Дуденко С., Никифорова І. у своїх працях торкнулися юридичної сторони цього процесу, а саме маркування продукції. Вся історія виробництва фарфору пов'язана з таким явищем, як боротьба з підробками. Підробляючи марку, підробляли цінність виробу. У середині XVIII століття синій щит на виробах віденського фарфорового заводу було прийнято виконувати лише підполив'яною фарбою. Завод оберігав свої речі від підробок, хоч сам починав з того, що свої перші вироби клеймив ієрогліфом видаючи їх за зразки східного фарфору. [1, с. 92].

Мітки, клейма, марки, знаки – так по-різному називається маркування продукції фарфорових та фаянсових заводів, різноманітних керамічних виробництв, які ставляться на вироби у процесі їхнього виготовлення. Це своєрідний авторський знак. Маркування могло ставитися на виробах у певному місці (у центрі денця, під окружністю ніжки і т. і.) [2, с. 10]. Ставилися знаки по-різному: одні заводи мітили всю свою продукцію, інші лише окремі вироби. Марки класифікували за трьома ознаками:

- 1) виконані за допомогою літер (кириличним або латинським алфавітом);
- 2) виконані за допомогою цифр;
- 3) виконані за допомогою символів.

У практиці українських фарфорових виробництв використовували усі три типи маркування. [2, с. 10].

Київський експериментальний кераміко-художній завод послуговувався знаками, які належать до першої та третьої групи, а ще швидше до змішаного типу. У середині 40-х років ХХ століття, коли завод розпочав випуск власної фарфорової продукції, на денцях його виробів з'являється зображення із трьох перехрещених літер: «К», «Х», «З» та напису «Київ» у нижній частині знака. Накреслення літери «Х» нагадує зображення двох перехрещених мечів – символу Майсенської мануфактури. Підсилює схожість синій колір малюнка.

Із середини 50-х і до початку 60-х років художні вироби заводу маркуються написом «Київ», уписаним у кулеподібну форму не визначеного характеру, що нагадує не то біонічний мотив, не то фарфоровий виріб.

З 64 по 80-й рік завод користується лаконічним знаком, який зводиться до єдиної літери «К», вписаної у зображення палітри, відповідаючи таким чином на запити часу – відходу від надмірностей.

Із 1980 року внесені ще більші корективи у зображення марки Київського експериментального кераміко-художнього заводу. Літера «К» трансформувалася у досить умовне зображення фарфорових виробів: глечика та чашки. Були спроби у середині 80-х років розробити новий знак заводу, та вони не увінчалися успіхом. Це була остання марка заводу, якою користувалися до самого його закриття у 2006 році.

У 2000–2006 роках зустрічаються вироби з логотипом у вигляді вензеля сплетеного із двох літер «К» та «Ф», вписаних у нерегулярне коло, з написом під ним «Київський фарфор». Цю продукцію завод виготовляв під замовлення.

Тепер, коли цього унікального підприємства уже нема і попит на його вироби постійно зростає, існує нагальна потреба класифікувати усю випущену ним продукцію, внести її до реєстру художніх цінностей та сприяти відокремленню від новоробів. У цьому може не аби як допомогти знання усіх видів маркування продукції Київського експериментального кераміко-художнього заводу.

Література:

1. Долинський Л. В. Український художній фарфор / Л. В. Долинский. – К. : Вид-во АН УРСР, 1963.
2. Дуденко С. И. Марки майолики, фаянса, фарфора : справочник / Дуденко С. И., Никифорова И. А. – Х. : Майдан, 2000.

Маринич Олена Василівна
Україна, м. Київ

СПЕЦЕФЕКТ ЯК ОДИН ІЗ ЗАСОБІВ ВПЛИВУ НА ГЛЯДАЧА

Спецефект, спеціальний ефект (англ. special effect, скор. SPFX, SFX або FX) – технологічний прийом у кінематографі, на телебаченні, на шоу і в комп'ютерних іграх, застосовуваний для візуалізації сцен, які не можуть бути зняті звичайним способом.

Розглянемо технології створення найпоширеніших спецефектів.

Стоп-кадр. Використовується в сценах, де потрібно показати раптову появу чи зникнення об'єкта або змінити природний інтервал між двома подіями.

Наплив. Кінематограф початку і середини ХХ століття використовував цей прийом для показу «перетворення» одного об'єкта в інший. У підсумку на екрані зображення одного об'єкта плавно заміщається іншим.

Покадрова (цейтраферна) зйомка. Метод використовується в основному при роботі з макетами; широко застосовувався в середині ХХ століття при створенні фільмів про чудовиськ (наприклад, «Кінг-Конг»). Ця ж технологія застосовується для виготовлення лялькових і пластилінових мультфільмів (анімації), дозволяє зробити видимими повільні процеси, невидимі оком.

Прискорена кінозйомка або «рапід». Надшвидкісна зйомка процесу, що протікає дуже швидко (наприклад, вибух). Потім плівка прокручується у звичайному темпі, що дозволяє отримати уповільнене високоякісне зображення.

Уповільнена кінозйомка, або «прискорене відтворення». Ефект, зворотний рапиду – зйомка ведеться на меншій швидкості, а потім прокручується в нормальному або прискореному темпі.

Зворотна зйомка. Наприклад, коли потрібно зняти людину, яка «злітає», простіше зняти її падіння, а потім прокрутити плівку у зворотному напрямку.

Рірпроекція. Знятий заздалегідь фон проектується на екран, перед яким грають актори.

Подвійна експозиція. Необхідні елементи дозняються на плівку з вже відзнятою послідовністю кадрів.

Блукаюча маска. Метод суміщення основного об'єкту зйомки з потрібним фоном за допомогою застосування кінознімального апарату (наприклад, 2КСК), що дозволяє проводити зйомку одночасно на дві кіноплівки.

Хромакей (Chroma key). Телевізійний аналог «блукаючої маски».

Контроль руху (Motion control). Технологія застосовується, коли необхідно зняти кілька рухомих макетів. Для такого виду зйомки застосовуються операторські крани-роботи, що дозволяють багаторазово з високою точністю повторювати рухи камери, запрограмовані оператором

Макети. Зменшені копії реальних об'єктів, що застосовуються для здешевлення зйомок.

Підвісний макет. Застосовується, коли на задньому плані необхідно зобразити споруду значних розмірів. Будується декорація нижніх поверхів, потім перед камерою на точно розрахованій відстані підвішується макет, який зображає іншу частину споруди.

Аніматроніка. Застосовується, коли необхідно створити складний макет, покадрова зйомка якого неможлива. Робот-аніматроніка – це модель, запрограмована на всі необхідні рухи, включаючи міміку. Скелет і сервомотори, що керують моделлю, приховані під штучною шкірою.

Піротехніка. Всілякі вибухи, задимлення і загоряння створюються на знімальному майданчику під суворим контролем фахівців.

Спеціальний грим. Застосовується для перетворення акторів, а також для показу поранень та інших незвичайних змін зовнішності.

Bullet time. Даний спецефект був придуманий у процесі зйомки першого фільму трилогії «Матриця». Суть даного спецефекту полягає в тому, що навколо зйомок об'єкта встановлюється за певною лінією безліч фотокамер, які одночасно фотографують об'єкт.

Медушевский Владимир Александрович
Украина, г. Киев

ВИДЕОКЛИП КАК СИСТЕМА: ЭЛЕМЕНТЫ, ФУНКЦИИ, ПРИЗНАКИ

Один из относительно новых телевизионных жанров музыкального телевидения – видеоклип – обладает рядом отличительных признаков и функций, которые, с одной стороны, выделяют его из ряда других жанров, с другой – позволяют создать внутреннюю классификацию.

Основной чертой этого жанра является синтетический характер, связанный с синтезом различных видов искусства. В видеоклипе органически взаимодействуют несколько рядов: музыкальный, изобразительный, литературно-поэтический, хореографический, театральный, кинематографический. В нем отразился процесс творческой деятельности музыканта-исполнителя, клипмейкера, звукорежиссера, хореографа, художника, оператора, стилиста, костюмера. Каждый из этих составляющих художественное целое элементов обладает собственной спецификой, которая включена в систему связей, влияющих на конечный результат.

Этим результатом становится художественное произведение, имеющее аудио- и видеопараметры, обладающее небольшим хронометражем (2–4 минуты), структурной обособленностью и завершенностью. В его основе лежит исполнение музыкального произведения (чаще всего со словесным текстом). Он, как правило, снимается на цифровой носитель (очень редко на киноплёнку) и транслируется в сети телевидения, Интернете.

В зависимости от выбора художественно-выразительных средств, технологии изготовления изображения, форм воплощения содержания и других факторов образуются несколько групп. Так, в соответствии с технологией изготовления изображения выделяются: оригинальные (естественные), зафиксированные в процессе съемки; анимационные (компьютерные и мультипликационные); смешанные, сочетающие различные формы.

По характеру изложения изобразительного материала видеоклипы можно разделить на: документальные (фрагмент концертного исполнения, реальные события), сюжетные (постановочные), эклектико-коллажные (набор визуальных символов и отдельных кадров), смешанные (совмещение различных вариантов изображения).

В соответствии с типом зрительного ряда можно выделить такие разновидности видеоклипов: пейзажно-фоновые (в которых создается окружение исполнителя за счет интерьера), хореографические (с привлечением танцевальных композиций), кинематографические (основу в которых составляют фрагменты

или кадры кинофильмов), иллюстративные (где видеорядом выступают фотографии, иллюстрации живописных картин), смешанные.

Принадлежность видеоклипа к тому или иному типу обычно обусловлена его предназначением или функцией.

Видеоклипу свойственен ряд функций. К ним относят:

- 1) эстетико-художественную функцию, обусловленную принадлежностью видеоклипа искусству и отражающуюся в определенном художественном образе;
- 2) рекреативную (функцию развлечения), связанную с условиями бытования;
- 3) релаксационную, предназначенную для создания психологического комфорта реципиента, ограждающую его от обыденности;
- 4) информативно-просветительскую, отражающую потребность реципиента в определенной информации;
- 5) рекламно-пропагандистскую функцию, проявляющуюся в необходимости популяризации исполнителя и его музыкального произведения или продвижения какой-либо идеи;
- 6) интегративную функцию, присущую телевещанию в целом, несущую в себе организацию объединения общества.

Каждый из видеоклипов в той или иной мере сочетает эти функции, воздействуя на сознание реципиента и выполняя свое предназначение.

Мельник Лариса Вікторівна
Україна, м. Луцьк

КОМП'ЮТЕРНІ ТЕХНОЛОГІЇ У СИСТЕМІ МУЗИКОДИДАКТИКИ

Національна доктрина розвитку освіти України у ХХІ столітті орієнтує загальноосвітню школу на широкий спектр впровадження інноваційних педагогічних мультимедійних технологій, спрямованих на оновлення змісту, форм і методів навчання у початковій школі, формування системи знань молодших школярів у галузі музичного мистецтва. Воно є водночас і носієм високих духовних цінностей, і засобом розвитку творчих здібностей. Отже, метою нашого дослідження буде тезисний аналіз значення комп'ютерних технологій у навчанні музики.

Розгляду проблем музичного виховання, впливу музичного мистецтва на розвиток особистості, її духовний світ присвячена значна кількість праць у різних галузях музичної педагогіки. Зокрема, йдеться про доробок О. Апраксіної, З. Бервецького, Н. Ветлугіної, Е. Жака-Далькроза, Д. Кабалевського, З. Кодай, М. Леонтович, Р. Марченко, К. Орф, О. Ростовського, Л. Хлебнікової та ін.

Урок навчання музики мусить бути творчим і, як уся творчість, підпорядковуватися певним закономірностям, науковим положенням, а також відображати специфіку предмета.

Поштовхом до педагогічної творчості можуть стати цікаві практичні матеріали з використанням на уроках музики комп'ютерних технологій. Проведення подібних занять дає можливість:

- використовувати ППЗ (педагогічний програмний засіб «Музичне мистецтво»);
- використовувати презентації Microsoft Power Point;
- використовувати ПК як засіб демонстрації наочності (твори живопису, портрети композиторів тощо);
- прослуховувати музичні твори різних форматів;
- виконання пісень караоке;
- демонстраційного перегляду фрагментів відеофільмів;
- проведення групового та індивідуального опитування учнів (тестування, кросворди тощо).

Корисним у навчанні музики буде укладання електронних музичних словників, що дозволить не лише демонструвати учням матеріал, а й навчить систематизованій його обробці, користуванню електронними музичними додатками. У цьому плані учням пропонуються цікаві завдання, які розвивають їх пошукові здібності, уміння порівнювати, зіставляти, виділяти головне, робити висновки, що, безумовно, позначається на розвитку креативного мислення.

Як допоміжні навчальні засоби на заняттях мистецького циклу можна використовувати мультимедійні інтернет-видання, наприклад, web-мультимедіа-енциклопедії мистецтвознавчої тематики («Світова художня культура», «Енциклопедія класичної музики», «Російський іконопис XI–XX ст.», «Вільям Шекспір і Ренесанс», «Реріхівський Петербург», «Соната», «Музичні інструменти» тощо). Задля оволодіння майбутніми вчителями початкових класів музичною культурою створено комп'ютерні програми «Класична музика», «Музичний клас» тощо.

Підсумовуючи, зазначимо, що у розв'язанні завдань музичного виховання велику користь приносять сучасні технічні засоби і новітні технології. Комп'ютер і засоби мультимедіа стали невід'ємною частиною навчання музики.

***Моженко Микола Володимирович**
Україна, м. Київ*

ВІД СКРИЖАЛЕЙ МОЙСЕЯ ДО IPAD

Розвиток людської культури йшов паралельно з розвитком різних медіа. У людства завжди був потяг до створення пристроїв, які б зберігали важливу інформацію, культурні надбання і могли б транслювати її як у просторі (своїм сучасникам, які знаходяться в іншому куточку нашої планети), так і в часі (нащадкам, які будуть жити через роки та сторіччя).

Наприклад, появу книги – одного з перших мобільних пристроїв для зберігання, акумулювання та трансляції людської культури, італійський дослідник Умберто Еко пояснює кочовим характером давньоєврейської та арабської культур, які, на відміну від давніх єгиптян, не могли зберігати свої культурні надбання, висікаючи їх на величезних пірамідах таobelісках. Тому невеликі кам'яні скрижалі Мойсея (а також пергаментні свитки, папіруси), які кочовий народ міг всюди во-

зити з собою, й започаткували той шлях, що привів людство до створення книжної «Галактики Гутенберга», як її назвав канадський філософ Маршал МакЛюен.

Останні кілька десятиріч буквально змінили характер людської культури, в якій сьогодні активно проходять процеси трансформації нашого суспільства у інформаційно-цифрове, що пов'язано з бурхливим розвитком персональних комп'ютерів та мобільних телекомунікаційних пристроїв, які перетворюють паперову «Галактику Гутенберга» в дигітальний, цифровий культурний Всесвіт. Дигіталізація культури – головна тенденція сучасності – може забезпечити практично вічне зберігання культурних артефактів (точніше, їх цифрових копій) та вільний доступ до них з будь якої точки планети, де є Інтернет. Наша цивілізація сьогодні зберігає майже всі свої знання в Інтернеті – цій сучасній «Олександрійській бібліотеці», використовуючи різні пристрої: від персональних комп'ютерів, ноутбуків до смартфонів та планшетників iPad для доступу до віртуальних бібліотечних полиць.

Коли в січні 2010 року голова компанії Apple Стів Джобс представив новий планшетний комп'ютер iPad, навряд чи хто міг прогнозувати, що це буде поява не простого нового гаджету, а цілого класу пристроїв, які поєднують в собі персональний комп'ютер, електронну книгу, мультимедійний програвач, ігрову консоль, фото-відео-камеру, агрегатор соціальних мереж з доступом до Інтернету (як через Wi-Fi, так і 3G-мобільну мережу).

Тенденція до конвергенції (злиття багатьох пристроїв в один і їх мініатюризації) досить наглядно проявила себе в еволюції мобільних телефонів, які з простого телефону перетворилися на справжні мультимедійні комбайни – смартфони. Випущений у 2007 році тією ж фірмою Apple iPhone започаткував кардинальні зміни в інтерфейсі – програмі-посереднику між людиною та електронним пристроєм. На відміну від маленького iPhone, який легко розміщується в кишені, iPad має інший форм-фактор: за своїми розмірами та вагою він подібний до звичайної книги. І це той самий випадок, коли, як кажуть, розмір та вага мають значення. Адже читати книгу або переглядати фільм на екрані мобільного телефону досить незручно, а весь час носити з собою важкі ноутбуки доволі обтяжливо. Проте екран розміром з книгу, як у iPad, є для нас комфортним й звичним, адже саме такий розмір є результатом багатовікового розвитку книжної культури. Крім того, на чутливому сенсорному екрані можна не лише набирати текст, а й малювати, грати на музичних інструментах, редагувати відзняте фото та відео. І хоча деякі фахівці вважають iPad пристроєм, призначеним, перш за все, для комфортного споживання інтелектуального контенту, проте наявність кількох сотень тисяч найрізноманітніших програм для нього свідчить, що iPad став і пристроєм для творчості – полотном для малювання, музичним інструментом. iPad все активніше використовують у освітньому процесі: деякі навчальні заклади на заході навіть видають його своїм учням та студентам в якості мультимедійного підручника. У сусідній Росії розроблений спеціальний планшетний комп'ютер, який теж повинен замінити шкільні підручники.

Давньогрецькі філософи та вчені у бесідах з учнями часто малювали пальцем на піску, доводячи теореми або ілюструючи свої думки. І сьогодні палець людини – «вказівний перст», як інструмент для керування iPad, став кінцевою

ланкою у еволюції різноманітних пристроїв-посередників, які мали полегшити спілкування людини з комп'ютером, – світлове перо, клавіатура, мишка. Керування віртуальним всесвітом одним лише порухом пальця – це чи не найяскравіша ілюстрація маклюєнівського погляду на медіа, як на продовження людського тіла у часі та просторі. А інтуїтивність комп'ютерного інтерфейсу iPad дозволяє легко працювати на ньому як дітям, так і їхнім батькам, і навіть бабусям та дідусям.

У 2011 році після виходу наступної моделі iPad 2 Джобс заявив про початок ери пост-РС, коли замість громіздких комп'ютерів нас всюди буде супроводжувати цифровий співбесідник, адже на черзі поява голосового управління iPhone та iPad. А це наблизить планшетний комп'ютер до користувача, стираючи комунікативні бар'єри між ними, роблячи процес роботи на ньому більше схожим на гру. Та й сам iPad часом нагадує іграшку, яка перетворює не тільки дітей, а й навіть дорослих на *homo ludens* – «людину, що грається», втамовуючи наш природний потяг до гри як до моделювання процесу пізнання Всесвіту, здолаття перешкод на своєму шляху та пошуку істини.

Нікітіна Марина Ігорівна
Україна, м. Луганськ

МОРАЛЬНО-ЕТИЧНІ ПРОБЛЕМИ ВИСВІТЛЕННЯ ТЕХНОГЕННИХ КАТАСТРОФ У ЗМІ

ЗМІ були і залишаються провідним засобом інформування суспільства, тому надзвичайно важливо постійно шукати, розробляти, вдосконалювати й освоювати сучасні методи в роботі засобів масової інформації над технологіями, що забезпечують адекватне сприйняття інформації. Особливу увагу, на наш погляд, слід приділити питанням коректності регламентації з боку ЗМІ щодо висвітлення надзвичайних ситуацій, які впливають на морально-етичний та емоційний стан суспільства як споживача такої інформації. При правильному підході до подачі інформації пересічному глядачеві не завдається шкода на психологічному рівні. Але, на жаль, ЗМІ не завжди виконують щодо цього свої професійні обов'язки.

Сьогодні досить часто виникає багато проблем, пов'язаних з техногенними катастрофами, висвітлення яких займає чільне місце в інформаційному просторі нашої країни. Дана тема багатогранна, тому з'являється необхідність досліджувати низки аспектів, а саме: окреслення фактологічного стану надзвичайних ситуацій; ознайомлення із законодавчими актами, відомчими документами і інструкціями, нормами міжнародного права, які регламентують виконання редакційних завдань з висвітлення ситуацій різної складності; визначення впливу інформації про катастрофи на суспільно-політичний стан у країні і світі; з'ясування ролі влади у поширенні характеру цієї інформації, міри її достовірності, а також об'єктивності журналістської інтерпретації катастроф.

Інформація про техногенні катастрофи, яка належним чином подається у ЗМІ, не породжує масових панічних настроїв у суспільстві. Повідомлення тако-

го роду зумовлюють правильне їх сприйняття читачем та глядачем з точки зору семантичної відповідності фактів, що подаються в них, дійсності. При висвітленні надзвичайних подій у ЗМІ, на жаль, має місце невчасність її подачі, неповнота й перекручення фактів, поверхова їх інтерпретація.

У дослідженні цієї проблеми ми розглядаємо також аспект реагування ЗМІ на світові катаклізми, на приклади висвітлення глобальних катастроф, їх систематизації та визначення принципів інформаційної стратегії у їх висвітленні, включаючи, зокрема, і ступень регламентації.

Вивчення широкого спектру проблем, пов'язаних з роботою ЗМІ по висвітленню катастроф, дозволить систематизувати і удосконалити методику збору, аналізу, обробки і передачі інформації про екстремальні події, непоправні наслідки, що, на нашу думку, дасть змогу фахівцям коректно, з точною оцінкою ситуації донести достовірну інформацію її споживачам.

*Полынова Нелли Александровна
Россия, г. Самара*

ПРИМЕНЕНИЕ ТЕКСТИЛЯ В ДИЗАЙН-ПРОЕКТИРОВАНИИ КОСТЮМА

Неотъемлемой частью дизайн-проектирования одежды является использование текстиля. Рисунок ткани, фактура, цвет имеют первостепенное значение для проектирования новых моделей одежды. Темой настоящего исследования является изучение рисунков тканей в стиле конструктивизма. Направление конструктивизм, появившееся в начале XX века, породило множество последователей и течений в различных сферах искусства, архитектуры, живописи, графики и костюма. Это такие мастера, как Б. Татлин, А. Родченко, Л. Попова, А. Лавинский, В. Степанова, А. Ган, В. Стенберг, К. Медунецкий, В. Маяковский, Л. Лисицкий, А. Веснин, В. Баумейстер и др.

На основе анализа графических работ вышеперечисленных авторов был сделан вывод о том, что характерными приемами конструктивизма являются скупые геометризованные формы, динамическая компоновка, ограниченность цветовой палитры, абстрактный геометризм, использование коллажа, фотомонтажа, пространственных конструкций. На основании изученного материала было выявлено, что для конструктивизма характерен беспредметный орнамент, ритмические построения, оптические и пространственные эффекты, сочетание плоскостных и объемных элементов. Наличие структуры, нескольких пространственных планов, простейшие геометрические формы, принцип комбинаторики, сдвиги и смещения форм, графический метод формообразования, отказ от декора, заимствования из народного костюма, накладной декор, если он функционально обоснован, эксперимент пластических особенностей материала, возможность изготовления одежды промышленным способом. Все перечисленные приемы могут быть использованы в дизайн-проектировании одежды и разработке текстиля. На их основе начата разработка методики проектирования

одежды с применением текстиля, позволяющая получать новые дизайнерские решения.

Методы, используемые конструктивистами в своих работах, применяются и в современном проектировании одежды. Сложные формы и рисунки открывают новые возможности, и в современной моде уже ни одна модель не выглядит простой. На сегодняшний день в стиле конструктивизма работают такие дизайнеры и дома моды, как Ральф Лорен, Роман Кремер, Ольга Ромина, Наркисо Родригес, Costume National, VCBG Max Azria. Разрабатываемая авторами методика позволяет получить новые интересные решения. Апробация методики проведена в рамках педагогической практики магистров СГАСУ.

Рильська Марія Олексіївна
Україна, м. Київ

ІНТЕРНЕТ-ТЕЛЕБАЧЕННЯ ЯК ОДНА З ФОРМ НОВІТНІХ ІНФОРМАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ

Ще на початку 90-х років про Інтернет говорили лише деякі пересічні користувачі, сьогодні ж практично не обходиться без постійного згадування про цей феномен останньої чверті XX сторіччя в таких засобах масової інформації, як газети, радіо й телебачення. Відбувається це з кількох причин. По-перше, Інтернет міцно увійшов у життя багатьох людей (принаймні, у розвинених і країнах, що розвиваються); по-друге, він не тільки претендує, але вже зайняв певне місце серед традиційних ЗМІ. І очевидно, з огляду на дуже швидкий прогрес наукової думки у найближчий час займе головне місце серед традиційних джерел інформації.

Вивчення цього питання полягає у дослідженні наукових праць і здобутків, як вітчизняних так і зарубіжних авторів, у аналізі сучасних ЗМІ, а також у вивченні історичних аспектів появи інтернет-телебачення.

До останнього часу виділяли три типи каналів інформації: друковані видання, радіо і телебачення. Конкуренцію їм створює четвертий тип засобів масової інформації – Інтернет, а також стрімко набирає обертів його контент – інтернет-телебачення. Це пояснюється тим, що комп'ютерні мережі поєднують у собі всі властивості усіх інших ЗМІ, а саме: друкований текст, фотоілюстрації, коментар, як в газеті, можливість прослухати новину і переглянути її, як на радіо і телебаченні.

Інтернет є глобальною комп'ютерною мережею, що охопила увесь світ. Щомісяця розмір мережі збільшується на 7–10%. Це наукове відкриття останньої чверті XX століття стає все більш популярним і як засіб масової інформації. Якщо на початку 90-х років основним джерелом інформації були газети, радіо і телебачення, то на даний момент передовим ЗМІ стає саме глобальна мережа Інтернет, зокрема такий феномен, як інтернет-телебачення. Адже мережа Інтернет значною мірою охоплює і відображає майже усі сфери життя суспільства і держави у межах цензури і законодавства кожної країни.

Сучасне суспільство неможливо уявити поза інтернет-технологіями. Адже Інтернет є середовищем для спілкування, розваг та навчання. Дослівно з англійської мови слово «Інтернет» ми можемо перекласти, як «міжмережа», тобто система об'єднаних комп'ютерних мереж, що в наш час охоплює всю поверхню земної кулі.

У межах сучасного Інтернету існує безліч соціальних та культурних граней. В епоху інтернет-технологій ми можемо, не виходячи із дому, здійснювати покупки, сплачувати рахунки, заробляти гроші. Таким чином, всесвітня мережа Інтернет, захопивши світ, стала ще й потужним засобом масової інформації. Мережа побудована на використанні протоколу IP і маршрутизації пакетів даних і таким чином слугує фізичною основою доступу до веб-сайтів.

Мережа Інтернет пропонує досить широкий спектр інформації на різну тематику. Тут ми можемо знайти інформацію про новинки кіно і театру, науки і техніки, інформацію для студентів, отримати доступ до електронних підручників, словників, енциклопедій. Але серед усього цього ми можемо спостерігати наявність великої кількості відвертого матеріалу, матеріалу з негативним підтекстом. Також наявні випадки шахрайства і дезінформації для споживача. Цією проблематикою займається цензура, а подібні веб-сайти блокуються. Тому кожному користувачеві мережі Інтернет необхідно бути уважним і замислюватись над тим, яку інформацію можна вважати корисною, а яку краще перевірити.

Так, для пересічного користувача, який прагне знайти ту чи іншу інформацію, переглянути сюжет із вчорашнього випуску новин Інтернет стане в нагоді, адже непотрібно платити кошти за свіжий номер газети, відшуковувати архіви матеріалів по бібліотекам, а достатньо мати доступ до такого засобу інформації, як Інтернет.

Рязанцева Поліна Львівна
Україна, м. Київ

СПРИЙНЯТТЯ ВІЗУАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ ЕКРАННИХ МИСТЕЦТВ: КІНО І ТЕЛЕБАЧЕННЯ

Екранні мистецтва, будучи засобом масової комунікації, найтіснішими узами пов'язані із соціальним життям. Глядач, захоплений екранними образами, переживає долю героя, як свою власну. Він ніби входить у світ фільму. Людина перестає бути простим спостерігачем подій, що відбуваються на екрані, – вона їхній активний учасник. Більш того, сюжетні перипетії фільму народжують у глядача візуальні асоціації, що пов'язують художню тканину картини з тією дійсністю, що його оточує.

Якщо ж звернутися до особливостей психологічного сприйняття екранних мистецтв, то вимальовується наступна картина: при сприйнятті руху звукозорових образів виникає емоційне збудження, що у певному сенсі являє собою ніби архаїзм людської природи. Це генетично найбільш раннє утворення, і в ньому повною мірою виявляється єдність і цілісність всієї структури живого

організму, де фізіологічне й психологічне тісно пов'язані. Емоції є початковим проявом психічної реакції на зовнішній вплив. Вони ніби підготовляють перехід психічних процесів в інтелектуальну сферу. Вплив, у першу чергу, на емоції людини – це психофізіологічна характеристика контакту з кіновидовищем. На основі емоцій виникають причетність і співрозуміння (емпатія), при яких пасивне споглядання зображень екрану переходить в активно особистісний процес співучасті. Але співучасть – не постійне явище, вона чергується зі станами відчуження глядача. Ця зміна співучасті відчуженням залежить від різних причин, в основі яких, з одного боку, – особливості сприйняття глядачем кіновидовища, а з іншого боку – сам фільм, його зміст і образна структура. Таким чином, самі психологічні характеристики кіносприймання ніби провокують умови для прояву архаїчних структур.

Інший аспект сприйняття реальності, характерний для екранних мистецтв, пов'язаний з типами комунікації, до яких вони переважно тяжіють. Кіно в силу своєї специфіки припускає інтимний контакт глядача зі змістом. Навчити людей сприймати й розуміти складні твори художнього кінематографу – це необхідне й шляхетне завдання. В силу свого статусу, як засобу масової комунікації, кіно має величезний потенціал впливу на суспільство. Як би не ставився глядач до показаного на екрані, по якій би причині він не йшов у кінотеатр (провести вільний час, зустрітися із друзями, нарешті, одержати насолоду від твору мистецтва) – у кожному разі «світ» фільму, хоча б однієї зі своїх численних сторін, зачіпає його. Особливо тоді, коли цей «світ» організований за законами видовища. Дилема «кіно – це мистецтво або видовище?» у теоретичному плані вирішується визнанням і осмисленням амбівалентності кінематографу: кіно – це і високе мистецтво, і яскраве, динамічне видовище.

Таким чином, сучасні екранні мистецтва широко використовують різні технічні засоби відображення видимих предметів, візуалізують будь-які мислимі предмети, створюють масові візуальні комунікації, де поєднують один з одним різноманітні візуальні жанри, стилі й умовності. Всі ці моменти безсумнівно визначають візуальне сприйняття сучасної людини.

Станіславська Катерина Ігорівна
Україна, м. Київ

ПІСОЧНА АНІМАЦІЯ ЯК НОВІТНЯ ФОРМА ЕКРАННОЇ ВИДОВИЩНОСТІ

Кінець XX – початок XXI століття відмічається активним пошуком нових форм мистецької видовищності. У відповідь на ці пошуки з'являється, формується і розвивається цікавий екранно-видовищний жанр – пісочна анімація (англ. *sand animation*).

Засновником нового жанру вважають канадську художницю-мультиплікатора Керолайн Ліф (народ. 1946). Наприкінці 1960-х років, навчаючись у Гарвардському університеті, вона винайшла нову техніку «сипучої» (або порошкової)

анімації, використавши її для створення дипломної роботи – мультиплікаційного фільму «Пісок, або Петрик і Вовк» (1968) на музику С. Прокоф'єва. Технологія полягала у наступному: чорний порошок був розсипаний по склу, а художниця за допомогою пальців збирала його у певні фігури та образи. Пересуваючи цей порошок, Ліф розповідала історію Петрика та Вовка. Авторка не випадково обрала саме порошок, адже така техніка дозволяла їй максимально використовувати трансформацію матеріалу. За сюжетом художниці (фільм базувався на музиці Прокоф'єва, але сюжет був придуманий самою Керолайн) весь фільм був побудований на трансформаціях, адже Вовк постійно перетворювався на інші предмети. Наступні роботи Ліф завоювали не тільки любов і популярність глядачів, а й різноманітні призи на міжнародних фестивалях.

Техніку «сипучої анімації» підхопили радянські мультиплікатори Володимир та Олена Петкевичі, створивши, серед інших робіт, глибоку, філософську «Казочку про комашечку» (1985) (рос. «Сказочка про козявочку») за твором Д. Мамина-Сибіряка. Втім, якщо сам матеріал був незвичним, то принцип зйомки був традиційним: зробили картинку – зняли, наступну зробили – зняли, і так кадр за кадром. Перевага піску перед фарбами була лише в тому, що кожен кадр не доводилось малювати заново – достатньо було ледь-ледь підправити, змінити попередній.

Така властивість миттєвої зміни картинки надихнула угорського художника-аніматора Ференца Цако (народ. 1950) на створення динамічного пісочного фільму, який народжується прямо на очах у глядача. Зі своїми шоу митець швидко став популярним у багатьох країнах. Саме у такій формі пісочна анімація стала стрімко завойовувати масового глядача.

За технологією легкий порошок (зазвичай очищений та просіяний пісок, а також молоту каву, сіль, цукор тощо) тонкими шарами наносять на скло – робочу поверхню, на якій художник за допомогою своїх рук (зрідка ще можуть використовуватись пензлики) малює динамічний сюжет. За допомогою діапроектора або світлової дошки зображення, що утворюється, передається на екран – і глядач спостерігає усі маніпуляції рук художника, з під яких виходить незвичайна пісочна історія. Зрозуміло, така анімація вимагає від виконавця бути дуже професійним та вкрай обережним, адже один неправильний рух може зіпсувати усе дійство.

Сьогодні у світі є всього кілька імен визнаних майстрів пісочної анімації. Крім вже названого Ференца Цако, це Ілана Яхав (Ізраїль), Артур Кириллов (Росія). Кілька років тому до цього шанованого ряду додалось ім'я української художниці Ксенії Симонової, яка виборола головний приз телевізійного шоу «Україна має талант», зворушивши своїми проникливими пісочними історіями мільйони глядачів у всьому світі (про це свідчить кількість переглядів робіт Симонової в Інтернеті).

Пісочна анімація – це не тільки красиве шоу, але й кропітка праця. На один виступ тривалістю 5 хвилин художнику може знадобитись кілька місяців тренувань для того, щоб навчитись відчувати пісок, стати з ним одним цілим, аби пісочне дійство на екрані стало справжнім незабутнім яскравим видовищем.

ИСКУССТВО И ВИРТУАЛЬНОСТЬ

Подготовка и публикация работы осуществлена с использованием гранта Президента Российской Федерации для государственной поддержки молодых российских ученых МК-3098.2011.6.

Воображение и фантазия являются основой художественного творчества, а его сутью – создание воображаемых миров. С понятием воображаемого мира соотносится и виртуальная реальность, в современной виртуалистике определяемая не только как порождение *IT*, но и как «среда» реализации специфической «действенности»: на основании этимологического анализа виртуальность связывается со способностью оказывать воздействие (В. И. Шереверов).

Исследования продуктивного воображения в современной когнитологии дают основание полагать, что воображение – это не только неотъемлемая составляющая познавательного процесса, но и коррелят реальности особенного типа, выходящей за рамки традиционного понимания субъективно-идеального. Предпринятая в последние годы онтологизация категории воображения (М. С. Каган) связана с этой его характеристикой. Так, в обсуждении вопроса о соотношении материального и идеального немаловажным аргументом становится способность сознания оказывать воздействие на телесность (эффект плацебо). Подобная «магия мозга», это очевидно, невозможна без воображения.

Эффекты трансформации налично-данной реальности приписываются и системам киберпространства. Его уместно рассматривать лишь как одну из сред манифестации виртуальности, принципиально разделяя понятия виртуальности и виртуализации (распространение Интернета). Их отождествление ошибочно и связано с тем, что наиболее явными «виртуальные» эффекты стали с развитием инженерных технологий – экранных искусств и сферы *IT*. В постмодернистской философии в связи с их осмыслением возникает термин гиперреальность: технически создаваемые визуальные образы обладают большей «жизненностью», чем объекты реальной жизни. Таковыми свойствами обладает и киберпространство, что подтверждают случаи «виртуальных измен» и физического истощения геймеров у экранов компьютеров, забывающих о реальном течении времени. Однако то, что постмодернисты назвали «гиперреальностью», было открыто и выражено еще Оскаром Уайльдом: не искусство подражает жизни, а жизнь – искусству. Способность оказывать воздействие, создавая художественные образы более жизненными, чем сама жизнь, устанавливается им как свойство искусства в известном эссе «Искусство лжи».

Было бы большим заблуждением связывать подобные свойства объектов искусства только с определенными его видами – пластическими или экранными. Действительно, изменение восприятия пространства и времени, способствующее переживанию соответствующих психологических состояний, наиболее ярко в случае с кинематографом или театром. За час киносеанса мы получаем

життєвий досвід, на набуття якого в реальному житті могли бій вийти роки. Однак чи не результат занурення в реальність мистецтва – катартична розрядка – залежить від виду мистецтва? Література може давати не менш інтенсивний досвід, ніж потребує, мабуть, більш утонченної здатності до уявлення, ніж кіно, що створює ефект реальності виключно за рахунок техніки. Це підтверджується і тим, що найпотужніший катарсис здатна викликати класична музика, в якій форма збігається з змістом, то бач якесь-небудь емпіричне зміст відсутнє повністю. Однак віртуальний ефект неї (сила впливу) спостерігається під час найнепосереднішим чином. Музика може виконувати як психологічно руйнівну, так і посилюючу дію (вдихаючу, викликану військовим маршем, наприклад).

Таким чином, можна зробити висновок, що віртуальне вимірювання мистецтва передбачає катарсис, і метою художнього творчості, незалежності від культурно-історичного моменту і естетичних мод, є саме надання об'єктам мистецтва якості віртуальності: останнє – один з критеріїв естетичної цінності.

*Фур Роксолана Тарасівна
Україна, м. Львів*

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ ЛЬВІВСЬКОЇ ШКОЛИ «АВТОРСЬКОГО» ХУДОЖНЬОГО СКЛА У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТ.

Світовий рух «авторського» склярства та одне з його особливих галузевих характеристик – авторське студійне скло – започаткувався понад 60 років тому, але і тепер постає не менш цікавим, більш того самобутнім і оригінальним культурно-мистецьким феноменом.

Поштовх до формування естетично нового розуміння художнього скла в Україні відбувся з другої половини ХХ ст. і співпав з контекстом загальносвітових процесів у художньому склі, внаслідок чого створився новий «авторський» підхід до склотворення. Згодом всі нові тенденції авторського скла знайшли своє втілення у світовому русі «студійного скла», до якого в другій половині 80-х років ХХ ст. приєдналися й українські професійні склярі.

Відродження художнього склярства на Львівщині зумовило, окрім відбудови у повоєнний час існуючих раніше заводів, необхідність створення нових скляних виробництв. Потужною базою для розвитку активних творчих пошуків стала Львівська експериментальна кераміко-скульптурна фабрика (ЛЕКСФ). У 1950-х рр. на фабриці вирішено створити цех гутного художнього скла, який став творчо-виробничою базою не лише для митців України.

Значення новітніх пошуків у мистецтві художнього скла, потреба в художниках-спеціалістах даної галузі втілювалася у Львівській національній академії мистецтв (тоді ЛДІДПМ). Кафедру художнього скла в академії засновано у 1964 р., метою діяльності якої є збереження художніх традицій українського

гутництва і вітражу та розкриття навчально-творчого потенціалу з метою формування індивідуальних рис у творчості студентів.

Кафедра художнього скла є єдиною в Україні, що веде підготовку фахівців у галузі художнього скла та готує професіоналів у ділянці творчої, проектно-конструкторської, науково-дослідної та педагогічної діяльності.

Важливим кроком у сучасному художньому склі і формуванні львівської школи художнього скла є заснування навчально-творчої майстерні професора А. Бокотея, яка працює за ексклюзивними програмами, завдяки чому кафедра здобула великий досвід у підготовці фахівців європейського рівня. Пізніше, в середині 80-х років XX ст., українські професійні склярі, які були випускниками академії, приєднуються до міжнародного руху «студійного скла» (Glass Studio Movement).

Своєрідною реакцією і втіленням творчих пошуків в явищі авторського скла стали симпозіуми. Певна демонстрація досягнень, можливості матеріалу, творчі задуми, втілення ідей, просто можливість творчого спілкування і обмін досвідом – все це ті можливості, які розкривають симпозіуми для художників скла. На сьогодні у Львові відбуваються два проекти, які позиціонують себе як симпозіуми художнього скла. Більш потужною і об'ємною акцією в світі українського скла є міжнародний симпозіум гутного скла у Львові. Міжнародні симпозіуми гутного скла у Львові відбуваються з 1989 р. і визнані «однією з п'яти найважливіших культурних подій року». Акція об'єднує художників, мистецьких критиків, власників галерей, працівників музеїв, навчальні заклади, студентів з різних країн світу.

Зберігаючи і працюючи в традиціях українського гутного скла, художники прагнуть створити нові композиційні рішення та виражальні засоби. В таких творах гармонійно поєдналися оптичні властивості скла зі скульптурною пластикою, графікою та живописом. Такі нові художньо-формотворчі підходи формують у львівському творчому середовищі окремий напрямок сучасного мистецтва скла. Відбуваються надзвичайно цікаві експерименти, які мають відношення не лише до декоративно-ужиткового, але й до сучасного образотворчого мистецтва загалом.

Меншим за обсягом, але не менш значущим для мистецького життя Львова, є симпозіум-плер «СклоКоко». Багаторічна програма мистецьких плерів «СклоКоко» передбачає можливість художникам скла реалізувати свої творчі ідеї, а також має на меті аналітично-оглядове опрацювання загальносвітових та європейських тенденцій авторського художнього скла.

Вказані акції надають беззаперечного стимулу до розвитку склярства в Україні і формуванню львівської школи художнього скла та сприяють поширенню вікових традицій українського гутництва і розвитку знань про досягнення світового мистецтва скла.

МУЗИЧНА ЕТНОКУЛЬТУРНА ТЕМАТИКА У ДЕРЕВ'ЯНІЙ ПЛАСТИЦІ ВАСИЛЯ СІДАКА

Закарпатська дерев'яна пластика формувалася в умовах культурно-мистецького середовища зі специфічними регіональними ознаками, що пов'язано з історичними та етнокультурними традиціями найзахіднішої гілки українства. Обряди і звичаї, музична культура місцевих лемків, бойків та гуцулів багато у чому обумовили і художньо-стильові особливості дерев'яної пластики, стали важливою темою у творчості різьбярів. Зокрема, це виокремлюють у своїх дослідженнях відомі мистецтвознавці М. Моздир, Н. Велігоцька, Д. Гоберман, В. Мартиненко, Г. Островський, М. Приймич, Р. Одрехівський.

У другій половині ХХ ст. професійна підготовка різьбярів ведеться в Ужгородському училищі прикладного мистецтва, де довкола видатного митця, лауреата Шевченківської премії Василя Свиди (1914–1989) сформувалося коло майстрів, які працюють переважно у круглій та рельєфній пластиці. Саме у творчості цього майстра уперше широко зазвучала музична етнокультурна тематика. Скульптурні композиції «Танець» (1947), «Дуботанець» (1956), «Весілля. Наряджають молоду» (1964), «Весільна процесія» (1966) – своєрідне відтворення народного музично-обрядового дійства з багатьма співаками, музикантами і танцюристами в святкових народних вбраннях. Серед учнів цього майстра відомі різьбярі і скульптори І. Бровді, В. Олашин, В. Щур, П. Ходанич, В. Шип, В. Рубіш, М. Михайлюк, В. Сопільняк, М. Іванчо, Й. Пал, Й. Волосянський, О. Мешко, І. Сідун, З. Перестюк та ін.

Особливого визнання здобув Василь Сідак (нар. 1947 р.). Сповідуючи принципи народного пластичного різьблення і закладену В. Свидою традицію багатофігурності, цей різьбяр зумів віднайти свої пластичні та композиційні інтонації, розширити тематичне коло у різьбярстві мисливською та історичною тематикою, однак саме музична етнокультурна тематика у творчості В. Сідака стала однією з провідних.

Свій творчий шлях В. Сідак починав у сувенірному різьбленні переважно в рельєфі, але у середині 80-х рр. визначився як майстер станкової дерев'яної пластики. Характерно, що він розуміє музику, танець як вагому складову етнокультури закарпатських українців, яка сформувалася упродовж віків. Його увагу привертають релігійні свята зі щедрувальниками, уродини, весілля, закохані пари, пастухи, але всі вони виступають у ролі троїстих музик, співаків, сопіларів, бубнярів, трембітарів, грають на дриблах, бандурах, – музика, танець оживають у круглій скульптурі та рельєфах В. Сідака. Майстер створює постаті окремих виконавців: «Вінчівник» (2002), «Дума про рідний край» (2001); групові композиції за участю виконавців і слухачів «Зірчини» (1983), «Під копицями» (1995), «Щедрувальники» (2006); часто елементом скульптури можуть виступати й коні, вівці, кабани, олені («Пастух», 2002). Рельєфні композиції цього майстра нагадують своєрідні хори з оркестрами. Так, рельєф «Золоте весілля»

(2000) – багатофігурна композиція, де одночасно зображено дві групи троїстих музик, кілька танцюристів і співаків, які славлять героїв золотого весілля – бабусю і дідуся. Музика у трактуванні різьбяр – те, що об'єднує родину, формує її естетичні уподобання і традиції. Це особливо проявилось у творах «Чардаш» (1999), «Свято на Андріївському озері» (2001), «Сім'я» (2002), «Мелодія» (2003). У рельєфах «Думи мої, думи» (1988), «Клятва» (1997) звернення до музики (кобзар, самотній гусяр) підсилює провідну історичну тему. Як і його вчитель, В. Сідак залишається уважним до народного костюма, широко використовує в композиціях різноманітні атрибути (виноградні грона, діжки, бочки, відра, сільськогосподарський реманент), що загалом доповнює відтворений неповторний закарпатський колорит, позначений своєрідною мелодикою, застиглою у дереві.

Творчий доробок В. Сідака у 2008 р. був удостоєний Національної премії ім. Т. Г. Шевченка. Творчість В. Сідака доводить, що музика посідає важливе місце у житті українців Закарпаття і служить джерелом натхнення для митців.

*Шановалов Роман Григорьевич
Рыбинская Татьяна Анатольевна
Россия, г. Таганрог*

ВЛИЯНИЕ НАУЧНО-ТЕХНИЧЕСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ НА ИСКУССТВО

Научные открытия XX века и широкое внедрение новейшей техники во все отрасли общественного производства изменяют привычный уклад жизни, поведение, мышление, мироощущение человека, что, естественно, не может не находить своего отражения в искусстве – в его тематике, образном строе, формах и способах отображения действительности. Конечно, разные виды искусства в различной степени связаны с достижениями науки и техники, по-разному отражают воздействие научно-технического прогресса.

В художественной литературе, например, прямо поднимается научная проблематика, раскрывается суть научных открытий, воссоздаются нравственный облик ученого, его человеческие качества, образ жизни, исторические судьбы людей науки. Эта тема всегда привлекала и привлекает деятелей театрального искусства, актеров, режиссеров, которые при постановке пьес из жизни ученых тоже, конечно, не задаются целью постичь суть научных открытий и посвятить в них зрителей.

Успех спектакля, например, обеспечивает не научная проблема сама по себе, сколь бы значима и интересна она ни была, а яркость и образная глубина раскрытых на ее материале человеческих характеров и судеб, нравственные проблемы, сопряженные с ее решением.

По мере развития науки и техники обогащается «технологическая вооруженность» традиционных искусств, например сценическая техника в театре. Органически входят в архитектуру и скульптуру новые материалы – алюминий, стекло, бетон, синтетические материалы. Появляются новые музыкальные инст-

рументи — електроорган, синтезатор, електрогітара. Для отримання музикальних записів без участі музикантів-виконавців використовуються електронні пристрої, які дозволяють імітувати людський голос, звучання традиційних музикальних інструментів. Так званa електронна музика широко використовується в прикладній, ілюстративній сфері для створення звукових ефектів в театральних виставленнях і радіопостановках, в кіно і т.д.

Розширюються межі самого мистецтва — з'являються нові види, сформувалися в ХХ і розвиваються в ХХІ столітті: мистецька фотографія, кіно, радіомистецтво, телебачення. Створення мистецького зображення в них пов'язане не просто з використанням технічних засобів (це було притаманним і традиційним мистецтвам), але і з певними технологічними процесами. Технічна основа цих видів мистецтва може бути використана як для створення оригінального мистецького твору (ігровий кінофільм, радіоспектакль, телеопера), так і для ретрансляції інших видів мистецтва. Так, кінематограф здатний відтворити літературний текст, театральну дію, концертну програму; репродукувати живописні полотна, скульптурні пам'ятники, архітектурні споруди. Ще в більшій ступені це властиво телебаченню, якому, крім того, доступна ретрансляція самого кіномистецтва.

З прогресом науки і техніки все більш розвивається і вдосконалюється мистецька і технічна діяльність в промисловості (дизайн), в сфері інформації (реклама), в побуті (нові принципи оформлення інтер'єру). Сучасна техніка надає по-справжньому фантастичні можливості для мистецького оформлення масових свят.

Водночас, удосконалені засоби масової інформації сприяють обміну мистецькими цінностями між народами, зміцнюють зв'язи національних мистецьких культур, сприяють проникненню мистецтва в найвіддаленіші куточки земної кулі. Принципово вирішується проблема співвідношення унікального і тиражованого, виняткового і повсякденного.

Шипілова Олена Сергіївна
Україна, м. Київ

ВИНИКНЕННЯ ПЕРШИХ РАДІОСТАНЦІЙ ТА РОЗВИТОК РАДІОМОВЛЕННЯ

Шлях радіо від ідеї до перетворення в світову сенсацію зайняв майже ціле століття. Про існування електромагнітних хвиль стало відомо абсолютно випадково. Завдяки експерименту датського вченого-фізика Ганса Християна Ерстеда у 1820 р., виявився зв'язок між електрикою та магнетизмом. Перший апарат, здатний приймати радіосигнали у вигляді азбуки Морзе, з'явився в 1895 році завдяки російському вченому Олександрові Степановичу Попову. Його головним «конкурентом» прийнято вважати італійського радіотехніка і підприємця Гуль-

ельмо Марконі, який в 1896 році продемонстрував всьому світу схожий апарат з тими ж принципами дії.

Американський радіоаматор Чарлз Девід Херолд в місті Сан-Хосе (Каліфорнія) з 1912. по 1917 рр. за допомогою аматорського передавача вів в ефірі регулярні програми музики й мови, призначені для невеликої аудиторії ентузіастів радіо. Це було за 8 років до народження офіційного радіомовлення. А початком офіційного регулярного радіомовлення вважається 1920 рік.

Подія, що сталася в історії радіомовлення в 1922 р. в багатьох людей може викликати гримасу відрази. 28 серпня, о 17 год. за нью-йоркським часом в ефірі прозвучало перше... рекламне оголошення!

О 10 годині ранку 7 листопада 1917 р. радіостанція на борту крейсера «Аврора» передала радіограму про встановлення в Росії Радянської влади. 12 листопада потужна радіостанція Петроградського військового порту передала звернення В. Леніна по радіо. З перших днів Жовтневої революції радіо використовувалося урядом як засіб політичної інформації.

Значні успіхи в галузі радіомовлення були досягнуті в часи СРСР. У 1933 році почала роботу радіостанція імені Комінтерна потужністю 500 кВт, яка випередила за потужністю на 1–2 роки американське та європейське радіобудівництво. Це спорудження було виконано за системою височастотних блоків, запропонованою професором А. Л. Мінцем.

Першим диск-жокеєм на радіо став викладач електроніки з Каліфорнії Чарльз Геррольд. У 1909 році він побудував першу радіостанцію «San Jose Calling», яка існує і до цього часу в Сан-Франциско під назвою «KCBS». Тоді ж Геррольд увів термін «broadcast» («трансляція»).

Наступним важливим етапом у розвитку радіо стала поява добре відомих нам FM-хвиль. У 1933 американець Едвін Армстронг запатентував FM-радіо, яке застосовувало частоту хвиль, що дозволяє зменшити вплив перешкод від атмосферної електрики. У 1993 році Карлом Малмудом була відкрита перша інтернет-радіостанція «Internet Talk Radio», а сьогодні їх вже кілька тисяч.

Радіомовлення, передання по радіо мови та музики необмеженій кількості слухачі – один з основних засобів оперативної інформації, масової агітації і пропаганди, освіти населення. Живучи в сучасному світі, ми постійно стикаємося із засобами масової інформації. Вони настільки міцно поселилися в нашій повсякденності, що ми навіть уявити собі не можемо свого існування без них.

Сьогодні радіо – невід’ємна інформаційна сторона життя людини. Ми піднімаємо собі настрій ранковим ефіром, слухаємо новини по дорозі на роботу і дізнаємося про останні музичні новини. Також завдяки радіо-технологіям ми не обмежуємо себе у відстані і можемо слухати радіо в онлайн-режимі тих країн, які набагато кілометрів далеко від нас.

РАДІОВИСТАВА: З МИНУЛОГО У СУЧАСНІСТЬ

Згадуючи про поняття «радіовистава», важко навіть уявити, яке значення мало це дійство у період розквіту й шаленої популярності радіо. Що ж до сучасного стану розвитку радіомистецтва, то мало хто асоціює радіо з чим-небудь, окрім музики. Навіть для тих, чиє відношення до ледве існуючого радіотеатру жевріє цікавістю, цей феномен із колишнім масштабом розповсюдженості залишається в минулому: «радіовидовище» на межі зникнення, стихли завзяті обговорення й оцінки критиків.

Радіовистава – одна з форм художнього радіомовлення, самостійний рід драматургічного твору, розрахований виключно на слухове сприйняття. Основними засобами вираження в радіопостановах є голос ведучого (того, хто читає), музика, шуми. Головним предметом радіоп'єси являється рух думок і почуттів героїв, їх розвиток і боротьба, адже увага слухача концентрується на психологічному аналізі. Радіовистава потребує більше сил, уваги й сконцентрованості слухача і, як наслідок, є стимулюючою для розуму. Ви не бачите – ви безперервно думаєте про те, що говориться. Ви мимоволі починаєте напружуватися й обробляти інформацію, але при цьому все ж таки відпочиваєте.

Своєрідним є відношення до радіо драматичної форми. З одного боку, трансльована по радіо драматична вистава потерпає величезного збитку, оскільки для радіослухача відпадає все, призначене для ока. Але, з іншого боку, радіо стає технічною базою, на якій створюється новий, специфічний вид драматичного мистецтва, здатний претендувати на особливе місце в класифікації мистецтва.

Слава радіомистецтва (з 20-х років ХХ ст.) не згасла й до 1960-х, коли підвищилася цікавість до радіодраматургії як самостійної літературної форми, створеної для мікрофона. Та якою б шаленою не була його популярність, новий подих – телебачення – почав наступати на її п'яти. Процес цей розпочався значно раніше, та радіо відчайдушно намагалося тримати свої позиції. Починаючи з другої половини 70-х років, це протистояння неминуче закінчилося на користь могутнього телебачення. Ні, радіо не зникло, воно почало пристосовуватися до обставин, які диктував час нових технологій, досягнень і рішень у видовищних мистецтвах світу.

Поступово разом із розшаруванням суспільства на створювані нові субкультури, радіомистецтво, також почало створювати концепції відповідно до вимог різноманітних аудиторій. На першу ланку наповненості радіомовлення став музичний матеріал. Врешті решт, радіо зайняло свою нішу в житті масових мистецтв, але минулої популярності воно все ж не повернуло. Радіотеатри зайняли найменше місце у просторі радіомовлення.

Але мистецтво цього жанру не могло вміститися в запропоновані обставинами рамки. І, враховуючи незручність сприйняття художнього радіомовлення у сучасному ритмі життя, радіопостанова трансформувалася у нове віяння, продиктоване технічними можливостями, – аудіокнигу. Так, можна припусти-

ти, що не радіоп'єса трансформувалася в аудіокнигу, а друге витіснило перше. Можливо, шляхи цих мистецтв прокладено окремо один від одного й не варто дискутувати на тему, «хто був першим». Але історія їх безперечно пов'язана з технічними можливостями, вимогами часу й характером життя суспільства. Хай навіть у сучасній формі – аудіокнизі, але «театр біля мікрофону» повинен існувати, і поряд із кінематографом та телебаченням відноситися до ряду найважливіших масових мистецтв.

Яроченко Яніна Володимирівна
Україна, м. Київ

МИСТЕЦТВО РЕКЛАМНИХ ТЕХНОЛОГІЙ У СУЧАСНІЙ МОДНІЙ ІНДУСТРІЇ

Мода надзвичайно мінлива, дизайнерські інновації здійснюються як мінімум двічі на рік – в залежності від модних сезонів, які потребують привертання уваги до себе. Мистецтво фешн-реклами, в першу чергу, полягає у забезпеченні інформаційної функції. Тобто повідомити про появу нової колекції, основні модні тренди і образи сезону.

Розглянемо сучасні технології, які використовуються дизайнерськими брендами для рекламування і просування нових колекцій одягу.

Важливим засобом реклами та просування дизайнерських брендів є *журнали*, які друкують фешн-рекламу. Їх можна розділити на декілька великих груп, які відрізняються загальним редакційним напрямком матеріалів і цільовими аудиторіями. Це модні глянцеві журнали (glossy magazines) та споживацькі журнали (consumer magazines). По завданню редакції журнали організовують ексклюзивні постановочні фотосесії і ефективно поєднують матеріали для візуалізації базових стилістичних особливостей сезонної колекції та застосування кольору, фактури, силуетної лінії, образу.

Крім цього, глянцеві видання про стиль та спосіб життя для просування брендів використовують розсилку сезонних буклетів колекцій одягу разом із запрошенням на виставки та покази.

Покази нових сезонних колекцій, які використовуються модними домами, є ключовим етапом у рекламуванні дизайнерського брендового одягу. Тільки після модного показу починається основна рекламна та PR-компанії. Мистецтво і цілі рекламування полягають у інформуванні та тиражуванні нових модних образів та тенденцій у дуже зжаті строки. Швидкоплинність модних сезонів (осінь-зима, весна-літо) диктують свій ритм і темп проведення комунікативних кампаній, звичайний цикл яких складає менше, ніж півроку для комплексної кампанії нової колекції.

Незважаючи на те, що *телебачення* являє собою унікальний засіб масової комунікації, який поєднує колір, звук та рухи, всесвітні дизайнерські бренди не мають великого бажання рекламувати себе таким шляхом. Причина такого положення полягає у неможливості виділення груп споживачів, які спроможні

придбати елітний модний одяг; бо саме в них зацікавлені модні дома. У цілому, порівнюючи можливості реклами в глянці і на телебаченні, важливо зазначити значні переваги журналів, якими активно користується фешн-бізнес.

Використання *зовнішніх рекламних носіїв*, в основному, грає другорядну роль для дизайнерських брендів в фешн-бізнесі. Головний недолік зовнішньої реклами полягає у короткочасному контакті аудиторії з білбордами та постерами, рекламними фото на бортах міського транспорту.

Використання *фешн-каталогів* на даний час є одним з провідних засобів рекламування, просування та продажу нових сезонних колекцій брендового одягу. Фешн-каталоги поєднують у собі чітку видимість, тобто використовуються постановочні фото сесії, як у глянцевиx журналах, і візуалізація базових стилістичних особливостей сезонної колекції. Але найголовніше – це наявність розмірних та ростових ознак, кольорової гами і варіантів придбання товару даного каталогу.

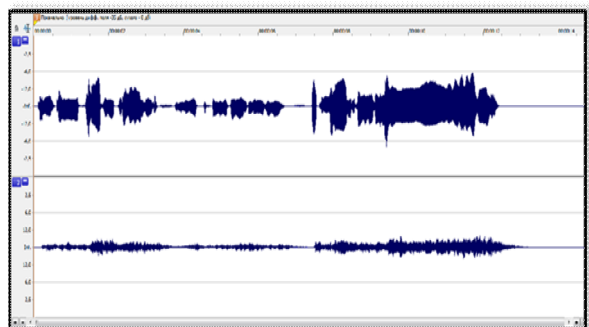
Закінчуючи огляд засобів і технологій рекламування, які активно використовують модні дома (дизайнерські бренди), доцільно процитувати Пітера Коноллі, виконавчого віце-президента по маркетингу компанії Tommy Hilfiger Corp: «Ви повинні мати гарний мікс. Не всі читають журнали чи дивляться телевізор, чи звертають увагу на зовнішню рекламу. Якщо ви намагаєтесь швидко побудувати концепцію впізнання нової торгової марки, вам доцільно друкувати фешн-каталоги. Розуміння того, де зараз знаходиться ваш бренд, також важливо, як і мистецтво його рекламування».

Ананьев Анатолий Борисович
Кочетков Антон Сергеевич
Украина, г. Киев

ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ДВУХКАНАЛЬНОГО ВОСПРИЯТИЯ ЗВУКОВЫХ СИГНАЛОВ

В последние годы все большее распространение получает прослушивание звукового материала с помощью наушников. В этом случае пространственная звуковая картина физически разделяется на два автономных звуковых канала, свойства которых в значительной мере определяют слуховое впечатление от звуковой программы. Идея разделения звукового сигнала на автономные каналы, использованная компанией Nemi-Sync в лечебных целях, пробудила интерес к проведению наших собственных экспериментов.

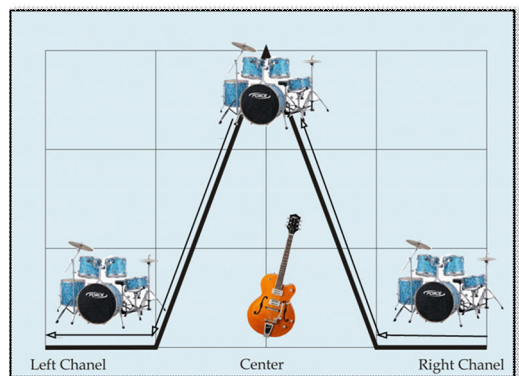
Первый из них – разделение реверберируемого сигнала на правый и левый канал. Идея поканального разделения реверберируемого сигнала такова: в одном из каналов звучит исключительно исходная («сухая») составляющая суммарного сигнала, а в другом канале – диффузная реверберационная (см. рисунок). Цель такого разделения – получения нового оригинального, более насыщенного звучания сигнала.



Эксперименты с использованием поканальной реверберации выполнены для широкого спектра различных музыкальных инструментов. Среди них струнные инструменты разных тембров и вариантов звукоизвлечения, духовые инструменты и певческие голоса.

Полученные результаты позволяют считать, что формирование поканально разнесенной реверберации положительно влияет на слуховое восприятие сигнала. В большинстве случаев поканальное разделение реверберации вносит новую окраску в музыкальный сигнал, улучшая его восприятие.

Эффект реверберации может быть использован не только с целью усилить эстетическое восприятие звукового сигнала. Роль реверберации в процессе организации звукового полотна более весома. Компьютерная обработка сигнала и манипуляция так называемой эквивалентной реверберацией позволяет решать задачи динамического панорамирования – создания эффекта перемещения источника в пространстве в реальном времени.



Эффект перемещения источника в пространстве в реальном времени (*схема перемещения показана на рисунке*) смоделирован с использованием записи барабанной установки, играющей устойчивую ритмическую фигуру. Эффект ее перемещения достигнут за счет изменения во времени параметров реверберационной добавки к сигналу. Заметим, что реальная запись такого инструмента при его физическом перемещении в пространстве представила бы чрезвычайную трудность.

Все рассмотренные эффекты вносят субъективно положительные изменения с точки зрения эстетического восприятия аудиосигнала и могут быть рекомендованы для решения художественных задач при производстве аудио- и видео-медийной продукции.

*Белявін Володимир Федорович
Богданцев Віталій Валерійович
Україна, м. Київ*

МЕТОДИКА ОЦІНЮВАННЯ ЯКОСТІ ЗВУЧАННЯ СИСТЕМИ DOLBY DIGITAL МАЛОГО КІНОТЕАТРУ МЕТОДОМ СУБ'ЄКТИВНОЇ ЕКСПЕРТНОЇ ОЦІНКИ

Слухова оцінка акустичних властивостей приміщення, специфічне фарбування звучання об'єктивно визначається характеристиками процесу реверберації у приміщенні. Але вся сукупність відчуттів, властивих природному слуханню, визначається поняттями, аналогами яких відсутні серед об'єктивних понять акустики, що характеризують властивості звучання. Основними відчуттями або ознаками якості звучання у середовищі «музикантів» є наступні: просторове враження, об'ємність, довжина звучання. Відчуття розташування окремих джерел звуку оркестру в різних точках простору як по фронті, так і по глибині; прозорість або роздільність звучання; природність і багатство тембрів інструментів і голосів; музична рівновага, баланс гучності окремих складових частин звукового образу; сприйняття акустичної обстановки приміщення, властивих особливостей звучання теплоти, м'якості, світлості, дзвінкості й т.п. За Л. Баранеком, визначено 18 суб'єктивних оцінок музично-акустичної якості [1].

В останні роки значного поширення для озвучення приміщень набувають «системи відтворення» (СВ), що мають загальний канал наднизьких частот і гучномовці лівого й правого каналів, що працюють у смузі частот від 125 до 18000...20000 Гц (системи Dolby Stereo (формат 3/1), Dolby Surround (3/2), Dolby Pro Logic (3/2), Dolby Digital (5.1) і Dolby EX (6.1).

Незважаючи на велику кількість об'єктивних параметрів, що оцінюють апаратуру звукового віщання, остаточний висновок про якість звучання можна зробити лише за результатами прослуховування. Це пояснюється відсутністю однозначного зв'язку між набором технічних параметрів якості випробувальної апаратури і сукупністю суб'єктивних відчуттів. Методи проведення експертиз можна класифікувати за двома основними ознаками: методи абсолютних оцінок

і порівняльні методи [2]. Проведення експертиз методом порівняльного прослуховування може бути адаптованим до дослідження якості звучання в «характерних», «критичних» точках звукового поля кінотеатру, зокрема малого кінотеатру у форматі Dolby Digital. Для цього проводяться такі дії: визначається точка 1 «найкращого звучання», з урахуванням рекомендацій по розміщенню; визначаються точки 2, 3, ... N, що максимально віддалені від точки «найкращого звучання». Методика оцінювання якості звучання базується на методі порівняння двох систем. В якості першої системи приймається звучання системи в точці 1, в якості другої системи – звучання системи у точках 2 (3, 4,... N). Визначення ступеня якості звуку в цих точках показало деяке погіршення якості звуку порівняно зі звучанням в точці «найкращого звучання» по критеріям: «рівноцінно», «звучить краще», «неприпустиме розходження між звучанням в точці найкращого звучання і даною точкою».

Дане дослідження дозволило зробити такі висновки: неможливо забезпечити таку локалізацію джерел звуку в просторі, яке дає припустиме звучання по вказаним вище критеріям на значній площі прослуховування. Тому система «Dolby Digital» є системою для малого кінотеатру приблизно на 50 місць; прямокутна форма глядачевого залу для системи «Dolby Digital» малого кінотеатру не є оптимальною.

Література:

1. Акустика : Справочник / А. П. Ефимов, А. В. Никонов, М. А. Сапожков, В. И. Шоров; под ред. М. А. Сапожкова. – М. : Радио и связь, 1989. – 336 с.
2. Алдошина И. Музыкальная акустика : Учебник для высших учебных заведений / И. Алдошина, Р. Приттс. – СПб. : Композитор, 2006. – 719 с.

Бондарець Надія Леонідівна
Україна, м. Київ

ЕНХАНСЕРИ ТА ПРАКТИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ ЩОДО ОБРОБКИ ЗВУКУ

Ексайтери і енхансери використовуються для того, щоб змінювати тональні якості звуку. Але, на відміну від еквайзера, який просто підсилює або послаблює частоту, наявну в сигналі, енхансери можуть створювати нові гармоніки.

Відкриття було зроблено американською компанією *Aphex*. Вони розробили прилад під назвою *Aural Exciter*. Назва «ексайтер» захищена авторським правом, тому інші виробники зазвичай називають свої прилади «енхансер» (часто з додаванням «психоакустичний»).

У енхансерів використовується середня і верхня складова вхідного сигналу для генерації керованих спотворень, що призводить до створення нових гармонік. Якщо ці гармоніки у невеликій кількості підмішати до необробленого сигналу, це зробить його більш яскравим, сильним і чистим. Може здатися парадоксальним, що додавання спотворень робить сигнал чистішим, але це відбу-

вається насправді. Регульований фільтр високих частот подає частину вхідного сигналу в ланцюг генератора гармонік. Можна міняти частоту фільтра від 2 кГц до 6 кГц і вище (залежно від моделі). Сигнал подається в спеціальний ланцюг, де відбувається створення нових гармонік. Відбуваються також неминучі фазові зрушення (в результаті роботи високочастотного фільтра), які значно впливають на кінцевий результат.

Важливо правильно підібрати час атаки компресора, і гармоніки збагатять звучання інструментів (особливо тих, для яких важливо показати перехідний процес – барабани, струнні інструменти при техніці гри піцикато).

Існують моно- і стерео-енхансери. Управління у них подібне. Рівень сигналу відображений на дисплеї, є регулятор «*drive*», за допомогою якого підбирається необхідний рівень. Користувач вирішує, на яку частину аудіоспектра повинні впливати гармоніки – тільки на високі частоти або низьку середину. У випадку з повним стереоміксом буває достатньо додати трохи яскравості тарілкам або дихання – голосу. Якщо ж ви хочете змінити звук тільки одного малого барабана, то тоді потрібно впливати на велику частину спектра. Фільтр в цьому випадку повинен бути встановлений на більш низьку частоту.

Частота фільтра 3 кГц призведе до створення гармонік 6 кГц (друга гармоніка від 3 кГц) і вище. Незважаючи на те, що баланс парних і непарних гармонік може бути в різних моделях енхансерів різним, вважається, що парні гармоніки звучать найбільш музично.

Більшість енхансерів мають перемикач «*bypass*», що дозволяє безпосередньо порівняти оброблений сигнал з необробленим. Також є ручка «*mix*», яка змішує невелику порцію сигналу, збагаченого гармоніками, з необробленим сигналом. Це повинно відбуватися всередині, адже гармоніки повинні додаватися до необробленого сигналу в правильній фазі. Якщо додавати гармоніки на пульті мікшера, це може привести до фазових зрушень між сигналами.

Після включення в лінію і подачі аудіосигналу на вхід енхансера потрібно відрегулювати рівень вхідного сигналу за допомогою ручки «*drive*» так, щоб індикатор показував максимум тільки в піках (малий барабан в поп-музиці). Якщо додати рівень міксу, то можна буде чути, як впливає ручка фільтра на вихід нових гармонік. Коли положення ручки фільтра буде підібрано, рівень міксу можна зменшити. У цьому випадку в сигнал буде підмішуватися тільки необхідна кількість гармонік. Якщо ви обробляєте стереосигнал, обидва канали мають бути відрегульовані однаково.

При правильному використанні енхансери можуть надати забарвлення професійності навіть домашнім записам. Треба намагатися робити це в міру, не перевантажити звучання. Людське вухо швидко звикає до рівня яскравості сигналу, тому не дивуйтеся, що музика, оброблена за допомогою енхансера, вчора в кінці робочого дня звучала чудово, а сьогодні вранці ви виявили, що в ній дуже багато хрипів або вона неможливо яскрава. Корисно частіше вимикати енхансер з лінії, щоб легше відчувати перспективу. Краще не включати його взагалі до моменту фінального зведення.

Слідкуйте також за шумами на задньому плані (*background noise*). Енхансер може не тільки додати блиск і визначеність вашій музиці, він робить це і з

шумами, тому намагайтеся, щоб сигнал, який йде на енхансер, був максимально вільний від шуму. Не робіть збагачення сигналу більше, ніж потрібно.

Слід акуратно встановлювати ручку частоти. Частота не повинна бути надто низькою для того типу сигналу, який піддається обробці, інакше буде дуже багато різких звуків у тих сигналах, які й без того звучать досить сильно. Енхансер найкраще використовувати для того, щоб додати трохи яскравості верхнім частотам. Треба бути особливо обережним, якщо в міксі є багато гітар зі спотвореним звуком («дісторшн»).

Енхансер може бути застосований на етапі мікшування для того, щоб додати в аудіокартину контраст. Якщо ви зробите одних із інструментів більш яскравим, а інші залишите необробленими, то результат буде звучати яскраво і жваво, а ваші вуха не будуть втомлюватися так скоро. Якщо ж зробити яскравим весь мікс, то імунітет до яскравості розвинеться дуже швидко.

Спочатку потрібно збагатити гармоніками звучання тарілок (і навіть всієї ударної установки), потім акустичної гітари і, звичайно ж, вокалу. Це можна зробити шляхом створення стереопідгрупи (зібрати в неї всі треки, які потребують втручання енхансера), і в розрив підгрупи включити процесор. У цьому випадку навіть запис, зроблений не найкращими мікрофонами, зазвучить вражаюче, а вокал, безумовно, стане ближчим і інтимним.

Барабан та малий барабан, у звучанні яких не вистачає чіткості, можуть виграти від застосування енхансера, який ущільнить звук. Саме тут ви можете встановити низький кордон для фільтра. Особливо хороший ефект виникає при обробці малого барабана.

Крім описаних випадків надання жвавості хорошим записам, енхансер часто вживається для поліпшення звучання старих майстер-стрічок і просто поганих записів. Для цього він ставиться після динамічного шумоподавлювача (*dynamic noise filter*) і відновлює втрати верхніх частот, які виникають у процесі роботи фільтру або через вік стрічки.

Бут Оксана Василівна

Україна, м. Київ

СУЧАСНА КОНЦЕПЦІЯ НАВЧАННЯ СТУДЕНТІВ-ЗВУКОРЕЖИСЕРІВ

Перехід освіти в Україні на болонську систему, на жаль, негативно позначився на навчанні творчим спеціальностям. Скорочення індивідуальних та практичних годин зменшує контроль та керування процесом виконання завдань студентом. На творчий та навчальний процес також впливає сучасний темп життя, але водночас на швидких і запальних ритмах зростає молоде покоління. Прискорення тисне на нас з юрбою в громадському транспорті та через фантастичний бій машин у 3D-кінотеатрі. Монтажне мислення та такі його прояви, як паралельність дій, ущільнення часу, фрагментарність тощо міцно увійшли в щоденний графік, як і нестача часу. Багато студентів не має часу на навчання, бо змушені поліпшувати свій фінансовий стан. Інші не відвідують заняття з хи-

бної поради інших або невдалого досвіду даремно згаяного часу. Вони самотужки намагаються знайти практичний досвід поза навчальним закладом та опанувати спеціальність за прикладом деяких відомих професіоналів, що є успішними без дипломів. Особливої «уваги» заслуговують такі заклади, як «Інтершкола», «Перша національна школа телебачення», реклама яких за 9 місяців обіцяє з нульового рівня набуття практичних навичок, стажування та швидке працевлаштування на додачу до диплома.

Відсутність контролю у віртуальному світі зробила пошук результату через Google як надзвичайно швидким і зручним, так і необов'язково коректним, точним і авторитетним. Інтернет-джерела наповнені різноманітними «ляпами» та «сленговими» виразами, кустарними «рецептами» успішного запису, обробки, зведення та майстерингу фонограм, що студентами часто сприймаються як професійна термінологія та керівництво до дії. Але для навчання і ознайомлення, координування та планування робочого навчального процесу, особливо для заочної форми навчання, надає багато переваг, як миттєвий обмін повідомленнями, електронне листування, корекція і перегляд роботи через файлообмінники, створення групи в соціальній мережі для розповсюдження загальних документів і розкладу тощо.

Сучасний рівень технічного обладнання відкриває багато нових можливостей перед авторами: створення мистецьких творів без залучення великих коштів та робітників, як 2D-флеш-анімація та 3D-моделювання замість команди мультиплікаторів або краєвидів і акторів у описових сценах, емуляція гри симфонічного оркестру та на дорогих інструментах, перенесення робочого, творчого і експериментального процесу частково або повністю в домашню студію тощо. Тільки можливість встановлення та вивчення на домашньому ПК професійних звукових програм, як Nuendo, Cubase, WaveLab, Asid, Reason тощо дала потужний сплеск для появи в світовій мережі Інтернету різноманітної аудіо- та відеопродукції, а сама мережа – розвитку freelance (віддаленої роботи вдома) без кордонів та відстаней. Очевидність цього процесу доводить стрімкий ріст виробництва в стандартній для студій звукозапису Pro Tools після значного здешевлення програмно-апаратного комплексу і, в подальшому, відмови від обов'язкового апаратного забезпечення. Така уніфікація інструментів і можливість їх повсюдного використання дозволяє поетапно продилятися виконання в проекті, вносити правки, практично демонструвати варіативне вирішення існуючих проблем, давати настанови і рекомендації в процесі роботи, а не після її завершення.

Узагальнюючи ці положення, сучасний навчальний процес має містити:

- лаконічну і однозначну інформативну частину, яку необхідно записати в конспект, але для розуміння якої важливо прослухати лекцію (те, що практично «виносить» студент з лекції або отримує від викладача як завдання до опрацювання «конспекту лекцій» на поточний рік, запис на диктофон для повторного прослуховування в транспорті тощо);
- декілька переключень на різні форми роботи за лекцію, яскравий та вражаючий ілюстративний матеріал, практичні демонстрації – будь-які дії, що

виділять цю частину з масованого інформаційного потоку (хоч перенесення лекції з аудиторії до парку);

– прилюдне практичне виконання завдань студентом, що наочно і без словесної характеристики засвідчить помилки (чужі очевидніші, ніж свої) та необхідність навчання, шліфування навичок на власній роботі створить зацікавленість у співпраці (своя сорочка ближча до тіла), спільне прослуховування/перегляд та аналіз – множинний, не авторитарний погляд на вирішення ситуацій;

– використання спільних електронних бібліотек, мережевої групи (для розповсюдження інформації, інструментарію тощо), але достатньо закритої і спеціалізованої (щоб інформація була по суті, каталогізована, питання та повідомлення не губилися), що координує і планує навчальний процес, узгоджує можливості своєчасного отримання інформації для тих, хто нерегулярно відвідує лекції або бажає дистанційно (самостійно) проробити частину завдань до сесії.

Васильченко Оксана Сергіївна
Україна, м. Київ

ВПЛИВ САУНДПРОДЮСЕРІВ НА ФОРМУВАННЯ САУНДУ МУЗИЧНИХ КОЛЕКТИВІВ

Формування особливого саунду (звучання) музикантами, саундпродюсерами та звукорежисерами було актуальною проблемою й раніше, а сьогодні індивідуальність та оригінальність звучання музичних колективів та їх творів – одна із важливих складових сучасної музики взагалі.

Безперервний розвиток звукотехніки та звукозаписуючих технологій грає надзвичайно важливу роль в еволюції звучання. Усі музиканти переймаються своїм власним звучанням – шукають найкращі інструменти, засоби обробки та поліпшення звуку; новатори – намагаються винайти та продемонструвати особливі техніки та прийоми гри. Проте, чудового звучання своїх альбомів багато музичних колективів набули саме за допомогою саундпродюсерів – безумовно талановитих людей, що поєднують у собі якості кількох професіоналів: музиканта, композитора, аранжувальника, звукорежисера, музикознавця (який завжди на хвилі сучасних тенденцій у музичній культурі або навіть сам створює ці тенденції), а також організатора та продюсера, що несе відповідальність за якість створеного музичного матеріалу.

Сміливі та нові звучання майже завжди породжують й виникнення нових музичних стилів та жанрів. Так, Брайана Іно, що співпрацював з такими музикантами та гуртами, як U2, Coldplay, Девід Боуї, Пол Саймон, Genesis та іншими, деякі вважають засновником жанру Ambient, а його ранні альбоми (наприклад, «Ambient 1: Music for Airports», 1978 р.) – музичними визначеннями жанру.

Володар 27 премій Греммі Квінсі Джонс (Quincy Jones) – продюсер альбомів Майкла Джексона, разом з одним із найбільш шанованих звукооператорів Брюсом Сведієним записали альбом «Thriller», який вважається найбільш продаваним альбомом за версією книги рекордів Гіннеса вже майже 30 років (104 млн. копій).

У 1991 році Metallica випустила альбом без назви (також відомий як Metallica або The Black Album), співпродюсером якого був Боб Рок – канадський музикант, звукорежисер і продюсер, автор пісень (відомий своєю роботою з групами Aerosmith, The Cult, Bon Jovi, Metallica, Motley Crue, The Offspring та іншими). Відхід від треш-металевого звучання і робота з мейнстрімовим продюсером дали привід багатьом фанатам критикувати групу, проте «Чорний альбом» став найуспішнішою роботою групи. Станом на 2010 рік він був проданий тиражем в 15 млн. копій і входить в сотню найбільш продаваних альбомів Америки всіх часів.

Рік Рубін – американський музичний продюсер та аранжувальник, визнаний MTV «найвпливовішим продюсером останніх двадцяти років», неодноразовий володар премій Греммі, засновник лейблів Def Jam Recordings і American Recordings вніс відчутний внесок у музику хіп-хопу. Він довгий час працював з командою Beastie Boys. Сповідуючи досить оригінальний для того часу підхід, він прагнув до схрещення хіп-хопу з хард-роком. У 1990-ті роки Рубін продюсував деякі альбоми Red Hot Chili Peppers. Крім того, Рік був одним з творців нового жанру Нью-метал, який став дуже популярним. Співпрацював з Linkin Park, System Of A Down, Slipknot, Metallica, Johnny Cash та багатьма іншими.

Фірмовий та неповторний саунд продюсера Тімбаленда (Timbaland) в середині 2000-х років став стандартом сучасного хіп-хопу та R&B. Він встиг попрацювати з Justin Timberlake, Nelly Furtado, The Pussycat Dolls, Jay-Z, Coldplay, Bjork, Britney Spears та Duran Duran, Madonna, Lindsay Lohan та ін.

Гурт «Depeche Mode» у 1989–1994 роках записали два свої найуспішніші альбоми із продюсером Марком Еллісом, більш відомим як Flood. Результатом першої сесії став сингл «Personal Jesus», в якому Depeche Mode продемонстрували незабутнє ритмічне звучання, що радикально відрізнялося від того, що група робила раніше. У 1994 р. Depeche Mode увійшли до світової еліти груп, які збирають стадіони, поряд з U2, REM, The Rolling Stones тощо.

Це лише кілька прикладів успішної співпраці музикантів та саундпродюсерів, з яких, однак, стає зрозуміло, що подібні творчі союзи можуть відігравати дуже важливу роль не лише в становленні звучання, але й в здобуванні успішності – як музикантів, так і самих саундпродюсерів.

*Галінська Ольга Василівна
Україна, м. Київ*

ДО ВИЗНАЧЕННЯ ПОНЯТТЯ «МУЗИЧНІ КОМП'ЮТЕРНІ ТЕХНОЛОГІЇ»

Термін «музичні комп'ютерні технології» і його варіанти в даний час широко вживаний. Він позначає цілу сукупність нових явищ, що з'явилися в кінці ХХ століття в результаті науково-технічної революції. Термін використовується стосовно різних областей музичної діяльності, які раніше мали небагато спільного між собою або навіть не були безпосередньо пов'язані один з одним.

Музичні комп'ютерні технології – це сукупність способів і прийомів генерації, розробки, організації, фіксації, реалізації і конвертації музичного матеріалу, здійснюваних із застосуванням комп'ютера. Музичні комп'ютерні технології існують завдяки постійно оновлюваним комп'ютерним засобам, що дозволяють створювати, записувати, редагувати, видозмінювати музику, реалізовувати свої ідеї у звуці, забезпечувати індивідуальне і публічне прослухування, здійснювати запис на аудіо носіях, у вигляді друкарської та аудіовізуальної мультимедійної продукції.

Сучасні комп'ютерні засоби поділяються на: апаратні і програмні; універсальні і специфічні. Апаратні засоби є електронним або електронно-механічним компонентом. Програмні – це тексти комп'ютерних програм. Універсальні засоби у своїй сукупності є необхідними компонентами для виконання комп'ютерних робіт, не обов'язково пов'язаних з музикою. Специфічні музичні засоби використовуються виключно у музичному вживанні.

Грищенко Валентина Іванівна
Україна, м. Київ

ПРО МЕХАНІЧНІ СПОСОБИ СТВОРЕННЯ МУЗИКИ

З тих пір, як музику почали записувати на папері у вигляді нотних знаків, час від часу з'являлися досить таки оригінальні «способи» її створення. Зовні неначе все було у порядку: «музика» записувалася у вигляді нот і на нотному папері. Правда, окрім цього, нічого більше музичного у таких «творах» знайти не вдавалося (в чому швидко переконувалися при їх програванні) і ніякого захоплення у слухачів вони не викликали. Незвичайними були і засоби, які застосовувалися для створення музики, – тут і зубна щітка, і колода карт, гральні кістки і ще багато чого.

Як один з багатьох прикладів створення музики («немузичними засобами») можна пригадати старовинний «спосіб», запропонований ще в 1751 р. англійським музикантом Вільямом Хейсом. Спосіб був описаний у сатиричному трактаті «Мистецтво складати музику виключно новим методом, придатним для самих занепалих талантів». «Виключно новий метод» полягав у тому, що потрібно взяти в руку звичайну щітку (можна зубну), умочити її в чорнильницю і, провівши пальцем по щетині, розбризкати чорнила на лист нотного паперу. Отримані плями повинні позначати положення ноти на нотній лінійці. До них потім залишається додати лише тактові лінії та штилі. Після таких «творчих мук» «твір» був готовий до виконання.

Можна навести досить багато подібних прикладів створення музики «немузичними засобами», серед яких є надзвичайно оригінальні за формою або манерою створення. Але, не дивлячись на різноманітність методів і засобів, одна, найбільш важлива в музиці обставина об'єднувала їх: не було суті того, що слухачі називали музикою.

У XVIII ст. була поширена музична гра з гральними кістками, і не тільки у любительських колах, але і серед композиторів. Нею займалися і такі всесвіт-

ньо відомі музиканти, як Ф. Е. Бах, Й. Гайдн, Г. Ф. Гендель та ін. Так, в 1757 р. Кірнбергером було опубліковане «керівництво для створення полонезів і менуетів за допомогою гральних кісток». Багато публікацій такого роду пов'язано з ім'ям Моцарта, якого надзвичайно приваблювали подібні інтелектуальні головоломки. За свідченням сучасників, він таким методом складав багато менуетів, рондо, вальсів тощо. При цьому вражає не те, що Моцарт вельми докладно вивчав і досліджував можливості «автоматичних композицій» (як, втім, і Гайдн, Кірнбергер, Ф. Е. Бах та ін.) – Моцарт намагався створювати музику за допомогою гральних кісток, що мала цілком певний сенс, сприяючи економії творчої енергії.

Зараз неважко зрозуміти причину невдачі таких «творів». Адже музика не випадковий набір звуків, не послідовність нот, побудованих за законами випадкових процесів. Музика – це своєрідна мова. Спосіб мислення, особлива знакова система. Музика підкоряється своїм специфічним законам, правилам побудови, і музичні твори мають свою логіку розвитку. А метод Хейса якраз цю специфічно музичну логіку не враховує.

Проте інтерес до створення музики немусичними засобами не слабшає і сьогодні, адже у композиторстві досить поширені подібні методи, різні автоматичні прийоми створення музики, чому сприяє, ймовірно, вельми важлива особливість музики, що відрізняє її від інших видів мистецтва – її абстрагованість від конкретності, описовості явища, що відображається композитором. Музика виражає настрій, певний емоційний стан, і цей зміст втілюється хоча і в рамках деяких закономірностей, але найрізноманітнішими прийомами і звукосполученням. І у міру того, як з'являлися закономірності побудови музичного твору, подібні вже нові «автоматичні методи» враховували деяку специфіку і окремі закономірності, правила побудови музичних п'єс.

Створення музики такими методами і сьогодні представляє безперечний інтерес, але бажано, щоб митці при створенні своїх музичних шедеврів замислювалися, чи дійсно для слухачів буде звучати справжня музика.

Данилов Едуард Олександрович
Україна, м. Київ

ДО ПИТАННЯ ПРО ЗАПИС ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ ТВОРІВ В УМОВАХ КОНЦЕРТНОГО ВИКОНАННЯ

Коло застосовуваних нині технічних засобів, призначених для прийому, обробки, запису, і передачі звуку, дуже різноманітне. Причому якщо при безпосередньому сприйнятті ланцюжок передачі звукової інформації складається з двох ланок: «виконавець – слухач», то при прослуховуванні через електроакустичний тракт в цей ланцюжок (що складається, в свою чергу, з багатьох окремих вузлів, що виконують різні функції) як найважливіша сполучна ланка входить звукорежисер.

За допомогою сучасних технічних засобів звукорежисер повинен передавати слухачам як мистецтво виконавця, так і відчуття навколишнього оточення

(акустики залу або обстановку сценічної дії). Однак при цьому йому необхідно враховувати специфіку сприйняття звуку через динамік, відмінність такого опосередкованого прослуховування від натурального. Звукову інформацію звукорежисеру доводиться відповідним чином обробляти. Зрозуміло, з цим завданням можна впоратися, тільки добре знаючи всі закони звукопередачі і психофізіології людського слуху.

Найбільш складні завдання в цій галузі звукорежисер вирішує при записі і передачі музичних творів. Способи запису музики можуть бути різноманітними і багато в чому іноді спірними. Складність запису інструментальних творів перш за все залежить від складу виконавських колективів та акустичних якостей приміщення, де відбувається дійство.

Під час звукозапису в умовах концертного виконання перед звукорежисером виникають різні труднощі. Передусім, потрібно швидко вирішувати, де і як розташовувати мікрофони. Якщо виступи проводяться безперервно, відбувається постійна зміна складів, що записуються, мікрофони доводиться встановлювати в той час, коли музиканти розміщуються на сцені. Часто виникає необхідність знаходження компромісної, більш близької відстані між інструментом і мікрофоном (так буває при несприятливій акустичній обстановці, тобто зайвій реверберації, лункості приміщення тощо).

Демещенко Віолетта Валеріївна
Україна, м. Київ

ОСОБЛИВОСТІ ВІДОБРАЖЕННЯ КІНОПРОСТОРУ ЗА ДОПОМОГОЮ ЗВУКУ

Часи, коли кінематографісти відносились до звуку ворожо, давно пройшли, звук став одним з найбільш важливих засобів художньої виразності у кіно, він приніс на екран свою особисту інформацію, збільшив загальну кількість подачі матеріалу з екрану, ускладнивши сприйняття і створення творів, вплинувши на темп монтажу. Звуковий кінематограф, маючи справу з двохмірним екранним зображенням і трьохмірним звуком, виникаючим у просторі кінозалу, додав нові засоби в систему екранної виразності. У теперішній час телебачення (реклама, музичні кліпи, відео) суттєво трансформують візуальну мову екрану: окремий кадр втрачає свою самоцінність, просторові кадри майже зовсім зникають, на зміну монтажу просторової перспективи приходить маніпулювання окремими деталями статичних сцен. Технологічна революція у сфері кінозвуку стала природною реакцією на глобальні зміни у візуальній сфері. Психологічну і художню відповідність звуку й зображення майстри екрану та теоретики кіно відчували досить чітко: у своєму відомому маніфесті-заяві «Майбутнє звукової фільми» С. Ейзенштейн, В. Пудовкін і Г. Александров проklamують створення «оркестрового контрапункту зорових і звукових образів», тобто співставлення зображення і звука, як рівновеликих в естетичному відношенні компонентів мови кіномистецтва.

Особливості відображення кінопростору за допомогою звуку полягають в тому, що використання звукових явищ, як способу асоціації з простором, фактично не показаним у кадрі, було першим симптомом переходу до самостійного існування звукового ефекту, по відношенню до зорового. В той самий час, коли «зорове поле» у кіно обмежено екраном, «слухове поле» не обмежується екраном – воно набагато ширше. Під час перегляду фільму ми фактично бачимо лише те, що показує екран, хоча за допомогою звуку можемо уявити «набагато більше». Звук може самостійно представляти уявний світ, може активно втручатись у драматургію фільму, також виявляти себе як специфічний засіб відображення певного змісту, мотивуючи подальший розвиток подій, набувати символіки, інформувати глядача про якісь події перебираючи на себе функцію зорового фактору.

Інформація про закадровий простір і безпосередньо сприйнята звукозорова інформація складається у свідомості глядача в цілісну картину за допомогою поєднання ролі акустичного фону реальності. Закадровий звук використовується, головним чином, для того, щоб передати атмосферу простору оповідання. Звуковий ряд збагачує зображення, доповнюючи його цілим рядом шумів, що відображають обстановку, яка оточує те, що показано в кадрі, за допомогою звуку можна передавати як сам рух, так і його напрямок в непоказаному просторі, теж саме стосується й шумів. Засобом відображення далеких непоказаних кінематографічних просторів може бути радіоапарат, телефон, Інтернет. Між музикою або шумами і зображенням існує зв'язок настільки зрозумілий, що зовсім немає необхідності заздалегідь давати разом зображення і звук (це застарілі колишні принципи монтажу, згідно яких жоден звуковий елемент не можна подавати без показу джерела шуму, або його пояснення попередніми чи наступними сценами). Саме свідомо створена невизначеність джерела звука або шуму дозволяє досягати специфічних ефектів, тобто створює занепокоєння, інтерес, напруження.

З удосконаленням технічних засобів поєднання звуку і зображення роль музики у кіно ніби роздвоюється: окрім того, що вона, як і раніше, залишається об'єктом зображення, тобто її показують, демонструють, – вона стає ще й засобом зображення. Спочатку закадровим, коли музика, джерела якої не видно на екрані, створює чи посилює певну емоційну атмосферу, відтворювану на екрані, а далі і внутрішньокадровим, коли музика стає одним із засобів характеристики тих чи інших персонажів.

У музичних фільмах часто можна побачити спочатку тільки диригента без оркестру, не показаного ні цілком, ні частково, але музика, що супроводжує кадри, представляє для кіноглядача щось настільки саме собою зрозуміле, що її джерело зовсім не обов'язково показувати; вона доповнює наше уявлення невидимими в цей момент частинами кінематографічного простору і вказує на зв'язок жестів диригента з діями всієї непоказаної групи виконавців. Б. Балаш називає цей метод асинхронністю, а Пудовкін і Ейзенштейн – звукозоровим контрапунктом. Від кіноглядача він вимагає підвищеної активності.

Отже мова, музика, шуми, пауза – рівноправні компоненти цілісності фільму, кожен з яких має свою «лінію», а разом із зображенням створює певний

інтонаційний лад. Подібно до того, як музичний контрапункт поєднує дві або більше мелодійних ліній в одне ціле більш високого порядку, кінематографічний контрапункт у такий же спосіб поєднує дві різні за характером їхнього сприйняття лінії дії. Інколи у звуковій сфері може бути розіграний цілий звуковий сюжетний епізод в непоказаному глядачу кінопросторі; звукові ефекти, що дають уявлення про непоказані частини кінематографічного простору, можуть набагато глибше рухати хід дії і навіть ставати вихідною точкою розвитку сюжету. Необхідно зазначити, що застосування стереофонії створює в кіно нові художні можливості. Стереофонія дозволяє не тільки більш точно локалізувати звукові явища, але й розділити звуковий ряд на декілька одночасно існуючих звукових прошарків.

Активне втручання звукової сфери в кінематографічні прийоми призводять до того, що звукові явища зробили непотрібними деякі зорові засоби, створені німим кіно: наприклад, швидка зміна кадрів стає неможливою внаслідок власного темпу розвитку музики.

Дьяченко Володимир Валерійович
Україна, м. Київ

МИСТЕЦЬКІ ТЕХНОЛОГІЇ, ЗВУКОРЕЖИСУРА І МУЗИКА

Наукова доказовість художньої діяльності звукорежисера в області музичного мистецтва та його безпосередньої участі в створенні звукового образу разом із композитором та музикантами повністю залежить від розуміння інтеграції в музику мистецької технології, яка складалась впродовж багатьох століть. Необхідно звернути увагу на термін «технологія» – він походить від грецьких слів *techn* (мистецтво, ремесло, наука) і *logos* (поняття, вчення) – тобто поділяється на дві частини – мистецтво та слово (або поняття, вчення). Технологія означає сукупність методів обробки, виготовлення, зміни стану, властивостей, форми об'єктів, що здійснюються в процесі виробництва певної продукції [1]. Мистецтво – це один з елементів культури, що інтерпретується в сучасній культурології як ступінь вдосконалення художніх технологій, результат людської діяльності і ступінь розвитку особистості. Тобто ці два поняття взаємодоповнюють одне інше та утворюють нерозривний зв'язок у значенні сучасної культури.

Етапи історичного розвитку мистецьких технологій і професії звукорежисера пов'язані з важливими віхами як у мистецтві, так і в науці та техніці. Вони поділяються на два великих періоди: до здійснення Едісоном першого звукового запису на валик або історичний розвиток мистецьких технологій, та історичний розвиток звукозапису з даного моменту до сучасності.

Зв'язок музичних мистецьких технологій і звукорежисури інтуїтивно відомий всім вже досить великий час. Та як у всякому мистецтві, в музиці для створення звукового образу твору використовують природні та штучні засоби – музичні інструменти, генератори звучань, синтезатори, програмні комп'ютерні інструменти тощо. Поєднання комп'ютерних засобів і мистецтва сьогодні бачать всі, адже народжуються нові види комп'ютерного мистецтва. Тож звуко-

режисура не виключення, це технологічний вид мистецтва, що інтегрується в залежності від виду діяльності звукорежисера із різними напрямками в мистецтві: музикою, кіно, театром та ін. Музиканти все частіше звертаються до комп'ютерних технологій для реалізації своїх творчих задумів.

Тенденції у розвитку мистецьких технологій простежуються з давніх часів. Можна прослідити використання людиною фізичних акустичних явищ і звуків, починаючи ще з часів родового строю, судячи із наскальних малюнків і залишків культур, які розповідають нам про магічні обряди, в яких використовувались музичні інструменти. Давні жерці для створення божественного ефекту використовували акустичні характеристики печер, гірських нагромаджень, пізніше – спеціально акустично розроблених приміщень.

Звукорежисер використовує у своїй діяльності такі технології:

- музичний, балансний, частотно-відносний слух;
- сучасні технології для запису та відтворення музики і звуків;
- акустику приміщень для просторового звукозапису або її імітацію, розташування інструментів і звуків в акустичному просторі фонограми;
- створення музичного балансу і аранжування фонограми електронними або програмними засобами;
- використання комп'ютерної технології для створення електронної музики міді, нотні редактори (сібеліус, фінал, енкор та інші);
- звукозапис (окремо чи разом) або імітацію акустичних інструментів і голосів;
- створення комп'ютерними або електронними засобами синтезованих звучань, що до даного моменту не існували в природі;
- музичну теорію, композицію, знання про залежність тембрального звучання голосів і інструментів від стилю, музичного напрямку й інше.

Література:

1. Понятийный словарь по культурологии [сост. : Н. А. Ороев, Е. В. Папченко]. – Таганрог : Изд-во ТРТУ, 2005. – 94 с.

***Захаров Володимир Олексійович**
Україна, м. Київ*

АКТУАЛЬНІ МУЗИЧНІ СТИЛІ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ

Музичний стиль – сукупність засобів та прийомів художньої виразності, що історично склалась і відображає естетичні погляди різних суспільних груп певної епохи або творчого напрямку. Музичний стиль відображає характерні ознаки певної сфери музичного мистецтва, його національної або етнічної своєрідності. Важливими аспектами поняття стиль є:

- генеза (стиль може походити від певного автора, певної нації, певної епохи тощо);

– музична виразність стилю (стиль є пізнаваним завдяки властивостям музичної мови – гармонії, мелодиці, ритміці тощо).

У зв'язку з використанням в сучасній музиці інноваційних технологій, цілком природним чином виникли й нові музичні стилі.

Проаналізувавши ринок української та світової музики, ми дійшли висновку, що найбільш актуальними є три стилі.

1. *Pop* – напрям сучасної музики, розповсюджений у масовій культурі.

Термін «поп-музика» має подвійне значення. У широкому значенні – це будь-яка масова музика (включаючи рок, електроніку, джаз, блюз). У вузькому значенні – це окремий жанр популярної музики з певними характеристиками. Такими основними рисами поп-музики як жанру є: простота, мелодійність, опора на вокал і ритм з меншою увагою до інструментальної частини. Основна і практично єдина форма композиції у поп-музиці – пісня. Тексти поп-музики зазвичай присвячені ліричній сфері особистих почуттів.

2. *Dubstep*, як приклад електронної Underground музики.

Це жанр електронної музики, що зародився у Великобританії. По звучанню *Dubstep* характеризується темпом порядку 138 ударів на хвилину, домінуючим низькочастотним басом і реверберованими барабанными партіями, з семплованими нарізками та вокалом. Як правило, структура ритмічної секції складніша, ніж у *Techno* та *House* музиці, лінія перкусії складається більше, ніж з 4 тактів. Басова лінія складається з декількох прошарків:

– *Sub-Bass*, для якого характерне використання *Portamento* і стрибки на октаву чи більше;

– *Mid-Bass*, для якого характерне використання високочастотного фільтру з застосуванням *LFO* (*Low-frequency oscillation*).

Завдяки розміреному темпу ритмічної секції та глибокому басу, залишається багато місця для фантазії та музичних експериментів. Це можуть бути вставки живих інструментів або їх засемпловані аналоги, додавання вокалу, підмішування інструментів з їх особливим звучанням з інших жанрів музики.

3. *Progressive Trance*, як приклад електронної Mainstream музики.

Progressive Trance – різновид музичного стилю транс. Назва жанру пояснюється тим, що в музичних композиціях, які належать до даного жанру, присутні так звані прогресії, тобто безліч спецефектів, комплексно опрацьовані ударні, які разом з мелодією, що постійно розвивається, створюють відчуття того, що трек розвивається і прогресує, а не повторюється, як в багатьох інших різновидах *Trance*. Характерна швидкість *Progressive Trance* – 135–144 ударів на хвилину. Прабатьком *Progressive Trance* є *Techno*, що характеризується прямою ритмічною секцією і нескладною повторюваною бас-лінією. Перші мотиви прогресивного трансу з'явилися в експериментах з частинами треку безударних інструментів, тільки із засемплованими уривками фраз. Мелодії і звуки виробляються за допомогою аналогових синтезаторів, причому одним з головних елементів музики, за допомогою якого створюється гама почуттів у слухача, – це струнні інструменти.

ВИКОРИСТАННЯ СИСТЕМИ PRO TOOLS HD ACCEL В РОБОТІ НАД АВТОРСЬКИМ АЛЬБОМОМ

У роботі над власним авторським альбомом, котрий є частиною моєї магістерської дипломної роботи, було використано велику кількість програмного та апаратного забезпечення. Загалом, вся робота, від аранжування до майстерингу, виконувалася за допомогою системи Avid Pro Tools HD 2 Accel на комп'ютері Apple Mac Pro (2x Quad-Core Intel Xeon Processors 2.8 GHz).

Будь-яка система Pro Tools HD складається з PCI чи PCIe плати Pro Tools HD Core, АЦ/ЦА конвертора (HD I/O, HD OMNI, HD MADI, 192 I/O, 96 I/O) та програмного забезпечення Pro Tools для Mac OS X та Windows. Системи HD 2, 3 і більше, крім основної HD Core плати, комплектуються додатковими HD Accel платами, що додають потужності системі. Максимальна конфігурація – 1 плата HD Core та 6 плат HD Accel (система Pro Tools HD 7 Accel).

Головним фактором під час вибору системи для роботи, стала висока якість конверторів (у моєму випадку – 192 I/O та 96 I/O) за досить помірну ціну. Крім того, можливість калібрування затримки на входах конверторів та інтеграція з Automatic Delay Compensation самого Pro Tools серйозно спрощує накопичення живих інструментів.

Іншою важливою частиною системи є 8-канальний попередній підсилювач Digi Pre. Його налаштуваннями можна керувати прямо з програмної оболонки Pro Tools HD, за допомогою MIDI протоколу. Окрім того, всі вісім каналів пристрою підключається до конвертора 192 I/O одним спеціальним кабелем DigiSnake.

Однією з головних переваг Pro Tools HD над іншими системами нелінійного звукового монтажу є можливість використовувати спеціальні плагіни формату TDM (Time Division Multiplexing). Жодна інша система не підтримує дані плагіни: для роботи вони використовують ресурси DSP процесорів, що знаходяться безпосередньо на платах Pro Tools HD. Це дозволяє, по-перше, домогтися набагато кращої якості звучання аудіоматеріалу у порівнянні з Native-системами (такими, що використовують ресурси CPU комп'ютера), і, по-друге, – звільнити ресурси комп'ютера.

На різних етапах роботи використовувалися плагіни від Avid/Digidesign, Waves, McDSP, SoundToys, Serato, Sonnox, DUY, TC Electronic.

Окрім того, слід звернути увагу на власне програмну оболонку Pro Tools. Для мене вона здалася найбільш зручною та ефективною у роботі. На даний момент я використовую версію Pro Tools HD 8.1.1 на операційній системі Mac OS X 10.6.7.

Серед негативних сторін системи слід назвати достатньо високу вартість самих плат HD Core та HD Accel. Хоча, врахувавши досить невелику ціну на конвертор до системи, ми маємо суму, що дорівнює вартості одного лише конвертора фірми PrismSound.

Отже, систему Pro Tools HD можна вважати оптимальною на сьогоднішній день. І хоч вартість системи досить висока, ми отримуємо настільки ж високу якість аудіоматеріалу.

Іванов Олександр Юрійович

Україна, м. Київ

КОНЦЕПЦІЯ БАГАТОСМУГОВОГО КОМПРЕСОРА ІЗ ЗОВНІШНІМ КЕРУЮЧИМ СИГНАЛОМ

На сьогоднішній день цифрова обробка сигналів є невід'ємною складовою процесу звукозапису. Більшість сучасних студійних комплексів побудовані на базі комп'ютера та звукових інтерфейсів, тому робота у напрямку розробки та оптимізації технологій звукозапису є актуальною і рентабельною.

Вивчаючи процес звукозапису та аналізуючи готові програмні продукти, було помічено, що існує напрям, який потребує вдосконалення та дослідження — це багатосмугова компресія із зовнішнім керуючим сигналом.

Запропонований тип приладу є унікальним і на сьогодні не має аналогів. Новаторство полягає у тому, що алгоритм виконує стиснення звукового діапазону тільки у певній смузі, а саме на частоті основного тону звуку керуючого сигналу (*англ. Sidechain*), який змінюється динамічно. Це дозволяє уникнути такого явища, як накладання спектру та спричинене ним маскування корисного сигналу.

Традиційні прилади динамічної обробки звуку мають свої сфери використання. Запропонований алгоритм може використовуватись насамперед при зведенні вокалу з доріжкою фонограми. Усунення виникаючих частотних конфліктів потребує більш гнучкого алгоритму, ніж існуючі.

Даний алгоритм компресії схожий на компресування однієї частотної смуги багатосмуговим компресором з зовнішнім керуючим сигналом (*sidechain*). Суттєвою відмінністю є те, що на відміну від існуючих рішень межі смуги обираються динамічно. Структурний елемент детектування частоти основного тону визначає миттєве значення, а кросовер, виходячи з цього значення, розділяє частотні смуги таким чином, щоб конфліктуюча частота у фонограмі залишалась у середній смузі частот. Після цього середня смуга надходить до одно смугового компресора з зовнішнім керуючим сигналом, що здійснює редукцію середньої смуги, виходячи зі значень гучності зовнішнього сигналу. На наступному етапі 3 смуги об'єднуються в одне ціле та надходять до виходу приладу.

При проектуванні структури програми було вирішено по аналогії з апаратними приладами розділити її на 4 основні модулі.

1. Детектор висоти основного тону (*pitch detector*). На вхід поступає потіковий аудіосигнал зі входу *sidechain*. Корисний сигнал (той, який за рівнем гучності більше вказаного порогу) за допомогою алгоритму швидкого перетворення Фур'є розкладається на частотні складові. Серед усіх значень магнітуди обирається найбільше, конвертується у відповідні одиниці відображення (Гц), стабілізується і перенаправляється до виходу.

2. Кросовер. На вхід надходить потокове аудіо (основний сигнал) та значення типу *float*, що описує висоту основного тону керуючого сигналу. За допомогою двох фільтрів низьких та високих частот, під'єднаних каскадом, сигнал розділяється на 3 смуги (низьких, середніх та високих частот).

3. Компресор. До входу подається 2 поточкових аудіосигнали – середня смуга основного сигналу та керуючий сигнал. За допомогою алгоритму компресування та налаштувань параметрів (*theshold*, *ratio*, *attack*, *release*) здійснюється обробка аудіопотоку з першого входу та перенаправлення обробленого сигналу на вихід.

4. Мікшер. Потрібен для об'єднання виходів кросовера та компресора, а також для реалізації функції *bypass*, що надає можливість вимикати обробку і порівнювати звучання з обробкою та без неї. До входу подається 3 компоненти сигналу (високі, низькі та оброблені середні частоти) і необроблений сигнал зі входу плагіна. Вбудований перемикач дозволяє обирати потрібний сигнал для подальшого направлення його на вихід плагіна.

На даний момент існує робочий прототип компресора, створений автором за допомогою модульного програмного середовища *SynthMaker*.

Ігнатуша Олексій Анатолійович
Україна, м. Київ

ОСОБЛИВОСТІ РЕАЛІЗАЦІЇ ЗВУКОРЕЖИСЕРОМ ЦИФРОВОГО ЗВУКОЗАПИСУ

Дослідивши історичні передумови появи та розвитку звукозапису, можна дійти висновку, що людство в процесі появи нових можливостей для універсальності і вдосконалення звукозаписуючого устаткування, і в тому числі різних носіїв, неминуче буде прагнути до нових, все більш і більш зручних і рентабельних рішень. І в наш час цей рух з кожним днем набирає надзвичайної сили обертів, практикуючи і застосовуючи все нові типи носіїв та звукозаписуючого і відтворюючого обладнання. Наш час – це черговий рівень у розвитку звукотехнічного прогресу, і немає сумніву, що наступний день дасть новий, більш зручний і не схожий на інший, вид звукозапису.

Ознайомившись із особливостями здійснення та застосування цифрового звукозапису, ми дізнаємось, що цифровий звукозапис не являє собою великих витрат, за винятком, хіба що, електроенергії, проте чим довше йде робота, тим більше розрізняються результати з тим, що було заплановано. Цифровий звукозапис здійснюється на студіях звукозапису або у домашніх умовах під управлінням персональних комп'ютерів та іншої апаратури. Цифровий запис в корені відрізняється від аналогового. Сигнал підсилюється і піддається квантуванню, теоретично запис ідеальний для нашого вуха. Динамічний діапазон залежить від розрядності: чим вище розрядність, тим вище діапазон. Ні частотний, ні динамічний діапазони не залежать від типу носія та якості голівок. Вся частотна обробка, мікшування, реверберація, шумозниження також проводяться на циф-

рових пристроях, що працюють не з сигналом, а з тими самими числами. Це знову таки дозволяє зберегти вихідну якість.

Здобувши практичні навички роботи з програмно-апаратним комплексом для цифрового звукозапису можна зазначити великі можливості звукозаписуючої та відтворюючої сучасної апаратури, таких відомих брендів як : M-Audio, Yamaha, Shure та інших відомих світових лідерів.

Поява цифрового звукозапису, а саме можливість запису інформації на носій – це величезний крок у майбутнє. Цифровий звукозапис – це процес, який складається з декількох ступенів: запису, обробки, зведення та майстерингу. Кожний з цих процесів має своє значення та місткість. Під час роботи над цими процесами можна встановити, що обробка, зведення та майстеринг потребують багатьох зусиль та часу для виправлення помилок і недоліків, щоб досягти більш якісного результату.

Зазначимо, що принцип цифрового звукозапису в своїй основі досить простий: використовується аналого-цифровий перетворювач (АЦП) та цифро-аналоговий перетворювач (ЦАП). На студіях звукозапису застосовуються звукові карти у складі комп'ютерів, які здійснюють обробку в своїх АЦП і ЦАП, – частіше всього в 24 бітах і 96 кГц (подальше підвищення бітності і частоти дискретизації практично не збільшує якості запису).

Людство пройшло дорогу від фонографа до компакт-диска всього трохи більше, ніж за одне сторіччя. Це була захоплююча подорож, під час якої неодноразово з'являлися нові, більш довершені пристрої запису та відтворення звуку. Людська думка не стоїть на місці, і, можливо, у найближчому часі звукорежисери зможуть працювати на ще досконалішому технічному обладнанні.

*Карпец Максим Иванович
Россия, г. Санкт-Петербург*

К ВОПРОСУ О ФОНОГРАФИЧЕСКОЙ АУТЕНТИЧНОСТИ КОМПОЗИЦИЙ ЭЛЕКТРОННОЙ МУЗЫКИ

Вопрос, рассматриваемый в настоящих тезисах, очерчивает один из основополагающих векторов самоидентификации музыкальной культуры последнего времени, самоосознания современных художников, работающих в качестве инструментария с компьютерными технологиями, понимания ими новых форм музыкального искусства и широчайших технических возможностей своей профессии.

Начиная с середины XX века, эти технологии стали постепенно завоевывать пространство не только академических кругов, но и сферу популярной музыки, эстрады, музыки для театра и кино, составив мощный фундамент в арсенале средств выразительности индустрии музыкального шоу-бизнеса. А в последнее время сфера их применения расширилась за счет выхода в сферу музыкального образования, а также разного рода электронных мультимедиа проектов, в числе которых и веб-дизайн, и компьютерные игры, и презентации и т.д.

Электронные аудиотехнологии для многих греются гарантом свободы и независимости творческой деятельности, иллюзорным средством «сто процентной» реализации «идеальных намерений» художника. Музыканты разных направлений стали активно осваивать этот инструментарий. И сегодня эти семплерные и синтетические пресетные технологии активно развиваются и используются в профессиональной композиторской практике по созданию прикладной музыки, где имеют свою фундаментальную нишу. Кто-то останавливается на этом, не утруждая себя в «изобретении велосипеда». Но это ли суть электронной музыки? В этом ли ее предназначение? Заключено ли оно в том, чтобы использовать «синтезатор» в качестве многоканального магнитофона и записывать в него последовательно некое подобие звучаний реальных инструментальных тембров, зачастую неприемлемого качества? Их, так сказать, цифровые копии, да еще и созданные другими людьми? Если оставить сферу коммерческого саунддизайна и прикладной музыки, то подобная технология работы часто с натяжкой втискивается в «ложе» изначального художественного образа. При этом самую исходную идею зачастую приходится «прогибать» под имеющиеся в распоряжение пресетные «звуки». Болезненным фактором для художника является то, что полностью отсутствует гарантия аутентичности фонографии, полученной с помощью таких тембров, ибо при коммерческом их распространении, они могут быть использованы многими обладателями подобных инструментов.

На наш взгляд, суть электронной революции в музыкальном искусстве, ее истинная природа, ее имманентная ценность – гораздо глубже.

Ограничения, на часть которых указано выше, ставят жесткие рамки для художника в его способах выражения. Осознание ограниченности возможностей приводит к желанию совершенствования, стимулирует поиски возможностей, обретения полной творческой свободы в реализации творческого замысла. Свобода воплощения идеального налагает на художника, работающего с электронными аудиотехнологиями, определенную ответственность и необходимость дополнительных навыков и знаний, ибо эти технологии – есть инструментарий нового уровня.

В практической ситуации, когда каждый элемент фонографии стал доступен для авторского участия и редактирования, когда, казалось бы, достигим все же иллюзорный по своей сути, но такой вожаделенный для художника идеал стопроцентной аутентичной реализации художественной идеи, вновь вскрывается множество вопросов и проблем фундаментального характера. В чем имманентная роль электронных технологий в сфере художественно-творческой деятельности композитора? Что представляет собой музыка как продукт художественного творчества, и в чем предназначение этого феномена для человека?

ФУНКЦІЇ МУЗИКИ НА ЕКРАНІ

Музична культура кожної людини формується з раннього дитинства, виховується в ній шляхом багаторазового і послідовного навчання. Малоімовірно, що трирічна дитина зможе зрозуміти сенс «Революційного етюд» Ф. Шопена чи 15-ої Симфонії Д. Шостаковича. Їй можуть сподобатися тільки окремі поєднання звуків або акордів і то завдяки тому, що якісь звукові зіставлення вона вже чула і зберегла у пам'яті як гармонійні. Як діти вчаться розуміти зміст окремих слів і виразів рідної мови, так само вони навчаються від дорослих розуміти і переживати те, що закладав композитор у свій твір. Вони поступово вчаться усвідомлювати, за яким мелодійним «виразом» і в якій структурі слід відчувати радість, горе, гнів, боротьбу, смуток або захоплення, що твори, створені в до-мажорі уособлюють світле начало, а в ре-мінорі – похмуре. Дитина все більш і більш чітко починає пов'язувати свої почуття з тим чи іншим музичним ладом, з тим або іншим мелодійним виразом. У неї в пам'яті відкладаються «еталони» трактування ідейного і емоційного змісту різних музичних структур і звукових співвідношень. Завдяки процесу навчання людина все глибше починає розуміти і відчувати, що хотів сказати і передати їй автор.

Одне з найбільш хитромудрих питань – питання про те, що несе музика на екрані: настрої, зміст або емоції?

Передусім, екранна музика існує тільки одночасно із зображенням того твору, для якого вона написана (якщо ми маємо справу з оригінальною композиторською роботою). А дія на екрані і навіть бездіяльні пластичні образи в екранному оповіданні завжди несуть у собі той або інший зміст. Будучи суміщеними в глядацькому сприйнятті, вони впливають одне на одного: музика на зображення, а зображення на музику. Завдяки такому зв'язку сенс і зміст пластичного ряду самі собою вкладаються у змістовність ряду музичного. Так відбувається навіть тоді, коли музика підібрана компільтором за принципом ілюстрації події. Іноді новий змістовний початок музичного супроводу може навіть виявитися протилежним тому, що задумував і вклав у нього композитор.

Музика здатна бути не тільки фоном, не тільки елементом форми, звуковою оболонкою фільму або передачі, але і брати участь у створенні основного змісту твору. Завдяки здатності глядачів легко пов'язувати як окремі самостійні звуки, так і музику з конкретною дією на екрані, ми отримуємо право затверджувати її важливу роль в драматургічній побудові твору.

Поза сумнівами, музика завжди привносить у твір емоційне забарвлення. Вона може бути найрізноманітнішою: від відчуття невагомego польоту до переживання лютої ненависті. У самому примітивному варіанті використання музики на екрані можна розкласти на три «полички», на три основні функціональні завдання: ілюстративна, створення настрою, драматургічна.

Ілюстративною зазвичай називають музику, яка у своєму характері, ритмі і змісті повторює образотворчий ряд.

Музика для створення настрою привносить на екран емоційне, чуттєве ставлення автора до описуваних подій.

Драматургічною найчастіше називають музику, яка доповнює своїм змістом дію в зображенні і тексті, у кадрі і за кадром, або змінює розуміння змісту кадрів і слів глядачем. Будь-яке співвідношення музики із зображуваними подіями за принципом протилежного, контрасту можна назвати авторською оцінкою дії на екрані. Таке творче рішення може нести в собі моральний, філософський або іронічний підтекст, але у всіх випадках це буде драматургічна музика, бо вона розкриває якусь частину загального сенсу сцени чи епізоду, який режисер мав намір висловити і передати глядачам.

*Козлова Юлія Михайлівна
Россія, г. Санкт-Петербург*

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В ИССЛЕДОВАНИИ АКУСТИЧЕСКИХ ХАРАКТЕРИСТИК ДРЕВНЕГРЕЧЕСКИХ ТЕАТРОВ

Древнегреческие театры, славящиеся своей прекрасной акустикой, на протяжении многих веков не перестают вызывать восхищение как ученых, так и простых слушателей. Именно поэтому на протяжении нескольких столетий предпринимались попытки с позиций разных направлений науки (искусствоведения, архитектуры, акустики) понять основные принципы создания театров, обеспечивающие высокое качество звучания музыкальных и речевых представлений.

Благодаря развитию компьютерных технологий и накоплению знаний по архитектурной и психоакустике, для исследования акустических свойств древнегреческих театров стала активно применяться современная техника виртуального моделирования звукового поля – аурализация.

«Аурализация – процесс превращения путем физического или математического моделирования в «слышимый звук» звукового поля источника в помещении с учетом бинауральных свойств слуховой системы» (М. Kleiner, 1989 г.).

Для реализации этой техники созданы специальные программные комплексы, такие как CATT-Acoustic, Odeon, Ramsete, Aurora, CODA, Terrain (outdoor sound propagation calculation software). К достоинствам этой технологии можно отнести: возможность спрогнозировать и проанализировать структуру звукового поля как в реально существующих, так и в еще только проектируемых помещениях с разной степенью наполненности зрителями; выполнить анализ влияния поглощающих свойств различных поверхностей и конфигурации исследуемого помещения.

Кроме этого, появилась возможность проследить акустическую эволюцию античных театров, провести виртуальную реконструкцию звукового поля частично или полностью разрушенных театров; изучить влияние конструктивных и декоративных элементов на процессы формирования звукового поля в них, а также сделать расчет структуры ранних отражений с учетом их направлений, импульсных характеристик и рассчитать спектральные характеристики.

С учетом взаимодействия частотно-временной характеристики и пространственного впечатления появилась возможность прослушать звучание источника в разных точках расположения зрителей, изменяя при этом позицию самого источника звука.

Это дало возможность оценить такие важные психоакустические параметры, как ясность (C_{80}), различимость (D_{50}), процент артикуляционных потерь (%ALCONS), индекс быстрой передачи речи (RASTI), коэффициент внутрислуховой кросс-корреляции (IACC), пространственность (LEF), время реверберации (T_{30}) и др.

Существует несколько компьютерных программных комплексов для решения этих задач, основанных на технике аурализации.

Один из наиболее современных – «AKROASIS». Он объединяет в себе высококачественные методы навигации, аурализации и визуализации для создания виртуальных пространств закрытого и открытого типа и их окружений. К его достоинствам можно отнести возможность учета влияния окружающей театр среды, возможность изменять все вводимые параметры в режиме реального времени и др. (The Amphiotik Technology 3D Audio).

В настоящее время для исследования акустических характеристик театров применяются следующие методы измерений: непосредственно в самих театрах, на их масштабных копиях (макетах), в виртуально воссозданных моделях звукового пространства средствами расчетно-программных комплексов.

Показательным является то, что результаты проведенных измерений для одних и тех же древнегреческих театров методом виртуального воссоздания их звукового поля и реальными измерениями в них практически идентичны, что говорит об эффективности использования техники аурализации. Она хорошо иллюстрирует различные аспекты формирования звукового поля в них и помогает лучше понять особенности уникальных акустических свойств театров.

Результаты измерений при помощи виртуальной акустической реконструкции античных театров представлены в работах S. L. Vassilantonopoulos, J. N. Mourjopoulos, P. Koutsivitis, J. H. Rindel, M. Lisa, C. L. Christensen, A. Farina, L. Tronchin, T. Lokki, A. Southern, S. Siltanen, L. Savioja, K. Angelakis, A. Gade, T. I. Niaounakis, P. Polykarpou и др.

***Колосов Вячеслав Леонидович**
Украина, г. Луганск*

КРОССОВЕРЫ: ЗА И ПРОТИВ

Прежде, чем начать разговор о кроссовере, выясним, что же это такое. Перед тем, как ответить на этот вопрос, проведем небольшой экскурс в теорию громкоговорителей и в общих чертах обрисуем проблему. Как известно, практически любой из ныне производимых динамиков способен эффективно воспроизводить неширокую полосу частот, ограниченную снизу резонансной частотой его подвижной системы, а сверху – механическими свойствами диффузо-

ра (массой, жесткостью). За границами этой полосы частот звуковое давление, создаваемое динамиком, существенно снижается, возрастает уровень искажений. Говорить о высококачественном звуке при этом нельзя. Следовательно, для передачи всего спектра звуковых сигналов (20–20000 Гц) необходимо использовать несколько динамиков.

Давным-давно специалисты по акустике осознали эту необходимость, и сегодня во всех сферах аудиотехники, будь то домашние системы или системы озвучения больших помещений, концертных залов, площадок и стадионов, преобладающее большинство акустических систем реализуется исключительно по схеме с несколькими излучателями. Таким образом, решается задача: из совокупного сигнала, занимающего широкую полосу частот, выделить один или несколько составляющих сигналов с более узкой полосой с целью дальнейшего воспроизведения этой полосы с помощью отдельного усилителя и соответствующего типа громкоговорителя. Сигналы заданной полосы выделяют при помощи *частотных электрических фильтров*.

К частотным электрическим фильтрам различной аппаратуры предъявляются разные, порой противоречивые требования. В одной области частот, которая называется *полосой пропускания*, сигналы не должны ослабляться, а в другой, называемой *полосой задерживания*, ослабление сигналов не должно быть меньше определенного значения. Фильтр считают идеальным, если в полосе пропускания отсутствует ослабление сигналов и фазо-частотная характеристика линейна (нет искажения формы сигналов), а вне полосы пропускания сигналы на выходе фильтра отсутствуют.

В зависимости от диапазона частот, относящихся к полосе пропускания, различают *низкочастотные*, *высокочастотные*, *полосовые*, *полосно-подавляющие*, *избирательные* (селективные) и *заграждающие* (режекторные) фильтры. Кроссоверы чаще всего реализуются на основе фильтров Чебышева, Линквица-Рэллея, Баттерворта и Бесселя – второго, третьего, реже четвертого порядка. Фильтр Бесселя, при прочих равных условиях, имеет наилучшие ФЧХ и импульсный отклик, но наихудшую избирательность. Фильтр Чебышева имеет наилучшую избирательность, но наихудшие переходную характеристику (импульсный отклик) и ФЧХ, а кроме этого его АЧХ в полосе пропускания в принципе всегда имеет некоторую волнообразную неравномерность. Фильтр же Баттерворта имеет наилучшую из рассмотренных АЧХ и удовлетворительную ФЧХ, однако его селективные свойства несколько хуже, чем у фильтра Чебышева. Как правило, в серьезных кроссоверах изготовитель предлагает на выбор несколько АЧХ, а уж какую из них использовать – решать пользователю. Кроме вида передаточной характеристики, в большинстве устройств имеется и несколько вариантов крутизны среза АЧХ (за пределами полосы пропускания). Наиболее часто используемые величины – это 12, 18, и 24 дБ на октаву.

Но так ли хороши кроссоверы? Заметьте, широкий спектр сигнала делится на 2, 3, 4 и более полос. Соответственно, необходимо применение 2-х, 3-х, 4-х и более фильтров. А ведь у каждого фильтра есть свои недостатки, которые производители кроссоверов пытаются исправить, применяя различные схемы восстановления (АЧХ, ФЧХ и т. д.) звука, тем самым уводя слушателя все

дальше и дальше от реальной звуковой картины, то есть от оригинального звучания. На мой взгляд, самое эффективное применение активного кроссовера необходимо только для выделения из широкого спектра сигнала НЧ диапазона. Остальная часть звукового спектра должна воспроизводиться широкой полосой с применением пассивного *двухступенчатого* (не одноступенчатого, какие применяют производители акустических систем) фильтра, с целью разделения широкого спектра на два диапазона. Однако для этого необходимы высококачественные громкоговорители. Но, поверьте, овчинка выделки стоит.

Куш Евгений Вадимович
Україна, м. Київ

СИСТЕМА UPIC ЯНІСА КСЕНАКІСА ТА «ГРАФІЧНА» КОМПОЗИЦІЯ

Поява звукового кінематографу на початку XX століття стимулювала пошук нових виразних засобів, які б втілювали міжпредметні зв'язки темпоральної та двовимірної (площинної) мистецьких сфер. Достатньо пригадати дослідження радянських вчених і митців Арс. Авраамова, М. Воїнова, Г. Римського-Корсакова, М. Цехановського, Є. Шолпо, Б. Янковського, що у 20–30-х роках XX століття працювали над концепцією «рисованого звуку» паралельно із німецькими колегами режисерами В. Рутманом та О. Фішингером.

Важливим етапом для становлення нового різновиду електронної музики – «графічної» композиції – стала поява легендарного фотоелектричного синтезатора «АНС», сконструйованого у 1958 році винахідником Є. Мурзіним, та системи «*Oramics*» (1959) британського композитора Д. Орам. На відміну від ранніх фотоелектричних інструментів («*Superpiano*», «*Celullophone*», «*Polytone Organ*», «*Photona*» тощо), що фактично виконували лише синтезуючу функцію, «АНС» та «*Oramics*» могли відтворювати «графічні» партитури, являючи собою аналог сучасних програмних та апаратних секвенсорів.

Вершиною розвитку технологій «графічної» композиції можна вважати унікальну комп'ютерну систему *UPIC* (*Unité Polyagogique Informatique du CEMAMu*), створену видатним грецьким композитором Я. Ксенакісом у 1977 році. Розглянемо основні конструктивні принципи *UPIC* більш детально. До складу системи входили два основних функціональних блоки: пристрій для введення графічної інформації (планшет) та ЕОМ для виконання необхідних розрахунків і відтворення усієї «композиції».

Весь процес роботи із *UPIC* можна поділити на кілька технологічних фаз. На першому етапі композитор моделює тембр майбутнього звуку, «малюючи» на планшеті хвильову форму (англ. *waveform*), що відразу з'являється на моніторі ЕОМ і готова до негайного відтворення. Пам'ять комп'ютера могла зберігати близько сотні таких «тембрів». Після хвильової форми композитор має змогу так само зобразити контур огинаючої, що керує амплітудою сигналу.

Другий етап являв собою створення окремих «сторінок» композиції (англ. *page*) у двовимірних координатах, де абсциса відповідала тривалості звуку, ор-

дината – висоті. Кожна нова лінія на сторінці, згідно оригінальної термінології, мала назву «звукової арки» (англ. *sound arc*). Кожна «арка» мала ряд асоційованих параметрів: певну хвильову форму, контур огинаючої, інтенсивність звуку, являючи, таким чином, самостійний звуковий об'єкт із притаманними тільки йому якостями. Усього сторінка могла налічувати близько 2000 «арок». Існувала можливість запису звуку за допомогою мікрофону, з наступною конвертацією та збереженням у пам'яті ЕОМ і можливістю відтворення. Композитор міг масштабувати координати сторінки, змінюючи загальну тривалість звучання (від $\frac{1}{4}$ секунди до однієї години) та звуковисотний діапазон (від півтону до 10 октав). Після фінального розрахунку («озвучення») сторінки сонограма зберігалась у пам'яті ЕОМ.

Третій етап передбачав роботу із створеними попередньо сонограмами окремих сторінок. Композитор мав змогу «змішувати» їх у довільних пропорціях, автоматизуючи у часі інтенсивність звучання кожної сонограми, вибудовуючи, таким чином, архітектуру майбутньої композиції.

Винахід Ксенакіса спричинив значний вплив на подальший розвиток електронної музики загалом і візуального синтезу звуку зокрема. На сьогоднішній день можливості оригінальної системи *UPIC* значно розширені завдяки реалізації ідей Ксенакіса на більш досконалому програмному рівні (*HighC*, *IanniX*, *CoagulaLight*). У 2005 році компанією *Mode Records* (Нью-Йорк) було видано подвійний альбом «*Xenakis, UPIC, Continuum*», що репрезентує можливості *UPIC* через призму творів Я. Ксенакіса та його послідовників.

Литвин Валерій Володимирович
Україна, м. Київ

АУДІОКНИГА ЯК НОВА ФОРМА ІСНУВАННЯ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

Поняття «аудіокнига» дослівно – це «книга, що звучить» або «книга, прочитана вголос». Аудіокниги – найрізноманітніші літературні твори, які озвучуються професіоналами, – це джерело інформації, яке людина сприймає аудіально. Зазвичай аудіокниги створюються у форматі *mp3* або *rm*.

Головна перевага аудіокниги в порівнянні зі звичайною книгою полягає в тому, що її можна всюди носити з собою (на будь-якому носії) і використовувати для власного інтелектуального розвитку в будь-яку вільну хвилину: у черзі, на зупинці, під час прогулянки, поїздки у транспорті тощо.

Популярність аудіокниг у нашій країні поки що не надто висока, але через пару років ситуація суттєво зміниться, адже ринок аудіокниг поки тільки формується. Так, десять років тому ніхто не міг і припустити, як популярні і поширені будуть мобільні телефони, *mp3*-плеєри, ноутбуки. Портативна (переносна) техніка користується все більшим попитом. Аудіокниги зручні у використанні і не вимагають особливих умов – гарного освітлення, окремого часу і тихої обстановки. За допомогою аудіокниги можна істотно поліпшити свою ан-

глійську чи французьку мову, вивчити основи юриспруденції чи економіки, по-сміятися над анекдотами або монологами відомих коміків, вникнути в гостросюжетні хитросплетіння відомого детективного роману, «прочитати» свій дитині на ніч казку, поринути у високе мистецтво класиків, прослухати вірші чи оповідання улюблених фантастів.

Будь-яка аудіокнига – це свого роду театр біля мікрофона, аудіоспектакль, що розігрується перед вашим внутрішнім поглядом. Видання, представлене у формі аудіокниги, має ряд переваг перед друкованою версією. Найважливішим із них виступає особливе, більш глибоке сприйняття додаткового інформаційного наповнення, подати яке в традиційній книзі просто неможливо. Музичний супровід, шуми, фонові звуки аудіозапису, інтонація персонажів, дикція – все це формує яскраві образи у свідомості і сприяє посиленню глибини сприйняття книги.

Як показує практика, навіть фонове прослуховування аудіоверсій книг значно підвищує запам'ятовуваність, успішність сприйняття інформації, причому навіть без спеціальної концентрації уваги слухача. Адаптована для прослуховування художня та наукова література, курси іноземних мов чи інших дисциплін, сприймається легко, з підвищеною результативністю.

*Лыкова Кристина-Элизабет Мартиновна
Россия, г. Саратов*

К ВОПРОСУ ОБ ИСПОЛЬЗОВАНИИ ЗВУКОВОГО МАТЕРИАЛА НА УРОКАХ ЛИТЕРАТУРЫ В ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ШКОЛЕ

Разнообразные технологии искусства широко востребованы сегодня, в том числе в сфере педагогики. Рассмотрим, каким образом могут быть использованы звуковые приложения при изучении литературы в общеобразовательной школе.

Традиционными вербальными методами не всегда удастся объяснить литературное произведение, но еще П. И. Чайковский говорил, что «там, где слова бессильны, является во всеоружии своем более красноречивый язык – музыка».

Немалую эффективность дает использование на уроках современного музыкального материала, раскрывающего классические произведения литературы, подчас – с неожиданных сторон. Школьникам легче воспринимать новые аранжировки, чем классические. Слыша привычные ритмы, учащиеся перестают отторгать литературную основу произведения как нечто устаревшее, утратившее актуальность и привлекательность.

В начале урока для задания атмосферы можно предлагать музыкальный отрывок без слов, чтобы задать настроение.

В ходе занятия учителю необходимо мотивировать использование невербального оформления урока. Ученик должен понимать, зачем он слушает романс на стихи А. Фета или А. Блока. Мотивировка должна быть краткой, ее нельзя превращать в громоздкое объяснение.

Использование звукового оформления требует соблюдения некоторых правил. Во-первых, звуковоспроизводящая аппаратура должна быть грамотно настроена (слишком громкий звук вреден; музыкальный ритм влияет на частоту сердечных сокращений, артериальное давление, даже на восприятие цветов). Во-вторых, предлагаемый звуковой фрагмент должен быть высококачественным, помехи в записи помешают разобрать слова. В-третьих, не стоит предлагать к прослушиванию отрезки длительностью превышающие 5–10 мин, иначе времени на обсуждение отрывка может не хватить. Крупные музыкальные фрагменты выгоднее делить на несколько частей, а затем последовательно прослушивать и обсуждать каждую.

В качестве домашнего задания – предложить подготовить мелодекламацию (выбрать небольшое стихотворение или отрывок прозы и подобрать к ним «музыкальное сопровождение»), в дополнение к которой можно подобрать видеоряд. Школьники смогут продемонстрировать знания в области литературы и искусства, творческие способности, навыки использования информационных технологий. Такого рода задания можно выполнять в электронном виде, например, в форме презентации, чтобы проще было провести проверку работы, оценить ее качество, познакомиться с аргументацией ее выбора.

Тенденция к синтезу искусств и научных направлений вызывает необходимость создавать новые методические приемы. Музыкальные и просто звуковые эффекты необходимы на уроках литературы для иллюстрации и пояснения словесного материала.

Мірошечков Артем Олександрович
Україна, м. Київ

СПЕЦИФІКА ЗАПІСУ ФОРТЕПІАНО У СТУДІЙНИХ УМОВАХ

За принципом звуковідтворення фортепіано належить до групи струнно-ударних інструментів. Існує два типи фортепіано: рояль (із горизонтальним розташуванням струн) та піаніно, що має вертикальне положення струн. Зазвичай для запису використовується рояль.

Фортепіано – найбільш складний для запису інструмент. Він має широкий динамічний діапазон – 45 Дб. Мінімальний рівень гучності фортепіано – 35 Дб, максимальний рівень – 80 Дб. Також із всіх музичних інструментів фортепіано має найбільший частотний діапазон: від 27.5 Гц до 4186 Гц.

Характерна особливість фортепіано – нерівномірний спектр регістрів: бас має густий, соковитий тембр з великою кількістю негармонічних обертонів, а верхній регістр навпаки має більш яскраве металічне забарвлення. Для фортепіано характерна гучна чітка атака, що висвітлює всі акустичні недоліки приміщення. Розташування струн та деки, форма корпусу інструмента та наявність верхньої кришки рояля створює специфічне направлення звуку інструменту, що значно ускладнює процес вибору оптимального розташування мікрофонів, особливо у класичній техніці запису інструмента.

Роялю притаманне рівномірне звучання без вібрацій, що значно ускладнює процес запису інструмента, адже завдяки наявності «стоячих» хвиль утворюються значні фазові викривлення звуку, що робить практично неможливим надання звуку штучної реверберації, тембральної корекції та ефектів, заснованих на фазових змінах аудіосигналу. Також до певних труднощів під час запису роялю призводить динамічна відмінність регістрів та наявність великої кількості резонансів, що зумовлено розмірами, формою інструмента та матеріалами, з яких виготовлено корпус та деку.

Загалом існує два основних принципи запису рояля: *класичний* та *естрадний*. Суть класичного принципу полягає у записі звучання інструменту з позиції слухача. Основним завданням цього типу запису є відтворення найбільш природного звуку, що передбачає запис натуральної реверберації приміщення. Найбільша складність класичного типу запису полягає у неможливості регулювання обсягу реверберації приміщення та у виборі оптимального положення мікрофонів, що дасть змогу зробити звучання рівномірним за тембральними та динамічними характеристиками. Зазвичай для класичного запису рояля використовують мікрофонну стереопару типу А–В, розташовуючи мікрофони на відстані 1.5–2 метри від інструменту, та забезпечуючи відповідне спрямування обох мікрофонів і правильний кут між ними.

Другий принцип, естрадний, полягає у записі звучання інструменту з позиції виконавця. Запис проводиться без звукоспрямовуючої кришки. Мікрофони розташовують щільно до струн, забезпечуючи направлення мікрофонів на лінію молоточкового механізму та кут між мікрофонами не більше 45°. Для запису в такий спосіб частіше використовують систему розташування мікрофонів А–В, інколи – Х–У, і рідше – М–S. Інколи залучають третій мікрофон, що встановлюють під корпусом рояля, щоб забезпечити звучанню інструменту специфічного забарвлення, зумовленого резонансною дією деки та роботою педального механізму. Естрадний спосіб запису рояля робить звук більш сухим, чітким, з найменшою кількістю реверберації приміщення. Це надає змогу гнучко маніпулювати звуком та залучати додаткові пристрої обробки, у тому числі й штучну реверберацію.

Орленко Ксенія Георгіївна
Україна, м. Київ

ОСОБЛИВОСТІ ЗВУКОЗАПИСУ ІНТЕРВ'Ю ДЛЯ РАДІОТРАНСЛЯЦІЇ

У даному дослідженні пропонується розглянути деякі особливості ефірного інтерв'ю для радіостанцій та їх відмінності від друкованих засобів масової інформації. Партнери, що беруть участь в інтерв'ю, призначеному для друку, теоретично завжди мають можливість виправити, доопрацювати оригінал в індивідуальному порядку або в спільній творчості із співбесідником. І якщо газетяр може собі дозволити інтерв'ю з другої спроби, то в прямому ефірі треба «попасти в ціль» з першого разу.

Виходячи в ефір, інтерв'юер повністю знаходиться під владою свого партнера і багато що залежить від того, як він відповідає і поводить перед мікрофоном. У ефірі, наприклад, журналіст вимушений ігнорувати деякі норми спілкування. Йому нерідко доводиться перебивати співбесідника, аби не втратити темп бесіди або не перевищити норму відведеного часу. «На жаль, наш час добігає кінця» – такі «неввічливі» слова можна почути в ефірі навіть від самих досвідчених інтерв'юерів.

Журналісти, що працюють на радіо і телеканалах, нерідко відчують себе заручниками високотехнологічних методів збору і обробки інформації, які найчастіше зводяться до гонитви за швидкістю її подачі. Це особливо стосується прямих ефірів, які тримають під постійним тиском як репортерів, так і їх співбесідників. Немає жодної можливості що-небудь відредагувати, виправити, дочекатися підтвердження інформації з інших джерел, нарешті, зробити паузу, подумати.

Майже всі операції, що входять у процес інтерв'ю і які необхідно знати репортерів електронних ЗМІ, мають свою специфіку. Ось деякі з них.

Підготовка до ефіру. Давно стало аксіомою правило, що до інтерв'ю треба готуватися. Готуючись до ефіру, слід пам'ятати, що слухачі можуть не знати ні деяких імен, ні передісторії події. В результаті інформація може бути недостатньо зрозумілою. Тому в теле- і радіоефірі обов'язкові короткі послання і роз'яснення.

«Розминка» перед ефіром. Перед ефіром або записом бажано «розігріти» свого співбесідника. Зазвичай обговорюються теми, яких торкнуться під час самого інтерв'ю. Журналіст повідомляє, які запитання поставить під час ефіру, які проблеми будуть у фокусі уваги.

Запитання в ефірі. Репортерів-початківців завжди хвилює, як вони ставитимуть питання, чи зможуть зробити це професійно, витончено. Що радять фахівці ефіру? Думки тут самі різні. Хтось пропонує використовувати прості, майже примітивні запитання: їх легко ставити, просто розуміти, на них легко відповідати. Інші рекомендують ставити такі запитання, відповіді на яких передбачені. У цьому випадку журналіст контролює ситуацію, і в ефірі відбувається менше несподіванок. А комусь до душі провокаційні питання, які драматизують атмосферу (що насправді і потрібно). Але в цьому випадку треба бути завжди наготові: є ризик того, що співрозмовник відмовиться дати відповідь.

Місце запису. Інтерв'ю, записане на місці події, а не у приміщенні, завжди звучить в ефірі природніше. Однак фонові звуки, особливо гучні і дратівливі на слух, не повинні відволікати радіослухача. Тому документальні шуми (звуки доквілля) краще записати після інтерв'ю, а потім вмонтувати їх в сюжет. Інтерв'ю в студії може виходити і в прямому ефірі, і в записі, а в деяких випадках гість може знаходитися і в іншій студії. На радіо цей формат інтерв'ю дуже популярний. Нерідко для з'єднання з респондентом застосовується і телефон. Домашня або звична обстановка офісу в деякій мірі полегшують спілкування.

ОСНОВНІ СКЛАДОВІ СТАНДАРТНОГО АРАНЖУВАННЯ

Сучасна музична індустрія дуже швидко розвивається і вимагає величезної кількості фахівців з різних галузей. Однією з найбільш затребуваних сьогодні є професія аранжувальника, без якого практично неможливо створити успішний хіт. Безумовно, професійне аранжування вимагає не лише природного таланту, але і певних специфічних знань і умінь, які суттєво впливають на якість створюваного аудіотрека.

Існує декілька трактувань поняття «аранжування». У радянській методиці під ним малося на увазі перекладення готової музики на інший виконавський склад, наприклад, з фортепіано на чотириголосний хор, з вокального дуету – на дует тромбона з балалайкою тощо. За іншим трактуванням, аранжування – це варіювання, тобто приблизно ті ж зміни, як при створенні варіацій (зміни темпів, ритмів, розмірів, стильових забарвлень). При цьому часто вносяться суттєві зміни і в авторську мелодію.

При створенні аранжування обов'язково повинна враховуватися специфіка звучання того або іншого інструменту. При записі стандартного аранжування виділяють наступні правила або складові.

1. Мелодійна лінія – це перше, що повинна містити будь-яка композиція. З її запису, як правило, аранжування ніколи не починають, але тримати її в голові потрібно із самого початку. Це зерно, сама ідея вашої музики, це те, що потрібно буде передати. Це – головна думка, все інше служитиме лише підкладкою, оформленням, формою. Мелодійна лінія, як правило, міститься або в партії вокаліста або в партії виконуючого соло інструменту. Якщо в композиції немає красивої мелодії – значить, в ній немає теми і її розвитку.

2. Лінія баса – це дуже важливий елемент у будь-якому аранжуванні. Бас – це і частина ритм-секції, і гармонійна підтримка композиції. Саме лінія баса визначає стиль, настрій, характер твору. Лінія баса надзвичайно важлива, адже те, як вона буде збудована, які тембри підібрані, якими штрихами буде виконана, – все це додасть своєрідності музиці. Це основа, фундамент. Бас здається дуже простим інструментом, неповоротким із-за своїх низів, але як дрібно, неповнено звучить музика без нього. Своєрідність лінії баса додає оригінальності виконуваним композиціям.

3. Лінія педалі – це довгі, протяжні ноти або звуки, складова частина гармонії. Це акорди, які граються неясковим тембром і досить тихо в порівнянні з іншими інструментами. Лінія педалі (орган, синтезатор, пади) грає важливу роль. Вона утримує, об'єднує всю гармонійну структуру аранжування. На лінію педалі під час прослуховування можна і не звернути уваги, але якщо її прибрати – вся фактура стає порожньою.

4. Ритмічний акомпанемент – яскравий інструмент, частина ритм-секції, що виконує гармонійну функцію і до того ж створює ритмічні рифи, фігурації. Прикладом може слугувати акустична або електрогітара, банджо. У сукупності

з педаллю і басом такі інструменти роблять акомпанемент ритм-секції повноцінним, насиченим. Якщо педаль завдяки заповненню простору довгими нотами дає потрібне темброве забарвлення, то ритмічний акомпанемент вносить рух в музику.

5. Контрапункт – це ще один бажаний елемент стандартного аранжування. Це свого роду мелодійна лінія, яка має бути слабшою за основну, контрастувати з нею, відтіняти або доповнювати її. Лінія контрапункту з'являється не відразу, а пізніше, коли на слуху вже звучить головна мелодія. Створити контрапункт – фактично це означає почути і виконати нову мелодію на вже існуючій гармонії. Отже, контрапункт – це свого роду мелодійне заповнення або доповнення, тому він завжди сприяє розвитку твору.

6. Ударні інструменти – те, без чого неможливо представити більшість сучасних стилів. Це інструменти підкреслення ритму, створення динаміки, характеру музики. Саме ударні, як жоден інший інструмент, можуть створити раптове форте, змусити грати в потрібному темпі і ритмі, привнести в музику певний колорит. Проте є певні стилі музики, де можна сповна обійтися без ударних. У такому разі роль підтримки ритму візьмуть на себе інструменти ритмічного акомпанементу.

*Полехина Елена Аркадьевна
Россия, г. Санкт-Петербург*

КОМПЕТЕНЦИИ СОВРЕМЕННОГО ЗВУКОРЕЖИССЕРА

Звукорежиссер – это удивительная профессия, которая востребована во многих сферах искусства, на радио и телевидении. Благодаря появлению новых и более совершенных технологий, она постоянно совершенствуется. Но все ли в звукозаписи зависит только от технической стороны дела, от ее развития и уровня? Ведь техникой управляет человек. В данном случае – звукорежиссер. И, очевидно, именно от его знаний, умений и навыков зависит качество окончательного продукта – звукозаписи. Современная звукозапись – сложный процесс, который требует не только чисто технической подготовки от специалиста.

Так какими же знаниями должен обладать современный звукорежиссер?

Давно уже идет спор или обмен мнениями, что же первично в данной многогранной профессии – техническое или музыкальное образование? При музыкальной записи звукорежиссер общается с исполнителями, которые имеют за плечами великолепное музыкальное образование. И здесь необходимо показать себя профессионалом и разговаривать с ними на одном языке, а порой даже давать советы и подсказывать, как лучше исполнить тот или иной музыкальный фрагмент, где удобнее и правильнее взять дыхание. Необходимо знать, что делают музыканты-исполнители и как они это делают – будь то солисты или ансамбли и симфонические оркестры.

Звукорежиссер должен показать себя образованным музыкантом и суметь профессионально объяснить исполнителю (солисту или оркестру), для чего не-

обходимо сделать еще один дубль записи, и возможно даже суметь показать в партитуре неправильно сыгранную ноту.

Обойтись при проведении звукозаписи без звукорежиссера невозможно. Об этом говорят все профессиональные музыканты-исполнители и дирижеры. Невозможно так же заменить тонкую работу звукорежиссера просто техническим обеспечением. Ведь каждая эпоха, каждый стиль, каждый композитор требуют своего индивидуального подхода в звукозаписи. Необходимо передать стиль и воссоздать атмосферу, характерную только для этой эпохи. Задача серьезная и требует не только технической, но и отличной музыкальной подготовки: хорошего звуковысотного и тембрового слуха, глубоких знаний истории зарубежной, русской и современной музыки, а также хорошей памяти, развитого воображения и эстетического вкуса. Ведь здесь действует очень важная творческая формула: композитор – исполнитель – звукорежиссер – слушатель.

Но и технические знания не отходят на второй план. Без этих знаний невозможно полностью вникнуть в творческий процесс.

Какой же вывод можно сделать из всего вышесказанного? Такая многогранность и многоплановость профессии звукорежиссера ставит закономерный вопрос о качестве и уровне его образования. Для обеспечения высокого уровня образования будущему современному звукорежиссеру необходимо получить *комплексное музыкально-техническое образование*, которое обеспечит его профессиональную компетентность как специалиста. В данной профессии эти две стороны образования тесно взаимосвязаны между собой, и определить приоритет какой-либо из них очень сложно или просто невозможно.

Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов является единственным в России, который готовит звукорежиссеров по двум специальностям: «Музыкальная звукорежиссура» и «Звукорежиссура театрализованных представлений и праздников». И одно из важнейших мест в цикле образовательных дисциплин при подготовке специалиста-звукорежиссера в нашем университете, наряду с техническими, отведено общепрофессиональным – «фортепиано», «сольфеджио» и «гармонии», «инструментовке», «истории зарубежной и отечественной музыки», «анализу музыкальных произведений» и т.п.

Ведь не смотря на очень высокий уровень компьютерных программ, техники и технологий в области музыкальной звукорежиссуры, последнее слово все-таки остается за специалистом, за его профессионализмом, за умением применить полученные знания и максимально их использовать. Без этого стать действительно современным профессионально грамотным звукорежиссером просто невозможно, т.к. традиционно наш российский звукорежиссер, обладая отличными инженерными знаниями, должен быть и образованным музыкантом.

ДРАМАТУРГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ЗВУКУ ТА ЙОГО ФУНКЦІЇ В АВТОРСЬКОМУ ФІЛЬМІ

Авторський фільм належить до особливого кіножанру, тому можна сказати, що подібний фільм створюється режисером досить своєрідно: його робота в цьому випадку зорієнтована не на отримання прибутку; її основна мета – донести свої ідеї, погляди та переконання до глядача якомога зрозуміліше. Драматургічні особливості звуку в авторському фільмі є досить важливим компонентом самого твору, тому автор може більш точно донести ідею твору за допомогою звуку та його функцій.

Однією з функцій звуку у кіно є *самостійна сюжетна лінія*, проведена звуковими засобами. Звуковий ряд може бути самостійним носієм дії і єдиним інформатором про дію, що відбувається в цей же час у просторі (на відстані); кінематографічний контрапункт у такий же спосіб поєднує дві лінії дії.

Наступною функцією є *невизначеність джерела звуку*. Свідомо створена невизначеність звуку дозволяє досягти занепокоєння, інтересу, напруження.

Також досить впливовим є *ефект наближення і віддалення*. Локалізація джерела звуку має своє драматургічне значення: найбільш важливе завжди чути на передньому плані. Тиша, як казав Фелліні, «...це найголовніше, що приніс звук у кінематограф». У моменти напруженого стану глядача тиша – «саспенс» – здатна посилювати емоційне сприйняття.

Також однією з найпоширеніших функцій являється *синхронність*, а музика підкреслює рух зображувального у фільмі. Представлення простору також займає вагоме місце у драматургії твору, «поле слуху» може бути набагато ширшим за допомогою звуків уявного світу.

Функція часу, а саме *зображувальний час* виявляється в тому, що музика передає епоху, колорит часу, минуле і навіть майбутнє.

Значну роль займає у драматургії фільму роль музики як *коментаря*. За допомогою музики автор висловлює суб'єктивне відношення до подій у фільмі.

Варто згадати таку функцію, як *засіб характеристики*: музика характеризує героя, ситуацію, середовище. Звук може бути використаним в ракурсі *психологічної функції*, тобто виражати внутрішній стан людини, його сні, галюцинації, відчуття, тощо.

Так звана функція музики як *символу* допомагає втілити драматургічні задуми, адже музика втілює символ, який не може передати кінозображення.

Функція *передбачення дії* за допомогою звуку говорить про те, що музика випереджає хід подій, готуючи глядача до того, що він поки що не бачить на екрані. Також потрібно згадати про *композиційно-об'єднуючий фактор* музики, який об'єднує дві різні сцени, суміжні кадри.

Коли один музичний фрагмент виконує відразу кілька функцій, можна говорити про *поліфункційність* звукового ряду.

В свою чергу *звукова багатоплановість* – це одночасне нашарування мови, музики, шумів у різних комбінаціях.

Досить важливу роль у фільмі відіграють шуми; функційно вони бувають відображенням деталей дії, фоновими, закадровими, реально не існуючими.

За допомогою вищезазначених функцій, які одночасно виступають й особливостями звукової драматургії авторського фільму, режисер може більш доступно та яскраво донести свою ідею до глядача, тому що головне місце в такому кіно займає саме ідея митця. Метою режисера, який створює подібний фільм, на мою думку, є донесення до глядача своїх поглядів та переконань, їх аргументація за допомогою художніх засобів, одним з яких виступає звук. Звичай таке кіно інтелектуальне, воно не для кожного глядача, в ньому багато символів, семіотичних моделей, психологічних підходів, і саме це змушує глядача замислитись над своїм життям, над своєю поведінкою, мірою відповідальності в суспільстві – над тим, що відбувається навколо людини в соціумі.

Пономаренко Марія Олексіївна
Україна, м. Київ

ОСОБЛИВОСТІ ВИСВІТЛЕННЯ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ВИДАТНИХ ОСІБ УКРАЇНИ У РАДІОПЕРЕДАЧІ

Ми маємо майбутнє, якщо знаємо свою історію
Мартін Іден

Впродовж багатьох століть «українські вісники» розвивали освіту і науку, культуру і мистецтво, стали славою і гордістю українського народу. Іван Франко, Марія Заньковецька, Максим Рильський, Соломія Крушельницька, Микола Леонтович – ось ті постаті, на які повинна рівнятися в Україні сучасна молодь, пересічний громадянин, політик, громадський діяч тощо.

Саме про таких особистостей і зроблена програма «Український вісник», що виходить на «Радіо Марія» (*«Радіо Марія» – католицька радіостанція, заснована в кінці минулого століття на півночі Італії, вже більше року існує в Україні; на сьогоднішній день позивні «Радіо Марія» лунають вже в 40 країнах світу, серед яких: Італія, Росія, США, Франція, Німеччина, Австралія, Ліван, Аргентина, Мозамбік і ряд інших держав в різноманітних куточках світу, де ефір ведеться на рідній мові кожного народу*). Ще раз згадаємо про них, зануримось у їхній доробок – літературний, художній, поетичний, музичний.

У радіопередачах висвітлено життєвий та творчий шлях осіб різних сфер діяльності: письменників, поетів, художників, скульпторів, композиторів та диригентів, співаків, акторів театру та кіно, кінорежисерів, політичних діячів та ін. Протягом року слухачі мали змогу почути передачі про отамана Устима Кармелюка, кобзаря Євгена Адамцевича, народну художницю Катерина Білокур, живописця Опанаса Заливаху, письменника і поета-каменяра Івана Франка, видатну акторку Марію Заньковецьку, велику співачку Соломію Крушельницьку, композиторів Миколу Леонтовича та Кирила Стеценка, поета Максима Рильського, співачку Квітку Ціsik, композитора, диригента, автора гімну «Ще не вмерла Україна» Михайла Вербицького, скульптора Івана Гончара.

Джерелом для таких передач стала книга «Українські вісники» Наталії Позняк та Олександра Хоменка. Із тексту книжки для передачі обиралися саме такі періоди з життєвого шляху персонажів, що є маловідомими для широкого загалу. Наприклад, у шкільній програмі вивчається творчість українського письменника і поета Івана Франка, однак про його бурхливе приватне життя можна прочитати лише у вузько спеціалізованій літературі. Або ж репродукції картин Катерини Білокур сьогодні легко доступні в Інтернеті або в багатьох музеях України та за кордоном, однак про її важку долю, про спробу самогубства через потяг до малювання, про те, як талановита художниця виживала, не маючи найнеобхідніших засобів для існування, знають не всі. Можливо, саме завдяки «Українському віснику» слухач дізнався про те, що блискуча акторка Марія Заньковецька просила письменника Антона Чехова написати для неї твори та ролі українською мовою.

Ці наведені приклади – лише невеликий перелік важливих, але досі маловідомих для слухача фактів з життя української творчої інтелігенції.

У передачах підкреслювалися основні проблеми, які заважали кожній з вказаних особистостей виконати свою творчу місію, подолати перепони на шляху до самореалізації. Реалізація таланту кобзаря Євгена Адамцевича не відбулася в повній мірі не тільки через його сліпоту, але й через репресивну тоталітарну машину, а художниці Катерині Білокур не дозволяли малювати батьки, що призводило до серйозних конфліктів у родині.

Створення образної атмосфери життя і діяльності особистостей в даних передачах потребувало особливого підходу і до звукового (музично-шумового) оформлення. Як відомо, музичне оформлення грає важливу роль у радіопередачі. Музика несе інформативну функцію, характеризує індивідуальність героя, епоху, середовище, ситуацію. Через музику може висловлюватися суб'єктивне відношення автора до подій: емоційний коментар, моральна оцінка, філософське узагальнення, критичний погляд, іронічний підтекст. Як засіб передачі психологічних явищ, музика може виражати внутрішній стан героя: напруження, тривогу і очікування.

Зважаючи на вищевказане, звукорежисер досліджуваних передач розробляв звукову палітру з урахуванням творчих поглядів та досягнень кожного персонажу, формулював загальну концепцію підходу до передач, а саме: створення настрою, атмосфери, часу, національної ідентичності, місця дії; також здійснювалося цитування авторських творів.

Тривалість передачі (приблизно 10 хвилин) дає змогу слухачеві зосередитись та поринути у вирій творчого життя персонажу.

Таким чином, передачі мають подвійний ефект та значення: для слухачів – ознайомлення з діяльністю видатних осіб України; для професіоналів – приклад підходу для звукового оформлення пізнавальної радіопередачі.

ОСОБЛИВОСТІ СТВОРЕННЯ ЗВУКОВОГО ОБРАЗУ ФОНОГРАМИ В СУЧАСНИХ МУЗИЧНИХ НАПРЯМАХ

На сьогоднішній день існує багато стилів та напрямів музики. Вони відрізняються темпом, ритмом, музичними інструментами і все це створює неповторний музичний образ. Технічний розвиток дав поштовх для появи багатьох сучасних стилів. У порівнянні з тими часами, коли звукорежисер виконував лише технічні функції, сьогодні він за важливістю є на рівні музикантів, адже бере безпосередню участь у створенні того звучання, яке характеризує потрібний стиль, створює звуковий та музичний образ, дає можливість для відкриття нових звучань.

Технічні можливості сьогодення пропонують багато інструментів для більш яскравого створення музичних образів, але сучасний музичний ринок вимагає від аранжувальника та звукорежисера глибокого розуміння його потреб та специфіки, високої музичної та технічної підготовки, розуміння специфіки того чи іншого стилю, а також врахування комерційної складової продукту.

Реалізація творчих завдань звукорежисури заснована на дуалістичному процесі створення звукового або звукозорового образу твору мистецтва особливими засобами художньої виразності, що передбачає синтез художніх і технічних завдань. На сьогодні існує багато способів створення потрібного музичного образу. Це можуть бути і використання різних приладів для обробки звуку, і різні методи запису звуку, і різна техніка для запису, і навіть різний емоційний підхід до композиції. Все це вимагає наукового осмислення творчих завдань звукорежисури на сучасному етапі її розвитку в контексті розвитку технічних засобів для їх втілення.

Прогрес у звукозаписі став новим етапом у поширенні популярної музики. Величезну роль для розвитку популярної музики зіграв винахід грамофона у кінці XIX ст. Тепер сотні тисяч людей дістали можливість почути знаменитих виконавців, навіть якщо ці виконавці ніколи не доберуться з концертами до їх міста або віддаленого селища. У 1910-х був встановлений стандарт двосторонньої грамплатівки на 78 зворотів на хвилину, а в кінці 1940-х рр. з'явилася довгограюча платівка на 33,3 звороту і так звана «сорокопятка» – невеликий диск, розрахований на швидкість 45 зворотів на хвилину. Індустрія поширення пісень у нотних збірниках ще деякий час конкурувала з грамзаписом, але до середини століття вінілові диски витіснили нотні аркуші, як згодом, у кінці XX ст., компакт-диски витіснили «вініл».

Звуковий образ у сучасній поп-музиці відіграє дуже важливу роль, навіть одну з основну. Від вдалої передачі звукового образу залежить все: від передачі емоцій, переживань та думок автора і виконавця до комерційного успіху пісні. Особливо це важливо та актуально сьогодні, коли звукорежисер та аранжувальник мають у своєму арсеналі дуже велику кількість інструментів для того, щоб зробити звук дійсно таким, яким він має бути, а в свою чергу пересічний слухач має досить високоякісні музичні системи для оцінки цього звучання та більш глибокого сприйняття тих емоцій і переживань, які вклали у твір автори.

НОВІТНІ КОМПОЗИТОРСЬКІ ТЕХНОЛОГІЇ У СУЧАСНОМУ МУЗИЧНОМУ ПРОСТОРІ (ДО ПОСТАНОВКИ ПРОБЛЕМИ)

Із впровадженням у ХХ столітті електричного джерела звуку розпочався новий етап розвитку у сфері інструментальної музики, який відкрив композиторам необмежений ресурс звукових можливостей. На даний час електронні аудіотехнології широко використовуються і – більше того – стали незамінними у різних сферах музичної творчості. Разом з тим створення музики засобами електронної техніки у мистецтвознавчих дослідженнях дотепер розуміється і вивчається як «технічне» мистецтво – таке, що має дуалістичну природу (синтез мистецтва і техніки). Електронна музика нерідко трактується як позбавлена духовності технічна модель «справжньої, живої» музики, для виробництва якої потрібно швидше інженерна, ніж музична освіта, і якість якої визначається, насамперед, можливостями використовуваної апаратури.

Актуальність порушеної проблеми обумовлена наступними параметрами: вивчення ролі електронних технологій в історії музичного мистецтва і художньо-творчій діяльності композитора ще не ставало предметом спеціального теоретичного дослідження; дослідження нових технологій дозволить виявити нові, інтегральні характеристики музики, алгоритмізувати різні види композиторської та виконавської діяльності.

Ступінь вивченості проблеми. Труднощі з літературою з історії та теорії новітніх технологій в композиції: україномовна та російськомовна література на дану тему майже відсутня. У той же час різного роду досліджень з проблем синтезу звуку та його обробки, алгоритмічної композиції, використання комп'ютерних технологій у музичній композиції, історії електронних композиторських шкіл та електронних музичних інструментів англійською, французькою, німецькою мовами існує чимало. Практично не розроблена методика адаптації традиційного інструментарію у віртуальному середовищі музичних комп'ютерних технологій.

Перспективи дослідження: необхідність введення нових композиторських технологій до кола проблематики сучасного музикознавства; включення української музики до загального процесу розвитку музично-інформаційних технологій; дослідження творчості сучасних українських композиторів, що працюють у жанрах електронної академічної музики; розробка методів аналізу електронних творів; вивчення специфіки музичних стилів у сфері електронної музики.

Досвід роботи з електронними аудіотехнологіями істотно змінив уявлення композиторів про звукову палітру музики. Електронні аудіотехнології забезпечили якісно новий технічний рівень роботи із звуковим матеріалом. Можливість безпосередньої роботи з останнім, мінаючи посередника-виконавця, надала більшої свободи індивідуальній творчості композитора і, разом з тим, актуалізувала проблему виконання та інтерпретації його творів.

АКУСТИЧНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ МОВИ

Використання електричного тракту для передачі мовних сигналів часто приводить до помітної трансформації їхніх акустичних характеристик. Це не тільки знижує загальну якість звучання, але й позначається на фонетичних характеристиках мови, змінюючи характер мелодійних інтонацій і навіть лексичне значення звуку. Зміна акустичних характеристик сигналу впливає й на інформативні показники мови, роблячи її недостатньо розбірливою й мало виразною. Все це вимагає розгляду насамперед акустичних характеристик мовних сигналів.

Фонетичні характеристики визначають звуковий склад мови. Фонетична організація мови залежить також від ударних і ненаголошених звуків, мелодійних інтонацій, тимчасових і динамічних характеристик мови.

Акустичні характеристики визначають такі чисто фізичні параметри мовних сигналів, як їхня потужність, динамічний і частотний діапазони, формантний состав, тривалість та ін.

Інформаційні характеристики дозволяють розділити мовну інформацію на сигнальну, семантичну й естетичну.

Сигнальна інформація дає можливість пізнати джерело звуку або визначити його напрямок (вигук).

Семантична (значеннєва) передає зміст мови, закладену в неї думку.

Естетична відбиває емоційні переживання людини.

Динамічний діапазон. Виміри показують, що звуки мови дуже відрізняються по потужності. Так, для голосних звуків середня потужність становить 700 мкВт, тоді як для приголосних вона наближається до 0,7 мкВт. Таке велике розходження в потужностях голосних і приголосних (30 дБ) приводить до зниження розбірливості мови. Зниженню сприяє ще й те, що найбільшу значеннєву інформацію в мові несуть слабкі приголосні звуки. Наприклад, у слові «ракета» звуки *p, t* дають більше інформації про його зміст, ніж звуки *a, e, a*.

Спектри й частотний діапазон. Звучання людського голосу представляється у вигляді сигналу пілкоподібної форми, що, крім основної частоти, містить ряд гармонійних. Найнижча з основних частот в окремих людей лежить у межах 70–450 Гц, інші розташовуються вище, у зв'язку із чим основні частоти різних по типу голосів лежать у межах: для баса 70–400 Гц, баритона 110–440 Гц, тенора 130–590 Гц, контральто 175–780 Гц, мецо-сопрано 220–1050 Гц і сопрано 350–1320 Гц.

При формуванні звуків мови системою резонаторів мовного апарату підкреслюються ті або інші групи їхніх гармонійних складових. Форманти лежать в області частот від 100 до 8000 Гц, концентруючись у межах 200–3000 Гц. Для голосних звуків характерні форманти з дискретним спектром для приголосних, і особливо глухих *з, ш, х* – форманти із суцільним спектром. Велику роль грає співоча форманта (2200–3200 Гц), характерна для добре натренованого голосу.

Розміщення цієї форманти в області найвищої чутливості слуху забезпечує підвищену гучність.

Основні тони разом з гармонійними складовими, формантними й неформантними областями посилення створюють повний спектр мовного сигналу чоловічого й жіночого голосів.

Тимчасові характеристики. Тривалість формант голосних звуків і соночних приголосних, як *л, м, н, р*, більше, ніж у приголосних дзвінких і глухих. Середня тривалість голосних становить 150 мс із коливанням у межах від 120 мс (для неударних) до 210 мс (для ударних звуків).

Просторові характеристики. Дифракція звуку навколо голови помітно позначається на характеристиках спрямованості людського голосу. Зміна горизонтального кута прийому в межах $\pm 45^\circ$ і далі до $\pm 90^\circ$ приводить до відносного зменшення рівня високочастотних складових сигналу відповідно на 3–5 і 6–8 дБ. Трохи менше на передачу високочастотних складових мовного сигналу впливає зміна кута у вертикальній площині.

Необхідно додати, що мовний апарат, будучи складною системою, визначає не тільки гучність, тональність, тембр мовного звучання, а й сильно впливає на фонетичні й інформаційні його показники.

*Смирнов Даниил Николаевич
Россия, г. Санкт-Петербург*

ИЗУЧЕНИЕ ЯЗЫКОВ ЗВУКОВОГО ПРОГРАММИРОВАНИЯ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ ЗВУКОРЕЖИССЕРА

В современном процессе обучения профессии звукорежиссера одной из основных тем учебного процесса является изучение компьютерных приложений, выполняющих работу со звуковым сигналом – различных аудиоредакторов, программ-секвенсоров и т.д. Как правило, основное учебное время направлено на приложение, которое используется основным при практическом обучении в студии – это либо Avid Pro-Tools, либо Apple Logic, либо Steinberg Nuendo или Magix Samplitude. Без знания тонкостей функционирования и эффективных приемов работы с данными приложениями звукорежиссер не сможет добиться желаемого результата.

Однако звукорежиссер высокого уровня должен не только уметь работать с параметрами того или иного плагина или синтезатора (семплера), но и понимать процесс цифрового синтеза или цифровой обработки. Разумеется, изучение аудиoprogrammирования на высокоуровневых языках (таких, как, например, C++ или в среде Matlab) включать в процесс обучения было бы нецелесообразно, но есть выход в использовании так называемых языков звукового программирования. Их существует довольно большое количество (ChucK, Cmusic, Csound, Pure Data и др.), но самым известным и используемым в музыкальном производстве является Max/Msp компании Cyclin'74. Программа содержит огромное количество объектов, с помощью которых можно построить синтезато-

ры различных конфигураций и видов синтеза, гибкие семплеры, устройства обработки и спектрального анализа. Max/Msp поддерживает технологию Rewire, поэтому может быть интегрирована с основным приложением, используемым на студии. Изучение Max/Msp (равно как и других языков звукового программирования) позволит будущему звукорежиссеру понять принцип действия основных устройств синтеза и обработки звука, природу аналого-цифрового и цифро-аналогового преобразования, спектрального представления сигналов.

Ужинський Михайло Юрійович
Україна, м. Рівне

МЕТОДИ ОЦІНЮВАННЯ ЯКОСТІ ФОНОГРАМ

Початок ХХІ сторіччя ознаменований бурхливим розвитком звукотехнічного обладнання, комп'ютерно-звукових станцій, програмного й апаратного забезпечення. Велика кількість спеціалізованих музичних магазинів пропонує широкий вибір інноваційних цифрових технічних засобів для запису й обробки звуку. Придбання необхідного студійного обладнання перестало бути проблемою, це сприяло зростанню великої кількості студій, котрі спеціалізуються на записі музичних творів різних форм та жанрів. Звукорежисурою почала займатись велика кількість людей, чималий відсоток з яких – аматори, що прийшли в професію випадково, не маючи достатньо практики та погано знаючи тонкощі роботи звукорежисера.

Невміле створення звукових планів, випадковий підбір і установлення мікрофонів з невідповідними технічними характеристиками, некоректне використання динамічних приладів обробки звукового тракту, надмірне застосування програм із процесорів ефектів, поганий моніторинг, недостатнє розуміння значення майстерингу та виведення готової продукції у потрібному форматі, відсутність досвіду в об'єктивній оцінці своєї роботи та інші чинники – усе це дає негативний результат щодо якості звучання фонограм на компакт-дисках і деяких каналах ТВ та хвилях радіомовлення.

У межах робіт міжнародних організацій з радіомовлення і телебачення були розроблені рекомендації стосовно оцінки якості звучання фонограм для внутрішньої практики взаємодії звукорежисерів різних студій з обміну записами та спілкування однією «мовою». Цей досвід актуальний і на сьогоднішній день, доцільно, щоб звукорежисери мали єдиний підхід щодо критеріїв оцінки якості звучання і розуміли відповідну термінологію. Тим більше, що попередні надбання удосконалювались і конкретизувались фахівцями з різних країн світу.

Розроблений ними метод суб'єктивної оцінки якості звучання оснований на строгій конкретизації всіх параграфів тестування, котрі визначають у сукупності рівень створеної фонограми. Оцінюванню підлягають як технічні, так і художні показники, що взаємодіють один з одним.

У межах вимог щодо дотримання обсягу цієї статті пропонується не розширена, без пояснень і уточнень окремих пунктів, експертна оцінка фонограм яка проводиться за такими параметрами:

- 1) просторове враження від звуку;
- 2) музичний баланс;
- 3) насиченість;
- 4) прозорість звучання;
- 5) ясність звучання;
- 6) тембр;
- 7) виконання;
- 8) стереовраження;
- 9) динамічний діапазон;
- 10) рівень шумів (спотворень).

В окремих випадках оцінюються додаткові параметри:

- 11) аранжування (для хореографічних постановок і популярної музики);
- 12) техніка запису і знімання звуку;
- 13) художня цінність твору.

Порівняльний аналіз звучання наданих треків заноситься до відповідного протоколу. Прослуховування фонограм повинно проводитися в приміщенні з нормованою акустикою і з використанням різних моделей студійних моніторів високого класу від провідних фірм-виробників, які спеціалізуються на випуску типової продукції.

Головне – кінцевий результат, адже його величність Слухач не буде вникати в подробиці, на яких приладах доведено музичний матеріал. Творча робота в звукорежисурі потребує належного ставлення до неї – прискіпливого й критичного на усіх етапах проекту. Звукорежисеру потрібно спиратись на цифрові технології та інноваційні звукотехнічні засоби, а вони, у свою чергу, передбачають базис практичної роботи й технічні знання, розуміння музики й наявність художньо-естетичного смаку.

Фадєєва Катерина Володимирівна
Україна, м. Київ

ФРАКТАЛЬНІ АЛГОРИТМИ У КОМПОЗИЦІЙНОМУ ПРОЦЕСІ: ДО СПЕЦИФІКИ ФУНКЦІОНАЛЬНИХ МОЖЛИВОСТЕЙ

Поняття «фрактальність» відзначається своєю універсальністю. Саме ця властивість фрактала виявилася в центрі прогресивних наукових досліджень цілого ряду наук. «Фрактальний» принцип вперше був введений Бенуа Мандельбротом для відображення структури багатовимірного світу, як інструмент опису цілісності світобудови. Фрактальна множина, як самоподібна структура, використовується в гуманітарних дисциплінах у плані встановлення внутрішнього зв'язку між раціональним науковим пізнанням та емоційно-естетичним сприйняттям. Даний математичний принцип також використовується для створення алгоритмічної музики.

До таких програм відноситься FractMus 2000 (автор Г. Діаз-Жерез – піаніст, лауреат численних міжнародних конкурсів; навчався та проходив ста-

жування за «Музичною програмою мистецтв» у Манхеттені, де удосконалював виконавську майстерність та освоював комп'ютерне програмування музики; гастролював в Австралії, Португалії, Великобританії, Франції, Італії, Іспанії, США та ін.), написана мовою програмування «C++». Програма являє собою генератор алгоритмічної музики для створення мелодій з використанням математичних формул. Починаючи з часів Стародавньої Греції, музика і математика мають «точки перетину», принципи взаємодії, можливо тому, що музика є найабстрактнішою формою мистецтва. Сучасні комп'ютерні можливості при виконанні завдань підвищеної складності дозволяють зробити всі необхідні обчислення зручними (на відміну від доком'ютерного періоду).

Програма, що аналізується, призначена для створення музики на основі принципів теорії чисел, фракталів та клітинних автоматів, включає дванадцять алгоритмів генерації послідовності нот; при цьому здійснюється постійний контроль над параметрами алгоритмів та надається можливість для необмеженого варіювання мелодичного матеріалу. Дана програма є інструментарієм для реалізації композиційного процесу та творчої фантазії композитора.

Крім того, до складу програми входять шістнадцять каналів або голосів, кожен з яких генерує мелодичну або ударну послідовність. Для кожного каналу програмується серія параметрів: алгоритм звукоряду, діапазон октав, ознака модуляції, номер MIDI-каналу та інструмента, динаміка голосу (від *pianissimo* до *fortissimo*), тривалість нот, режими поєднання нот та ін. Кожен з голосів може бути оперативно увімкнений та вимкнений.

В якості звукоряду може бути запрограмований будь-який традиційний європейський звукоряд з семи звуків або пентатоновий, цілотноновий, октатоновий, а також довільна множина, вибрана з 12 звуків октави.

Для всієї композиції задається темп, ритмічна структура та значення лічильника, на основі яких виконується генерація нот кожним з алгоритмів. Лічильник відраховує 32 долі, генерація ноти виконується в момент досягнення кратних значень для заданої тривалості нот.

Для кожного голосу може бути включена модуляція – автоматична зміна параметрів роботи алгоритму. Звучання голосу може бути інвертовано, тобто мелодичні ходи вгору будуть виконуватися вниз та навпаки. Функція Composition Randomizer дозволяє надати вибраним параметрам композиції стохастичні значення. Таким чином, зручно реалізується «вільний пошук» незвичайних малюнків та сполучень.

Конфігурація автокомпозитора та створені композиції зберігаються у файлах та при бажанні доповнюються авторською інформацією та захищаються паролем. Готові композиції мають можливість зберігатися у форматі MIDI-файлу. Композиція також може бути перетворена в графічний формат шляхом імітації інтерференції між параметрами. У результаті утворюються мереживоподібні візерунки з фрактальною структурою.

Для здійснення необхідних обчислень при створенні музики програма FractMus передбачає наявність та виконання трьох важливих операцій вибору: алгоритму, вибір параметрів головного редактору (масштаб, відгалуження, інструмент, значення та ін.) та показань стартового лічильника, які у відповідності звучанню музики послідовно зростають.

Так, наприклад, параметр відгалуження *Crutial* використовується для створення канонів та фуг (за правилами контрапункту). Назви та кількість нот з бази даних стартового лічильника передаються за допомогою функції «отримання приміток».

Програма *FractMus* містить масив показчиків для активізації певних функцій. Функція алгоритму вибирає ціле число для створення номеру *midі*-ноти у відповідності параметрам. У випадку, якщо умова (1) виконана, необхідна нота буде зіграна. Дана процедура виконується в режимі реального часу для кожного голосу при опрацюванні певних епізодів, фрагментів, так званих складів.

Даний напрямок у комп'ютерному музичному програмуванні призначений для використання академічними композиторами. Фрактальні алгоритми надають різноманітні можливості при створенні та опрацюванні музичного матеріалу.

Філінський Роман Юрійович
Білорусь, м. Кобрин

ДО ПРОБЛЕМИ ВПРОВАДЖЕННЯ ЕЛЕКТРОННИХ ТЕХНОЛОГІЙ У СУЧАСНУ ІНСТРУМЕНТАЛЬНУ МУЗИКУ

У часи ХХ століття, коли люди насолоджувалися звуками музичних інструментів у різному складі, від сольного виконання до симфонічних оркестрів, з'явилася так звана електронна музика, яку назвали музикою набагато пізніше, і буде шкода, якщо у далекому майбутньому, окрім неї, нічого більше не будуть визнавати за музику.

Електронна музика – це широкий термін, що позначає музику, створену з використанням електронного устаткування. Матеріальною основою електронної музики є електронно вироблені, препаровані та синтезовані звуки.

Будь-який звук, створений за допомогою електричного сигналу, може бути названий електронним. Тому термін «електронна музика» іноді помилково застосовують до музики, що виконується на звичайних акустичних інструментах тільки тому, що при її записі або виконанні використовувалися електронні підсилювачі (наприклад, у джазі або в народній музиці). Електронна музика, як маркетинговий термін, означає музику, створену переважно за допомогою електронних засобів, таких як синтезатори, семплери, комп'ютери і драм-машини. Вперше термін «електронна музика» з'явився у 1951 році у декларації групи музикантів, що працювали в Кельнській студії RTF, як *Elektronische Musik*.

Ера електронної музики тісно пов'язана і, в певному сенсі, є продовженням ери звукозапису. Перший електронний інструмент – музичний телеграф – винайшов Еліша Грей у 1876 році. Наступне десятиліття принесло кілька подібних винаходів, однак спочатку вони сприймалися як курйози і не отримували більшої значимості.

На зламі 1970-х–80-х років настає стрімкий розвиток технологій у галузі електроінструментів. З'являються перші масово вироблені секвенсери, а пізніше – програмувачі барабанів. У 1983 році впроваджується стандарт MIDI. Розвиток

мікрокомп'ютерів на початку 1980-х років уможливив їх використання як програмних синтезаторів і секвенсерів.

З приходом 80-х років електронне звучання назавжди закріплюється у популярній музиці. Представники таких напрямків, як електропоп, new romantic, синті-поп і італо-диско створюють цілу низку хітів, а їхня музика стане пізніше символом того десятиліття. Техно та хауз впливаються до мейнстріму. Характерним для сучасної танцювальної музики стає використання ритмів, значно швидших і точніших, ніж виконаних на традиційних ударних інструментах.

Як ми бачимо, електронні технології пройшли свій шлях від імітації звуку до розвитку стильових напрямків. На сьогодні електронна та «жива» музика існують паралельно та не заважають один одному.

Перейдемо до електронних контролерів. Перший з них – це синтезатор звуку, схожий за виглядом на фортепіано (клавішний синтезатор). Він має багато переваг: він не потребує настроювання; містить багато функцій та режимів налаштування (бібліотека звуків, секвенсер); має можливість автономного створення готового музичного твору. Проте піаністи-професіонали одразу забракували цей пристрій з ряду причин: низький рівень імітації живих інструментів; дискомфорт при взаємодії музиканта та інструмента; незначний діапазон октав. Виробники взяли це до уваги та почали розробляти нові, більш досконалі моделі цифрового фортепіано. На сьогоднішній день його майже не відрізнити за звуковими якостями від натурального. Таке під силу почути тільки справжньому професіоналу, який колись в дитинстві вчився грати на справжньому інструменті.

Перейдемо до електронних духових контролерів і для прикладу розглянемо саксофон. Інструмент на сьогодні визнаний королем оркестру, а його елегантний звук – самим близьким за схожістю на людський голос. Існує декілька основних світових виконавських шкіл гри на цьому чудовому інструменті та багато нововведень нестандартної гри. Все це є наслідком взаємодії розумового, фізичного та духовного розвитку людини, що надихає на пошуки нових шляхів пізнання світу, зокрема музики.

Прагнення людини до технологічних удосконалень, на жаль, розповсюдилось і на музичне виконавство. Сьогодні існує багато плагінів (plug-in), які можуть робити із звуком справжні дива. Це позбавляє необхідності вчитися грати професійно та індивідуально-унікально, тому що комп'ютерна програма виконає майже всі необхідні операції (Nuendo, Cubase). Семпл, що імітує живий звук саксофону, став сьогодні настільки складним за алгоритмом, що його майже не відрізнити від «живого».

Останнє нововведення у електронному світі під назвою бриз-контролер (breath controller) та модуль введення в комп'ютер інформації про висоту та тембр звуку, що віддалено нагадує контури саксофону, повністю позбавляє можливості відчувати природну взаємодію зі справжнім інструментом. Звичайно, в ньому є свої переваги, як і у клавішному синтезаторі, але не більше. Можливо, у далекому майбутньому люди зовсім забудуть, що таке натуральні інструменти, адже електронні аналоги стануть настільки складними, що зможуть компенсувати відсутність перших, але вони ніколи не зможуть компенсувати магію взаємодії людини і справжнього інструмента. Зокрема, коли відчувається єдність тіла

та інструмента, як частини тіла. Електронні аналоги завжди будуть рудиментом у цьому плані.

У результаті проведеного дослідження ми дійшли висновку, що необхідна «співпраця» двох технологій, в основі якої будуть задіяні «живі» інструменти. На сьогодні існують якісні технології підсилювання звуку та процесори ефектів, які можуть надати звукові найрізноманітніших відтінків, проте ніколи не замінять «живий» звук. На нашу думку, тільки гра на «живому» музичному інструменті розвиває людину фізично, розумово та духовно.

Чернишева Марина Олександрівна
Україна, м. Київ

ДО ПИТАННЯ ПРО ЗВУКОЗАПИС ДИКТОРСЬКОГО МОВЛЕННЯ У ТЕАТРІ

Запис голосу у театрі можна розділити на наступні типи:

- запис сценічної мови актора для звукового оформлення вистави (це може бути як запис окремої фрази, так і досить довгого монологу чи діалогу; такий запис може проводитися з накладанням музики та шумів);
- запис одного актора чи групи акторів при репетиційній роботі над виставою;
- запис виступів, бесід, зустрічей майстрів театру (акторів, режисерів, драматургів тощо);
- запис всього спектаклю;
- запис зборів, мітингів та інших різноманітних заходів, які проводяться на сцені театру.

Всі вищезгадані типи запису мовлення відрізняються як технічними, так і художніми особливостями. Найбільш складним для запису є запис сценічної мови для звукового оформлення вистави.

При записі художнього мовлення вибір того чи іншого типу мікрофону залежить від: акустичних умов запису; характерних особливостей голосу виконавця; художнього задуму використання мовної фонограми в сценічній дії. Важливим є не тільки вибір максимально ефективного типу мікрофону, а й його правильне розташування щодо актора. Існує кілька загальних правил розміщення виконавця перед мікрофоном. При записі одного виконавця зазвичай використовують вузьконаправлений мікрофон. Його розміщують на відстані 50–70 см від виконавця. В залежності від положення виконавця (сидить він чи стоїть) мікрофон встановлюють на столі або на високій стійці, але так, щоб він був на рівні обличчя актора. При більш близькому розміщенні актора біля мікрофону (крупний та середній плани) проявляються незначні відтінки голосу, підкреслюються всі нюанси та дефекти мови, починає прослуховуватися шум дихання та шипіння глухих приголосних. До того ж мікрофони, які мають характеристику у вигляді «вісімки», при близькому розташуванні від виконавця надто підкреслюють низькі частоти, в результаті чого спотворюється тембр голосу і запис

починає «бубніти». Тому мікрофони цього типу рекомендується розташовувати не ближче, ніж на 80–100 см від виконавця. Вказані дефекти можна зробити менш помітними, якщо актор злегка розверне голову в бік від осі максимальної чутливості мікрофону, однак при цьому може змінитися і звуковий план.

Вибір відстані між виконавцем та мікрофоном для отримання необхідного звукового плану залежить від типу мікрофона. Для запису діалогу найбільш зручним є мікрофон характеристикою направленості у вигляді «вісімки». Виконавці розташовуються по обидві сторони від мікрофона по осі його максимальної чутливості, причому відносна відстань кожного від мікрофона має бути зворотно пропорційна силі його голосу.

При записі діалогу вузьконаправленим мікрофоном співрозмовників необхідно розташувати поряд в зоні кута, який перекривається діаграмою направленості. Якщо голоси виконавців надто відрізняються за гучністю, мікрофон необхідно розвернути так, щоб людина, яка має більш сильний голос, стояла на периферії кута осяжності діаграми направлення. Але при цьому треба врахувати, що якщо приміщення має порівняно високий рівень реверберації, цей метод призводить до різноплановості у звучанні голосів акторів. У цьому випадку слід спробувати розмістити виконавців обличчям до обличчя, достатньо близько від мікрофону і з боку по відношенню до його осі мінімальної чутливості. Необхідне співвідношення гучності голосів можна отримати, експериментально змінюючи місцезнаходження акторів відносно мікрофонів.

Для створення ілюзії приближення або віддалення розповідача можна використовувати мікшер, поступово вводячи його або виводячи в процесі запису. Звичайно, все це дає досить приблизну ілюзію, але в окремих випадках простота способу дозволяє користуватися саме ним.

Спокійне мовлення рекомендується записувати з рівнем 80% від максимально допустимого; емоційну, насичену великими перепадами по гучності та висоті звука – з рівнем 50–60%. Однак слід пам'ятати, що при записі з мікрофону, розташованого близько до виконавця (крупний план), створюється враження достатньої гучності навіть при малих показниках індикатора рівня. Навпаки, при записі високих голосів чи при розташуванні мікрофону у віддаленому плані індикатор може показувати максимальний рівень при середній гучності.

Чернышев Андрей Викторович
Россия, г. Санкт-Петербург

ТЕХНОЛОГИИ ЗАПИСИ ЖИВЫХ КОНЦЕРТОВ

Запись живых концертов делается для создания видеофильмов или телевизионных фильмов о концерте или о целом туре, а также для истории. Но этот процесс скорее можно назвать технологической записью. Чаще всего заказчиком записи звука на живом концерте является телеканал или звукозаписывающая компания, выпускающая потом DVD или CD с записью шоу. Работа с телевизионными студиями требует, естественно, соблюдения их стандартов уровня

сигналов, соотношения «сигнал/шум» и т.д. Но всех объединяет одно – стремление получить максимально возможное качество записи звука и максимально полный материал для последующей с ним работы.

Существует три способа записи концертов: запись микса прямо с пульта в зале, запись с нескольких высококачественных микрофонов, установленных в зрительном зале, и многоканальная запись независимо от звучания в зале.

Запись с пульта часто используют телевизионщики, но качественную запись таким способом можно получить только на очень качественной и правильно настроенной аппаратуре звукоусиления зала, в этом случае задача инженера сродни сведению в студии. Как правило, для телевизионного звука достаточно записать всего несколько дорожек с группами однотипных инструментов и микрофонов. Связано это, прежде всего, с небольшим количеством аудиодорожек в профессиональных камерах и с невысокими требованиями к качеству звука на отечественном телевидении.

Запись с микрофонов чаще всего используется для классической музыки, причем использование этих же микрофонов для звукоусиления невозможно. Иногда очень неплохие результаты дает совмещение записей с пульта и с микрофонов в зале, надо только помнить, что микрофоны зала находятся на приличном расстоянии от сцены, а звук с пульта выходит практически без задержки, и при микшировании надо его задерживать для совпадения по фазе со звуком, записанным с микрофонов, причем за счет этой задержки можно в некоторой степени влиять на объемность звучания финального микса. По расположению микрофонов зала существует масса вариантов, каждый звукорежиссер или инженер записи должен знать полсотни возможных точек установки. Решение о применении конкретных видов и марок микрофонов каждый звукорежиссер принимает сам, основываясь на общем звучании в зале, его акустических особенностях и собственном опыте.

Самый профессиональный, но и самый дорогой способ записи живого шоу – это многоканальная запись. Задача перед звукорежиссером стоит очень непростая: необходимо записать отдельно на многоканальный носитель:

- звук с каждого микрофона;
- звук каждого комбика и инструмента на сцене;
- общий микс с пульта в зале;
- общую звуковую панораму зала;
- аплодисменты зрителей.

Звук берется непосредственно с директ-аутов (direct out) каждого из используемых каналов. При этом все эти выходы должны быть обязательно в пре-фэйд (pre fade) положении – то есть, до всех корректировок на канале. Производится запись не обработанного (чистого) сигнала с микрофонов, который в дальнейшем будет редактироваться в студии звукозаписи. Без всего этого не удастся воспроизвести достоверную атмосферу концерта или шоу при сведении записанного материала.

Таким образом, у звукорежиссера есть возможность выбрать, исходя из специфики концерта, необходимый для конкретной задачи метод звукозаписи.

РАЗВИТИЕ ЗВУКОРЕЖИССЕРСКОГО СЛУХА НА УРОКАХ СОЛЬФЕДЖИО

Специальность «Музыкальная звукорежиссура» достаточно новая в сравнении с другими традиционными консерваторскими специальностями. Отсюда следует, что преподаватели музыкально-теоретических дисциплин должны учитывать особенности данной специальности и нарабатывать специальные методики работы с этими студентами. В наибольшей степени это относится к дисциплине сольфеджио, поскольку именно здесь происходит формирование так называемого звукорежиссерского слуха.

Совершенно очевидно, что звукорежиссерский слух содержит в себе два ключевых аспекта: *технический* (способность определять те или иные особенности звучания, в том числе акустические параметры звукового сигнала) и *эстетический*, связанный с художественной оценкой произведений разных стилей. Поскольку звукорежиссеры имеют дело с записью музыки для разных инструментальных составов, то важным компонентом их слуха должен быть тембровый слух.

Анализ вступительных экзаменов на специальность «Музыкальная звукорежиссура» выявляет интересные факты. В экзамене по сольфеджио, кроме традиционного двухголосного диктанта, исполняемого на фортепиано, обязательным является и тембровый (так называемый, диктант с электронного носителя) – фрагмент записи оригинального произведения. Абитуриенты, имеющие абсолютный слух или достаточно натренированный на традиционные инструктивные диктанты, как правило, плохо справляются с этим заданием, в то время как выпускники духового, народного отделения музыкального училища (то есть студенты, играющие в оркестрах и постоянно слышащие разные тембры) лучше преодолевают эти сложности. То же можно сказать и об экзамене по специальности, одним из разделов которого является письменный сравнительный анализ двух-трех аудиозаписей одного и того же фрагмента произведения и его эстетическая оценка. Часто приходится наблюдать не аналитические рассуждения по сути услышанного (сравнение исполнительской и звукорежиссерской интерпретаций), а добросовестное сочинение о творчестве композитора, музыка которого прозвучала.

Развитие звукорежиссерского слуха на уроках сольфеджио требует специальной методики, суть которой заключается в следующих факторах:

- 1) в переводе традиционных форм урока сольфеджио (музыкального диктанта и слухового анализа) исключительно на живое звучание аудиозаписи, воспроизводимой на высококачественной аппаратуре, способной передать все нюансы и искажения звучащего текста;
- 2) в межпредметных связях сольфеджио с дисциплинами специального цикла («Слуховой анализ звукозаписи», «Звукорежиссура», «Запись в студии»);
- 3) в создании мультимедийных сольфеджийных пособий по музыкальному диктанту и слуховому анализу.

Многолетний опыт работы со студентами этой специальности реализовался в идеи создания пособия по музыкальному диктанту, состоящему из электронной (CD-диск с записью фрагментов произведений разных стилей) и текстовой части (нотное приложение – расшифровка аудиодиктантов и методические указания к их написанию). В пособии представлено около трехсот диктантов. Рассчитывая на высокую методическую культуру преподавателя, в пособии предложены разные принципы классификации материала, поскольку традиционный принцип «от простого к сложному» в данном случае нам показался неуместным. Таким образом, каждый диктант попадает в разные разделы классификатора, в зависимости от целей урока.

Приводим основные принципы классификации: стилевой; жанровый; по элементам музыкального языка; по параллелям в прохождении тем дисциплин «Слуховой анализ звукозаписи», «Запись в студии»; по функционированию определенного инструмента в разных жанрах. Большая часть диктантов предполагает эскизную запись, которая оговаривается со студентами при анализе прослушанного материала. Достаточно часто фактурно-тембровые диктанты предполагают партитурную запись нотного текста, что не усложняет, а напротив, облегчает задачу расшифровки.

Опыт показывает, что работа над таким типом диктантов не только полезна для развития профессиональных слуховых навыков будущего звукорежиссера, но и весьма увлекательна. Благодаря аудиозаписи у студентов улучшается восприимчивость к музыкальным тембрам, слышанию оркестровой фактуры, звукового баланса, расширяется музыкальный кругозор. Создание оригинальных художественных фонограмм невозможно без работы внутреннего слуха на основе накопленного слухового опыта и утонченного вкуса.

Шевцов Станислав Евгеньевич
Россия, г. Сургут

ПРОБЛЕМЫ ФОРМИРОВАНИЯ СУБЪЕКТИВНОГО ПРЕДПОЧТЕНИЯ КАК ПСИХОАКУСТИЧЕСКОГО ФАКТОРА

Для специалистов-звукорежиссеров, как, впрочем, и для музыкантов, первостепенным профессиональным фактором является наличие внутреннего эталонного образа звучания всех музыкальных жанров, подразумевающего как качественные характеристики передачи звука, так и уровень исполнения. Что касается акустических инструментов и академических жанров, исторически такой эталон формировался, исходя из прослушивания профессиональных коллективов в залах, прежде всего с высокой репутацией акустики. Исторические традиции исполнительства были причиной именно такого предпочтения, на основании которых на современном этапе и сложились нормативные показатели акустики залов. Однако, с появлением эры телевидения и радио, домашнего стерео начал складываться другой тип восприятия музыки.

Важнейший субъективный критерий «пространственность» складывается из двух критериев: «кажущаяся ширина источника» (AWS) и «окружаемое во-

круг звучание» (ОВЗ). ОВЗ коррелирует с объективным параметром «время реверберации» (RT). Исследования автора показали, что они не зависимы в определении общего критерия [1]. Не вдаваясь в технические детали исследования, показано, что высокое значение критерия AWS достигается при воспроизведении качественной записи в обыкновенной стереосистеме. Также высокие значения AWS можно получить в достаточно «сухом» зале, если на сцене расположен, например, играющий симфонический оркестр. Таким образом, недостаток RT восполняется высоким показателем «ширины источника». Доказательством может считаться факт, что низкое количество залов в России с нормативным показателем RT [2; 3] не вызвало угасания симфонической и органной культуры. Однако первоначальный стереотип предполагал равновысокие значения компонента пространственного впечатления, поэтому он является более сложным. Таким образом, можно говорить о деградации дальнейшего развития психоакустического стереотипа, причиной которого отчасти послужило появление сначала моно вещания, а потом и стереосистем, являющихся общедоступными.

Недостаточно разработаны параметры и в архитектурной акустике. Так, в российских нормативных документах, по сути, нормируется только один акустический параметр – RT, причем при расчетах акустики будущего зала допускается отклонение от оптимальной величины в пределах от 0,6 до 1,2 секунды. Это весомые значения. Заметим, что в международном стандарте ISO3382 нормируются около 10 параметров. Появление формата 5.1. явило собой наиболее близкую на сегодня схожесть реальной звуковой картины с воссозданной искусственно, однако данный формат широкого применения в профессиональных целях не находит. Все эти факторы снижают уровень внутреннего эталонного звукового образа звучания у специалистов и слушателей, вследствие чего понижается исполнительская культура, уровень звукозаписей. Возможные пути решения видятся в следующих мерах: формирование эталонного образа должно происходить при условии хорошего исполнения в залах с высоко оцениваемой репутацией акустики; повышение существующих нормативов акустики залов до международного уровня; возможность более активного использования аудиозаписей в формате 5.1, что особенно важно для студентов-звукорежиссеров.

Литература:

1. Шевцов С. Е. Оценка субъективного параметра «пространственность» в акустике музыкальных залов. – М., 2008. (Российское Авторское Общество, Свидетельство №14176).
2. Шевцов С. Е. Акустика концертных залов бывших благородных и городских собраний Сибири и Дальнего востока России // Труды XXIV сессии Российского Акустического Общества. – 2011.
3. Шевцов С. Е. Варьированный выбор способов имитации акустической среды в концерте академической музыки как отдельный тип звукоусиления // Современные аудиовизуальные технологии в художественном творчестве и высшем образовании. – СПб., 2011.

ЗВУКОВИЙ ПОСТПРОДАКШН ЯК ВАЖЛИВА СТРУКТУРНА ОДИНИЦЯ ПОСТПРОДАКШН-ЦИКЛУ

На сьогоднішній день існує безліч різних напрямів у роботі зі звуком, кожний з яких ставить перед фахівцями різні завдання і у підсумку передбачає конкретний результат. Творча особа, що має певний задум та знаходить свої методи виконання, поринає у процес виготовлення музичного матеріалу від написання твору до кінцевого результату. Результатом роботи музичної студії стає закінчений твір.

У галузі роботи звукорежисера значне місце займає майстеринг. Основне завдання цього процесу полягає в тому, щоб підготувати фонограму до видання на тому або іншому носії, і тоді фонограма стає готовим продуктом. Ще декілька видів окремих закінчених процесів: проведення реставраційних робіт; звукозапис «живих» виступів, де результатом роботи звукорежисера стає «правильний живий» звук або концертна фонограма.

Особливий напрямок у звуковій індустрії – «постпродакшн». Постпродакшн – це другий великий етап роботи над картиною, створення звуку під зображення. В англо-американській термінології так іменується етап роботи над фільмом після закінчення зйомок. Традиційно українською мовою цей етап називається монтажно-тонувальним періодом або періодом монтажу й озвучування, коли робота над фільмом переходить із знімального майданчика в студію. Основне завдання звукорежисера кіно полягає у зібранні до загальної палітри розрізнених елементів звукозапису, що становлять єдину фонограму фільму.

Елементи фонограми діляться на три основні види: *шуми, музика, мова*. Кожний із цих елементів може бути як фонотечним, тобто взятим з наявної на кожній студії фонотеки, так і оригінальним, тобто записаним спеціально для даного фільму або передачі. Бажано, щоб фонові шуми вибиралися з тих, що були прописані під час зйомок. Деякий матеріал підбирається у фонотеці. Синхронні шуми – звуки, які не мають антуражного характеру, а мають свою яскраво виражену спрямованість. Ці шуми записуються реально.

Спецефекти на Заході дуже часто готує абсолютно окрема студія, і цей досить тривалий і складний процес може займати стільки ж часу, скільки й увесь постпродакшн, бо це «штучна», коштовна робота, яка, на жаль, не завжди враховується нашими продюсерами й замовниками. Спецефект – звук, що складається з більш ніж однієї звукової фактури.

Оскільки переважна більшість сучасних музичних творів має авторів або власників (що володіють авторськими правами), найчастіше приймається рішення використовувати оригінальну музику, яка, у свою чергу, замовляється композитору. Залежно від завдання, поставленого перед композитором, музика може бути написана попередньо, ще до початку зйомок фільму, або пізніше, відразу після монтажу робочого позитиву.

Існує три основні способи озвучення кінофільмів (хоча цей розподіл є досить умовним): попереднє озвучення (музичний кліп, фільм-опера, фільм-балет

і т. д.), синхронне озвучення (тонування), наступне озвучення (дубляж). Команду, що виконує постпродакшн, як правило, складають: менеджер дубляжу, режисер дубляжу, актори, звукорежисер дубляжу (що є відповідальний за синхрон, так званий «ЛіпСинх»).

Якщо в більшості звукових галузей увесь технологічний цикл носить закінчений характер і доступний одній людині, то в процесі постпродакшна ситуація прямо протилежна. Поодинокі досягти гарного професійного результату неможливо – потрібна тісна взаємодія фахівців різних напрямків.

*Ястремский Тимур Сергеевич
Давиденкова-Хмара Екатерина Александровна
Россия, г. Санкт-Петербург*

ДИСЦИПЛИНА «ЭЛЕКТРОННАЯ И КОМПЬЮТЕРНАЯ МУЗЫКА»: ОПЫТ ПРЕПОДАВАНИЯ СТУДЕНТАМ-ЗВУКОРЕЖИССЕРАМ СПбГУП

Одним из ярчайших явлений в музыкальном искусстве XX века стало появление и развитие электронной музыки. На современном этапе сфера электронной музыки значительно расширилась, включив в себя как наиболее передовые области развития профессионального композиторского творчества, так и массовые музыкальные жанры.

В Санкт-Петербургском гуманитарном университете профсоюзов уже в течение нескольких лет ведется преподавание дисциплины «Электронная и компьютерная музыка» для студентов-звукорежиссеров. В рамках данного курса происходит знакомство с историей и многочисленными теориями этого музыкального направления, изучение специфики строения, принципов звукоизвлечения и техники игры на различных электромузыкальных инструментах, анализ музыки, написанной западными и отечественными композиторами, отражающей различные стилевые тенденции, подготавливаются собственные творческие работы. Электронная музыка представляет собой феномен четко структурированного разделения на академические школы и стили, и направления, к ним не относящиеся, такие как электронная музыка сферы «третьего пласта», в том числе танцевальная электронная музыка. Такое разделение возникло еще в период формирования и развития данного направления, в настоящее время сохранилась та же особенность его концепции. В целях наиболее широкого охвата проблематики преподаваемой дисциплины, была разработана методика параллельного структурирования учебного материала.

Необходимо отметить уникальность данного курса. Впервые в отечественной практике профессиональной подготовки звукорежиссеров и музыкантов в программу данной дисциплины были включены вопросы, относящихся не только к сфере профессионального композиторского творчества, но и к электронной музыке сферы «третьего пласта» (или танцевальной электронной музыке). В данном случае понятие «танцевальная электронная музыка» включает

в себя как непосредственно музыку для танцев, так и производную от нее категорию музыкальных произведений, не предназначенных для танцев, имеющих самостоятельную художественную ценность, обладающих всеми типичными чертами произведений танцевальной музыки: доминирующее положение метроритмического начала, использование характерных ритмических моделей. Сегодня танцевальная электронная музыка необычайно разнообразна и охватывает большую часть музыкальной индустрии как в Америке, Европе, так и в России. Все вышесказанное обуславливает актуальность всестороннего рассмотрения электронной музыки при профессиональной подготовке звукорежиссеров.

Преподавание истории электронной музыки в профессиональном композиторском творчестве предполагает изучение эволюции инструментария, используемого для создания электронных композиций в данной сфере, а также анализ основных методов и концепций, в них примененных. Подробно рассматривается ряд электромузыкальных инструментов, представляющих историю технологического развития в этой области на протяжении более чем столетнего периода.

В процессе исторического обзора основных стилей в электронной академической музыке (таких, как конкретная музыка, акусматика, электронная серийная и стохастическая музыка и т.д.) проводится ознакомление с рядом компьютерных программ для создания такого рода композиций и предлагается в качестве практического опыта самостоятельно создать ряд звуковых этюдов в заданных техниках. При этом основной целью подобных заданий является работа со звуком и его преобразование с позиций не только композиции, но звукорежиссуры, что может способствовать расширению профессиональных знаний и навыков в данной области.

Все историко-теоретические обзоры, проводимые в рамках дисциплины, опираются на *слуховой анализ* произведений, наиболее типичных для рассматриваемых стилей и направлений, при этом большая часть примеров предлагается для самостоятельного изучения, что способствует развитию индивидуальных критериев оценки стилей, относящихся к рассматриваемой области электронной музыки и формированию собственных методов работы с подобным музыкальным материалом в качестве звукорежиссера.

Изучение истории и теории электронной музыки сферы «третьего пласта» начинается с вводных занятий, на которых обзорно освещаются вопросы истории развития музыкального искусства в XX веке, теории музыкальных «пластов». Рассматриваются направления, ставшие непосредственными предшественниками стилей танцевальной электронной музыки, а именно: музыка «даб» (dub), «диско» (disco). Отдельное внимание уделено изучению истории развития дискотеки, как формы досуга молодежи, а также специфической среды для представления композиций танцевальной электронной музыки.

Дальнейшее обучение истории и теории электронной музыки сферы «третьего пласта» строится в соответствии с хронологией формирования новых *стилей* (брейк-бит (break-beat), хаус (house), техно (techno), транс (trance), хардкор (hardcore), джангл (jungle), трип-хоп (trip hop), эмбиент (ambient), ай-ди-эм (I.D.M.) и других) и *подстилей* (например, электро (electro), эйсид-хаус (acid

house), гараж (garage) и других). Выявляются их специфические черты, причины, способствовавшие их появлению, взаимосвязи между ними. Хронология рассматриваемых явлений охватывает период с конца 70-х годов XX века до рубежа XX–XXI веков. В качестве аттестации по результатам семестра в рамках данной дисциплины студентам предлагается тест на идентификацию пройденных стилей и подстилей на основе слухового анализа фонограмм композиций.

Ряд занятий посвящен музыкантам, творчество которых выходит за пределы отдельных стилей или подстилей (например, Kraftwerk, The Prodigy, Massive Attack, Aphex Twin и других). Рассматриваемые коллективы в свое время сами становились родоначальниками новых тенденций в танцевальной электронной музыке.

Одной из наиболее существенных проблем для преподавания данной дисциплины является отсутствие систематизированных русскоязычных источников, посвященных электронной музыке «третьего пласта». Большая часть публикаций в СМИ (в том числе и электронных) имеет поверхностный характер. В условиях сложившегося информационного дисбаланса чрезвычайно важным представляется построение диалога со студентами, стимулирование системности их мышления и профессионального подхода в оценке тех или иных явлений в истории музыкального искусства.

Необходимо отметить, что данный курс требует достаточного уровня подготовки студентов в различных областях знаний, таких как звукорежиссура, музыкальная акустика, теория музыки, компьютерные музыкальные технологии, музыкальная аранжировка. Немаловажной представляется необходимость наличия знаний у студентов о специфике музыкальных «пластов», их основных черт, истории развития. Все вышесказанное обосновывает преподавание данной дисциплины на старших курсах обучения звукорежиссеров в точном согласовании со сроками преподавания других смежных дисциплин.

ЗМІСТ

Мистецький простір: минуле та сучасність

<i>Абрашкевичус Г. А.</i> Театральное пространство в системе современной культуры	3
<i>Андреева А. Г.</i> Трансформация художественного осмысления оперы «Пиковая дама» П. И. Чайковского от первой постановки до современности	4
<i>Аніщенко О. В.</i> Терапія і мистецтво в освіті людей третього віку	6
<i>Асталош Г. Л.</i> Інновації у трактовці виразових можливостей фортепіано в камерно-інструментальних ансамблях Б. Лятошинського	8
<i>Бабич Т. Н.</i> Синтез и межвидовая интеграция искусств в современном художественном пространстве	9
<i>Бедирханов С. А.</i> Национальное (лезгинское) поэтическое сознание в социокультурном контексте 60–80 гг.: от коллективного духа к идее всеобщности	11
<i>Безгинова И. В.</i> Категория произведения в контексте постмодерна	12
<i>Безручко О. В.</i> Педагог екранних мистецтв В. Л. Чубасов	14
<i>Бєлявіна Н. Д.</i> «Musica modulatorica»: мистецтво музичного виконавства як естетична категорія XVIII століття	15
<i>Бойко Н. Я.</i> Розвиток мистецтва джазу	16
<i>Бондарєва Л. І.</i> Сучасні підходи до навчання дорослих-інвалідів як фахівців мистецтва в умовах ринкової економіки	17
<i>Бородченко Н. В.</i> Особливі типи театральних споруд і театрів з додатковими функціями	19
<i>Бугаева Е. А.</i> Проблема возрождения полифонии в церковной музыке. Философия творчества Владимира Файнера	20
<i>Булычева Д. Ф.</i> Современные неизобразительные виды искусства как форма ритуала	22
<i>Гаврош О. І.</i> Трансформація жанрового живопису у творчості народного художника України Федора Манайла	23
<i>Галицька Т. М.</i> Культурно-семіотичний характер змісту образу світу українців	24
<i>Горбенко Н. В.</i> Специфіка використання в рекламі національних особливостей	26

Горенко Л. І.	
Історико-культурна спадщина Лубенщини як об'єкт наукового дослідження (до 70-річчя від дня народження І. І. Горенка)	27
Гусейнова Л. В.	
Готовність до інструментально-виконавської діяльності як властивість особистості музиканта	29
Давидовський К. Ю.	
Творчі ініціативи Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра в міжнародних контактах 1990–2010-х років у контексті формування нового культурно-мистецького середовища Києва	30
Дворник Ю. Ф.	
Особливості педагогічного керування процесом формування творчих якостей майбутніх учителів музики	32
Дорохина Л. А.	
Основные направления развития традиций духовной музыки в Украине в начале XX столетия	33
Дорохін В. Г.	
Про комунікативну функцію «музичного артикулювання»	35
Дятлова Т. О.	
Жанр танго на прикладі творчості Астора П'яццолі	36
Жиндеева Е. А., Четвергова (Колмыкова) С. С.	
Мотив превращения в современной русской прозе сквозь призму технологии изучения художественного искусства	37
Заболотских О. Н.	
Иван Паторжинский: донбасский период жизни	38
Зборовська К. Б.	
Nature morte кубізму Пабло Пікассо	40
Зименко А. І.	
До проблеми співвідношення кількості та якості в музично-філософській діяльності	41
Зінченко В. В.	
Деякі аспекти існування фольклоризму в сучасній культурі	43
Зосім О. Л.	
Нові дослідження українських і зарубіжних вчених з історії східнослов'янської духовної пісенності	44
Іванова О. І.	
Джазові музичні колективи Луганська: історія і сьогодення	46
Івашикіна Д. Л.	
Українське «contemporary art»: проблеми формування новітньої мистецької парадигми	47
Ісайкова О. С.	
Формування художньої мови релігійного мистецтва православ'я та католицизму	49
Кавун В. М.	
До проблеми українсько-російських культурних взаємин XX – початку XXI століття	50

Казимірова Т. В.	
Свінг: сутнісна характеристика поняття	52
Калузьська В. О.	
Естрадне мистецтво в контексті постмодерних мистецьких практик	53
Каменська В. Ю.	
Розвиток музичного мислення у процесі комплексної фахової підготовки естрадного виконавця-співака	54
Карпенко О. В.	
Трансформація натурного зображення як головний формотворчий принцип у теоріях та живописі класичного українського авангарду	55
Коваль О. В.	
Система музично-ритмічного виховання Е. Жак-Далькроза у контексті формування музичних здібностей	57
Коновалова І. Ю.	
Українська духовно-музична творчість на межі ХХ–ХХІ століть: до проблеми композиторської інтерпретації	58
Кохан І. С.	
Из истории Луганского государственного театра оперы и балета	60
Кравченко А. І.	
Культурно-мистецьке середовище України в контексті регіональних досліджень	61
Купріянова В. М.	
Сегментація музичного ринку в українському і західному шоу-бізнесі	63
Кухта О. І.	
Актуальні проблеми новітніх культурно-мистецьких тенденцій в Україні другої половини ХХ – початку ХХІ ст.	64
Куш Є. В.	
Новий погляд на класичну музику на прикладі альбому «Switched On Bach» Венді Карлос	65
Лазарєв С. Г.	
Стиль електронної музики house: особливі ознаки	67
Ляликов І. В.	
Архитектурное пространство малых и средних исторических городов Западной Сибири и проблемы его сохранения	68
Маковцова А. И.	
Проблемы интерпретации исторической темы на современной белорусской сцене (на примере постановки «Пане Коханку» НАДТ им. М. Горького)	70
Максимів М. І.	
Художньо-стилістичні особливості стінопису Антіна Манастирського в церкві Успення Пресвятої Богородиці с. Жовтанці (Львівська обл.): особливості просторового вирішення, тематика	72
Меленевська О. Б.	
Про особливості розвитку підприємництва у культурній сфері та необхідність досліджень щодо розвитку виробництва культурно- просвітницьких фільмів	73

Меркулова С. А. Некоторые вопросы итоговой аттестации в классе клавишного синтезатора как «инструмента по выбору»	74
Микуланинець Л. М. Розвиток професійної музичної освіти Закарпаття другої половини ХХ століття	76
Москалюк М. В. Культурно-мистецьке середовище Львова кінця ХХ ст.: особливості організації та теоретичні засади	77
Мудрик В. Г. Функціонування хорової традиції православних навчальних закладів ХVIII–ХІХ століть у сучасному полікультурному середовищі України	79
Нечепуренко Д. Д. До питання історії появи акустичної та електричної гітар	80
Никишова М. Н. Творческое наследие О. Мессиа́на в общем процессе развития современной французской музыки	81
Овсяннікова Н. Ю. Шоу-бізнес – менеджмент або мистецтво?	83
Одинець О. А. Технології формування готовності до професійної творчої діяльності студентів галузі «мистецтво» ВНЗ І–ІІ рівнів акредитації	85
Паламарук К. М. «Stabat Mater» Ф. Шуберта – Ф. Клопштока: романтична рецепція середньовічного тексту	87
Петренко И. А. Принц Луи Фердинанд Прусский и Ян Ладислав Дусик: диалог в пространстве музыки и истории	89
Петрушевська М. В. «Композиторська техніка»: до визначення змісту поняття	90
Пискач А. А. Вплив фольклору на становлення української рок-музики як складової естрадного вокально-інструментального мистецтва	91
Помпа О. Д. Сучасний стан жанрового складу танцювальної культури Житомирщини	93
Порцев М. В. Стиль ф'южн у творчості Ел Ді Меоли	94
Постникова К. М. Феномены street и public art в пространстве современного города	96
Постоловская Т. И. К вопросу о жанровом инварианте прелюдии	97
Прасол А. Е. Основные тенденции развития жанра романса	99
Прокопович Т. Ю. Духовно-національний імператив творчості Віктора Камінського	100
Ревенчук В. В. До проблеми активізації навчання у класі фортепіано	101

Резнік А. Д.	
Особливості розвитку популярної музики другої половини XX століття	103
Романенкова Ю. В.	
Пространство искусства как визуализация Imitare	104
Рыбинская Т. А.	
Виды и знаковые системы художественной деятельности	105
Рыбинская Т. А.	
Роль искусства в духовном развитии общества	106
Рябуха Н. О.	
Українська фортепіанна мініатюра: шлях від філософії серця до конструктивізму	108
Самая Т. В.	
Поняття «еталонного» звуку в сучасному вокальному виконавстві	109
Сивер В. А.	
Проблема сохранения традиций древнерусских церковных песнопений в современной музыке (на примере творчества Ирины Денисовой)	111
Сковронський Б. В.	
Значення образності у композиції художнього твору	112
Смоліна О. О.	
Особливості мистецтва в контексті православної монастирської культури	113
Сокіл Т. Г.	
Мистецький клондайк Володимира Петріва у сучасному театральному просторі	115
Спирина М. Ю.	
Традиционное прикладное искусство и культурно-художественная среда	116
Спіліоті О. В.	
Метод системного накопичення індивідуального музично-інтонаційного фонду в процесі формування музичного мислення студентів	118
Степура М. Є.	
Культурно-мистецьке життя Києва наприкінці XVIII ст.: історичні та культурологічні аспекти	119
Супрун О. В.	
Статус джазу в сучасному культурному контексті	121
Терещенко-Кайдан Л. В.	
Минуле та сучасне в розвитку українського монодійного співу	122
Тесля Р. М.	
Українська естрадна музика 1950–1980-х років XX століття	123
Ткаченко Н. М.	
Послідовність розвитку вокальних навичок у студентському хоровому колективі	125
Ткаченко Р. В.	
Музейна експозиція як складова простору мистецтва	127
Трамбицкий К. С.	
Использование традиционных музыкальных инструментов в творческой деятельности современных белорусских фолк-рок-групп	128
Туріна О. А., Дуднікова Г. В.	
Українська народна пісня як фактор формування культури музичного образу вокаліста	130

Федь В. А.	
Синкретизм як світоглядний принцип і культурно-мистецька практика	131
Халахур Т. А.	
Мала театральна сцена: дослідження новітнього часу буття	132
Хоменко А. Б.	
До питання діагностики співацьких голосів	134
Хорунжа Г. В.	
Вплив стилістики давньоруського та середньовічного західноєвропейського мистецтва на формування орнаментики архітектури Східної Галичини другої половини XVI–XVII ст.	135
Цехановіч Н. Е.	
Особливості сучасного богослужіння німецької євангелічно-лютеранської церкви України	136
Цыган Т. В.	
Генезис и эволюция рок-музыки в России	138
Чумаченко О. П.	
Філософські концепції творчої діяльності у контексті формування сучасної соціокультурної реальності	139
Шевчук М. О.	
Індивідуалізація навчання як засіб реалізації завдань особистісно-орієнтованої школи	140
Шнуренко-Щербицька А.-Є. О.	
Відображення сучасності у творчості художника Івана Марчука	142
Шутко Ю. І.	
Шляхи та перспективи розвитку флейтового мистецтва в незалежній Україні	143
Щепакін В. М.	
Камерне виконавство в Одесі наприкінці 1860-х – початку 1870-х років	144
Яровенко А. В.	
К вопросу о светотени в искусстве	145

Мистецькі технології у сучасному культурному просторі

Антонюк М. В.	
Вплив соціальної телереклами на сучасного глядача в Україні	147
Артюгіна Л. М.	
Колір в аудіовізуальному творі як засіб екранної виразності	148
Бех Л. В.	
Кобальт в європейській керамічній традиції	149
Бєломоїна К. С.	
Особливості регіонального телепростору	151
Бондаренко С. Д.	
Цифрові (дигітальні) художні практики як сучасна форма візуальної репрезентації навколишньої дійсності	152
Горбенко І. Г.	
Класична музика в анімації	153
Гостра Г. В.	
Реаліті-шоу на українському телебаченні: витоки, сьогодення, перспективи	154

Гуров О. Н.	
Проблема вирусов в современных культуре и искусстве	155
Денисенко А. В.	
Вызовы БиоАрта	156
Іванчик А. О.	
Сучасні технології в мюзиклі	157
Зінюк І. П.	
Проблематика перенасичення телевізійних новин негативною інформацією	158
Каблова Т. Б.	
Сфери вивчення феномену «золотого перетину» в просторово-часовому континуумі ХХ століття	160
Карчевская Н. В.	
Экранные воплощения произведений хореографического искусства: к постановке проблемы	161
Ковальчук С. А.	
Історія появи та технічний розвиток документального кіно	163
Колісниченко Г. В.	
Колаж як художній прийом у мистецтві	164
Колос Д. М.	
Дискурсивні та стилістичні новації в українському ігровому кіно кінця 1980-х – початку 1990-х років	166
Корсакова Е. Е.	
Значение репрезентации ценностей художественной культуры в средствах массовой информации	167
Крупенина Л. В.	
Интеллектуальная игра как новая концепция экспозиционно-выставочной деятельности музеев	168
Кузьмина М. Ю.	
О закономерностях развития монтажа как приема в искусстве	170
Лазарєва Л. М.	
Інновації в Інтернет-технологіях: комунікаційні мережі	172
Лампека М. Г.	
Марки Київського експериментального кераміко-художнього заводу (1930–2000 рр.)	173
Маринич О. В.	
Спецефект як один із засобів впливу на глядача	174
Медушевский В. А.	
Видеоклип как система: элементы, функции, признаки	176
Мельник Л. В.	
Комп'ютерні технології у системі музикодидактики	177
Моженко М. В.	
Від скрижалей Мойсея до iPad	178
Нікітіна М. І.	
Морально-етичні проблеми висвітлення техногенних катастроф у ЗМІ	180
Полынова Н. А.	
Применение текстиля в дизайн-проектировании костюма	181

Рильська М. О.	
Інтернет-телебачення як одна з форм новітніх інформаційних технологій	182
Рязанцева П. Л.	
Сприйняття візуальної культури екранних мистецтв: кіно й телебачення	183
Станіславська К. І.	
Пісочна анімація як новітня форма екранної видовищності	184
Терещенко Е. В.	
Искусство и виртуальность	186
Фур Р. Т.	
Особливості формування львівської школи «авторського» художнього скла у другій половині ХХ ст.	187
Ходанич М. П.	
Музична етнокультурна тематика у дерев'яній пластиці Василя Сідака	189
Шапалов Р. Г., Рыбинская Т. А.	
Влияние научно-технической революции на искусство	190
Шипілова О. С.	
Виникнення перших радіостанцій та розвиток радіомовлення	191
Янковська В. О.	
Радіовистава: з минулого у сучасність	193
Яроченко Я. В.	
Мистецтво рекламних технологій у сучасній модній індустрії	194

Звукорежисура: мистецтво, технології, освіта

Ананьев А. Б., Кочетков А. С.	
Экспериментальное исследование двухканального восприятия звуковых сигналов	196
Бєлявін В. Ф., Богданцев В. В.	
Методика оцінювання якості звучання системи Dolby Digital малого кінотеатру методом суб'єктивної експертної оцінки	197
Бондарець Н. Л.	
Енхансери та практичні рекомендації щодо обробки звуку	198
Бут О. В.	
Сучасна концепція навчання студентів-звукорежисерів	200
Васильченко О. С.	
Вплив саундпродюсерів на формування саунду музичних колективів	202
Галінська О. В.	
До визначення поняття «музичні комп'ютерні технології»	203
Грищенко В. І.	
Про механічні способи створення музики	204
Данилов Е. О.	
До питання про запис інструментальних творів в умовах концертного виконання	205
Демещенко В. В.	
Особливості відображення кінопростору за допомогою звуку	206
Дьяченко В. В.	
Мистецькі технології, звукорежисура і музика	208

Захаров В. О.	
Актуальні музичні стилі в сучасній українській культурі	209
Захарченко О. А.	
Використання системи Pro Tools HD Accel в роботі над авторським альбомом	211
Іванов О. Ю.	
Концепція багатосмугового компресора із зовнішнім керуючим сигналом	212
Ігнатуша О. А.	
Особливості реалізації звукорежисером цифрового звукозапису	213
Карпец М. И.	
К вопросу о фонографической аутентичности композиций электронной музыки	214
Козлов І. В.	
Функції музики на екрані	216
Козлова Ю. М.	
Современные технологии в исследовании акустических характеристик древнегреческих театров	217
Колосов В. Л.	
Кроссоверы: за и против	218
Куц Є. В.	
Система URIC Яніса Ксенакіса та «графічна» композиція	220
Литвин В. В.	
Аудіокнига як нова форма існування літературного твору	221
Лыкова К.-Э. М.	
К вопросу об использовании звукового материала на уроках литературы в общеобразовательной школе	222
Мірошников А. О.	
Специфіка запису фортепіано у студійних умовах	223
Орленко К. Г.	
Особливості звукозапису інтерв'ю для радіотрансляції	224
Петрушевська М. В.	
Основні складові стандартного аранжування	226
Полехина Е. А.	
Компетенции современного звукорежиссера	227
Польовий С. О.	
Драматургічні особливості звуку та його функції в авторському фільмі	229
Пономаренко М. О.	
Особливості висвітлення творчої діяльності видатних осіб України у радіопередачі	230
Поперечний В. В.	
Особливості створення звукового образу фонограми в сучасних музичних напрямках	232
Приходько А. В.	
Новітні композиторські технології у сучасному музичному просторі (до постановки проблеми)	233
Рязанцев Л. В.	
Акустичні характеристики мови	234

Смирнов Д. Н.	
Изучение языков звукового программирования в процессе обучения звукорежиссера	235
Ужинський М. Ю.	
Методи оцінювання якості фонограм	236
Фадеева К. В.	
Фрактальні алгоритми у композиційному процесі: до специфіки функціональних можливостей	237
Філінський Р. Ю.	
До проблеми впровадження електронних технологій у сучасну інструментальну музику	239
Чернишева М. О.	
До питання про звукозапис дикторського мовлення у театрі	241
Чернышев А. В.	
Технологии записи живых концертов	242
Шак Т. Ф.	
Развитие звукорежиссерского слуха на уроках сольфеджио	244
Шевцов С. Е.	
Проблемы формирования субъективного предпочтения как психоакустического фактора	245
Шевченко І. Ю.	
Звуковий постпродакшн як важлива структурна одиниця постпродакшн-циклу	247
Ястремский Т. С., Давиденкова Е. А.	
Дисциплина «Электронная и компьютерная музыка»: опыт преподавания студентам-звукорежиссерам СПбГУП	248

Підписано до друку 24.10.2011. Формат 60x84 ¹/₁₆
Друк офсетний. Умовн. др. арк. 15,11. Тираж 200 прим. Зам. 279.

Видавець і виготівник
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
01015, Київ–15, вул. Івана Мазепи, 21
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єктів
видавничої справи ДК № 3953 від 12.01.2011.