Міністерство культури і туризму України
Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв
Український центр культурних досліджень

М А Т Е Р І А Л И

Міжнародної науково-практичної конференції

Україна – Світ:

від культурної своєрідності до спорідненості культур

25 – 26 травня 2006 р.

Частина 2

Київ

Україна – Світ: від культурної своєрідності до спорідненості культур: Зб. матеріалів Міжнарод. наук.-практ. конф., Київ, 25-26 травня 2006 р. – К.: ДАКККіМ, 2006. – Ч. 2. – 300 с.

Збірник укладено на основі матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції з теоретико-методологічної та праксіологічної проблеми сучасності, проведеної Державною академією керівних кадрів культури і мистецтв спільно з Українським центром культурних досліджень Міністерства культури і туризму України 25-26 травня 2006 року. До збірника увійшли статті та тези доповідей, в яких, відповідно до заявлених секцій, розглядаються такі проблеми: "Історико-культурологічні засади полікультурності", "Українська культура в сучасному інформаційному просторі", "Роль і місце Болонського процесу в системі художньо-мистецької освіти українського суспільства", "Музична культура в полікультурному світі", "Полікультурні комунікації України", "Народна творчість як складова культурного простору держави".

Редакційна колегія:

Чернець В.Г. – ректор Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв, доктор філософії, професор, заслужений працівник освіти України (голова редколегії); *Троєльнікова Л.О.* – керівник Інституту норм і права в галузі культури УЦКД Міністерства культури і туризму України, кандидат педагогічних наук (заст. голови редколегії); *Бітаєв В.А.* – проректор з наукової роботи ДАКККіМ, доктор філософських наук, професор, заслужений діяч мистецтв України (заст. голови редколегії); *Кузнєцова І.В.* – вчений секретар ДАКККіМ (відповідальний редактор); *Підгорбунський М.А.* – начальник науково-редакційного відділу ДАКККіМ, кандидат історичних наук, доцент (секретар редколегії).

Науковий редактор *І.Ю. Вільчинська*
Редактори: *Е.М. Айлярова*
О.В. Петриченко

Комп'ютерна верстка *С.І. Супруненко*
Коректура: *Т.Г. Шитікова*

ISBN 966-8683-45-5
ISBN 966-8683-46-3

© ДАКККіМ, 2006
© Автори, 2006

Роль і місце Болонського процесу в системі художньо-мистецької освіти українського суспільства

Бакало Л.К.,
провідний концертмейстер КНУКіМ

СУТНІСТЬ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ СТУДЕНТІВ–МУЗИКАНТІВ (МАЙБУТНІХ ДИРИГЕНТІВ)

Сьогодні розвиток сучасної демократичної України вимагає нових підходів до формування молодої професіональної еліти в усіх сферах життєдіяльності, зокрема, в галузі культури та мистецтва. З давніх часів високий духовний рівень культури вважався головним показником економічного та соціального рівня держави в цілому. Тому, як ніколи, підготовка майбутніх фахівців у галузі культури (а саме студентів – диригентів), потребує найбільшого вдосконалення. Саме від професійного та духовного рівня готовності майбутнього диригента та викладача залежить якісне виконання завдань, які постали перед мистецькою освітою та системою виховання підростаючого покоління. В статті ми розглянемо найголовніший, на наш погляд, метод навчання у ВНЗ – самостійну роботу та її сутність у процесі підготовки студентів – диригентів. У зв'язку з приєднанням України до Болонського процесу ключовим елементом у визначенні Європейським Союзом стратегій щодо завдань формування конкурентоспроможного суспільства стало навчання впродовж життя. Тому розвиток самостійності та самоосвітньої діяльності набуває ще більшої актуальності в підготовці студентів музичних спеціалізацій.

Аналіз досліджень показує, що питанням самостійної роботи студентів займалися такі дослідники: І. Бобакова (підготовка майбутнього вчителя музики), Е. Гапон (педагогічні умови підвищення ефективності С.Р.С.), Ж. Дебелая (формування самостійності студентів у процесі оволодіння технікою диригування), Н. Дідусь (формування самостійності як професійно значимої якості майбутнього вчителя), Ю. Єлісовенко (на прикладі забезпечення професійної готовності студентів режисерів), В. Луценко, І. Шайдур (організація С.Р.С. в умовах особистісно орієнтованого навчання), Г. Гарбар (розвиток пізнавальної самостійності студентів), В. Козаков, І. Шимко (дидактичні основи організації С.Р.С.), О. Рудницька (підготовка

мистецьких кадрів), також у публікаціях Н. Лосєвої (питання самореалізації в історії вітчизняної педагогіки), М. Чобітько (самовдосконалення студентів у процесі особистісно орієнтованої підготовки), тощо. Вперше поняття самостійності розглянули такі видатні вчені та педагоги минулого часу: А. Дистервег, Ж. Руссо, Я. Коменський, Г. Песталоцці, В. Сухомлинський, К. Ушинський та ін.

Видатний педагог К. Ушинський вважав, що вчитель повинен організувати самостійну роботу учнів та керувати нею. Також він писав: "Не уметь хорошо выражать свои мысли – недостаток, но не иметь самостоятельных мыслей – ещё гораздо больший; самостоятельные же мысли вытекают только из самостоятельно же приобретённых знаний" [10, 34–35].

Велике значення розвитку самостійності мислення (здійснювати самоконтроль, вміння досліджувати, творити) надавав В. Сухомлинський.

Існують різні точки зору щодо проблеми сутності самостійної роботи. В педагогічному словнику (за ред. М. Ярмаченка) під поняттям самостійної роботи розуміють "різноманітні види індивідуальної та колективної навчальної діяльності учнів, яку вони здійснюють на класних і позакласних заняттях чи вдома відповідно до завдань, але без посередньої участі вчителя" [7]. Самостійною роботою вважають специфічний педагогічний засіб організації і керування самостійною діяльністю студентів у навчальному процесі, яка повинна включати метод навчального чи наукового пізнання [8].

На думку багатьох вчених, самостійна робота – це конкретний вияв розуму, специфічний вид навчально-пізнавальної діяльності чи сполучення декількох видів, різноманітні види індивідуальної та групової пізнавальної діяльності студентів, що здійснюється ними на аудиторних заняттях та у позанавчальний час. Також самостійною работою вважають різноманітні види індивідуальної навчальної діяльності школярів, яка здійснюється ними на навчальних заняттях або вдома за завданнями вчителя та під його керівництвом, однак без його безпосередньої участі.

Самостійна робота має велике практичне і виховне значення, бо формує високу культуру розумової праці, самостійність як рису особистості, навчає самобутнього мислення, розвиває творчі можливості студента [6, 1].

В словнику системи психологічних понять К. Платонова [5] вказано, що "Самостоятельность – это волевое свойство личности, способность систематизировать, планировать, регулировать и активно осуществлять свою деятельность без постороннего руководства и практической помощи извне."

В словнику російської мови [5, 143] самостійність характеризується як незалежність у поведінці, діяльності особистості: свобода від зовнішніх

впливів, від стороньої підтримки, допомоги; вміння за власною ініціативою ставити цілі, знаходити шляхи їх досягнення, практично виконувати прийняті рішення.

У порівнянні з загальною педагогікою, проблему самостійної роботи в аспекті підготовки студентів-музикантів досліджено значно менше. Під самостійною роботою студентів Т. Лізньова розуміє "систематичну музично-пізнавальну і виконавську діяльність, яка сприяє вихованню у тих, хто навчається, вміння самостійно, творчо працювати" [4, 9]. Н. Бєлая визначає самостійну роботу ширше: "Самостійна робота – це цільова якість особистості, яка спрямована на перетворювальну діяльність. Сформованість навичок самостійної роботи передбачає цілісне формування якостей, високий рівень загальної культури, активну виконавську діяльність та методичну підготовку" [1, 22]. І. Бобакова вважає, що самостійна робота майбутніх вчителів музики передбачає засвоєння комплексу специфічних самостійних дій, за допомогою яких забезпечується рівень музично-виконавської підготовки студентів з подальшим їх адаптуванням та застосуванням в майбутній вчительській діяльності [2, 7]. З точки зору Н. Дідусь, самостійність розглядається як інтегративна якість особистості вчителя, яка полягає в здатності приймати рішення на основі соціально-значущих переконань [3, 10].

Ми вважаємо, що самостійна робота – цілеспрямовані дії особистості на досягнення конкретної кінцевої мети.

На нашу думку, недостатньо присвячено уваги самостійній роботі в процесі підготовки студентів-музикантів. Потрібно розглянути (вирішити) такі аспекти (завдання):

1. Формування самостійності через практичну роботу студента з колективом (педагогічна практика, диригентсько-хорова практика);

2. Вплив особистого спілкування керівника зі студентом;

3. Чітке визначення мети та майбутньої професійної спрямованості навчання (адже майбутня діяльність студентів може скластися в різних напрямках – професійному, аматорському, дитячому колективах чи в педагогічній діяльності);

4. Створення ефективних умов для формування самостійності студентів;

5. Роль викладача у керівництві самостійною роботою студентів.

Тому проблема самостійної роботи студентів є дуже важливою і актуальною в підготовці майбутніх студентів-музикантів. Вона потребує подальшого ґрунтовного науково-методичної розробки.

Література:

1. Белая Н.Л. Формирование творческой активности студентов муз.-пед. фак-тов педвузов в процессе индивид. обуч-я: Автор. дис... канд. пед. н. – К., 1985. – 22 с.

2. Бобакова І.П. Самостійна робота як фактор удосконалення процесу підготовки майбутнього вчителя музики: Автор. дис... канд. пед. н. – К.: НПУ, 1998. – 20 с.

3. Дидусь Н.И. Формирование самостоятельности как профессионально значимого качества личности будущего учителя: Автор. дис... канд. пед. н. – К., 1988. – 23 с.

4. Лизнева Т.П. Формирование умений и навыков самообразования у студентов в процессе выполнения учебно-творческих заданий: Автор. дис... канд. пед. н. – Минск, 1993. – 18 с.

5. Ожегов С.И. Словарь русского языка. Под ред. И. Шведовой. – 16-е изд., испр. – М.: рус. яз. 1984. – 797 с.

6. Павлова А.С. Організація самостійної роботи студента-заочника. Методичні рекомендації. – Л., 1989.

7. Педагогічний словник / За ред. Ярмаченка М.Д. – К.: Педагогічна думка, 2001.

8. Пидкасистый П.И. Самостоятельная познавательная деятельность школьников в обучении. – М., 1980.

9. Платонов К.К. Краткий словарь системы психологических понятий. – М.: Высшая школа, 1984. – 124 с.

10. Ушинский К.Д. Человек как предмет воспитания: Опыт педагогической антропологии // Собр. Соч. – М.: Л.: Изд-во АПН РСФСР, 1950. – Т.8. – С. 11–683.

Балашова О.С.,
здобувач НПУ
ім. М. П. Драгоманова

З ПИТАНЬ ІНТЕРАКЦІЇ МИСТЕЦТВ У СИСТЕМІ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ

Одним із факторів, що ефективно впливає на розвиток та виховання особистості, є мистецтво. Інтеракція (взаємодія) мистецтв, їх єдність, внутрішня схожість, взаємотяготіння та взаємопроникнення створює великі можливості для більш ефективного навчання й виховання особистості школяра в умовах виникненої необхідності у новій концепції освіти.

Державним стандартом початкової загальної освіти України, затвердженим Постановою Кабінету Міністрів України (№ 1717 від 16.11.2000 р.) галузь “Мистецтво-Естетична культура” визнано як таку, що розширює “гуманітарний простір в освіті”, “посилює особистісний вимір шляхом радикальної гуманізації”. В основу цієї галузі покладено принцип інтеграції, взаємозв’язку між основними видами мистецтв, а саме: музики, образотворчого мистецтва, хореографії, театрального мистецтва. У зоні

нашої уваги – проблема оптимізації музичної освіти завдяки оволодінню майбутніми вчителями музики методами музично-рухового виховання.

Синтетична єдність музики й руху здавна привертає до себе увагу, а необхідність впровадження подібного зв'язку доведена багатьма видатними філософами, вченими, музикантами, дослідниками, вчителями. Про це свідчить безліч прикладів використання такої взаємодії в практиці виховання особистості. Діяльність таких європейських митців і педагогів як Демоор, Ф. Дельсарт, Е. Жак-Далькроз, А. Дункан, К. Орф сприяла формуванню таких освітніх систем, де музика і рух стають засобом розвитку й виховання дітей.

Серед провідних радянських ритмістів тих часів відомі Н. Александрова, Н. Кизевальтер, М. Румер та ін. Авторським варіантом розвитку ідей А. Дункан, Ф. Дельсарта, Ж. Демені, Е. Жак-Далькроза, К. Орфа стала методика "вільного художнього руху" Л. Алєксєєвої, що являє собою приклад органічного зв'язку музики й рухів. Згодом інші музиканти-педагоги включили "рухи під музику" у навчальний процес музичного виховання школяра, але значення, що приділяється рухові, кожен визначає по-своєму. Цією проблемою займалися Т. Нагорна та В. Бєлобородова, К. Самолдіна, Н. Вєтлугіна, А. Кенєман, М. Палавандишвілі та інші.

У свою чергу, в методичних посібниках з ритміки С. Бєкіної, П. Конорової, З. Шушкіної, В. Яновської, А. Луговської пропонувалися вправи на відображення музичного темпу, ритму, динаміки, мелодійної лінії, форми, характеру, образу тощо. Ідею збагнення музики у русі багато років впроваджувала та вивчала видатний педагог С. Руднєва. Орфовські ідеї були блискуче реалізовані німецькими педагогами С. Кац та Д. Томас, які змогли поєднати при викладанні різних шкільних предметів слово, музику, рух.

Сучасний російський педагог Т. Тютюннікова у своїй багаторічній практиці велике значення приділяє руху. Метод В. Коен отримав назву "музичних дзеркал", суть якого – в організації рухових імпровізацій, що, як дзеркало, відображають музику, відтворюючи рухові аналогії музичного тексту (її ритмічний, динамічний, емоційний розвиток).

Ці педагоги не вчили дітей суто хореографічного мистецтва, де все підпорядковується певним правилам, законам хореографічного тренажу. Ритмічний рух у їхніх педагогічних системах перетворювався на засіб творчого самовираження завдяки домінуванню імпровізаційності, відсутності штампів і шаблонів. Ми впевнені, що саме такий підхід повинен бути обраний вчителем музики для впровадження ритмічно-пластичних методів у сучасну практику художньо-естетичного виховання школярів. Незаперечним є той факт, що ритмічні рухи розвивають загальну рухливість, швидкість реакції, гостроту уваги, здатність розраховувати час, щоб подолати простір, а також емоційну чутливість, комунікативні якості.

Вони художньо збагачують дитину, викликають особливе піднесення, життєрадісність, підвищують працездатність. Рухове виховання здатне сприяти інтенсивному розвитку пізнавальної, вольової та емоційної сфер, формуванню творчої особистості дитини.

В арсеналі сучасної педагогіки комплексне використання музики й рухів у межах загальноосвітньої школи залишається явищем епізодичним і залежить лише від ініціативи та освіченості щодо цього вчителя музики. Можливість почерпнути корисну інформацію викликає великі труднощі завдяки обмеженому колу спеціалізованої методичної літератури, дефіциту музичних репертуарних збірників з ритмічного виховання, що підтверджує наявність проблеми і зумовлює необхідність розробки методичних рекомендацій та порад з цієї проблеми.

Отже, переймаючи досвід педагогів минулого і знайомлячись із сучасними методиками музично-рухового виховання, майбутні вчителі музики підвищать свою професійну компетентність, що виражається у здатності використовувати методи зазначеного напряму на практиці, вміти музично оформити ритмічні рухи, імпровізувати тощо.

Запровадження такого підходу сприяє створенню на уроках атмосфери зацікавленості, коли діти виконують завдання не за примусом, а тому, що це цікаво самій дитині. Успішність навчання залежить також від володіння вчителем розмовно-ігровим прийомом, що дозволить дуже природно налаштувати учня на емоційне засвоєння руху і допоможе йому скоординувати рухи тіла з музичним та мовним текстом. Виразна мова, що тісно пов’язана з рухом і музичною інтонацією, є тим містком, який з’єднує музику й рух. Так, наприклад, залежно від музичного ритму, можна озвучувати чергування рухів (стрибаємо, як м’ячики: синій, жовтий, зелений... На правій, на правій... На лівій, на лівій... Нарізно, разом... і так далі).

У сучасній системі методів музично-рухового виховання розрізняють таке:

а) основні, природні види руху – кроки, стрибки, біг, крутіння, нахили, повороти і т. ін.;

б) звучні жести – удари, притупування тощо;

в) спеціально поставлені вчителем музично-образні етюди, елементарні танці.

На уроках вчитель музики має привчати самих дітей комбінувати відомі рухи, організовуючи їх у різні прості танцювальні композиції, інструментальні частини, мімічні сценки, створюючи умови для їх творчого самовираження. У шкільній практиці зовсім не обов’язково прагнути до розучування окремих танцювальних елементів. Буде доречним компанувати рухи таким чином, щоб зміст передавався за допомогою домінування одного з них. Наприклад, існують вправи, що розвивають танцювальність, гнучкість, стійкість або злитність рухів. Драматургію уроків бажано

будувати на контрастах: вправи, що потребують м'язової напруги, мають переходити до вправ на розслаблення, енергійні змінюватися спокійними і т. ін. Знайомити учнів із вправами доцільно, стоячи до них обличчям і виконуючи рухи у дзеркальному зображенні.

Розкріпачити дитину, змусити її забути про свою недотепність допоможе створення на заняттях образних ситуацій. Наприклад, не просто змусити їх виконати "ходьбу у присядці", а попросити уявити темне підземелля, де ідуть гноми з ліхтариком у руці. Такі, наприклад, вправи як "Стряхнути брудні руки", "Колоти дрова", "Праска", "Мотузочка" тощо назвою наштовхують дітей до розуміння їх змісту. Спочатку рухи повинні бути простимиі природними: ходьба, біг, стрибки, нахили, повороти, прості танцювальні рухи, рухи наслідувальні й зображальні (звички тварин і птахів, людська діяльність, природа). Отже, музично-рухове виховання здійснюється за допомогою визначених прийомів, зокрема:

- наочно-слухового (слухання музики під час показу рухів викладачем);
- вербального (вчитель допомагає зрозуміти зміст музичного твору, розбуджує уяву, сприяє прояву творчої активності);
- практичного (конкретна діяльність у виді систематичних вправ).

Література:

1. Далькроз Е. Ритм и его воспитательное значение для жизни и искусства. 6 лекций. Пер. Гнесиной Н.М. – М.: Театр и искусство, 1922.

2. Коэн В. Метод музыкальных зеркал. Двигательные аналоги муз. восприятия. – Ис-во в школе. – 1999. – № 4. – С. 14–16.

3. Тютюнникова Т.Э. Видеть музыку и танцевать стихи... творческое музицирование, импровизация и законы бытия. – М.: Едиториал УРСС, 2003. – 264 с.

Верещак О.М.,
аспірантка КНУКіМ

ДЕМОКРАТИЗАЦІЯ ПОЗАШКІЛЬНОЇ ОСВІТИ НА ЗАСАДАХ ПОЛІКУЛЬТУРНОСТІ

Сучасні демократичні тенденції розвитку освіти в Україні засновані на принципах поліетнічності, полікультурності і поліконфесійності. Набуття молодим поколінням соціального досвіду, успадкування духовних надбань українського народу, досягнення високої культури міжнаціональних відносин, формування у молоді особистих рис громадянина Української держави, розвиненої духовності, фізичної досконалості, моральної, художньо-естетичної культури, вимагає докорінної перебудови виховної роботи в закладах освіти.

Демократизація освіти на засадах полікультурності передбачає зміну навколишньої освітянської парадигми "інтернаціонального виховання" на класових засадах на ідею полікультурної освіти на демократичних засадах ідейного плюралізму та культурного багатоманіття.

М.Ю. Красовицький розглядає полікультурну освіту як таку організацію навчального процесу, яка забезпечує ознайомлення дітей підліткового віку з культурами інших народів, виховання поваги до різноманітності людства, створення умов для розвитку довіри, солідарності та вміння взаємодіяти на основі толерантності, усунення суперечностей між національними та загальнолюдськими цінностями.

Метою полікультурної освіти є формування у вихованців позашкільних закладів багатовимірного "образу світу" та складної системи етнічної і культурної ідентичності, що створює грунт і умови для відкритих світоглядних позицій, неупередженості, толерантності у відносинах із представниками різних культур і етнічних спільнот.

Виявляючи у кожній культурі інваріантне і варіантне, об'єктивно існуючі розбіжності і співпадіння у культурному досвіді народів, національному, патріотичному вихованні, формування культури міжнаціонального спілкування, доречно використовувати і неспівпадіння, і тотожні прояви досвіду неспоріднених народів.

З урахуванням того, що позашкільні колективи відображають поліаспектність складу населення, виховна робота має здійснюватися на засадах загальнолюдських цінностей, гуманістичної педагогіки, що дає змогу виховати громадян із широким культурним світоглядом, з навичками міжетнічної толерантності, сприйняття світу як єдиного цілісного організму, надзвичайно складного у своєму культурному розмаїтті.

Цінності є гуманістичними, якщо їх зміст наповнений усвідомленими нормами етики, добра, справедливості й гуманізму. Людина є носієм цінностей.

Ми виходимо з того, що полікультурність – це система, що охоплює зміст і принципи організації позашкільного виховання та різних форм навчально-виховного процесу.

Створюючи умови, дуже важливо організувати навчально-виховний процес таким чином, щоб серед вихованців панували демократичні відносини, толерантне ставлення, відчуття гордості та власну участь у суспільному житті, активна життєва позиція, повага до загальнолюдських цінностей шляхом участі у навчально-виховних програмах: "Ми в Європі", "Європейська та світова спадщина", "Україна – європейська держава" тощо.

Перехід на засади полікультурності в позашкільній освіті передбачає розробку і впровадження в освітянську практику систему нових концептуальних документів, а саме – концепцію полікультурної освіти, вдосконалення національного виховання.

З урахуванням цих та інших тенденцій нами визначено такі найактуальніші напрями підготовки вихованців підліткового віку у позашкільній освіті:

- почуттєво-комунікативний, спрямований на розвиток можливостей учня щиро, емпатично й креативно транслювати власні почуття й думки, створюючи відповідні взаємозв'язки і взаємодію між суб'єктами всіх етнічних груп, вияв індивідуальної своєрідності, зняття остраху перед можливою невдачею;

- свідомоформуючий, під яким розуміється етнічно-світоглядне самовизначення вихованця, пробудження глибоких роздумів, бажання підтвердити або спростувати достовірність явищ чи тверджень, довести їх хибність або доцільність, зробити свідомий вибір і перетворити його на елемент власних переконань; стимулювання рефлексивного сприймання нової інформації, передача її у процесі співтворчості; розвиток емоційно-ціннісного ставлення до знань, потреба в їх набутті; спонукання до перетворювального мислення, зіставлень, узагальнень, роздумів і переживань.

Останні завдання продиктовані новими процесами колективної ідентифікації та індивідуального утвердження кожної етнічної групи людей, аби вони стали відкритими для універсуму, не відмовляючись від коренів, що визначають їх ідентичність.

Дослідження довело ефективність таких видів культурно-дозвіллєвої діяльності в процесі полікультурного виховання підлітків, як організація літературних та літературно-музичних вечорів, ігрових форм (вечори-конкурси, вікторини), зустрічі з цікавими людьми, дискусії, семінари, фольклорні свята, клуби любителів поезії та шанувальників музики, які були впроваджені за принципом взаємодоповнення і взаємодії, гуманістично та організаційно спрямованих заходів (акти милосердя, рада самоврядування).

Дослідження виявило педагогічні умови ефективності організації процесу полікультурного виховання підлітків у культурно-дозвіллєвій діяльності:

- визнання пріоритету національної культури і народно-художньої творчості України у змісті програми виховання, що сприяє формуванню почуття національної гідності, морально-етичних засад особистості і гуманного ставлення до світу навколишнього та внутрішньо-особистісного;

- врахування інтересів і мотивів поведінки підлітків у процесі залучення їх до культурно-дозвіллєвої діяльності;

- опора на принципи гуманістичної педагогіки, що орієнтовані на усвідомлення цінності людини та її місця у природі, педагогіку співпраці, етнопедагогіку;

- орієнтація на саморозвиток та самосвідомість підлітка, що реалізуються в процесі самокерування та самоорганізації культурно-дозвіллєвої діяльності;

- залучення до різних видів культурно-дозвіллєвої діяльності (художньо-творчої, пізнавальної та пошукової);

- використання в організації процесу полікультурності гуманістичного виховання методів і прийомів активізації культурно-дозвіллєвої діяльності.

Література:

1. Атрощенко Т. Розвиток культури міжнаціонального спілкування у студентському колективі // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету. Серія: Педагогіка. – 1999. – № 6. – С. 92–95.

2. Гасанов З.Т. Проблемы воспитания патриотизма, дружбы народов, веротерпимости // Педагогика. – 2001. – № 4. – С. 24–30.

3. Заслуженюк В.С., Присакар В.В. Формування у школярів культури міжнаціонального спілкування // Педагогіка і психологія. – 1999. – № 91. – С. 21–24.

4. Коган Л.Н. Проблемы исследования целостности культуры. – М.: Мысль, 1992. – 246 с.

5. Філіпчук Г.Г. Розвиток освіти в багатонаціональних регіонах. – Чернівці: Прут, 1995. – 128 с.

Гладушина Р.М.,
канд. психол. наук, доцент,
проректор з наукової роботи
Луганського ДІКіМ

ПРОФЕСІЙНЕ СТАНОВЛЕННЯ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ В КОНТЕКСТІ ПОЛІКУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ

Зростаюча глобалізація, орієнтація на людський фактор висувають перед вищою освітою завдання організації професійної підготовки сучасних фахівців на засадах майбутнього антропогенного соціокультурного середовища. Сучасні мистецькі заклади покликані готувати фахівців творчо мислячих і соціально-орієнтованих. Від результатів роботи вищих навчальних закладів культури і мистецтв, розвитку культури в цілому у все більшій мірі буде залежати і доля народу, і доля держави, і життя кожного громадянина.

Національна система мистецької освіти формується в умовах значних змін у духовному світогляді суспільства.

Виховання високопрофесійних фахівців у галузі мистецтва є складовою частиною будівництва національної культури. Тому пошук нових концепцій і технологій стає одним з найактуальніших завдань сучасного навчання.

А це, в свою чергу, потребує перегляду всієї системи підготовки майбутніх фахівців. Зупинимося на можливих резервах формування творчої особистості майбутніх фахівців в контексті міжкультурної комунікації.

Актуальність активних форм організації навчальної діяльності підтверджується новими ідеями та основними завданнями процесу підготовки сучасних фахівців. В наш час склалися сприятливі умови для використання інноваційних ідей у вузівському навчанні, які визначаються позитивними тенденціями у світовій практиці вищої школи, а також дозволяють реорганізувати навчання та навчальну діяльність студентів. Суттєва освітня тенденція полягає в переході від переважно інформативних форм до активних методів та форм навчання з включенням елементів проблемності та наукового пошуку, де акцент переноситься на самостійну пізнавальну та творчу активність студентів як основну частину формування творчої особистості.

Проблема гуманітаризації, гуманітарної освіти в широкому значенні як спеціально організованої комплексної системи естетичного, художнього виховання і залучення студентів до скарбниць світової культури є однією з найбільш актуальних у наш час.

Вивчення іноземної мови в контексті полікультурного простору створює сприятливі можливості для формування особистості, її позиції і творчої самореалізації. Тільки за допомогою культури та загальногуманітарних знань людина освоює дійсність в ціннісно-смисловому плані.

Таким чином, навчання іноземної мови включається в соціокультурну парадигму і розглядається як діалог двох культур у загальному контексті міжкультурного спілкування та полікультурного простору. Міжкультурне спілкування розглядається як спілкування носіїв двох культур, а національна культура, як рівень якості свідомості людини, яка сформувалась при прийнятті певної національної культури.

Вищезазначений підхід до навчання іноземної мови у творчому вузі припускає необхідність формування у студентів в процесі вивчення іноземної мови, міжкультурної компетенції, для формування якої необхідна сукупність вмінь, які впливають як на когнітивну, так і на афективну сфери діяльності майбутніх фахівців у галузі культури і мистецтв, тому що вони повинні усвідомлювати розбіжність між культурами, навчатися розуміти культурні коріння носіїв мови, знати норми використання мови.

Культурологічний підхід до навчання іноземних мов продиктований тим, що престижність будь-якої нації визначається рівнем її культури, а остання – культурою мови, яка є формою збереження і творення національної духовності і культури.

Мова й культура формують особистість і творця культурних цінностей. Формують професійну творчість людини духовно, інтелектуально, морально і фізично. Культура визначає напрям її діяльності.

Відродження національних культур – обов'язкова умова розвитку цивілізації, формування творчого потенціалу майбутнього фахівця.

Формування й розвиток будь-якої національної культури неможливі поза зв'язком з іншими культурами. Міжкультурні взаємозв'язки забезпечуються тільки повносилою і повнокровною національністю, рідною, материнською мовою.

Через мову відбувається пізнання народу, його культури, ментальності, здійснюється обмін духовними цінностями. Через мову народи пропагують власну культуру, її надбання, збагачуючи тим самим культуру світову. Загальнолюдські духовні цінності стають національними.

Ідея діалогу культур, становлення якої відбувалось у контексті філософсько-логічних, культурологічних, історичних та психологічних досліджень, несподівано переходить зараз до сфери практичного застосування в процесі формування творчої особистості майбутніх фахівців.

Початок XX століття характеризується активною взаємодією культур різних епох, націй. Культура XXI століття розуміється як багатоканальне, багаточасове утворення, як діалог спілкування, взаємовпливу, взаємовизначення та взаємоусвідомлення різних культур.

Проблеми освіти, як і проблеми науки, мистецтва, соціальної сфери, безпосередньо пов'язані з проблемами характеру мислення та знанням, отриманим в процесі навчання. Основна складність адаптації до нової культурної ситуації полягає у розгерметизації ізольованих дисциплін, у пошуках загального єдиного погляду на природу, культуру та природу культури.

Наявними стають тенденції до подолання міждисциплінарного розмежування. Особлива роль у цьому належить іноземним мовам, за допомогою яких і здійснюється безпосередній та опосередкований діалог культур – рідної та іноземної, – який став одним із основних положень сучасної концепції освіти.

Сучасна концепція навчання іноземних мов розвивається у гуманістичному напрямку невипадково. Це відображає загальні тенденції гуманізації освіти, а саме: робить стратегічним напрямком роботи індивідуальний підхід до студентів, головним принципом вважається самостійна робота студентів над індивідуальними творчими проектами (метод проектів) з використанням необмеженої кількості альтернативних підручників, посібників, іншомовних матеріалів, моделювання ситуацій професійного, міжкультурного спілкування, таким чином реалізується творчий потенціал особистості студентів.

Через спільний об'єкт вивчення – світ культури, в якому живе людина, навчальні предмети (рідна мова, іноземна мова, зарубіжна література, історія мистецтв) реалізується культурологічний принцип навчання іншомовної мовленнєвої комунікації.

Подібні міжпредметні (інтегративні) заняття націлені, перш за все, на узагальнення певного навчального матеріалу суміжних курсів. На семінарах студенти вчаться спілкуватися в контексті міжкультурної комунікації. Вважаємо за доцільне використовувати різноманітні форми організації для розвитку творчої особистості майбутніх фахівців: комплексні творчі роботи, заняття-конференції, заняття-мандрівки, захист індивідуальних проектних методик, заняття-діалог (діалог культур), мовний портфоліо тощо.

Досвід навчання іноземних мов студентів творчого вузу свідчить про ефективність використання мовних портфоліо як засобу заохочення студентів до безперервного навчання.

Європейський мовний портфоліо визначається Радою Європи як документ (пакет документів), за допомогою яких його власники відображають свої досягнення і досвід у вивченні іноземних мов, збирають зразки виконаних робіт. Мовний портфоліо надає студентам можливості самостійно простежувати свій досвід і прогрес, розвивати свою навчальну компетенцію, творчий потенціал. Застосування мовних портфоліо спонукає студентів стати активними суб'єктами навчального процесу, заохочує до безперервного навчання впродовж усього життя, підвищує мотивацію для рефлексії та самооцінки, дозволяють зібрати цілісну характеристику особистості.

Вдосконалення навичок міжкультурної комунікації – повільний та поступовий процес трансформації знань.

Викладачі іноземної мови в процесі навчання іноземних мов сприяють міжкультурній комунікації та допомагають студентам стати рівноправними партнерами діалогу культур.

Беручи до уваги все вищенаведене, слід також враховувати деякі труднощі, обумовлені умовами становлення творчої особистості в контексті полікультурного простору. Серед них можуть бути когнітивні фактори, афективні, лінгвістичні, психологічні, які і стануть предметом нашого подальшого дослідження.

Глущук Т.В.,
ДАКККіМ

ОСОБЛИВОСТІ ПРОГРАМНОСТІ У ФОРТЕПІАННІЙ КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ ДЛЯ ДІТЕЙ В УКРАЇНІ ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ XX СТ.

У розкритті підходів до осмислення композиторської творчості вітчизняних митців у контексті розвитку дитячого фортепіанного виконавства України на перший план виступає культурологічний аспект проблеми.

Українська фортепіанна музика для дітей є складовою галуззю музичної культури. В національному художньому доробку вона постає як

сфера мистецтва, що має власну історію, визначена в системі культурних цінностей. В такому контексті дитяче фортепіанне виконавство розуміється як різновид музичної культури, пов'язаний з фортепіанним мистецтвом в усіх його проявах, та сукупність ціннісних надбань у галузі дитячої фортепіанної педагогіки, фортепіанної творчості композиторів, інтеграцією дитячого фортепіанного виконавства у світовий простір.

Взаємодія педагогічного вектора і, як наслідок виконавської майстерності, невід'ємно пов'язані зі зверненням до сучасного дитячого фортепіанного репертуару, до творчості українських композиторів. Через це, слід зауважити, що в процесі становлення і формування українського фортепіанного мистецтва викристалізувались його визначальні риси, в яких важлива роль належить програмності.

Проблема програмності була і залишається однією із суттєвих проблем музикознавства. Чимало музикантів вважають її одним із найважливіших чинників в еволюції музично-образного мислення, в процесах оновлення виразових засобів. Про це свідчать дисертації В. Клина "Українська радянська фортепіанна музика. Проблеми жанрово-стильової еволюції", Л. Ніколаєвої "Образно-стильовий вплив фольклору на жанр сонати в українській фортепіанній музиці", Н. Хінкулової "Проблема програмності у функціональному аспекті", О. Фрайт "Особливості втілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці"; в яких фортепіанна музика аналізується з різних ракурсів. Питання програмності в дитячих фортепіанних творах розглядались в працях музикознавців – Б.Е. Міліча, О. Олійник, В.Д. Шульгіної, інших. Однак музикознавча та педагогічна література свідчить, що питання програмності в дитячій фортепіанній музиці українських композиторів потребує переосмислення з боку нових культуротворчих, загально-естетичних та освітніх тенденцій сьогодення в галузі розвитку дитячого фортепіанного виконавства.

Слово, як основа будь-якої програми для інструментального твору, передусім виявляє той прообраз, яким керувався композитор під час написання цього твору і який він вважав необхідним розкрити перед виконавцем та слухачем для адекватного розуміння його задуму. Тому особливо важливим є звернення до програмності у композиторській творчості для дітей. В програмних вказівках композитори враховують специфіку дитячого мислення, тобто максимально яскраво намагаються передати сутність зображуваного явища. Як стверджує відомий російський психолог Б. Теплов, "художній твір не виступає перед дитиною з самого початку як естетичний об'єкт. Раніше, ніж стати таким, він має бути для неї осмисленим, змістовним, а отже, в найбільш прямому сенсі слова "зрозумілим об'єктом" [12, 137–140].

Використання звукозображальних прийомів, які мають цілком конкретні аналоги в реальній дійсності, може забезпечити утворення саме

таких осмислених асоціацій і образів у дітей, захопити їх почуття. Можна згадати тому цілий ряд творів, доволі дотепних і яскравих за асоціативним складом, і водночас емоційно виразних. Серед них вирізняються п'єси В. Косенка: "Дощик", "Скакалочка", "За метеликом"; В. Барвінського: "Півники молотять", "Мишечка і ведмідь", "Бузько"; Г. Саська: "Синички за вікном"; С. Людкевича: "Квочка"; В. Сильвестрова: "Дзвіночки", "Ранковий птах"; В. Губи: "Горобчик". Яскраво втілюється у програмних творах трагедійність, заспокоєння чи тріумфальність у завершенні ланцюга подій, тобто контрастні чи конфліктні зіткнення завжди мають у сюжетно-літературному типі програмності певне резюме. Прикладом можуть бути дитячі фортепіанні альбоми українських композиторів – В. Косенка, С. Людкевича, В. Барвінського, В. Кирейка, Л. Грабовського, В. Бібіка, Б. Фільц, М. Скорика, К. Мяскова та ін.

Окреме місце в еволюції фортепіанних альбомів для дітей посідають два цикли В. Сильвестрова "Дитяча музика № 1" і "Дитяча музика № 2". У них, поряд з типовим набором жанрів "чистої" музики (марш, колискова, скерцо), представлені наділені зображальною конкретикою "Дзвіночки", "Озеро", "Ранковий птах", "Вдячність", "Подив" і Фантастична сонатина ("Дракон і птах"). Сюди входять і традиційна "Казка", і Ноктюрн, який не надто часто адресується дітям, безпретензійна "Ранкова пісенька" та "Старовинна мелодія" у незвичному характері середньовічної пісні трубадура. Оновлює цей склад своєю появою "Сучасний танець" із своєрідними ритмами та інтонаціями (подібне поєднання віддаленого у часі й просторі можна знайти у циклі "З дитячого альбому" М. Скорика). Твори В. Сильвестрова демонструють розширення обріїв програмної тематики, а водночас – нове бачення традиційно складених типів. Композитор насичує п'єси для дітей новаціями, які стосуються і змісту, і способу висловлювання.

Визначення особливостей програмності в фортепіанних творах для дітей українських композиторів потребують врахування соціально-історичних умов зазначеного періоду. 70-90-і роки, які складають період розвитку музичної культури України останньої третини XX століття, позначені досить суперечливими процесами в творчості українських композиторів. Якщо у 70-х, 80-х – у роки панування естетики соцреалізму – зовнішня установка на "ідейну" заангажованість змушувало багатьох митців віддавати данину суспільним потребам, то вже наприкінці 80-х – в 90-х – з розпадом Радянського Союзу та проголошенням незалежності України – в діяльності вітчизняних композиторів спостерігаються істотні зміни. Можливість пізнавати не лише власну спадщину, але й шукати власну естетичну позицію; репрезентувати твори не лише в Україні, але й за кордоном; отримувати певну інформацію із будь-яких джерел, спілкуватись із колегами із різних країн – всі ці фактори сприяли появі розмаїтості тем, образів, оригінальних стилістичних та жанрових рішень у композиторській творчості вітчизняних авторів.

Отож, справедливі слова О. Зінкевич про те, що "...музичне XX століття, подібно до магістралу у вінку сонетів: воно увібрало у себе язики й стилі усіх епох, весь арсенал культурної пам'яті, вплинуло на найрізноманітніші її механізми. Наприкінці століття його заримованість з минулим відчувається все сильніше. І ці резонанси з різними культурними континуумами іноді виявляються в сучасних музичних творах українських композиторів ледве не головними змістоутворюючими факторами" [2, 132–144].

Всі ці зміни вплинули на творчість українських композиторів і у дитячому доробку, а також на формування репертуарної політики для дитячого фортепіанного виконавства взагалі.

Отже, в сучасній інструментальній музиці, в творчості вітчизняних митців програмність часто виступає як жанрозамінюючий чи формозамінюючий показник, тобто у вигляді метафори, яка організує твір. Тому її можна розглядати як поліфункціональне явище, в якому об'єднані і смислове, і організуюче начало. В багатовекторній композиторській творчості знаходять відбиття тенденції, течії, напрямки, які існують в українській музичній культурі та мистецтві взагалі. Відзначимо, що фортепіанна творчість українських композиторів відбила процеси активної діяльності на даному соціально-історичному етапі, та, водночас, стала її наслідком, залишивши певні духовні та матеріальні цінності: власне твори, їх нотні видання, авторські рукописи, аудіо- та відеокасети, мультимедійні диски, а також відгуки слухачів, критичну та мистецтвознавчу літературу тощо.

Література:

1. Зинькевич Е. Память культуры и современное композиторское творчество // Искусство XX века: диалог эпох и поколений: Сб. ст. – Нижний Новгород, 1999. – Т. 2. – С. 132–144.

2. Теплов Б.М. Избранные труды. – М.: Педагогика, 1985. – 328 с.

Губа О.А.,
ст. викладач КНУКіМ

ОСОБЛИВОСТІ АКТОРСЬКОГО ТРЕНІНГУ В РОБОТІ З ДИТЯЧИМ ТЕАТРАЛЬНИМ КОЛЕКТИВОМ

Звичайно, талант актора – це Божий дар. Не кожна людина стає артистом, і далеко не кожного можна навчити мистецтва перевтілення. Але навряд чи хто стане заперечувати, що чим раніше мистецтво входить у життя людини, тим більше в неї шансів стати в подальшому якщо не діячем мистецтв, то, принаймні, яскравою, всебічно розвиненою особистістю. "Якщо там мало великих акторів, то виключно тому, що батьки

ніколи не призначають своїх дітей сцені, що до театру не готують з юності", – сказав свого часу Дені Дідро, доводячи необхідність розвивати акторські дані з малого віку. Сучасні фахівці теж поділяють думку філософа: "Зовнішні прояви наслідування і перевтілення в перші юнацькі роки зустрічаються дедалі менше, а в більшості людей взагалі зникають. Що далі від підліткового віку, то менше ми маємо природних психологічних передумов для розвитку здібностей до перевтілення в образ" [4, 193].

Говорячи про театральне мистецтво, ми звикли до виразів "акторська гра", "грати роль", "зіграти виставу", де "гра" є ключовим словом. Але гра – це, насамперед, дитяча стихія. Серед дорослих не кожен відчуває потребу у грі, серед дітей – кожен. А в щирості сприйняття запропонованих обставин навряд чи ми, дорослі, можемо зрівнятися з дитиною. Напевно, тому акторів інколи називають дорослими дітьми: за те, що вони зуміли зберегти частку тієї щирості та вміння бачити серцем.

"Виявляється, що здатність до акторської діяльності першочергово формується в дитячій грі, де дитина одержує перший досвід двосуб'єктивних переживань. Більш того, є деякі дані, які свідчать про те, що відсутність достатнього досвіду дитячої гри у людей, які займаються професійно акторським ремеслом, може виявитися згубною як для їхнього професійного, так і особистого життя" [6, 21].

В цьому випадку напрошується висновок: якщо театр – це велика гра, яких же успіхів може досягти на цьому терені дитина – "професійний гравець", для якого гра – один з основних видів життєдіяльності!

"Ніхто ніколи не примушував дитину грати. Але все, чим вона зайнята, є грою; і перша усмішка дитини викликана грою" [7, 7].

Отже, тренінг для маленьких акторів, у першу чергу, повинен базуватися на грі, що, до речі, цілком перегукується із загальнопрофесійними прийомами викладання акторської майстерності. Беручи до уваги ігрову основу акторського мистецтва, тренінг акторів завжди є своєрідною системою ігрових вправ, які легко сприймаються дітьми. Але навіть і звичайні дитячі ігри можуть стати в нагоді. Деякі з них іноді запозичують навіть у тренінги для дорослих: "Часто включаю в заняття [зі студентами] дитячі ігри – це дуже корисна річ!" [5, 100]. За допомогою саме дитячих ігор можна досить ненав'язливо розвивати у дітей практично всі елементи психотехніки актора, причому процес роботи над собою перетворюється для дитини на захоплююче, цікаве дійство. Варто лише підібрати ігри з урахуванням вікової категорії учасників колективу. Чудові ігри для тренування уваги "Невловимий стілець", "Гноми та велетні", "Третій зайвий". На почуття темпу і ритму – "Піаніно", для розвитку уяви та фантазії – "Море хвилюється" тощо. Непогано також застосовувати реквізит та музичне оформлення. Краще не присвячувати заняття відпрацюванню одного окремого елементу психотехніки, а сполучати кілька, йдучи від

простого до більш складного. Треба випрацьовувати колективність у виконанні завдань, довільну увагу, початкове вміння фіксувати та осмислювати особливості людської поведінки (в житті, на сцені, в творах мистецтва), навички визначення завдання. На першому році занять варто приділити увагу темпоритму, уяві, увазі, фантазії, пам'яті фізичних дій, звільненню м'язів. Далі – спілкування, зміна ставлення, "якби".

Основу тренінгу повинні складати рухливі вправи, особливо коли робота ведеться з молодшими школярами. По-перше, це не дасть дітям нудьгувати, а це означає, що їхня увага буде спрямована туди, куди потрібно керівнику, по-друге, те, чого вони поки що не здатні усвідомити на інтелектуальному рівні, може бути сприйняте за допомогою фізичного руху: адже навіть у дорослих тіло часом "думає" набагато ефективніше, ніж мозок. Стимулюючи підсвідомість, рухова активність розвиває певні розумові якості. "Дослідження особливостей уяви довело її тісний зв'язок із розвитком моторики. При цьому з'ясувалося, що моторика (її розвиток і специфіка) багато в чому є джерелом уяви. Так, наприклад, виявилося, що діти, які з тих чи інших причин мали складнощі та проблеми з розвитком моторики, мають низький рівень уяви. При організації корекційної роботи, яка була спрямована на розвиток моторики у дітей, суттєво змінилася і уява" [1, 250].

Тренінг з акторської майстерності повинен бути тісно пов'язаний з усім комплексом спеціальних театральних дисциплін. Не можна чітко відмежовувати його від сценічної мови, пластики, вокалу тощо. Повинна бути присутня своєрідна дифузія цих елементів, що в цілому сприятиме формуванню акторських здібностей у дітей та створюватиме передумови вдосконалення їхніх індивідуальних особистих якостей. Взаємодія всіх спеціальних дисциплін – це перенесення набутих навичок з однієї "сфери" в іншу (органічне спілкування в танці, характерність у мовленні, оцінка, підтекст у співі тощо). Головне, чому має навчити акторська майстерність маленьких виконавців колективу з професійної точки зору – опанування та розуміння закономірностей людської поведінки в сценічних умовах. Робота повинна проводитися в двох напрямках:

- розкриття індивідуальностей дитини, її здібностей та обдарувань, зняття психологічних затисків;
- розвиток та вдосконалення психотехніки актора.

Заняття в жодному разу не повинні перетворюватися на рутину або ставити перед дитиною непосильні завдання. Краще починати з найпростішого, аби маленькі актори повірили у власні сили, відчувши, що вони на щось здатні, а потім поступово "піднімати планку".

Література:

1. Бутенко Э. Имитационная теория сценического перевоплощения. – М., 2004.

2. Дидро Д. Парадокс об актере. – М., 1922.
3. Игры, праздники и развлечения для детей. – Ростов-на-Дону: Владис, 2001.
4. Кісін В. Режисура як мистецтво та професія. Життя. Актор. Образ: із творчої спадщини. – К., 1999.
5. Кнебель М.О. Поэзия педагогики. – М., 1984.
6. Кравцова Е.Е. Вместо предисловия: глазами психолога // Э. Бутенко. Имитационная теория сценического перевоплощения. – М., 2004.
7. Танюк Л. Умная игра в непостоянство. – М., 2004.

Гулевська І.,
здобувач ДАКККіМ

РЕЖИСЕРСЬКА КОНЦЕПЦІЯ – ФУНДАМЕНТ КУЛЬТУРНОЇ САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ ТА СПІВПРАЦІ УЧАСНИКІВ ТВОРЧОГО ПРОЕКТУ

Сродності людини своїй праці присвятив низку творів видатний філософ і письменник-гуманіст Г.С. Сковорода. “На искусной живописи картину смотрєть всякому мило, но в пиктурє один тот охотник, кто любит день и ночь погружать мисли своя в мисли ея, примєчая пропорцію, написывая и подражая натурє.

Никто не пожнет твердой славы от коего-либо художества, если около онаго трудиться не почтет за сладчайшее, самую славу превосходящее увеселеніе … родное же увеселеніе сердечное обитает в деланіи сродном.Тєм оно слаже, чем сроднєе” [8].

Від збереження духовного скарбу країни залежить своєрідність культури народу, від розвинутого таланту, з’являється своєрідність режисера.

Найперший щабель творчого процесу – задум – це ще не зовсім усвідомлений намір щось сказати публіці, глядачеві, лише перша стадія народження теми. Він виникає як своєрідний поштовх, як певне відчуття теми, загальне прагнення поділитися з іншими людьми ідеєю, думкою, новиною, відкриттям.

“Питання задуму не є настільки гострим, щоб його можна було раз й назавжди однозначно розв’язати. Але в ідеалі написанню твору має передувати процес формування задуму, в якому в чіткій формі розкладені по полицях усі композиційні елементи майбутнього твору. Чим чіткіший задум, тим він стараніше розроблений, зафіксований на папері, тим легше авторові перетворити його у твір” [7].

Дехто з митців вважає темою головну думку, поєднання думок твору, в яких виражається ставлення автора до явища: події, свята, концерту, фольклорного дійства. Посилаються на М. Горького, який свого часу доводив, що тема – це ідея, яка зародилася у досвіді автора, підказана йому життям,

але гніздиться у вмістилищі його вражень ще не оформленою і, вимагаючи втілення в образах, збуджує прагнення до праці над її реалізацією.

Та ось визрів задум, продумана тема. Автори, у загальних рисах, вже знають, на якому матеріалі які проблеми, питання, фрагменти висвітлюватимуться на сцені чи екрані і в яких формах. У свідомості визріла мислена модель, схема майбутнього твору. І тут просто необхідний пошук універсальної формули, яка б, згортуючи тонку внутрішню культурну своєрідність кожного з авторів твору (сценариста, режисера), розгорнула би її у спорідненості голосів, танцювальних рухів, гармонії сценічного виконання і донесла би її до публіки у залі чи до глядачів у телеекранів, об'єднавши їх у один творчий процес. Такою формулою стає гіпотеза, версія сценічного і телевізійного продукту – концепція. Чи не першим про це образно висловився відомий російський публіцист В. Аграновський: "Концепція – рідна сестра теми, молодша за віком, тому що народжується пізніше, а за значенням, за ґрунтовністю старша. Тему можна сформулювати без доказів, а концепція неодмінно містить обґрунтування, резони, докази. Від задуму до теми півкроку, до концепції – повний крок" [1].

Така своєрідна гіпотеза, припущення, версія можливого тлумачення фактів, явищ, поєднання сценічних художніх номерів, епізодів, фрагментів, монтажу відеоматеріалів, що зароджується в автора, зазвичай, ще до детального ознайомлення з фактами, їх докладного вивчення. Режисери практикують колективне обговорення можливого трактування теми, спільно обмірковують концепцію майбутньої постановки, але не всі і не завжди.

Якісні розважальні телепередачі на основі культурологічно-мистецького матеріалу неможливі без концепції, продумування режисерських прийомів, художніх форм та образів і, неодмінно, монтажу. Тут мусить бути єдність хоча б декількох співтворців: сценариста, режисера, ведучого концертної форми та автора-режисера і оператора телеверсії.

"Концепція чи версія – це не тільки попереднє бачення проблеми, можливого її розв'язання. Це також певний компас у морі життєвого матеріалу, який може знадобитися у процесі реалізації задуму, теми. Зазначимо, що саме попереднє продумування майбутнього виступу дає змогу авторові знаходити потрібні сюжети, ходи, деталі, образи" [4].

На заході ставлення до концептуальності досить упереджене. І справді, як наголошується в деяких дослідженнях, саме концепція, як основа постановки виступу, має чи не найбільшу можливість маніпулювати свідомістю мас. Навіть в галузі політтехнологій йдеться про зомбування та заангажованість масових заходів і телепродукту. Досить часто у хвилини самостійного міркування глядачам пропонують аргументи і факти, образні рішення, "бистрі кадри", які так чи інакше, але укладаються в ложе потрібної концепції, задається конкретний напрям думкам та визначаються межі мислення, як, наприклад, у рекламних роліках.

Позитив концептуальності безперечний у задумі та реалізації великих культурно-мистецьких проектів та художньо-публіцистичних телепередач не тільки для організаторів та режисерсько-постановчої групи, а і задля глядачів. Сьогодення підказує, що наявність концепції у підготовці будь-якої сценічної чи телевізійної постановки є справжнім професіоналізмом – вмінням образно-масштабно і, одночасно, конкретно мислити. Зародження задуму, визрівання теми, формулювання проблеми та ідеї авторської або колективної творчості, що потім перетворюється на сценічне дійство чи цікаву телепередачу на основі культурологічно-мистецького матеріалу, нелегко сформувати і логічно проаналізувати. Навіть найпростіший акт творення – досить складний процес, де є місце неминучому елементу підсвідомого, інтуїтивного. Розповісти про це без спрощення до схематизації важко.

Концепція – погляд режисера у перспективу. Загальновідомо, що від злиття таланту з майстерністю народжується справжнє мистецтво. Професійна майстерність, – як зазначає А.П. Обертинська, – виявляється у професійній діяльності особистості режисера й поза нею не існує. "Професійна діяльність виявляється передусім, у професійній доцільності, по-друге, в індивідуально-творчому характері, по-третє, в оптимальності вибору засобів" [5].

Отже, саме майстер-фахівець, режисер, чітко уявляє мету своєї діяльності і при цьому творчо добирає оптимальні шляхи її рішення, утворюючи концепцію сценічної або телевізійної постановки.

Творча спадщина великих артистів і режисерів та їх "життя у мистецтві", "на театрі", концептуальність їх систем – В. Шекспіра, Б. Брехта, В. Мейєрхольда, К. Станіславського, Л. Курбаса, М. Мнішек, В. Кісіна, Ю. Перенчука, М. Резніковіча та інших спрямована допомогти виконавцю, актору, створює найсприятливіші умови задля розкриття вмінь і таланту, що спирається на пізнання об'єктивних законів творчості, органічної природи артиста, на індивідуальну своєрідність культури кожного учасника творчого процесу. Саме завдяки майстерності режисера, через його талановиту сценічну або телевізійну постановку, як через точку континіуму, духовна культура організаторів та виконавців дійства, зливаючись у своєрідний потік, досягає спорідненості культур, думок, ідей не тільки за люстерком сцени, по той бік екрану, а і по той бік океану чи кордону. Бо саме концептуально обґрунтоване мистецтво веде до об'єднання людей, до щирого спілкування і взаєморозуміння, до пошуку істини і сердечного відчуття, до позитивної дії та спорідненості культур на всіх рівнях.

Література:

1. Аграновський В. Ради єдиного слова. – М., 1978. – С. 30.

2. Габор Н. Концептуальна публіцистика: пошуки істини чи інтелектуальні пастки? // Уникаючи апокаліпсису. – Л., 1999.

3. Здоровега В.Й. Питання психології публіцистичної творчості. – Л., 1982.
4. Здоровега В.Й. Теорія і методика журналістської творчості. – Л., 2004. – С. 70.
5. Обертинська А.П., Голубцова Л.Ф. Основи режисури масових вистав і свят. – К., 2002. – С. 7.
6. Резникович М. Театр времён. Жизнь театра. – К., 2001. – 383 с.
7. Різун В. Літературне редагування. – К., 1996. – С. 141.
8. Сковорода Г.С. Разговор, называемий алфавит или букварь мира. – К., 1972. – Т. 2. – С. 101–102.

Донченко Н.П.,
заслужений діяч мистецтв України,
професор КНУКіМ

ПЕДАГОГІЧНА НАПРАВЛЕНІСТЬ РЕЖИСЕРСЬКОЇ ПРОФЕСІЇ

Лідерство в мистецтві – річ надзвичайно тонка і складна. Режисер у творчому процесі є лідером, вихователем, організатором. Організація творчості – це визначення загальної проблеми колективу, об'єднання всіх працівників на художньо-громадському напрямку діяльності театру. Турбота про колектив, про кожного члена колективу – перша і неодмінна умова творчого і організаційного лідерства у театрі. Історія театру, сучасна практика показують, що актори частіше і легше за все йдуть за Вчителем. Якщо у режисера є яскраво виражений педагогічний хист, захопленість і зацікавленість у колі людей, які його оточують, він може стати художнім лідером. Звичайно, за умови, якщо у нього є ясна і чітка художня програма.

Сучасне розуміння терміну "режисер-педагог" серйозно відрізняється від раніш існуючої думки, що режисер-педагог – це той, хто вміє досконало, до дрібниць, відпрацьовувати з актором роль, не претендуючи на вміння ефектно здійснити постановку вистави. Сучасний режисер-педагог – це керівник і організатор безперервного навчально-виховного процесу як у самій творчості, так і за її межами. Вимоги до акторського мистецтва, його професіоналізації виросли настільки, що тільки постійне підвищення теоретичного рівня і практичної кваліфікації може забезпечити відповідність цим вимогам. Стрімким став час, стрімкою стала і художня творчість, різко ущільнився потік життєвої, наукової, художньої інформації, стали потрібні нові, адекватні часу, прийоми роботи, новітнє технологічне оснащення актора. Сучасний глядач все активніше цікавиться не тільки життям дійових осіб на сцені, але й технологією самого акторського та режисерського мистецтва. Все частіше розкриваються глядачу технологічні та технічні таємниці сценічного майданчика, театрального світла, оголюються прийоми

акторської гри. Але це потребує безперечного виконання законів сценічної творчості – ідейної спрямованості, почуття правди і віри в художній вимисел.

Внутрішньотеатральна педагогіка – справа надзвичайно потрібна ще й тому, що став молодшим сценічний герой, і, відповідно, провідний актор. Вік виконавця і персонажа в сучасному театрі в своїй основі той самий. Те, що раніше досягалося досвідом і майстерністю акторів зрілого віку, пред'явлено наймолодшим. Час же на оволодіння майстерністю може компенсуватися для молодих тільки натхненністю, пристрасною закоханістю у творчість. Створення умов для цього потребує від режисера педагогічного таланту, а витонченість процесів формування творчої особистості – педагогічного такту.

Педагогічна направленість режисерської професій часто виявляється у необхідності приведення до загального високопрофесійного знаменника проявів різних принципів акторської гри. Основним негативом нашої вищої театральної школи є різниця у рівні викладацьких кадрів, у методиці навчання, слабкому вихованні любові актора до технології його професії. У свою чергу, в умовах жорсткого театрального виробництва молодому актору доводиться стикатися іноді з таким "розмаїттям" режисерських шкіл, що ні про яку систему виховання і навчання вже не йдеться.

Сучасному режисеру не уникнути активної участі у постановочній справі колективу акторів. Актор-"співрежисер" – явище часу. Актор все активніше занурюється у творчий процес створення вистави, виходить за межі свого рольового матеріалу. Думка колег по роботі у сьогоднішньому театрі викликає, природно, гостру реакцію, тому що це, як правило, суворий суд. Своєрідність внутрішньотеатральної педагогіки в тому і полягає, що педагог наражається на критику з боку свої учнів, творчо сперечається з ними і на цьому виховує їх і виховується сам. При цьому напрацьовується і художнє однодумство.

В кожному театральному колективі безліч проблем. Одні з них вирішуються легко, інші – з певними труднощами. Але досконало відомо, що поруч з труднощами об'єктивного порядку необхідно невтомно боротися з тим, що нашаровується несумлінністю, дилетанством, формалізмом.

За всіх відмінностей, у будь-яких конкретних ситуаціях, які притаманні кожному театральному колективу, є загальні правила, дотримання яких, віра в які дають реальну можливість успішного керівництва колективом.

Закони управління об'єднанням людей, керівництво повсякденним буттям творців, їх роботою і виступами відомі. Вони правдиво засновані на принципах, за якими живе і розвивається наше суспільство, вони враховують специфіку художньої творчості і складну побудову театрального організму. Познайомитися з ними, прочитати і запам'ятати їх неважко, це підвладно кожному, хто здатний мислити. Розробити на їх основі програму дій керівника вдається не кожному.

Існує думка, що вирішальною умовою самодостатності головного режисера є талановиті постановки. І це правильно. Бездарний режисер не просто не потрібен театру, він для нього шкідливий. Але частіше за все, головний режисер, який не відбувся як професіонал, зазнає поразки в умінні керувати творчим колективом, бути лідером театру.

Внутрішньотеатральна педагогіка – найсуттєва необхідність сучасного театру. Не розкіш, а необхідність. Потрібне постійне підвищення кваліфікації артистів. Отже, необхідно перебудовувати внутрішній розпорядок театрального колективу і знаходити час для навчання акторів мудрощам їх професії. Поряд із найважливішим напрямком навчання акторської майстерності необхідно займатися етичною роботою в театрі. Етика і дисципліна акторів повинна бути зразковою, а етична вихованість режисера – на порядок вищою, тому що на ньому лежить велика відповідальність творчого керівника-педагога.

Дутчак У.В.,
аспірантка КНУКіМ

ХУДОЖНЬО-ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ТА ЇЇ ВПЛИВ НА ЕСТЕТИЧНИЙ РОЗВИТОК ПІДЛІТКІВ

Сьогодні все більше уваги привертають до себе проблеми, пов’язані з вихованням і навчанням молодого покоління. Глобалізаційні процеси, стрімкість і мінливість інформаційних потоків негативно впливають на створення в молоді стійкої системи загальнолюдських цінностей. В наш техногенний час вагому частку процесу виховання і навчання бере на себе естетичне виховання, яке забезпечує гармонійність і цілісність розвитку особистості.

Вважаємо за доцільне проаналізувати вагомість впливу мистецтва на учнів підліткового віку. Відомо, що підлітковий період характеризується певними психологічними складнощами, які проявляються в поведінці, ставленні до оточуючих, до навчання. Це пов’язане з тим, що в даний період відбувається зміна пріоритетів та інтересів. В центрі уваги підлітка знаходиться проблема його практичного життя, вироблення власної системи цінностей, моральних переконань і принципів поведінки, відбувається постійний пошук змісту життя та відповідей на найважливіші запитання. Тобто на цьому етапі розвитку молодої людини відбувається зміна пізнавальної сфери діяльності на сферу ціннісно-орієнтаційну. Підлітковий період характеризується високим розвитком самоусвідомлення, остаточно формується особистість, певний рівень свідомості і самосвідомості сприяє створенню цілісної системи потреб, установок і принципів. Важливого

значення набуває і такий фактор розвитку молодої людини, як самовиховання, що також відіграє важливу роль [4].

Незважаючи на складнощі підліткового періоду, існують широкі можливості впливу на розвиток особистості вказаного віку. Вони пов'язані із зростанням активності психіки, зокрема її емоційної сфери. Для учнів підліткового віку характерна мрійливість, яка може розглядатися як вікове психічне новоутворення, яке, з одного боку, є способом психологічного захисту від незадоволеності реальними досягненнями, а з іншого – формує спрямованість молодої людини, є поштовхом до особистісного росту та допомагають генерувати нові ідеї [2].

Успішного результату роботи з підлітками можна досягнути тоді, коли мета виховання і завдання буде співпадати з інтересами учнів. Отже необхідно використовувати засоби, які зможуть викликати сильний емоційний відгук та стимулюватимуть пізнавальну та творчу потреби. На думку Г.П. Шевченко [3], потребу підлітків у сильних емоційно-естетичних почуттях можна задовольнити шляхом використання комплексу різних видів мистецтва. Саме взаємодія мистецтв зможе створити специфічну художню атмосферу для естетичного сприйняття різних видів мистецтва, викличе велике коло асоціацій, збільшує і концентрує емоційні переживання, які дають змогу в наш технологічний час зберегти природну єдність людської сутності. Такої ж думки дотримується і В.А. Бітаєв [1], вважаючи, що сучасний підхід до проблеми естетичного виховання передбачає активне залучення практично всіх видів мистецтва, що сприятиме цілісному розвиненню почуттів людини і формуванню її естетичного смаку.

Особливого значення в процесі естетичного виховання набуває досвід спілкування з мистецтвом, досвід художньо-творчої діяльності. Набуваючи такого досвіду, особистість зможе використовувати різноманітні форми пізнання (сприйняття, переживання, оволодіння матеріалом мистецтва, розвитку асоціативного мислення тощо). Як відомо, досвід набувається в результаті діяльності. В нашому випадку йдеться про творчу діяльність, яка повинна стимулюватися в процесі пізнання художніх творів, в процесі ознайомлення та вивчення виражальних засобів кожного з видів мистецтва. Взаємодія людини з мистецтвом не лише викликає прагнення зрозуміти художній твір, в цьому процесі відбувається і терапевтичний вплив мистецтва від насолоди його красою, та виникає бажання творити самому. Погоджуючись з думкою В.А. Бітаєва [1], зазначимо, що оволодіння мистецтвом повинно відбуватися, насамперед, шляхом практичного залучення людини до творчого процесу – через практику безпосереднього сприймання і сприйняття художнього твору. Творча діяльність сприяє активності інтелектуальної та емоційно-чуттєвої сфери, створює сприятливий грунт для вираження власних думок і почуттів.

На нашу думку, найбільш сприятливу можливість для самовираження, самопізнання та розкриття власних сил надає творча діяльність в рамках арт-терапевтичного напряму. З естетичним вихованням цей напрям поєднують загальнопедагогічні та загальнотерапевтичні завдання, виконання яких сприятиме вихованню вищих емоцій і соціальних потреб (естетичних, етичних, моральних, патріотичних, потреб у самопізнанні і самовдосконаленні).

В основі будь-якого виду мистецтв лежить емоційний ефект впливу на душу людини. В процесі здійснення занять з використанням арт-терапії відбувається поєднання інтелектуальної і емоційної діяльності, що дає широкі можливості для психологічної профілактики підлітків і гармонізації їх особистості. Отже, найефективніший вплив мистецтв на особистість дітей відбувається саме в процесі художньої діяльності, яка дозволяє не лише зрозуміти процес творення, особливості певного виду мистецтва, але і самовиразитися у відомих їм формах художньої діяльності – в малюванні, ліпленні, танці тощо.

Необхідно зазначити, що процес естетичного виховання є дуже тривалим і, досягнувши певних цілей, не повинен припинятися. Важливим результатом цього процесу є виховання в особистості постійної потреби у спілкуванні з мистецтвом. В результаті такого спілкування розвиватиметься не лише естетичні почуття, потреби, художній смак, але і відбуватиметься комплексне формування особистості, особисті і суспільні уявлення, складатимуться її моральні і естетичні ідеали та переконання. При цьому важливим є те, щоб гуманістичні цінності, які несе мистецтво, не просто були сприйнятими розумово, але і стали переконаннями та духовним надбанням кожної особистості.

Отже, естетичне виховання підлітків є гострою і актуальною проблемою, яка вимагає створення нових і дієвих шляхів та підходів до її вирішення. Основне навантаження у досягненні виховних цілей лягає на мистецтво, як джерело образів та ідей, які є носіями гуманістичних та високодуховних ідеалів. Основним завданням сучасного педагога є прививання учням не лише цікавості до мистецтва, прагнення творити самому, але і сприяти тому, щоб найважливіші людські цінності стали переконаннями та добутками їх духовно-естетичного досвіду.

Література:

1. Бітаєв В.А. Естетичне виховання і гуманізація особи. – К.: ДАКККіМ, 2003. – 232 с.

2. Складановская М.Г. Психологические аспекты формирования творческой личности // Философия образования. – 2005. – № 1 (12). – С. 92–97.

3. Шевченко Г.П. Взаимодействие искусств в эстетическом воспитании и развитии подростков: Автореф. дис … д-ра пед. наук. – К., 1986. – 48 с.

4. Эстетическая культура и эстетическое воспитание: Кн. для учителя / сост. Г.С. Лабковская. – М.: Просвещение, 1983. – 304 с.

Єрмакова В.М.
Миколаївський філіал КНУКіМ

РЕКОМЕНДАЦІЇ ЩОДО ПРОВЕДЕННЯ ТРЕНІНГІВ ДЛЯ ПІДГОТОВКИ ТАНЦЮВАЛЬНИХ ПАР МОЛОДШОГО ШКІЛЬНОГО ВІКУ (БАЛЬНА ХОРЕОГРАФІЯ)

Система тренінгів передбачає створення міцної рухової бази, вивчення правильної системи дихання, розвиток гнучкості, пластичності, підвищення працездатності танцюристів для подальшого спеціалізованого технічного удосконалення та духовного росту.

Вправи спеціальної фізичної підготовки підбираються з урахуванням індивідуальних особливостей учнів. Після виконання рухів, зв'язаних з підвищеною напругою м'язів, потрібно виконати вправи на їх розслаблення. При такому сполученні м'язової діяльності створюються оптимальні умови для подолання втоми і підвищення працездатності організму.

Система тренінгів, яку ми пропонуємо, складається з:

- легкого бігового тренінгу, який розвиває витривалість, сприяє загальному розігріву організму, а також, завдяки швидкій зміні рухів, навчанню орієнтуватися при вивченні нових елементів;
- тренінгу для розігріву всього тіла з застосуванням суглобної гімнастики за М. Норбековим, який сприяє розвитку пластики кожної частини тіла, правильній постанови корпусу, а також несе в собі велику оздоровчу функцію і функцію емоційного настрою для танцюристів;
- тренінгу на розвиток координації рухів, який дозволяє навчити танцюристів правильного розподілу балансу при виконанні обох видів програми зі спортивного танцю;
- розтяжки та елементів класичного тренажу.

Біговий тренінг:

Біговий тренінг виконується під музику розміром 4/4, або 2/4, і передбачає попадання кожного кроку на окремий удар музики. Рекомендується використовувати музику з танців: "Квікстеп", "Самба", "Ча-ча-ча" та "Джайв", щоб діти відразу звикали правильно лічити під музику, можна використовувати музику з сучасних танців, а також з улюблених мультфільмів. Біговий тренінг здійснюється в ситуації несподіванки, коли діти не знають, яку наступну дію використає тренер і повинні постійно стежити за ним. Цей простий метод сприяє розвитку уваги та вмінню швидко сприймати новий матеріал.

Вправи:

А. Біг на місці з високим підйомом коліна та натягуванням носків.

Б. Маятник – стрибки з ноги на ногу, опорна нога м'яка, робоча відводиться в бік на кут 45 градусів. Стопа амортизує з високого носка на

всю стопу. Маятник можна виконувати з просуванням вперед та назад, при цьому робоча нога може виконувати "ронд" по підлозі.

В. Подвійні стрибки на правій та лівій нозі. Опорна нога м'яка, вільна – зігнута у коліні.

Г. Біг лицем та спиною по лінії танцю, з попаданням кожним кроком на основний удар музики.

Д. Галоп "Польки" правим та лівим боком по лінії танцю.

Е. Біг з безперервним обертом навкруги своєї осі вправо та вліво з просуванням по лінії танцю.

Є. Стрибки навприсядки вперед, назад та навкруги своєї осі.

Ж. Стрибки на двох ногах високо вгору на 3 основні удари, на 4 – оберт на 360 градусів.

З. "Класики" – стрибки на дві ноги на ритм – 1, на одну ногу, вільна нога зігнута в коліні – на 2.

І. Рок-н-рольні" стрибки з кіками вперед, вбік та назад.

Можна створити безліч бігових елементів. Кожний з них може супроводжуватись різноманітними рухами рук та корпусу. Тут наведено найбільш ефективні елементи для виконання бігового тренажу, які, за нашим досвідом, несуть багато користі для розвитку фізики танцюристів молодшого шкільного віку, а також викликає радість, що має неабияке значення для створення їх гарного емоційного стану.

Тренінг для розігріву всього тіла з застосуванням суглобної гімнастики за М. Норбековим:

Ідея використовування для тренінгів суглобової гімнастики за М. Норбековим виникла у зв'язку з тим, що багато батьків приводять своїх дітей займатися бальними танцями, щоб виправити поставу, позбутися проблеми сколіозу. Правильна постава, постановка корпусу, виставляння ліній при виконанні європейських і латиноамериканських танців – це основоположні поняття для танцюристів. Саме з цього кожний тренер починає свою роботу.

"При порушенні постави відбувається перерозподіл навантаження на міжхребцевий диск, погіршення його живлення. Це приводить до зміни місцеположення хребців один щодо одного, здавлення нервових корінців, кровоносних і лімфатичних судин. При неправильній поставі порушується нормальна циркуляція спинномозкової рідини, як в хребті, так і всередині черепа. Відповідні ділянки спинного і головного мозку починають гірше працювати. Погіршення живлення міжхребцевого диска поступово приводить до зниження еластичності фіброзного кільця. Воно вже не може витримувати тиску. В ньому утворюються тріщини, через які, за рахунок тиску, починає "виходити" драглисте ядро. Ці порушення і призводять до таких захворювань, як сколіоз, остеохондроз, вегетативно-судинної дистонії, міжреберної невралгії і т. ін. Проводячи вправи на відновлення і розвиток

гнучкості хребта, ми збільшуємо його еластичність. За рахунок цього міжхребцеві диски набувають свою нормальну форму. А в результаті відновлення обміну речовин нормалізується і склад кісткової тканини, що приводить до відновлення її опорної функції. Підключення до роботи капілярів, що "мовчать", відновлює нормальну циркуляцію крові, доставку необхідних речовин, до кліток, і відтік "відпрацьованих речовин".

Поступово за рахунок відновлення нормального тонусу м'язів відновлюється правильне положення хребта, а м'язи і зв'язки, що окріпнули, вже можуть його утримувати в ньому. Поступово відновлюється нормальна конфігурація і тонус міжхребцевого диска, нормальна ширина міжхребцевих щілин і здавлення нервових корінців і судин вже не відбувається. Таким чином, поновлюється робота відповідних органів і систем. Саме тому необхідно щодня виконувати суглобову гімнастику (М. Норбеков "Досвід дурня або шлях до прозріння"). Ми використовуємо в своїй практиці основний принцип М. Норбекова: "головне не самі вправи, а Ваш внутрішній стан, в якому Ви їх виконуєте". Дев'яносто відсотків уваги потрібно направити на творення внутрішнього настрою і лише десять відсотків на техніку виконання. Підвищення емоційного настрою, викликане вольовим зусиллям, впливає на первинний мозок (гіпоталамус, таламус), який пов'язаний з емоційним центром. Елементарні накази (тепло, холодно, сумно, весело і т. ін.) передаються всьому організму через кров, від мозку до периферії. Тому, якщо людина радіє або засмучується, то про це зразу ж дізнаються всі клітинки організму. Отже, думка впливає на емоційний центр, і адаптація всіх внутрішніх процесів відбувається через кров. Значить, емоції теж передаються через кров".

Отож, тренінг із розігрівання всього тіла починаємо з вирівнювання постави, усмішки, створення атмосфери радості і щастя. Для цього використовуємо порівняння з улюбленими дітьми персонажами з мультфільмів або веселі історії з життя.

Всі вправи виконуємо під музику. Порядок проходження суглобової гімнастики, за М. Норбековим, збережений – кисті, ліктьові суглоби, плечові суглоби, стопи, коліна, тазостегнові суглоби, хребет: шийний відділ, верхньо-грудний відділ, нижньо-грудний відділ, поперечно-крижовий відділ, скручування для всього хребта. Проте додано елементи для розвитку пластики кожної частини тіла і елементи, які сприяють розвитку танцювальних навиків.

Протягом виконання всіх вправ створюємо відчуття того, що кожний – ЛЮДИНА з великої букви, найкрасивіша, найвольовіша! Внутрішньо переживаємо цей образ. Усмішка на обличчі. Ми зробили невелике дослідження про зв’язок усмішки з фізичним станом організму в цілому. Вже йшлося про існування зворотного зв'язку між м'язами, рухами, які вони проводять, і ЦНС. Цей зв'язок характерний не тільки для м'язів тіла, але і

для мімічних м'язів особи – особливої групи м'язів, що відображають емоційний стан людини. Людині погано – вона хмуриться, добре – усміхається.

Усмішка – дивна властивість душі. Вона прикрашає життя людини, є еталоном здоров'я і гарного настрою. Людина з відкритою, природною усмішкою завжди приваблива, викликає до себе прихильність оточуючих. Усмішка і сміх є збудниками і провідниками позитивних емоцій. Вони приводять до гарного настрою, допомагають жити, трудитися, спілкуватися і творити. Усмішка створює благотворну атмосферу для спілкування. Доброзичлива усмішка, як правило, викликає у відповідь усмішку і відповідний настрій у оточуючих. Радісно налаштована людина перетворюється. У такої людини загострюється сприйняття краси, природи, поліпшуються відносини з оточуючими, підсилюється творча діяльність. Усмішкою можна впливати на потік думок, емоцій, видозмінюючи напругу м'язів всього тіла, і особливо м'язів мімічних [2].

Виразником міміки є лицьова мускулатура. Своїми динамічними функціями скорочення і розслаблення вона обумовлює всю різноманітність мімічної гри.

Є.І. Зуєв вважає, що не останню роль у формуванні мімічної діяльності грають особливості м'яких тканин [1]. До них належать: стан шкірного покриву особи, його забарвлення, еластичність, товщина на різних ділянках особи підшкірної клітковини і густина сполучної тканини.

Кріплення мімічних м'язів має своєрідний характер – один кінець мускула прикріпляється нерухомо до найближчої кістки лицьового скелета, інший пов'язаний із сполучною тканиною і слизовою оболонкою, яка безпосередньо переходить у шкіру, завдяки цьому кожне скорочення м'яза притягає прикріплену ділянку шкіри до свого нерухомого кінця, що приводить до різних змін шкірного покриву особи.

М'язи, що групуються навкруги рота, носа, очних ямок, пов'язані з органами чуття і додають міміці особливу виразність і рухливість.

Важливим моментом у формуванні мімічної функції є координація рухів. Розрізняють статичну координацію під час спокою і динамічну в процесі діяльності.

В нижній половині обличчя найбільш мімічно активним є рот. Спостерігаються такі мімічні варіації рота: щільне закриття ротової щілини, зціплені зуби, стислі губи – виражають визначеність і рішучість; щільно закритий рот звичайно свідчить про психічну зібраність, цілеспрямованість особи; розслаблений прочинений рот і відвисаюча нижня щелепа за відсутності органічної симптоматики говорять про зниження активності особи; опущення кутів рота Дарвін оцінював як симптоми плачу і депресивного стану. Бехтерєв звертав увагу на те, що життєвий тонус особи можна визначити за станом кутів рота. Відомо, що за пригні-

ченого, тужливого стану вони опускаються донизу, і, навпаки, в стані радості і бадьорості наголошується певна зібраність особи і вирівнювання кутів рота. Схематично вони зволікаються назад і дещо догори.

Мімічний вираз іронічного сміху характеризується викривленням тільки одного кута рота і викликається одностороннім посиленням іннервації його антагоніста – трикутного м'яза нижньої губи. Кутовий м'яз рота впливає на різні модифікації міміки сміху. Відомий мімічний нюанс так званого внутрішнього сміху при закритому роті. Зовні це виявляється в поєднанні радісного виразу очей з дрібним, ледве стримуваним тремтінням нижньої частини лиця. Психологічне значення цієї мімічної картини полягає в спробі приховати радісний стан, подавити усмішку, сміх.

Можна виділити дві основні модифікації: характерний виражений повноцінний сміх, щирий сміх, сміх від душі, і невизначений, ніби фальшивий, коли немає бажання сміятися, але з ввічливості підтримується чужий радісний настрій. Звичайно, при цьому виявляються вельми різні індивідуальні особливості особи.

Саме життя виділило таке поняття, як гармонійна особа (здорова, нормальна міміка), на відміну від обличчя дисгармонійного, з підробленою мімікою. Аналізуючи все вищесказане, тренер може робити висновки про характер дитини, яка в нього займається, а також про її внутрішній стан на момент тренування.

Різноманітні перевантаження ЦНС – напруги, стреси, безсоння – супроводжуються вельми характерними мімічними розладами. Стає менш виразною міміка, на обличчі виявляються розгубленість, страх, заціпеніння. Міміка робиться млявою, іноді, навпаки, підвищено активною і т. ін.

Родоначальником вчення про мімічні розлади можна вважати Гіппократа. Він абсолютно справедливо звертав велику увагу на клінічні картини мімічних порушень, на їх структуру, динаміку і, що особливо важливо, на їх діагностичне і прогностичне значення.

Як відомо, хороший настрій позитивно впливає на наше здоров'я, а тривалий знижений емоційний фон може свідчити про наявні захворювання або привести до нових.

Поза сумнівом, усмішка і сміх впливають на стан здоров'я і поведінку людини, на властивості її особи. Недаремно в народі говорять, що сміх – кращі ліки. Тому таке велике значення приділяємо створенню гарного настрою та усмішці.

З вправами суглобової гімнастики можна познайомитися у книзі М. Норбекова [1], а в цій частині наших досліджень ми рекомендуємо додаткові вправи для розвитку кожної частини тіла, що сприяють розвитку пластики і гнучкості у бальній хореографії, які ми використовуємо у системі підготовки танцювальних пар молодшого шкільного віку.

Вправи для рук і ніг:

- горизонтальна хвиля верхньої частини корпусу (основна позиція – корпус прямо – руки в бік). Послідовність: плечі, лікті, кисті рук. Хвиля виконується спочатку обома руками. Потім по черзі;
- хвиля руками вперед (основна позиція – корпус прямо – руки вперед). Послідовність: плечі, лікті, кисті рук. Хвиля виконується спочатку обома руками. Потім по черзі;
- переходи рук з позиції у позицію. Порядок: підготовча, перша, друга, третя. Тут же застосовується вправа на увагу, коли тренер змінює позиції кожної руки по черзі, а учні намагаються не відстати від нього по ритму та правильності виконання кожної з позицій;
- брейкова хвиля справа наліво та зліва направо зі зміщенням верхньої частини корпусу;
- ролові рухи руками та верхньої частини корпусу (початкова позиція – корпус прямо – руки догори вертикально). Ролів рух – є коливання двох рук водночас, описуючи коло над головою, який підтримується верхньою частиною корпусу.

Стопи:

- підйоми та знижки на пів пальцях у 1, 2, 3, 5 та 6 позиціях;
- кроки вперед та назад з перекатом стопи. На кроках вперед – з каблука на носок із силовим давленням на підлогу (опорна нога відштовхується від підлоги носком), на кроках назад – з носка на каблук (опорна нога відштовхується від підлоги каблуком). Ноги знаходяться в 6 позиції.

Тазостегнові суглоби:

- стегнами описуємо “вісімку”;
- маятник – поступовий перехід корпусу, а за ним і стегна через зігнуте коліно вправо та вліво (початкове положення – ноги на ширині плеч, руки, зігнуті в ліктях перед собою). Здвижка корпусу вправо чи вліво відбувається паралельно підлозі;
- баунс – робота таза вперед та назад при виконанні кроків вправо та вліво. На кроці вбік обидва коліна працюють одночасно, то згинаються, то розгинаються. При зниженні таз подається вперед, при підйомі назад;
- перехід з ноги на ногу зі скручуванням стегна вліво та вправо (нога, на яку переноситься вага тіла, випрямляється, друга, звільнена – згинається у коліні).

Вправи для розвитку гнучкості та пластики:

- вертикальна хвиля верхньою частиною корпусу та всім корпусом;
- бокова хвиля вправо та вліво (брейк);
- зворотна хвиля, яка починається внизу тулуба (тобто від стоп) доверху;
- нахили з прямою спиною вперед, назад та в різні боки, які виконуються через пластику тіла і підкреслюються рухами рук через першу у другу та третю позиції;

- кругові безперервні рухи корпусу навколо своєї осі вправо та вліво.

Тренінг на розвиток координації рухів:

Розвиток координації рухів – одна з найважливіших проблем для виконавців бального танцю, тому що навіть прості фігури мають у своєму складі обертові елементи. Що вищий клас танцюриста, то більше обертових фігур застосовується у варіаціях. Стійкість повинна бути стабільною, оберти професійними. Для цього автором розроблена система тренінгових вправ на координацію рухів.

Вправи на розвиток координації:

- оберти "шене" по діагоналі танцювального залу вправо та вліво (виконуються на прямих ногах з фіксацією голови в одній точці, руки переходять з першої у другу позицію, допомагаючи танцюристам обертатися);
- латиноамериканські оберти вправо та вліво (відрізняються від "шене" тим, що спочатку йде скрутка верхньої частини корпусу, голова лишається рівно, а потім ноги, стегна та голова доганяють верхню частину. Таким чином, оберти стають більш акцентованими);
- обертання голови дуже швидко вправо та вліво на 8 ліків, потім становимося у позицію права нога перед лівою – в одну лінію – п’ятка правої ноги до носка лівої, заплющуємо очі, стараємось утримати рівновагу, поки тренер рахує до 20;
- корпус рівно, права або ліва нога у позиції "пасе", виконуємо оберти корпусу вправо та вліво, руки на стегнах;
- "пташка" – партнер та партнерка беруться права рука до правої руки, лівою рукою підіймають ліву ногу за себе, назад, вище рівня голови і в такій позиції утримують рівновагу;
- оберти на правій чи лівій нозі під лозунгом: "Хто більше?". Позиція не має значення;
- оберти вздовж залу, з виконанням ролового оберту верхньої частини тулуба, вправо та вліво (обидві руки витягнуті догори).

Тренінг – це особиста справа кожного тренера. Для зацікавленості дітей і плідної праці принципу "несподіванки" автор пропонує міняти вправи в кожній частині тренінгу з певною послідовністю. Досвід показав, що діти, які займалися за системою тренінгу, описаній вище, протягом року показали найкращі результати не тільки у фізичному розвитку, можливостях сприйняття танцювальної інформації, а і в психологічній стійкості за участю у змаганнях та концертних заходах, у порівнянні з групою, яка займалася за звичайною методикою.

Література:

1. Зуев Е.И. Волшебная сила растяжки. – М.: Советский спорт, 1990. – 64 с.
2. Норбеков М.С. Опыт дурака, или ключ к прозрению. Как избавиться от очков. – СПб.: ИД "ВЕСЬ", 2001. – 316 с., ил.

Жуковін О.В.,
ст. викладач, здобувач ДАКККіМ

СТИЛЬ І СТИЛІЗАЦІЯ У ТВОРЧОСТІ РЕЖИСЕРА

Завдання режисера: до загального методу виконання п'єси чи театралізованого видовища дібрати відповідний метод. Але в зв'язку з вибором загального й технічного методу у режисера мусить ще виникнути важливе питання – в якому стилі він той метод виставлення має перевести і чи не треба йому тут зупинитися над осібною, своєрідною стилізацією п'єси.

Питання про стиль і стилізацію дуже складне і потребує широкого обговорення.

Стиль – це немовби сама істота речі або явища, що, закреслюючись в характеристичних рисах, дає їх стисло скомплікований, синтетично-художній вираз. В стилі якоїсь речі нема місця для нічого випадкового, нейтрального, зайвого, лише – основне, певне, виразне. Стилізувати річ можна в ознаках часу (епохи), особливостях культури певної доби (побуту станового чи класового), властивостях літературного напряму чи школи, нарешті, в індивідуальних рисах автора і самого режисера. Стиль в театрі, як відомо, найбільше позначується в декораційній обстановці (а також костюмах, посуді, зброї, етикетальних рухах тощо), тому й залежить найперше від стилів архітектурних, як, скажімо, стилі: орієнтальний, античний або давньокласичний (грецький та римський) і візантійський, романський (темні часи), готичний (середньовічний), відродження – чистий ренесанс, бароко, каторжний (Людовіка XIV), рококо (Людовіка XV), ампір, модерн і інші.

Нелегка справа зі стилізацією в зв'язку з методом "умовним", або "упрощеним", який прикладається до п'єс фантастичних, символічних, взагалі що грунтуються не на реальній дійсності, а на якійсь абстрактній ідеї, як, скажімо, "Горе брехунові" Грільпарцера, "Затоплений дзвін" Гергардта Гауптмана і всі містичні п'єси Моріса Метерлінка.

Тут уже стиль залежить не від епохи, не від стану культури, а виключно від ідеї автора і того естетичного помислу, яким зуміє зреагувати на неї режисер. Звичайно до стилізації таких п'єс режисер підходить шляхом симпліфікації (упрощення), замінюючи декорації однокольоровими котарами чи параванами, або малюючи їх в манері субпримітивізму, футуризму, або й замінюючи тримірними конструкціями – циліндрами, кубами й призмами в різних комбінаціях. Нерідко в цілях стилізації він удається як до засобу і до частинної компліфікації (ускладнення), увидатнюючи якусь деталь серед однотонового тла (штучно різьблена колона, готичний вітраж або візерунково виткана портьєра).

Такого роду стилів може бути незчисленна кількість, і годі їх перелічити. Назвемо кілька стилів: монументальний (важка масивна архітектура

чи колосальні брили скель) і його галузь – статуарно-барельєфний (аркади зі статуями і такі ж напівстатичні, пластичні постаті героїв); обидва стилі надаються і до вистав містерій з походами на вільному повітрі; далі – стиль гротесковий (химерна комбінація прекрасного з потворним, простацького з поважним, забавного з жахливим в афектованих змінах обстановки, постанови, постатей і світляних плям); в нашому репертуарі такого стилю можна ужити в певній мірі до п'єси В. Самійленка "У Гайхан-бея" і в інсценізаціях народних казок; стиль фресковий уживається найліпше на вузьких рельєфних сценах з силуетними постатями; стиль лубковий базується на примітивах народної творчості (керамічні вироби ляльок, мисок, малювання зі скринь, ложок, як і взагалі старовинні малюнки "Мамая" й інших постатей народно-лицарського епосу); цей стиль надається до реставраційних вистав вертепу, інтермедій. Звісно, дбаючи про зовнішній стиль виставлення п'єси, режисер мусить звернути увагу і на відповідний стиль виконання в дикції й жестах виконавців, утворюючи належний тон і темп цілої акції.

Коли метод і стиль виставлення п'єси цілком з'ясовані і твердо усталені, тільки тоді режисер може з успіхом виконати завдання монтажу, під яким ми розуміємо не саму декораційну обстановку, а урядження вистави в повній її цілості.

Як приклад розглянемо декілька вистав Леся Курбаса.

У постановці трагедії Софокла Лесем Курбасом виразно вбачається полеміка з грандіозним спектаклем Рейнгардта. Про цю виставу, поставлену на сцені київського Молодого театру 1918 р., збереглося чимало легенд. Створенню знаменитого спектаклю передував значний підготовчий період.

Як режисер Лесь Курбас точно відчув суть поетики і стилістики грецького театру, його цікавила знаково-умовна мова античного театру, класичні форми, що були притаманні давньогрецькому мистецтву, він шукав ідеалів краси, внутрішньої гармонійної цілісності. У тривалій праці над цим експериментальним студійним спектаклем розроблялися й перевірялися нові театральні ідеї, вироблялися закони композиційної рівноваги, динамічності дії.

Цар Едіп у виконанні Леся Курбаса – духовний автопортрет самого художника, його тогочасних моральних пошуків і душевного неспокою. Курбас намагався урівноважити світ, що розпадався на очах, знайти зв'язок між індивідуальним і колективним, тому особливо наголошував на розкритті Софоклом образу Едіпа, якого античний драматург підніс на височінь людини-героя, що врятувала народ від загибелі, врятувала з лабетів Сфінкса. "Цьому моменту, – пише учасниця спектаклю Поліна Самійленко, – в драмі надавалося нами символічного значення, бо все, відтворене у п'єсі і виставі посереднім шляхом, мусило підкреслювати визвольну боротьбу народу проти світу гноблення людини людиною".

Вражала поява Едіпа-Курбаса з виколотими очима: спочатку вибігав на сцену слуга, якого з великим темпераментом грав Гнат Юра. Тривожним, тремтячим голосом він сповіщав про трагічну подію. На його слова: "...і ткнув собі в обидва ока!" – хор, зойкнувши, зі стогоном хилився, мов очерет від вітру, з боку на бік, а в цей час за лаштунками розтинався нелюдський крик, неначе ричання звіра, і на сцену з простягненими руками, які хапали повітря, натикаючись на колони, вривався Едіп-Курбас. Із грудей хору вихоплювалися болісні слова: "О горе, горе!"

Спектакль відзначався високою виконавською культурою. Але велике значення мала також світлова партитура спектаклю. Гра рівного теплого світла на сірому полотні тла, на простих тканинах костюмів, на обличчях акторів у напружені моменти дії порушувалися контрастним червоним променем прожектора. Тогочасний критик відзначав, що "саме освітлення передає поруч із хоровими рухами душевні рухи самого героя..". В основу постановки було покладено принцип стилізації - вільної інтерпретації античного стилю. Мізансцени акторів, розташування хору нагадували античні малюнки і фрески. Актори-мо-лодотеатрівці А. Макаренко і А. Баглій-Смерека в листі до С. Бондарчука, зокрема, згадували: А згадайте, як рішалося в "Едіпі" сценічне слово. На глибокій пристрасті і виразній скупій формі вияву! А гармонійність просторових рішень?

Курбас шукав стиль античної трагедії в гармонійних музично-пластичних формах: музиці поетичного слова, людського голосу, експресивно-стилізованому, умовному і патетичному жесті, русі. Тому головною дійовою особою спектаклю режисер зробив хор трагедії – чутливу совість, глибинну мудрість елінського демосу – і використав прийоми відкритого спілкування акторів із залом через хор, який став у спектаклі посередником між трагічним протагоністом і глядачем. Вишукано пластичний, у дусі ритмічної гімнастики і неокласицизму 1900–1910 років, хор Курбаса – це не сліпа жорстока маса, відчайдушний натовп Рейнгардта, а дружня Едіпові сила.

У цьому спектаклі Курбас розпочинає пошуки музично-ритмічного зв'язку між жестом і словом. Тяжіючи до композиційних центрів сценічного простору і відштовхуючись від них, хор і герої трагедії рухалися вишукано й експресивно. Причому герої рухалися менше, ніж хор, їхня пластика була ритмічно-дискретна. Курбас бачив трагедію очима хору – народу. Хор перебував у подвійному стані – учасника подій і спостерігача. Він поділявся, сходився і розходився в різні боки, але завжди був на сцені мовчазним або гомінким учасником подій.

Хор Курбаса був близький до мрії А. Дункан про відродження хору грецької трагедії. Тодішня студійка Молодого театру П. Нятко свідчить, що "музикальність хору й створювала музику вистави. Музики ж як такої не було. Вона була непотрібна". Режисер стилізував хор під давньогрецькі

барельєфи. Його стилізовані рухи були одухотворені й осмислені. Ці рухи, що походили від ритмопластики Дельсарта (Delsarte) і Далькроза (Dalcroze), створювали своєрідний пластичний танок. Актори навчалися за системою Далькроза й оволодівали мистецтвом виразного жесту за Дельсартом. Тому в цих умовних рухах хору часом відчувалися елементи скульптурної нерухомості й спортивності, а у завченому зафіксованому жесті – певний автоматизм.

Уперше презентуючи на українській сцені давній текст, режисер та його сподвижники спромоглися мистецькими засобами втілити не лише міфологічний світ грецької античності, а й освоїти новітні театральні течії, що розроблялися в Європі такими театральними діячами, як Жак Далькроз та Дельсарт. Реформатор європейської сцени початку XX ст. Еміль Жак Далькроз був винахідником такого явища, як "евритмія". Примирення нормативного, канонічного начала з індивідуальною свободою стало творчою метою цього митця.

Костюми були собою сумішшю спецодягу з деталями середньовічного вбрання та військової форми. Макбет, наприклад, був одягнений у довгу сорочку з мішковини, солдатські штани, черевики з обмотками, полотняний шолом, на боці – шпага. Іноді цей костюм доповнювався темним плащем з білою облямівкою. Відьми з'являлися в сіро-синіх костюмах, широких штанях, перуках з косами та рудими чубчиками. Убивці Банко виступали у звичайних грубих робочих костюмах, і лише коротенькі чорні накидки відрізняли їх від глядачів, які сиділи в залі. Другорядні дійові особи були в робочих костюмах з кольоровими клаптиками. Костюми відьом та блазня були електрифіковані, час від часу в них спалахували вогники. А у блазня лампочки засвічувалися просто на носі.

Отже, загалом Курбас вдавався до зовнішньої лаконічної умовності, традиційної для англійського театру часів королеви Єлизавети, а колосальний зміст трагедії підкреслював усіма барвами театральних жанрів – від трагедії до буфонади. Вистава супроводжувалася музикою Масканьї, Палестрини, Шуберта, а марш Шумана переривався сигналом, звуками барабана або труби. Королівська влада у виставі 1924 року поставала окарикатуреною. У підкреслено гротесковій манері було показано короля-недоумка Дункана, його вихід з придворними й особливо прийом у замку Макбета (усі персонажі були п'яні, хиталися і підтримували один одного). Сцена супроводжувалася відповідною музикою, гарматним салютом, під час якого короля вели спати. А ось, наприклад, як виглядала одна зі вставок Курбаса – єзуїти, що відбувалася після третьої сцени першої дії. На станку в глибині сцени стояв чорт з вилами, обабіч навколішки з похнюпленими головами розмістилися двоє чортенят. Чорт погрожував їм кулаком, потім обертався і замість нього перед глядачем поставав католицький єпископ. Підводилися й чортенята, перетворюючись на свяще-

ників з кадилами, в яких на головному уборі залишалося зображення чорта. Картину доповнювала органна музика.

Вистава відбувалася зовні емоційно стримано, актори робили ексцентричні рухи і підкреслено пасивно, декламаційно виголошували текст. Ритм спектаклю час від часу змінювався, був то швидкий, то уповільнений, актори говорили то скоромовкою, то співуче, плавно простягали рухи, то сахалися й метушилися. Працюючи над цим спектаклем, Курбас поставив завдання перед акторами: настільки опанувати виражальні засоби, щоб вільно ними користуватися: вміти на очах глядачів входити в образ і, закінчивши сцену, виходити з нього. Тобто можна твердити, що Курбас застосував прийом відсторонення й іронічної оцінки того, що діється: зігравши епізоди, актори одразу йшли за куліси підкреслено повсякденною ходою. В одній із лекцій 1925 року, що називалась "Про перетворення як один з образних засобів розкриття глибокої суті життя", Курбас говорив про образ Макбета так: "Макбет виголошує монолог, який про одне говорить, а друге те, що є справді процесом підсвідомим. Воно виявлено рухом фігури довкола корони. Увага глядача розділяється на два процеси. Глядач стежить за тим, що Макбет говорить, і за тим, що він робить, і це викликає загострене сприймання у глядача."

Не руйнуючи Шекспіровий текст, режисер включив у виставу кілька інтермедій, які прекрасно виконував придуманий Курбасом блазень – А. Бучма. У першій інтермедії – сцені сінокосу Бучма – Селянин виходив з косою і "косив", проходячи всю сцену по діагоналі: у всій постаті відчувалося, що він стомлений важкою працею, проте рухи його були замашні й енергійні. У другій інтермедії він же Воротар-блазень виступав з різними злободенними репліками. Він мав яскравий грим, виконував гімнастичні трюки, стрибки і проголошував зі сцени гостроти на кшталт того, що, мовляв, такий-то актор поголився, що театрові надано приміщення державних лазень тощо.

Третя інтермедія стала завершальною сценою спектаклю: це був новий, придуманий Курбасом фінал – саркастично-гротескова сцена перманентної коронації. Бучма, залишаючись у гримі блазня, одягав золоту тіару, білу сутану, перетворювався на Єпископа й починав коронувати на царство всіх претендентів. Ця цирково-фарсова сцена, що називалася "чехарда королів", викликала захоплення у прихильників "лівого мистецтва". Зміст її полягав у засудженні монархії та висміюванні придворних інтриг і змов. Після загибелі Макбета та перемоги Сіварда й Мальколма кожний із присутніх на сцені вельмож по черзі сідав на трон, і воїн, який стояв біля трону, йому тут же стинав голову.

Полемічно спрямована проти важких "постановчих", "костюмних" вистав трагедій Шекспіра, в яких грали декорації, костюми та історичний реквізит, робота Курбаса була свідомо антивидовищною, антимальовничою.

Уся вона мала в собі невловимий присмак сарказму, режисер ніби не дуже наполягав на тому, щоб глядач йому вірив чи емоційно захопився героями. Він апелював до розуму, розгортаючи майже притчу про шляхи здобуття влади в суспільстві. Гротесково-саркастичний фінал продовжував цю середньовічну історію в часі і просторі безмежно, єпископ у гримі блазня (цю роль виконував А. Бучма).

Не буде зайвим установити певний погляд на саму суть театрального мистецтва і на його завдання.

У кожної людини є свій індивідуальний внутрішній світ, в якому щохвилини відбувається незупинний творчий процес, що складається з двох основних акцій:

1) відбивання в психічних глибинах всього того, що приходить туди з навколишнього світу, і 2) особистого реагування (відношення) на ті прояви навколишнього світу. Це особисте реагування виявляється в так званих у філософів «регулятивних нормах», до яких належать релігійні, моральні, правні і естетичні ідеї; ідеї ці кристалізуються в певні переконання і, нарешті, в останній стадії замикаються в кодекси, догми. Таким чином ми встановили два моменти, дві акції внутрішнього світу особи: об'єктивне відбивання всього того, що є поза нею, і регулювання усього відбивання ідейними силами, закладеними в самій людині. Наслідком впливу ідейних сил на враження з навколишнього світу є чуття, що надає певного колориту тій внутрішній роботі. Таким чином, наше індивідуальне життя не є процесом випадковим, а навпаки, – процесом творчим, що має в собі активність і мету, два чинники, які і утворюють тканину нашого духовного існування.

Література:

1. Веселовська Г.І. Дванадцять вистав Леся Курбаса. Навчальний посібник. – Вінниця: Нова книга, 2005. – 312 с.

2. Вороний М.К. Театр і драма: Збірка ст. – К.: Мистецтво, 1989. – 408 с.

Красножон С.,
магістр КНУКіМ

НАУКОВО-ДОСЛІДНА РОБОТА КАФЕДРИ КНИГОЗНАВСТВА ТА ВИДАВНИЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ КИЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ (1999–2005 рр.)

Наука і освіта – основні чинники забезпечення успішного розвитку держави і це доведено досвідом багатьох економічно розвинених країн світу. Тенденції розвитку незалежної України, формування нового типу

суспільства, що грунтується на знаннях та інформації, поставили перед системою освіти принципово нові завдання, вирішення яких неможливе без зміни змісту освіти, управління та організації навчально-виховного процесу, що потребує подальшого розвитку науково-дослідної діяльності у вищих навчальних закладах.

Київський національний університет культури і мистецтв здійснює свою діяльність на основі Конституції України, ЗУ "Про освіту", "Про вищу освіту", Положеня "Про національний заклад освіти", також керується Національною доктриною розвитку освіти України в XXI столітті, дотримується державних стандартів освіти і науки, що і зазначено у його Статуті.

Кафедра книгознавства та видавничої діяльності Київського національного університету культури і мистецтв – є однією з ланок навчального і наукового процесів. Створена в структурі університету 1999 р. як профілююча з підготовки спеціалістів за кваліфікацією "Книгознавець, менеджер видавничої діяльності".

Науково-дослідна робота кафедри проводиться у рамках комплексної наукової теми "Українська книга і книговидання в інформаційному просторі України", яка є складовою загальноуніверситетської комплексної програми "Наука".

Системному баченню книгознавства як науки сприяє тематично широке коло наукових інтересів професорсько-викладацького складу кафедри: дослідження українського книгознавства, сучасної української літератури, соціології книги і читання (кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри, В.М. Медведева – 1997 р. захищено кандидатську дисертацію "Формування інтересу читачів-підлітків до української художньої літератури в бібліотеках для дітей"); діяльність Українського наукового інституту книгознавства, рідкісні видання та стародруки (професор Г.І. Ковальчук. У 2005 році захищено докторську дисертацію "Теорія та практика книжкового пам'яткознавства XX століття"; видано моногорафію, опубліковано більше 30-ти статей); організація, управління, економіка в галузі книговидання та книгорозповсюдження, статистика друку (доцент Г.П. Грет. З 1997 року має близько 20-ти наукових публікацій); питання щодо дитячої книги і читання та всебічного розвитку дитячих бібліотек України (професор Н.О. Новікова. Має близько 15 публікацій та доповідей на наукових конференціях). Історія видавничої справи, музичних видань, соціологія книги і читання, законодавство в книжковій галузі (доцент Л.М. Зеленська. 2002 року нею захищено кандидатську дисертацію – "Музично-видавнича діяльність на Наддніпрянській Україні другої половини XIX – початку XX ст." Має 17 публікацій у фаховій періодиці); інформаційне забезпечення книговидання та книгопоширення, стандартизація у видавничій справі, аналітико-синтетична обробка та систематизація документів (професор кафедри І.П. Штефан, доценти О.Г. Мошек і В.І. Дніпренко).

Також за спеціальністю “Книгознавство. Бібліотекознавство і бібліографія” на кафедрі викладачем О.І. Загуменною у 2002р. захищено дисертаційну роботу на здобуття наукового ступеня кандидата історичних наук з теми “Становлення та розвиток книготорговельної бібліографії в Україні (XVIII – XX ст.)”.

До захисту плануються: дисертаційне дослідження на здобуття наукового ступеня доктора історичних наук “Музична преса України (кін. XIX – поч. XX століття)” (доцент Л.М.Зеленська); дисертаційні дослідження на здобуття наукового ступеня кандидата історичних наук: “Роль друкарні Києво-Печерської Лаври у розвитку книжкової справи XVII–XVIII століття.” (доцент М.В. Макарова), “Еволюція технологічних процесів опрацювання документних потоків з використанням нових інформаційних технологій (На прикладі Державної наукової установи “Книжкова палата України ім. Івана Федорова)” (старший викладач Г.О. Гуцол) та “Історико-книгознавча діяльність Івана Кревецького” (аспірантка Яворська У.П.).

Окрім цього, здійснюється керівництво науковими роботами магістрів, пошукувачів, аспірантів та докторантів; викладачі й аспіранти кафедри беруть активну участь у підготовці та проведенні науково-практичних університетських, всеукраїнських, міжнародних конференцій, круглих столів.

Кафедра дбає про практичне спрямування своєї науково-дослідної роботи. Починаючи з 1999 року, постійно видаються робочі та типові програми зі спеціальних навчальних дисциплін, методичні рекомендації, навчальні посібники, видано книгознавчий словник.

Висвітлюючи питання науково-дослідної роботи кафедри книгознавства та видавничої діяльності, варто звернути особливу увагу на загальнодержавні умови розвитку науки, на зміну статусу України, незалежність та звільнення від заідеологізованості суспільства. Книгознавство пострадянського періоду за довгий час вперше отримало національно-культурну спрямованість і почало розвиватися, спираючись на кращі національні наукові здобутки минулого. Доступним став і цінний науковий досвід зарубіжних країн у галузі вивчення книги та всього, що пов’язане з нею.

На цьому у своїй публікації “Книгознавчий аспект сучасної культурної політики” наголошувала В.М. Медведєва, але в Україні досі не створено орган, що координував би наукові дослідження в галузі книгознавства. Це, звичайно, дало б науці про книгу і книжкову справу можливість всебічного, системного розвитку.

До науково-дослідної роботи залучаються студенти: вони беруть участь у наукових конференціях, відвідують професійні виставки та акції, для них проводяться зустрічі та майстер-класи.

Для університету стратегічним є як забезпечення єдності освітньої і наукової діяльності, так і інтеграції їх з виробництвом. Тому сьогодні

формується система зв'язків кафедри з науковими установами, організаціями, підприємствами книжкової галузі.

У планах кафедри – ширше представляти результати досліджень у спеціальній періодиці, культурологічних виданнях тощо. Ми повинні пам'ятати, що результати науково-дослідної роботи, які відповідають потребам суспільства, мають цінність не лише для навчального процесу. Тут йде мова про важливе значення цих результатів для збереження і подальшого плідного розвитку кращих національно-культурних традицій.

Література:

1. Добрянський І. Сучасні тенденції розвиту вищої школи: соціокультурний, регіональний та особистісний аспекти // Вища школа. – 2004. – С. 22–28.

2. Закон України "Про вищу освіту" // Освіта. – 2002. – 20–27 лютого. – С. 8–10.

3. Медведєва В.М. Книгознавча культура в контексті українського державотворення // Друкарство – 2002. – № 1. – С. 24–26.

4. Національна доктрина розвитку освіти України у XXI столітті // Освіта.– 2002. – С. 24–31 жовтня. – С. 8–9.

5. Шейко В.М., Кушнаренко Н.М. Організація та методика науково-дослідницької діяльності: Підручник. – 3-тє вид., стер. – К.: Знання-Прес, 2003. – 295 с.

Кудряшова О.Є.,
аспірантка ДАКККіМ

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОГО ПОТЕНЦІАЛУ В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

Сьогоднішній стан української культури свідчить про те, що процес створення культурних цінностей, витворів мистецтва, а також саме сприйняття них українською нацією характеризується низкою нестійких та суперечливих механізмів.

Сучасному соціокультурному простору притаманні відкритість культурних кордонів, взаємопроникнення культурних норм, цінностей та зразків. Здебільшого це обумовлено масовим виробництвом та споживанням, масштабною діяльністю ЗМК, що сприяє не тільки економічній, політичній та соціальній однорідності, але й культурній. Праці багатьох філософів та соціологів свідчать про те, що в більшості суспільств матеріальна культура є більш розвиненою, ніж духовна. Те, що продукується сучасними українськими творцями, носить відбиток масової культури як такої, що формувалась упродовж XX ст. як засіб пристосування до створених умов суспільного життя. Відомо, що масова культура є "загальноциві-

лізаційним" явищем, яке є етапом створення загальнолюдської культури. Але незаперечним є факт: що належить всім і є загальним – не належить нікому.

Мова про збереження самобутності української культури ведеться багатьма вченими. Безумовно, необхідно віднайти механізми "захисту" та збереження культури наших пращурів, а також сприяти її вдосконаленню та розвитку. В цьому аспекті слід також звернутися до особливостей творчого процесу українців, які створюють сучасну культуру. Велике значення має вивчення їх творчого потенціалу, особливостей його формування, а також дослідження соціокультурних чинників, які мають тут місце.

Якщо творчість визначається як процес, що має свою специфіку і призводить до створення нового, то креативність розуміється як потенціал, внутрішній ресурс людини. Креативність передбачає здатність людини відмовитися від стереотипних способів мислення, здатність віднайти нові способи рішення проблеми або нові способи вираження. Для творчості, носієм якої є людина, необхідна можливість виходу за межі власного Я, "своєї" системи координат. Креативність у цьому аспекті виступає невід'ємним атрибутом, визначаючись як здатність людини до конструктивного, нестандартного мислення і поведінки, а також усвідомлення і розвитку власного досвіду. Зазначимо, що вона є необхідною для людини не тільки в процесі творчої діяльності (тієї, що веде до створення нових витворів мистецтва), але й в повсякденному житті та спілкуванні.

Творцем не народжуються – все залежить від того, які можливості надасть оточення для реалізації того потенціалу, що в тій чи іншій мірі відноситься до кожного з нас. Як відзначає Фергюсон, творчі здібності не створюються, а вивільнюються. Зовнішні фактори можуть мати істотний формуючий вплив на такі компоненти креативності, як мотиваційний, когнітивний і поведінковий. Важливо, однак, щоб зразки креативної поведінки були тільки присутніми, а не нав'язувалися.

Мікросередовище, наприклад, сприяє формуванню креативності на поведінковому рівні, тому має мати зразки креативної поведінки і способи їх пред'явлення. Так, якщо повернутися до масової культури, яка все з більшим ентузіазмом захоплює все нову кількість людей у свої тенета, то слід сказати, що вона надає великий спектр і вибір різних взірців поведінки. Варіантів їх багато: від альтруїстичних, високоморальних (таких, на жаль, небагато), чуттєво-естетичних, пасивно-споглядальних аж до брутальних, непристойних і відверто негативних, антисоціальних. А це, у свою чергу, спричиняє переоцінку цінностей у великої маси людей (формуються нові погляди на соціальну реальність); формування терпимого ставлення до сучасного кінематографа, рок-музики, нових розважальних жанрів, до різних напрямків образотворчого мистецтва (фото реалізм, поп-

арт тощо); нехтування нормами етики і моралі, зростання випадків агресії і насилля в реальному житті.

Творчість відбувається в соціокультурному просторі, творчий потенціал особистості реалізується в умовах соціуму, тієї культурної парадигми, яка в ньому панує. Вплив соціокультурних чинників великою мірою позначаються не лише на творчому процесі, але й на творчому потенціалі, як здатності мобілізувати свій досвід, знання, внутрішні сили та ресурси для створення певного (творчого) продукту. Це реальність, з якою потрібно рахуватися, адже ступінь розвитку культури в цілому визначається її ставленням до можливостей, які вона надає для творчої самореалізації людини як особистості.

Література:

1. Алиева Е.Г. Творческая одаренность и условия ее развития // Психологический анализ учебной деятельности. – М.: ИП РАН, 1991. – С. 7–17.
2. Батищев Г.С. Діалектика творчості. – М., 1984.
3. Гнатко Н.М. Проблема креативности и явление подражания. – М.: ИП РАН, 1994.
4. Лерна Я.Я. Ритми життя і творчості. – Л., 1925.
5. Роджерс Н. Творчество как усиление себя // Вопросы психологии. – 1990. – № 1. – С. 164–168.
6. Франкл В. Человек в поисках смысла. – М., 1990.
7. Философский словарь / Под ред. И.Т. Фролова. – 5-е изд. – М.: Политиздат, 1987.

Луценко В.М.,
преподаватель ДМШ № 4 г. Сумы

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ РАЗВИТИЯ И СОХРАНЕНИЯ ПЕВЧЕСКОГО ГОЛОСА ШКОЛЬНИКА

Вопросы развития и сохранения голоса во все времена были важны и актуальны. Этот вопрос является основой заботы каждого вокального педагога. Эти два понятия неразрывно связаны между собой. Физиологически неправильное развитие голосового аппарата ведет к ухудшению и раннему износу вокального голоса ребенка.

На первый план в работе со учеником выходит психологический аспект. В первую очередь педагог-вокалист должен уметь создать комфортные условия для юного вокалиста: это доброжелательность, спокойная рабочая обстановка – все это поможет студенту иметь хорошее настроение, раскованность и уверенность в собственных силах. Ведь как мы знаем, все управление организмом осуществляется через центральную нервную

систему, через мозг. Нервная система лежит в основе сознательной деятельности человека. Поэтому надо всегда помнить, что пение – это не только работа голосового аппарата и ряда соответствующих мышц, но также большая работа нервной системы, в которой психика певца играет большую роль как в исполнительском, так и в физиологическом плане. Деятельность нервной системы есть высшая форма физиологических процессов.

Нужно стремиться к тому, чтобы ученик всегда сознательно участвовал в процессе занятий. Известный педагог-вокалист Ф. Ламперти говорил, что на раннем этапе воспитания голоса певцу следует “учиться больше умом, а не голосом, так как утомив его, никакими средствами не приведешь опять в хорошее состояние”. Мышление сопровождается рефлекторным мускульным усилием. Следовательно, утомление возникает сначала в соответствующих клетках головного мозга, а не в мышцах. Это объясняет причину ухудшения звучания голоса и даже потерю его при отрицательных эмоциях, стрессах и др.

На начальной стадии обучения вокалиста работа направлена на тренировку и выработку определенных навыков при помощи многократного повторения упражнений. Впоследствии эти навыки доводятся до автоматизма и превращаются в ряд устойчивых рефлексов. На первых порах обучения закладывается "фундамент" певца. Основной задачей педагога и студента, работающих над усовершенствованием голоса, является правильно сформированный тембр, а также наилучшие условия для естественной и свободной работы голосового аппарата. Практически это выражается в выработке двигательных стереотипов, это согласование в работе всех частей голосового аппарата, а также развитие силы и ловкости мышц, принимающих участие в певческой тренировке.

Первой задачей для ученика является обучение формированию звука и тренировки подстройки голосового аппарата. Далее это может быть работа по выравниванию гласных, сглаживанию регистровых переходов, выработка кантилены, развитие диапазона, выработка техники.

Основное время занятий, независимо от степени подготовленности певца, следует уделять упражнениям на середине голоса. Середина голоса – его физиологическая основа, от качества которого зависит все. При работе с начинающими певцами нельзя давать очень трудные упражнения, так как они отвлекают внимание от первоочередных задач, то есть от правильного звукообразования, являющегося первое время основным вопросом.

Для работы над подвижностью и беглостью голоса берутся вначале очень простые упражнения и поются сначала в очень спокойном темпе и ограниченном количестве, чтобы не утомлять гортань. Основной принцип в этой работе: точность интонации, отсутствие подъездов, скольжений,

все четко, точно, ритмично. Недостаточно чистая интонация у певца может быть либо при отсутствии координации, вокальном неустройстве, либо при плохо развитом слухе. И то, и другое развивается при непрерывном контроле со стороны и сознательном самоконтроле в работе. Чистой интонации надо добиваться работой и терпением.

По мере овладения элементами пения емкость и интенсивность работы над ними сокращается, и центр тяжести переходит на работу исполнительского и художественного плана.

В значительной мере качество звука и сохранность голоса студента зависит от правильного режима не только голосового аппарата, но и обычной жизни. Вокальный режим студента должен определяться, прежде всего, его педагогом, исходя из его индивидуальных качеств и особенностей. Это могут быть вопросы состояния здоровья, в общепринятом его понятии, а также выносливости организма, состоянии мышечной и нервной систем. Иногда достаточно дать отдохнуть несколько минут, чтобы урок мог быть продолжен с прежней интенсивностью. Хорошим критерием состоянием ученика является желание продолжать урок, когда еще не наступила усталость и хочется петь. Голосовой аппарат – очень нежный орган, и его надо беречь. Гораздо легче предупредить заболевание, чем его лечить. Очень часто бывает, что человек "голосовой" профессии обладает хорошим здоровьем, прекрасными голосовыми данными, но, нарушая правила гигиены голоса при отсутствии дисциплины или низком уровне культуры, он утрачивает лучшие качества голоса и не может достичь истинного мастерства и высокого профессионализма. Каждый, кто эксплуатирует профессионально свой голосовой аппарат, обязан иметь элементарные знания по гигиене голоса и режиму профессиональной работы. Это есть составная часть профессиональной культуры, куда включаются и элементарные медицинские знания (меры предосторожности и первой доврачебной помощи).

Надо научить студентов прислушиваться к своему организму, узнать его возможности. Это и ускорит обучение, и предохранит от срыва. Программа специального учебного заведения должна быть подчинена основной задаче: полноценной, профессиональной подготовке специалистов, включая и голосовую подготовку. Для этого надо необходимое количество часов регулярных занятий, тогда возникает планомерное обучение, тренинг, выработка необходимых голосовых, слуховых навыков, мышечного контроля. Навык мышечного контроля при пении – это умение "слушать" мышцы голосового аппарата, знать свои ощущения при правильном пении, что поможет справиться с трудностями при акустических изменениях, то есть ориентироваться не на слух, а на привычные, наработанные ощущения. Это помогает хорошо петь в хоре, когда свой голос не слышен.

В заключении, коснемся вопроса о выработке необходимых качеств характера. Самодисциплина, воля, целеустремленность, психическая стабильность, ровность настроений, внимание, уверенность в своих силах, смелость – эти качества надо воспитывать любому профессиональному человеку. Они помогают следить за массой мелочей, игнорирование которых может обернуться трагедией, избавиться от ненужных привычек, мешающих работе. Профессиональная уверенность в себе и своих силах может появиться только в результате хорошей профессиональной подготовки, четкого, грамотного представления о творческих процессах, в том числе голосообразования и выработки навыков технического совершенства.

Маруфенко О.В.,
викладач Сумського ДПУ,
зав. відділу ДМШ № 4 м. Суми

ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНО-СЛУХОВИХ НАВИЧОК У ШКОЛЯРІВ

В умовах відродження національної культури і освіти пріоритетного значення набувають процеси оновлення художньо-естетичного навчання підростаючого покоління. Одним з головних напрямів музичного виховання є формування співацької культури, яке передбачає внесення змін у процес вокального навчання школярів з метою оновлення його змісту та методів навчання.

У всіх фундаментальних працях з проблем педагогіки наголошується на необхідності наявності спеціального вокального слуху як у педагога, так і в учня. У наукових дослідженнях Л. Венгрус, Л. Дмитрієва, В. Ємельянова, В. Морозова, О. Стахевича, Ю. Юцевича та ін. розглядаються різні аспекти спеціального "вокального слуху" з позицій біоакустики, анатомії, фізіології, вокальної педагогіки.

Ця доповідь присвячена проблемам формування у школярів навичок вокально-слухової діяльності, визначенню сутності вокального слуху, вокально-слухових навичок, їх структури, процесам формування та розвитку. Тому на розгляд винесено авторські дефініції понять "вокальний слух" та "вокально-слухові навички", а також уточнено їх місце та роль у формуванні вокальної культури школярів.

Вокально-слухові навички є складовою частиною такого більш об'ємного поняття як "вокальний слух". Вокальний слух визначимо як здатність особистості володіти системою усвідомлених, цілеспрямованих, взаємопов'язаних розумових і практичних дій, які дозволяють її успішно аналізувати процес голосоутворення, спираючись на акустичні, зорові,

пропріорецепторні, барорецепторні, віброрецепторні та ідеомоторні відчуття. Під вокально-слуховими навичками ми розуміємо автоматизовані дії з вокально-слухового аналізу та корекції процесу голосоутворення з поопераційним контролем за роботою співацького апарату.

В процесі співацького навчання у свідомості дитини складається регулювальний образ. Регулювальний образ власного голосу – це уявлення про підсумкове сприйняття всіх сигналів оберненого зв'язку, які надходять під час співу. Він складається зі слухового аналізу акустичного сигналу (прямої та відображеної хвилі), аналізу віброрецепторного сигналу (внутрішня та кісткової хвилі), аналізу барорецепторного сигналу (сприйняття змін повітряного тиску у певних місцях тіла), аналізу пропріорецепторного сигналу (сприйняття власних рухів). Таким чином, процес формування регулювального образу і є процесом формування та розвитку вокально-слухових навичок.

Викладач, який формує вокальну культуру школярів, спирається у своїй роботі на певний співацький еталон. Його вокальний слух як "засіб керування процесом навчання співу" виконує діагностичну, прогностичну та корекційну функції, розгортається у часі і контролює дитячий співацький процес. В процесі функціонування його слух спирається вже не стільки на власний виконавський регулюючий образ, скільки на традиційні вокально-методичні погляди, які відповідають даній епосі. Залежно від цих поглядів, музично-естетичних смаків здійснюється співацьке навчання, формується співацький еталон. робота з формування еталону звука особливо важлива у вокальному навчанні школярів. На початку співацького навчання діти ще не мають еталону. Вчитель відповідає за формування цього еталону: діти автоматично сприймають звучання голосу вчителя як еталон. оптимальним варіантом є проведення занять із формування вокально-слухового еталону через прослухування та аналіз сучасних високоякісних записів видатних майстрів сольного співу.

Співацький еталон і регулювальний образ співвідносяться між собою як об'єктивне і суб'єктивне. Еталон – це те, що знаходиться поза нами, що має офіційну назву і певні характеристики. Сприйняття еталону здійснюється тільки через слуховий аналізатор і має акустичний зміст. Регулювальний образ – це те, що знаходиться всередині людини (як дорослої, так і дитини), має суб'єктивні відчуття та індивідуальне уявлення. Вокально-слухове сприйняття співацького звука здійснюється через усі аналізаторні системи і має багатокомпонентний зміст.

Під час формування вокальної культури школярів необхідно враховувати те, що в рамках академічної манери вокального виконавства існують різні традиції, які пов'язані з національними, мовними, історичними та культурними особливостями. Українська національна традиція, за її стилістичним особливостями та наспівності мови, наближається до італійської.

Вокальне навчання дітей здійснюється у рамках дорослої академічної манери співу у жіночому варіанті (як хлопчиків, так і дівчаток). Ця манера має бути базовою. На її основі при бажанні та необхідності можливо навчання дітей як народній, так і естрадній манерам співу. Формування у школярів навичок естрадного та народного співу має базуватися на регістровій природі співацького голосу, спираючись на вокально-слуховий еталон та вокально-слухові навички. Навчання співацькій культурі широкого профілю, яка має базуватися на академічній манері, треба починати з дитинства, як і будь-якій іншій культурі взагалі.

Провідну роль у формуванні вокальної культури школярів займає процес формування та розвитку активного вокального слуху у вигляді окремих вокально-слухових навичок. Засобами формування власних вокально-слухових навичок є процеси "самоспостереження, самоаналізу та самоімітації". Метою вокального навчання школярів є відродження всесвітньо відомої української співочої культури.

Миронюк О.Г.
канд. пед. наук, член-кор. Академії
педагогічних і соціальних наук,
професор ДАКККіМ

НАЦІОНАЛЬНЕ ВИХОВАННЯ ЯК ФАКТОР ЦІЛІСНОГО ВИХОВАННЯ ОСОБИСТОСТІ

Початок XXI століття означений складним пошуком нового світорозуміння, педагогічного світовідчуття, здатного дати адекватну оцінку неоднозначним процесам, які відбуваються на даному етапі розвитку української держави.

Пріоритетними у вітчизняній педагогіці є проблеми національного виховання підростаючого покоління, формування у дітей і молоді світоглядної свідомості. І це невипадково: кризові реалії сьогодення, невизначеність у майбутньому, перебудова та переорієнтація шкільної освіти, зміна статусу культури і характеру людської діяльності вимагають обгрунтування теоретичних підходів до цих феноменів, переосмислення і нового трактування процесів виховання дітей і молоді.

У сучасній соціокультурній ситуації національне виховання спрямовується на залучення до глибинних пластів національної культури й духовності, формування в особистості ціннісного ставлення до навколишньої дійсності та самої себе, активної за формою та моральної за змістом життєвої позиції.

За М.О. Бердяєвим, національне – необхідне середовище для формування особистості. На його думку, особистість не є часткою нації, а, навпаки, національність є часткою особистості. Національне є часткою людини, є її головним компонентом [1].

Д.А. Попова національне відносить до загальнолюдського, як часткове до загального: загальнолюдське виявляється лише в національному і через національне воно одержує подальший розвиток. Загальнолюдські цінності, за Д.А. Поповою, – це ті, які зближують, ріднять духовні цінності інших народів. Авторка пов'язує "загальнолюдське" з розумінням сутності світової цивілізації, яка вбирає в себе цінності, необхідні для розвитку і єдності всього людського роду [7].

Згідно концепції національного виховання розвиток всебічно розвинутої особистості повинен відбуватися через призму загальнолюдських гуманістичних цінностей: ідеалів добра, правди, краси, совісті, справедливості, людської гідності тощо [6, 51].

Л.П. Бойко вказує, що наявність у свідомості та поведінці саме загальнолюдських цінностей, у змісті яких втілено уявлення про суспільний ідеал, соціальну справедливість і обов'язок, честь і гідність, не тільки вдосконалює, але й робить більш широкими функції моральної свідомості у вирішенні завдань суспільства, сприяє перетворенню людини в активного суб'єкта на шляху гуманізації суспільства. Наголошується на тому, що саме молоде покоління мусить зробити крок у майбутнє, увібравши в себе загальнолюдські цінності і перетворивши їх із суб'єктивного ідеалу в практичну діяльність повсякденного життя [3].

На думку В.О. Караковського, загальнолюдські цінності є основою цілісного виховного процесу. Він виділяє вісім загальнолюдських цінностей цілісного виховання, а саме: Вітчизна (Батьківщина); Родина (початкова структурна одиниця суспільства, природнє середовище розвитку дитини); Праця (основа людського буття); Знання (результат різноманітної творчої праці); Культура (велике багатство, що накопичене людством у матеріальному і духовному житті людей); Мир (злагода між людьми, народами, державами); Людина (як абсолютна цінність, мета, засіб й результат виховання). Автор переконаний, що ці цінності у разі їх привласнення індивідом і його життєвої орієнтації на них сприятимуть появі доброти, гуманності, працелюбства, порядності та багатьох інших позитивних властивостей людської особистості [5].

За Є. Шпрангером, люди відрізняються один від одного не лише темпераментом, конституцією, поведінкою, а передусім цінностями своєї духовної орієнтації. Це утворює духовну індивідуальність особистості, її духовну сутність [9, 55–60].

Гуманність, патріотична свідомість, моральна та фізична досконалість формуються в процесі засвоєння духовних надбань людства як система

поглядів, ідей, звичаїв, переконань. Іван Вишенський, Петро Могила, Феофан Прокопович, Мелетій Смотрицький та інші вбачали в основі духовності людини високі моральні якості (чесноти).

У педагогічному аспекті духовність – це творча здатність людини до психічної самореалізації та самовдосконалення, яка зумовлюється такими особливостями інтелектуальної, чуттєво-емоційної та вольової сфер, що сприяють успішному формуванню та реалізації потреби у цілеспрямованому пізнанні та ствердженні у її життєдіяльності істини, загальнолюдських етичних та естетичних цінностей, усвідомленню єдності себе та Всесвіту [10, 18].

І.Д. Бех вважає, що духовна система особистості є морально значущою і відповідальною активною установкою. Для розвиненої особистості характерним є пріоритет духовних цінностей. Така людина може бути ціннісним центром, якщо вона сповна оволоділа культурно-духовними надбаннями як регуляторами своєї життєдіяльності [2, 11].

Розкриваючи поняття "духовні цінності", С. Гончаренко трактує їх як витвори людського духу, що зафіксовані у здобутках науки, мистетва, моралі, культури [4].

Формування духовних цінностей особистості, її національного світогляду, що вбирає у себе кращі зразки гуманізму, є визначальними завданнями для сучасного виховання. Це передбачає національно-державницьке спрямування виховного процесу, озброєння дітей і молоді суспільно-ціннісними засобами задоволення властивих для них потреб (П.В. Симонов), прищеплення з дитинства християнських моральних цінностей через народні національно-культурні традиції, звичаї, рідну мову, народну творчість, застосування як вирішальних методів переконання, співпраці вихователів, викладачів зі школярами, самовиховання, стимулювання позитивної вчинкової поведінки, творчої активності тощо.

Література:

1. Бердяєв Н.А. Философия свободного духа. − М.: Республика, 1994. – 480с.

2. Бех І.Д. Цінності як ядро особистості / Теоретичні питання цінностей освіти й виховання. − К., 1997. − С. 10–11.

3. Бойко Л.П. Формування у школярів загальнолюдських цінностей в умовах функціонування соціально-педагогічної системи "сім'я − школа − установи культури": Дис...канд. пед. наук. − К.: КДІК, 1998. – 153 с.

4. Гончаренко С.І. Український педагогічний словник. − К.: Либідь, 1997. –376 с.

5. Караковский В.А. Стать человеком. Общечеловеческие ценности − основа целостного учебно-воспитательного процесса. − М., 1993. – 80 с.

6. Концепція національного виховання // Початкова школа. − 1995. − № 2. – С. 51.

7. Попова Д.А. Формування загальнолюдських цінностей старшокласників засобами масової інформації в сучасних умовах: Дис...канд. пед. наук. − Рівне, 2002. – 214 с.

8. Сухомлинська О.В. Формування духовності особистості на основі християнських моральних цінностей // Директор школи. − 2003. − № 1. – С. 4–6.

9. Шпрангер Е. Основные идеальные типы индивидуальности / Психология личности: Тексты / Под ред. Ю.Б. Гиппенрейтер, А.А. Пузырея. − М., 1982. − С. 55–60.

10. Юзвак Ж.М. Естетичні фактори духовного розвитку особистості. − К.: Знання, 1999. – С. 18.

Мірошниченко І.М.,
аспірантка КНУКіМ

ПЕДАГОГІЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ВИХОВАННЯ КУЛЬТУРИ ДОЗВІЛЛЯ У СТУДЕНТСЬКОЇ МОЛОДІ

На сучасному етапі розвитку суспільства, у час науково-технічного прогресу та стрімкого плину часу, актуальним є питання організації дозвілля та раціонального використання вільного часу. Найактивнішою частиною населення, яка має чимало вільного часу, є студентська молодь. Втім, незважаючи на це, рівень культури дозвілля студентської молоді залишається доволі низьким і обмежується, переважно, одноманітними видами діяльності.

Педагогічний підхід до організації дозвіллєвої діяльності студентської молоді тісно пов’язаний з визначенням мети діяльності суб’єктів процесу. Така мета вбачається у формуванні культури дозвілля, яка формує в особистості свідоме ставлення до вільного часу як до найважливішого соціально-культурного блага, розвиває у молоді своєрідний імунітет до бездуховності.

У науковій літературі поняття “культура дозвілля” розглядається у філософському та соціально-культурному аспектах. Так, Соколов Є.В. визначає культуру дозвілля як спосіб організації дозвілля, як змістовне багатство вільної життєдіяльності, рівень розвитку та гармонії родових та індивідуальних потенцій. Із наведеного визначення суттєвими вбачаємо два підходи:

– метод організації дозвілля;

– розвиток та гармонію можливостей особистості у сфері дозвілля.

З педагогічних позицій виділені підходи дозволяють глибше вивчити питання виховання культури дозвілля молоді.

Процес формування культури дозвілля має поетапний характер і складається із таких етапів: стимулювання діяльності, залучення до дії, організація забезпечення діяльності.

Перший етап полягає у формуванні та стимуляції у студентської молоді психологічних установок щодо соціокультурної діяльності у сфері дозвілля. На цьому етапі важливо зміцнювати престиж існуючих форм проведення вільного часу та мотивувати утворення нових, популяризувати та пропагувати найкращі традиції дозвіллєвого часу, аматорські захоплення членів студентського колективу. Суб'єктами формування психологічної мотивації на участь у змістовних видах дозвіллєвої діяльності виступають сім'я, навчальний колектив, студентські та молодіжні об'єднання, культурно-просвітницькі та спортивні заклади, клубні установи, засоби масової інформації.

Другий етап полягає у безпосередньому залученні студентської молоді до дозвіллєвої діяльності. Головним при цьому є врахування внутрішньої мотивації особистості та її інтересів. Основним завданням суспільних студентських та молодіжних об'єднань є підвищення рівня дозвіллєвої діяльності молоді. Цим самим стимулюється поступовий перехід з нижчої ланки (споживання) до середньої (творчість) та найвищої (екстеріоризація).

Третій етап охоплює кадрове, організаційне та матеріально-технічне забезпечення діяльності студентських дозвіллєвих центрів. Суб'єктами цього етапу є спеціальні навчальні заклади та колективи.

Отже, послідовність та наступність вищезазначених етапів складає основу формування культури дозвілля студентської молоді.

Педагогічний підхід до проблеми, що розглядається, передбачає обов'язкове виділення функцій дозвілля в цілому та студентського дозвілля – зокрема. Науковцями розглядаються такі соціальні функції дозвілля:

- рекреаційна функція, що полягає у знятті перевтоми, пов'язаної з навчанням, психологічною перенапругою, відтворенням фізичних, інтелектуальних та емоційних сил людини;
- комунікативна функція, що передбачає розширення можливостей для спілкування студентів, обміну думками, збільшення кола знайомств;
- соціальна функція, що відображається у суспільній інтеграції та самоідентифікації особистості студента, його самореалізації та вдосконаленні власного "Я";
- творча функція, що спрямована на виявлення та розвиток творчих можливостей особистості;
- пізнавальна функція, що сприяє задоволенню потреб особистості у додатковій інформації, набутті нових знань та поширенні існуючих;
- ціннісно-орієнтаційна функція, що покликана формувати ціннісні уявлення та орієнтації особистості, мотиви, ідеали, переконання, життєву позицію;
- виховна функція, що реалізується у впливах на особистість з боку оточуючого середовища та внаслідок цього зміни якісних характеристик, самовихованні.

Окрім перерахованих, доцільно назвати специфічні функції, притаманні студентському дозвіллю, а саме:

- культурно-освітня функція, що дозволяє задовольняти інтереси та здійснювати освіту особистості у культурній сфері;

- розвиваюча функція, що полягає в сприянні особистісного зростання студента засобами дозвілля, переході з нижчої ланки розвитку до вищої;

- організаційна функція, що полягає у створенні, зміні та вдосконаленні умов студентського дозвілля.

Отже, вищезгадані функції є визначальними в організації дозвілля студентської молоді, оскільки вони окреслюють зміст дозвілля, напрями діяльності та його соціальну цінність.

У сприянні формуванню та вихованню культури дозвілля суттєвим є й визначення принципів, на основі яких має ґрунтуватись педагогічна робота. Ми вважаємо за доцільне виділення таких принципів дозвіллєвої діяльності студентської молоді:

- принцип інтересу (виходить з того, що інтерес виступає як домінуючий мотив дозвільної діяльності особистості і диктується особистими потребами людини);

- принцип єдності рекреації і пізнання (полягає у пошуках таких форм, засобів і методів організації дозвілля, що дозволяють об'єднати пізнання і розваги);

- принцип спільності діяльності (сприяє формуванню ціннісно-орієнтаційної єдності колективу, організаційної структури, традицій, емоційної ідентифікації);

- принцип системності (передбачає цілеспрямовану, системну організацію дозвіллєвої діяльності);

- принцип добровільності (гарантує особистості вільний вибір форм, видів та засобів дозвіллєвої діяльності залежно від її інтересів та вподобань);

- принцип диференціації (враховує особливості кожної особистості, беручи до уваги її вік, стать, національну приналежність, рівень розвитку).

Усі розглянуті принципи є взаємозалежними і у педагогічному процесі зумовлюють методику організації дозвілля студентської молоді.

Доцільним є вивчення форм організації студентського дозвілля, які бувають масові, групові та індивідуальні. До масових форм належать форми організації дозвілля, розраховані на велику кількість учасників (пасивних та активних) – наприклад, тематичні конкурси, концерти, спартакіади. Групові форми організації дозвілля спрямовуються на задоволення інтересів певної групи студентів (наприклад, клуби за інтересами, студії творчого напрямку, заходи в межах однієї або декількох академічних груп). Індивідуальні форми передбачають діяльність переважно однієї особи і використовуються, переважно, у питаннях релігійного та морального характеру.

З наведених міркувань випливає важливий висновок про те, що виховання культури дозвілля студентської молоді є запорукою раціонального використання нею вільного часу. Дозвілля виконує різні функції, які визначають його зміст і слугують для формування принципів його організації.

Нестеренко Д.М.,
аспірантка КНУКіМ

РОЗВИТОК ПОТРЕБИ ПІЗНАВАЛЬНО–ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ ЗАСОБАМИ БАЛЬНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ

У сучасній Україні ідеалом виховання є різнобічно та гармонійно розвинена, національно свідома, високоосвічена творча особистість. Це викликає потребу у вдосконаленні виховної роботи позашкільних навчальних закладів, нових підходів, пошуку та реалізації сучасних педагогічних концепцій.

Хореографічне виховання дітей в Україні здійснюється через систему аматорських художніх об'єднань – відповідних гуртків, колективів, студій. Діє широка мережа дитячих аматорських колективів, у тому числі і хореографічного спрямування, але аматорське хореографічне мистецтво ще не набуло широкого розвитку і організаційної системи.

Реформування системи освіти є підґрунтям ефективного розвитку кожної окремої особистості, а отже – і всієї української нації. Величезну роль у процесі виховання творчо – активної людини відіграє мистецтво.

У системі художнього виховання одне з найважливіших місць посідає мистецтво хореографії, яке ефективно впливає на всебічний і гармонійний розвиток особистості. Систематичні заняття дітей у хореографічних колективах, школах різного типу, позашкільних навчальних закладах, ознайомлення маленьких танцівників із досягненнями світового хореографічного мистецтва – все це сприяє організації дитячих танцювальних колективів, вихованню естетичних почуттів учнів, вмінню цінити прекрасне в мистецтві та житті, у взаєминах між людьми.

Хореографія, як мистецтво колективне, сприяє розвитку в дітях із раннього віку почуття колективізму, вимогливості одне до одного, доброзичливості, принциповості, стійкості і мужності, що можуть знадобитися надалі у виконавській діяльності – адже саме в танці проявляється характер та духовні якості особистості. Проте все залежить від якості та змістовності виховної роботи. Захоплюючись розвитком у дітях чисто танцювальних, технічних навичок виконання танців, керівники часто гублять можливість розвитку внутрішнього світу дитини, що обов'язково позначається на виконавській культурі. Адже багатство внутрішнього

життя, насиченість почуттів, творча фантазія, уява, спрямованість до ідеалів духовно збагачують танець, роблять прості рухи змістовними.

Танцювальне мистецтво сприяє цілісному розвитку особистості: її духовному світу, світогляду, морально – естетичних відношень, потреб і творчих здібностей. Мистецтво є по-справжньому творчою діяльністю, адже творчість виступає тут не тільки як спосіб діяльності, а й як мета.

Саме в цьому полягає здатність мистецтва виробляти потребу в творчості, бути каталізатором творчих можливостей особистості, створювати ні з чим незрівнянний імпульс до творчої діяльності. Саме у творчій діяльності дитина має можливість найкраще реалізувати притаманну їй потребу в самовираженні. Залучення молодшого школяра до різних видів мистецтва створює широкі можливості для проявів та розвитку його творчої активності.

Для дитячої психіки найбільш характерною є активно-діюча позиція у пізнанні навколишнього світу. В молодшому шкільному віці головним видом діяльності стає навчання, але гра продовжує впливати на дитину. Саме в умовах початкової школи ситуація гри має великий потенціал розвиваючих функцій: саме через гру маленький школяр розвивається емоційно, розумово і фізично. Включення власного "я" дитини відносно предмета сприймання, особлива увага та підвищений емоційний відгук на перші сигнали властивостей предметів є сприятливими умовами для формування творчо-активної особистості.

Стартовим майданчиком для формування пізнавально – творчої особистості є наявність у учня таких рівнів:

- сформованості пізнавальних процесів;
- організованості і цілеспрямованості;
- активного мислення.

Поняття обдарованості і творчості взаємопов'язані: спрямованість на творчість є виразною ознакою обдарованості, а обдарованість завжди виявляє себе в сфері творчої діяльності. Забезпечення творчої активності молодших школярів можна досягнути завдяки грі, формуванню творчого мислення викладача; глибокому вивченню особистісних творчих можливостей дитини.

Отже, виходячи з особливостей змісту виховної роботи та її завдань, на сучасному етапі все більше зростає роль виховання засобами мистецтва. Не останнє місце у цьому належить хореографії як найбільш масовому виду мистецтва, а отже, здатного позитивно впливати на підростаюче покоління через правильну організацію навчально – тренувальної та виховної роботи у танцювальних колективах. А тому необхідно більше уваги приділяти хореографічній освіті, оскільки саме вона може стати рушійною силою у відродженні сучасної України.

Оленіна Г.О.,
аспірантка КНУКіМ

ЛІТЕРАТУРНИЙ РОЗВИТОК ПІДЛІТКІВ ЗАСОБАМИ ПОЗАШКІЛЬНОЇ РОБОТИ

Попередній аналіз та вивчення програм з позакласного читання в загальноосвітніх школах показали, що спеціально організованого духовно-естетичного виховання в позашкільних закладах засобами літератури не проводиться. Знання підлітків дуже обмежені в галузі таких жанрів, як сучасна поезія, публіцистика, історична та мемуарна література. Все це стало підґрунтям для висновку про доцільність організації спеціальної роботи з літературного розвитку підлітків у позашкільній роботі.

Були визначені такі основні завдання цієї роботи:

– орієнтація на гуманітаризацію та гуманізацію освіти й виховання дітей та молоді;

– впровадження нових форм роботи з організації літературного спілкування та літературно-художньої творчості;

– навчання підлітків раціональній організації вільного часу, формування культури читання;

– прищеплення учням навичок критично-теоретичної діяльності;

– підвищення теоретичної та методичної грамотності соціального педагога-організатора позашкільної роботи з літературно-художнього розвитку підлітків.

Літературні клуби та об’єднання – перспективна форма роботи, яка здатна вирішувати серйозні виховні проблеми і реалізувати потяг молоді до творчості. У своєму дослідженні О.Г. Миронюк визначила такі шляхи вдосконалення роботи любительських об’єднань як важливої форми молодіжного дозвілля:

- органічне включення у єдину систему розвитку соціально-культурної активності молоді;
- врахування вільного часу і дозвіллєвих інтересів учасників об’єднань;
- створення позитивного емоційного клімату;
- залучення учасників до різних видів громадсько-корисної роботи за профілем об’єднання.

Керівництво літературно-виховним процесом потребує певної підготовленості соціального педагога, його ерудиції, обізнаності не тільки в галузі літератури та літературознавства, а й з практикою організації вільного часу підлітків, їх психологічними особливостями. Стиль педагогічного керівництва розглядається нами як сукупність усталених засобів взаємодії

вчителя з вихованцями в процесі спільної діяльності та спілкування. До головних засобів взаємодії відносимо:

- засіб мовного звернення до вихованця (доброзичливий, офіційний тон, індиферентний);
- форма звернення (наказ, вимога, прохання, порада);
- прийоми заохочення та покарання, встановлення певної дистанції.

Сучасна педагогіка визначає три типи педагогічного керівництва – авторитарний, демократичний, ліберальний. Але практика довела, що в чистому вигляді такі типи майже не зустрічаються. Кожний з них має як позитивні, так і негативні риси. Не зосереджуючись на ретельному розгляді особливостей кожного стилю, відзначимо, що керівнику літературним об'єднанням чи гуртком підлітків необхідно поєднувати всі стилі, оперувати тими чи іншими механізмами залежно від ситуації, від наявності тих чи інших суб'єктивних чи об'єктивних факторів.

Літературно-естетичне виховання як проблема сьогодення дозволяє ставити питання про необхідність побудови роботи з духовно-літературного розвитку підлітків. Зокрема, І.А. Рапопорт та І.М. Рада, звертаючись до вивчення стану літературного розвитку читачів, визначають поняття "літературний розвиток" як складне психологічне утворення, що синтезує окремі структурні елементи – знання, загальноінтелектуальні та навчальні вміння, що необхідні для виконання когнітивної та навчальної діяльності; здатність до засвоєння літератури; здатність до сприйняття художньої літератури; лінгвістичне мислення; почуття мови; емоційно-художня переробка прочитаного твору, його ідейного змісту, образів, композиції, мови.

Одним із вагомих компонентів літературного розвитку має бути й формування літературно-критичної активності, тобто розвиток відповідних вмінь і здібностей оцінного ставлення до творів мистецтва. Теоретичні питання літературних здібностей, їх розвитку в плані естетичного виховання учнівської молоді розглядаються у відношенні до трьох основних видів літературної діяльності: літературно-перцептивної, літературно-творчої та літературно-критичної, що розглянуті в роботах М. Арнаутова, А.Г. Ковальова, В.Л. Дранкова, А.П. Шевченка та інших.

При цьому Брюховецький В.С., який досліджував особливості розвитку літературно-критичної активності старших підлітків, дійшов висновку, що в аспекті літературного розвитку особистості пропаганда книги менш дійова в порівнянні з вдумливим критичним підходом до літератури. Примітно, що літературну міжособистісну комунікацію у старшому підлітковому віці В.С. Брюховецький розглядає як найбільш важливий засіб вияву літературно-критичних здібностей, що свідчать про наявність літературно-критичної активності.

На основі аналізу літературних джерел ми можемо визначити три форми вияву літературно-критичної активності:

1. Літературно-міжособистісна комунікація (виступи, обмін думками).

2. Літературно-опосередкована комунікація (письмовий відгук, написання анотації, підготовка доповіді).

3. Участь у роботі бібліотечного активу (літературно-художнього об'єднання, гуртка).

М.Б. Храпченко визначає, що досить звичним для нашого часу став шлях соціально-генетичного аналізу літературно-художнього твору, тобто вивчення найближчого оточення письменника, характерних ознак часу написання творів. Це дозволяє проникнути у таємниці художньої дії твору та творчості автора через досить тривалий час.

В.О. Сухомлинський надавав великого значення формуванню і розвитку потреби в самоосвіті, яка народжується на основі інтересів і захоплень, та стверджував, що шлях виховання і самовиховання потреби в самоосвіті, може формуватися від захоплення гуртковою роботою до книги, від книги до своєї галузі наукових знань, від знань до творчої праці.

Формування інтересу до читання книжок В.О. Сухомлинський розглядав:

а) в співвідношенні з особливостями вікового розвитку читача, виокремлюючи при цьому читання дошкільнят, молодших учнів, підлітків, юнацтва;

б) з урахуванням індивідуально психологічних особливостей читача;

в) в тісному зв'язку між їх шкільно-урочною і позакласною самостійною читацькою діяльністю;

г) при взаємодії школи, бібліотеки, сім'ї.

Найбільш ефективно сприяти розвитку учнів, на думку В.О. Сухомлинського, може педагог, який сам відчуває красу, знає і любить мистецтво, може йти в ногу з часом, не нав'язує дітям свої смаки та прихильність, поважає інтереси учнів.

Проблема взаємовідносин дитини і книги не залишилася поза увагою й сучасних російських педагогів. Відомі педагоги-новатори Ш.О. Амонашвілі, С.М. Лисенкова, Е.М. Ільїн, які приділяють книжці та читанню значну роль у становленні особистості та розвитку молодшого учня, наголошують на необхідності формування у нього інтересу до книжок.

Так, С.М. Лисенкова, як відомий педагог, стверджує, що вміння читати є необхідною вимогою успішного навчання, і тому педагог повинен збудити у кожної дитини зацікавленість до читання. Цей процес повинен супроводжуватися комплексними заходами, в яких мають брати участь бібліотекарі та батьки.

Талановитий викладач-словесник Е.М. Ільїн розглядає читання як шлях прискорення духовного розвитку учнів і відзначає, що спілкування з книгою – це насамперед духовне спілкування з життям… Треба зробити так, щоб початою сторінкою повабила уся книга…, вона повинна

“заговорити” з читачем. Для того, щоб учень повірив книжці, захотів прочитати її, він повинен віднайти свої сторінки. Та для цього не потрібно вичерпувати книжку досконально, лише вибірковим аналізом викликати до неї інтерес”.

В.О. Сухомлинський вважав, що дітям необхідно показувати красу, мудрість, глибину закладеної думки в книжці, а читання пробуджує і розвиває в дитини інтерес до книжки, необхідно забезпечувати співвідношення між обсягом теоретичних знань, якими оволодівають діти, їхніми практичними вміннями і навичками. Формування інтересу до читання в підлітків повинно здійснюватися з урахуванням їхніх індивідуально-психологічних особливостей, вікового розвитку в тісному зв’язку з урочною і позакласною самостійною читацькою діяльністю.

Література:

1. Брюховецький В.С. Специфика развития литературно-критической активности старших подростков в процессе руководства чтением: Автореф. дис. канд. пед. наук. – Л., 1980. – 20 с.
2. Мальковская Т.Н. Учитель и ученик // Хрестоматия по педагогической психологии. – М.: МПА, 1995. – С. 227–248.
3. Миронюк О.Г. Клуб і дозвілля молоді. – К.: Мистецтво, 1987. – С. 74.
4. Рапопорт И.А., Рада И.Н. Литературное развитие как объект психолого-педагогической квалификации. // Тезисы… Харьков. – С. 100–101.
5. Храпченко М.Б. Время и жизнь литературных произведений // Художественное воспитание. – Л.: Наука, 1971. – С. 29–57.

Пашкова С.М.,
педагог-методист ДМШ № 7
ім. І. Шамо

БОЛОНСЬКИЙ ПРОЦЕС ТА ЙОГО ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ В СИСТЕМІ ДИТЯЧОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ УКРАЇНСЬКОГО СУСПІЛЬСТВА

Підписання Україною Болонської декларації знаходиться в центрі уваги не тільки державних керівників, але й педагогічних працівників усіх рівнів навчальних закладів, які намагаються робити все, щоб відстояти свої інтереси і не залишитися на узбіччі світового процесу. Головне в ньому – прискорення інтеграції України у європейський освітянський і науковий простір. Ці наміри, безумовно, є виправданими.

Згідно зі “Стратегією інтеграції України до Європейського Союзу”, затвердженої Указом Президента України, поряд з іншими векторами європейської інтеграції культурно-освітній та науково-технічний займають особливе місце, зумовлене потенційною можливістю досягти вагомих

успіхів у інтеграційному процесі саме на цих напрямах. Вони охоплюють галузі вищої і середньої освіти, перепідготовку кадрів, науку, культуру, мистецтво та інші сфери.

Інтеграційний процес на відповідних напрямах полягає у впровадженні європейських норм і стандартів в освіті, науці і техніці, поширені власних культурних і науково-технічних здобутків у Європейському Союзі. У кінцевому результаті такі кроки спрацьовуватимуть на підвищення в нашій країні європейської культурної ідентичності та інтеграцію до загальноєвропейського інтелектуально-освітнього та науково-технічного середовища.

Здійснення цього завдання передбачає низку життєво важливих заходів. Серед них варто виділити і здійснення спільних наукових, культурних, освітніх та інших проектів, залучення українських вчених та фахівців до загальноєвропейських програм наукових досліджень.

Щоправда, мистецька освіта у Болонському процесі чітко не простежується і на це варто звернути увагу. Міністерство освіти і науки, розгорнувши багатовекторну масштабну роботу стосовно координації нашої освіти з європейською практикою, залишило поза увагою мистецьку галузь, мабуть, через те, що існує профільне міністерство, котре має перейматися цим питанням.

Безумовно, рухаючись у напрямі Болонського процесу, можна системно модернізувати освітньо-кваліфікаційну структуру мистецького, зокрема, музичного навчання, не лише у вищих, але й середніх спеціалізованих навчальних закладах, які є гарним підґрунтям у ланцюжку неперервної освіти для підготовки фахівців високого ґатунку. Саме в останніх закладаються основи, які в майбутньому сприятимуть формуванню творчої особистості. А тому вітчизняну дошкільну, шкільну і середню спеціальну музичну освіту, яка є специфічною основою нашої високої музичної культури, доцільно, на наш погляд, в своїй основі зберегти [2, 12]. Вона довела, що є однією з кращих у світі, хоча удосконаленню немає меж. І наш музично-освітянський досвід, як це доводить життя, може бути корисним далеко за межами нашої країни. Все це дає підстави стверджувати, що не слід сліпо копіювати систему європейської музичної освіти, бо уніфікаційний синдром, що домінує в будь-яких зближеннях, може мати руйнівний ефект. Щоб запобігти цьому, треба обережно підходити до зміни вектора, добиваючись, щоб не лише ми підлаштовувалися під європейський досвід у мистецькій галузі, але й Європа на паритетних засадах мала б позитив від українського досвіду. і немає сенсу, якщо підходити з державних позицій, руйнувати змістовну царину вітчизняного навчання заради уніфікації форм, придатних для інших фігурантів. Треба в повній мірі використати творчий потенціал, який накопичено в інших європейських країнах і вдосконалювати наш навчальний процес. однією з царин його може бути науково-дослідницька робота педагогів мистецьких дисциплін і

не тільки у вищих, але й у середніх спеціалізованих шкільних закладах, до яких варто віднести, зокрема, й дитячі музичні школи мистецтв тощо. В системі музичного навчання та виховання вони чи не найбільше сприяють поширенню початкових музичних знань, виявленню талантів та підготовці їх до подальшого професійного навчання у вищих навчальних закладах. Крім того, вони в значній мірі дають поштовх до забезпечення особистості у творчій самореалізації, здобуття дітьми додаткових знань, умінь та навичок за інтересами, їх інтелектуальному і духовному розвитку.

Спеціальна музична освіта, в основі якої знаходиться засади вітчизняного культурно-духовного способу пізнання, є підґрунтям для формування творчої особистості. Це стабільна константа безперервного навчання (дошкільна, шкільна, середня і вища спеціальна музична освіта), яка акумулює й репродукує фактично весь мистецький простір українського світобачення, чітко відповідає Болонській декларації [3, 13].

В умовах реформування вищої і середньої музичної педагогічної освіти в Україні особливої ваги набуває проблема дослідницької підготовки як студентів, так і педагогів, одним із провідних завдань якої стає формування відповідних умінь у майбутніх учителів і досвідчених викладачів, у тому числі й вокально-хорового співу і музики [4, 173–180]. В останні десятиліття не лише у зарубіжній, але й у вітчизняній науковій літературі з'явилися новітні парадигми, серед яких є й зорієнтовані на дослідницький пошук. Водночас у сучасній педагогічній реальності існує низка суперечностей: між об'єктивною необхідністю активізації дослідницької діяльності педагога та її слабким педагогічним забезпеченням в умовах роботи як вищих, так і середніх спеціальних музичних навчальних закладів, ДМШ і шкіл мистецтв [4, 287].

Усунення цих суперечностей, на наш погляд, потребує, насамперед, підготовки таких педагогічних кадрів, яким притаманні висока наукова культура, креативність, здатність до творчої самореалізації – якостей, що виступають впливовим чинником професійного саморозвитку педагогів вокально-хорового співу, музичних дисциплін, спрямовують їх на активну пошукову діяльність.

Саме тому розв'язання проблеми ставлення до дослідницької діяльності передбачає створення нової цілісної науково-методичної системи, яка б задовольнила потреби дитячої музичної освіти в спеціалістах нового типу. Успішне вирішення цього питання можливе за умови впровадження інноваційних технологій, які надають перевагу особистісно-об'єктивному фактору, сприяють формуванню у педагогів науково-пошукової спрямованості, скеровують їх на створення авторських програм.

Загальновідомо, що успіх педагогічної роботи в значній мірі залежить від творчих здібностей викладача. Кожен урок ставить перед ним комплекс навчально-виховних завдань, створює різноманітні, інколи зовсім

несподівані ситуації. Тому педагогу недостатньо покладатися тільки на своє знання матеріалу, володіння конкретними методичними прийомами, навіть на свій досвід. Він повинен володіти творчою інтуїцією, швидкою реакцією, талантом дослідника. Поведінка учнів, їх ставлення до уроку в цілому і до окремих його ланцюгів, до змісту пропонованих завдань… Все постійно змінюється, навіть протягом одного уроку, а тому не може бути наперед передбачене педагогом. Внаслідок цього педагог – постійний дослідник, який спостерігає навчально-виховний процес у всіх його компонентах, котрі проявляються в реакціях учнів, в їх знаннях, уміннях, навичках тощо.

Всі ці положення повністю відносяться і до педагога вокально-хорового співу ДМШ, а можливо, мають навіть більшу значущість, яка визначається самою специфікою навчального предмета "Вокально-хоровий спів". Бо на заняттях, де діти вчаться співати, знайомляться з азами музики, ще важливіше, ніж на інших уроках, знати, що відбувається в душі дитини, коли вона слухає або виконує той чи інший твір, у певній мірі вона емоційно захоплена, як формуються і розвиваються її думки, уявлення, пам'ять…

Оскільки урок вокально-хорового співу багатогранний і за видами діяльності, і за своїми функціями навчати, розвивати, виховувати дітей, дослідницька думка педагога не повинна спрямовуватися в якусь одну сферу. Йому необхідно спостерігати учня і під час співу, і під час бесіди про музику, і в процесі її сприйняття, і під час гри на музичних інструментах – тобто в усіх видах музичної діяльності у школі. Педагогу необхідно враховувати і ті музичні враження, які отримують учні у позаурочний час, і те, як вони ставляться до музики, почутої поза школою. При цьому важливий аналіз помічених фактів, проведених спостережень з точки зору їх випадковості, поверховості або стійкості, глибини по відношенню до кожного учня. Тому дослідницька діяльність педагога повинна бути постійною, самостійною, багатосторонньою і тривалою. Лише в такому випадку він може спів ставити різні спостереження і зробити на їх основі правильний висновок. Співставлення і аналіз проводиться і з більш вузьких, конкретних, приватних питань, і за даними широкого музично-виховного плану: як, наприклад, розвиваються такі здібності, як звуковисотний слух, почуття ритму, ладове відчуття, музичні інтереси, смаки, судження про музику. Володіючи матеріалом різнобічних і тривалих спостережень, педагог швидше зрозуміє причини того або іншого "несподіваного явища" (наприклад, фальшований спів музично розвиненої дитини) і яка має бути на це реакція. Отримані результати сприятимуть не лише розвитку творчих здібностей дитини, але і її музично-естетичному вихованню [1, 5–6].

В цій статті не ставиться завдання детального аналізу тих або інших методів, які застосовуються у спеціальних дослідженнях, коли, як правило, з цілісного навчально-виховного процесу виділяється і вивчається якась конкретна проблема [6, 275–283]. В ній наголошується на необхідності узагальнювати результати багаторічних спостережень шкільних уроків вокально-хорового співу, музики тощо, коли педагоги ДМШ, шкіл мистецтв мають можливість експериментально перевірити і впроваджувати організаційно-методичну систему, завдяки якій формування дослідницьких умінь окремих педагогів здійснюється в єдності їх теоретичної підготовки та практичної роботи. Бо музичне виховання – це безмежне поле для застосування творчої діяльності педагога як дослідника. А для того, щоб пробудити інтерес майбутніх педагогів з музичних дисциплін до дослідницької діяльності, варто вже під час навчання у спеціалізованих вищих навчальних закладах формувати досвід дослідницької діяльності, основними компонентами якого варто визначити: зацікавленість науково-дослідницькою роботою, здатністю використання наукового стилю мислення у навчальному і поза навчальному процесі, сформованість дослідницьких умінь майбутніх учителів музики і співу. Все це в майбутньому знадобиться їм у викладацькій роботі і не може не позначитися на якості роботи, а отримані результати сприятимуть виробленню нових підходів до створення навчально-методичної літератури і можуть внести корективи до навчальних планів і програм.

Удосконалення навчальної роботи, застосування системи науково-пошукових та діагностичних умінь досвідченими педагогами (як і початківцями) мистецьких дисциплін, написання навчальних посібників з предметів, які вони викладають, сприятиме підвищенню їх фахового рівня і в цьому сенсі наблизить дитячу музичну освіту українського суспільства до європейських освітянських стандартів.

Література:

1. Апраксина О. О возможностях и содержании исследовательской работы учителя-музыканта в общеобразовательной школе. – У зб.: Музыкальное воспитание в школе. – М., 1977. – С. 5.

2. “Аргументы и факты в Украине”. – 2005. – № 45.

3. Урядовий кур’єр, 4 серпня 2005 р., № 143.

4. Краевский В.В. Преподавание как творческая деятельность учителя. – У зб.: Дидактика средней школы. – М., 1975. – С. 287.

5. Фалько М.І. Дослідницька діяльність у структурі професійної підготовки майбутнього вчителя мистецьких дисциплін // Професійно-художня освіта України: Зб. наук. праць. – К.; Черкаси: вид-во “Черкаський ЦНТЕГ”, 2003. – Вип. ІІ. – С. 173–180.

6. Фалько М.І. Система науково-пошукових та діагностичних умінь майбутнього вчителя музики // Педагогічні науки. – Суми: СДПУ ім. А.С. Макаренка, 2001. – С. 275–283.

Петрова І.В.,
канд. пед. наук, доцент КНУКіМ

ПРОЕКТНИЙ ПІДХІД У ПЕДАГОГІЦІ ДОЗВІЛЛЯ: ОСОБЛИВОСТІ ЗАСТОСУВАННЯ

Домінуючою формою реалізації творчих ідей, проведення різноманітних акцій у сфері культури, дозвілля та мистецтва на сучасному етапі розвитку суспільства є проектний підхід. Проект у сфері дозвілля розглядається як комплекс взаємозалежних одномоментних заходів, спрямованих на досягнення поставлених цілей при обмежених часових, бюджетних, кадрових та інших ресурсах.

За допомогою проектів вирішуються найрізноманітніші проблемні питання: рекреаційне обслуговування в районі, подолання підліткової злочинності, налагодження культурно-дозвіллєвої інфраструктури в місті. Тому дозвіллєвим проектом називають культурно-мистецькі акції та соціальні заходи, реструктуризацію закладу культури та удосконалення культурно-дозвіллєвої системи, реконструкцію туристичного комплексу та ремонт спортивного майданчика.

Потенційні можливості проектного підходу у вирішенні дозвіллєвих проблем полягають у можливості: уявити ідеальну модель функціонування та розвитку певного об'єкта сфери дозвілля; змалювати реальні та перспективні завдання щодо досліджуваного об'єкта; визначити механізми досягнення цілей та їх взаємозв'язок; спроектувати новий образ та структуру дозвіллєвого явища через відповідні програми; порівняти ідеально побудовані зразки розвитку дозвіллєвого об'єкта з формами та етапами його реального функціонування.

Дозвіллєві проекти ефективно реалізуються в різних сферах соціокультурного життя: історичній, художній, екологічній, просвітній, політичній, соціально-психологічній, інших.

Так, проекти історичного спрямування мають на меті відновлення та популяризацію історії рідного краю, свого народу, унікальності регіональної культури, збереження пам'яток культури, обрядів, свят, традицій, відновлення системи патріотичного виховання. Історичні дозвіллєві проекти вирішують такі проблеми як втрата історичної спадковості духовних ідеалів та відчуття самобутності української історії, відсутність інтересу до культурної спадщини, національних форм культурної творчості, нерозвиненість краєзнавчої діяльності, небажання відроджувати історико-культурну своєрідність, використання пам'яток мистецтва та культури не за призначенням, руйнування системи патріотичного виховання. Прикладом історичних проектів можуть бути проекти "Всі ми діти твої, Україно!", "Моя Україна", фестиваль козацьких бойових і традиційних мистецтв, театралізована фольклорна вистава "Дванадцять християнських свят" та інші.

Основними джерелами пропаганди художніх традицій є любительська творчість, проведення народних свят, фестивалів, конкурсів, організація культурно-дозвіллєвих фольклорних програм. Дозвіллєві проекти художнього спрямування привертають увагу громадськості до вирішення таких проблем як зниження рівня художнього розвитку у підростаючого покоління, одноманітність художніх смаків, зацікавленість тими видами та жанрами, які не вимагають інтелектуальних зусиль у процесі сприйняття; незатребуваність потенціалу професійного мистецтва, орієнтація закладів культури на комерційний репертуар, розважальні заходи низької якості, відсутність умов для розвитку та професійного самовизначення обдарованих дітей. Прикладами дозвіллєвих проектів у сфері художньої культури можуть бути: "Народна творчість", "Мистецтво маргінальних територій", "Світ прекрасного", "Народні майстри", "Мистецьке березілля".

Наприклад, завданням дозвіллєвого проекту "Народна творчість" є виховання у дітей та підлітків інтересу до народного мистецтва; відновлення вмінь та технологій ремесел, традицій, звичаїв, характерних для регіону; популяризація історико-культурної спадщини. Досягнення поставлених завдань здійснюється через пошуково-дослідницьку діяльність художньо обдарованих людей та носіїв народних ремесел; проведення дитячих експедицій; організацію свят, народних гулянь, виставок народних майстрів; проведення народних звичаїв та обрядів, фестивалів дитячого фольклору; організацію дитячих клубів естетичного розвитку, клубів любителів мистецтва, сімейних театрів, художніх майстерень, студій та лабораторій фольклору, спеціалізованих підліткових клубів.

Проект "Світ прекрасного" має на меті художній розвиток талановитих дітей, духовно-моральне виховання підлітків; створення умов для реалізації інтелектуально-творчого потенціалу підростаючого покоління, залучення його до духовних цінностей, розвиток дозвіллєвої активності дітей та батьків. Форми виконання проекту охоплюють створення груп естетичного розвитку, організацію тематичних виставок для дітей молодшого шкільного віку, організацію ігрових програм, виставок місцевих художників, проведення циклу заходів для сім'ї ("Філармонія школяра", лекції-концерти, музичні вечори), організацію оглядів, конкурсів, фестивалів (Тиждень музики, День дитячої книги, конкурс юних художників, фестиваль театральних мініатюр).

Роботу спеціалізованого підліткового клубу "Народні майстри" спрямовано на відродження та популяризацію народних традицій; створення умов для професійної орієнтації підлітків у галузі прикладного мистецтва. В клубі організовуються зустрічі з народними майстрами, пошуково-дослідницька діяльність технологій народної творчості, виставки, аукціони, екскурсії.

Основною тематикою дозвіллєвих проектів екологічного спрямування є забруднення навколишнього середовища, неекономне використання

природних ресурсів, відновлення втрачених природних цінностей, погана поінформованість населення про реальну екологічну ситуацію в регіоні, недооцінка ролі екологічного виховання підлітків та молоді, нерозвиненість природоохоронних форм самодіяльності населення, політизація наявних екологічних рухів. Прикладом можуть бути проекти "Зелений загін", "Екологічний марафон", "Центр екологічного виховання", "Екологічний резонанс", інші. Так, завдання проекту "Екологічний резонанс", розробленого Рівненською міською бібліотекою, полягає у формуванні екологічної культури підлітків, випускові методичних матеріалів та дайджестів на теми "Екологія людини", "Проблеми екологічної безпеки", "Екологічне законодавство". Проект здійснювався у таких формах як книжкові виставки на екологічну тематику, зустрічі із спеціалістами, екологічні вечори, екологічні експедиції, просвітницькі заходи.

Прикладом проектів, спрямованих на підвищення політичної культури, можна вважати ті, проблематика яких торкається таких питань як політична пасивність населення, зменшення інтересу громадськості до політичного життя, низька політична культура, відсутність реальних механізмів участі населення у вирішенні актуальних економічних, правових та політичних питань (конкурс "Громадянські ініціативи в моєму місті", виставка "Відкрите суспільство", клуби "Лідер XXI століття" та "Юнацький парламент", проекти "Практичне право", "Крок за кроком", "Дебати", "Лідерство для прогресу"). Метою подібних заходів є підвищення рівня соціально-політичної компетентності громадськості, формування активної політичної та громадянської позиції, поліідеологізація свідомості, стимулювання різних форм соціально-політичної активності населення; виховання ініціативної поведінки. Ефективними формами роботи вважаються лекційні заняття, брейн-ринги, дискусії, диспути, конкурси, змагання.

Проблемне поле сфери дозвілля охоплює й соціально-психологічні питання, що пояснюється такими негативними тенденціями в суспільстві як втрата значною частиною населення духовних та етичних ідеалів, девальвація фундаментальних цінностей, некритичне запозичення зарубіжного образу життя та стереотипів, зростання агресії та жорстокості, відсутність системи морального виховання школярів, руйнування духовно-морального клімату сім'ї, зростання злочинності серед неповнолітніх, нерозвиненість здатності до співчуття та взаємопідтримки, відсутність виховного впливу середовища (заохочення до асоціальних способів поведінки та форм самовираження). Прикладами дозвіллєвих проектів, спрямованих на подолання зазначених проблем, можуть бути програма "Милосердя", проекти "Надія", "Діалог культур", клуби соціальної допомоги.

Отже, проектний підхід у сфері дозвілля сформувався внаслідок розвитку соціально-культурної комунікації, необхідності озброїти людину знаннями з метою вирішення нагальних соціально-культурних проблем,

аналізу реальних ресурсних можливостей дозвіллєвої сфери та поступової переорієнтації культури з повнозатратних принципів на принципи часткової самоокупності.

Проектний підхід у педагогіці дозвілля обумовлюється тенденцією посилення соціальних функцій дозвілля, удосконаленням різних підсистем соціокультурного життєзабезпечення людини (рекреації, дозвілля, побутових послуг, самодіяльної творчості, домашнього побуту, охорони природи, культурної екології, суспільно-політичної активності людини). Адже організація дозвілля людини сама по собі не забезпечує бажаної культуротворчої діяльності. Головним є соціалізація людини, її готовність сприймати нові цінності, тому особливе значення у педагогіці дозвілля відводиться проектуванню, яке надає кожній людині можливості для активного включення у різноманітні культурні ситуації та розвитку індивідуального потенціалу.

Поліщук І.В.,
ст. викладач, здобувач ДАКККіМ

ФОРМУВАННЯ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОЇ КОМПЕТЕНЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ МОЛОДІ ЗАСОБАМИ ДЕМОКРАТИЧНОЇ ПОЛІТИЧНОЇ ОСВІТИ, КУЛЬТУРИ ТА МИСТЕЦТВА

Студентський вік – це період найбільш активного формування моралі та естетичних почуттів. Тому викладачі вузів повинні наполегливо працювати над підвищенням культурологічної компетенції студентів. Насамперед, слід виробити певну конкретно-історичну позицію щодо культурології самим викладачем. В останні роки наше суспільство стало більш відкритим, що зумовило активну плюралізацію духовного життя, відродження різноманітного духовного надбання різних епох та регіонів, вплив різнорідних течій із Заходу та Сходу. Швидка ломка колишніх ідеологічних схем та духовних установок, відміна надв’язуваного єдиного світогляду та офіціозної соціалістичної культури призвели до поширення стану духовної непевності та дезорієнтації, в якому зіштовхуються суперечливі чи прямо антагоністичні тенденції. Багато центрів культури опинилося дезорганізованими, без чіткої культурологічної концепції. Важливі засоби поширення культури перетворилися на транслятори низькопробних зразків західної масової культури, розрахованих на творення примітивних інстинктів споживання, соціальної байдужості, презирства до власного, національного. Якщо ми згадаємо, що культура – це компонент людської діяльності, який забезпечує різні сторони життя людини, що культура “всюдисуща”, то стає зрозумілою небезпечність цього процесу.

Глибока криза українського суспільства та його культури є наслідком тривалого нехтування об'єктивними законами суспільного культурного розвитку протягом усієї радянської доби. Головне завдання духовного відродження України – викорінювання тоталітарного мислення з суспільної свідомості, з одного боку, захист справжніх цінностей національної та світової культури і правильна уява про них, з іншого.

Однією з найважливіших сфер соціального становлення молоді є дозвілля. Саме воно більш ніж будь-яка інша сфера життєдіяльності сприяє формуванню наукового світогляду, політичної і моральної культури особистості, естетичних поглядів і смаків. Саме тут виробляється уміння відстоювати ідеали і духовні цінності, підтримувати соціально-біологічну норму здоров'я. Дозвілля – це насамперед діяльність, завдяки якій індивід задовольняє свої фізичні і духовні потреби, розвиває в собі не лише професійні, але й інші навички й уміння, а також відновлює свою здатність до праці. Діяльність ця здійснюється у вільний час і в руслі визначених інтересів, цілей, що ставить перед собою людина.

Потрібно насамперед звернути увагу на величезні запаси вільного часу, якими володіє молодь у сучасних умовах для свого саморозвитку, залучення до культури, відпочинку і розваг. Якщо врахувати, що тижневий фонд часу дорівнює 168 годин, то за відрахуванням часу, витраченого на сон, і задоволення інших фізіологічних потреб, у людини залишається резерв часу в кількості 100 годин. Статистичні дані показують, що в різних вікових групах вільній час молоді складає від 1/4 до 1/2 частини цього резерву. По суті, обсяг вільного часу в нинішніх умовах практично відповідає часу професійної трудової діяльності.

Вихід молодої української держави з кризи, вирішення її найскладніших проблем не є можливим без молоді і в той же час вирішення власне молодіжних проблем не є можливим без вирішення проблем всього суспільства. Відомо, що молоді люди, як ті, що менше підпадають під вплив традицій та стереотипів масової свідомості, динамічно реагують на обстановку, шукають власних шляхів руху вперед, намагаються самі творити свою долю. Однак у кризовому стані суспільства криється небезпека конфліктного зіткнення із суспільством, відчуження, неповаги до досягнутого працею старших поколінь. Так проявляється протиріччя молоді як соціального суб'єкта, що покликаний у недалекому майбутньому зайняти ключові позиції у всіх сферах суспільного життя.

Таким чином, у суспільстві поки що не знижується гострота проблем молоді. Корені такого становища слід шукати у соціально-економічних та політичних процесах, які переживає суспільство.

Будь-яка держава, народ існують як цілісність лише у контексті створеної культури, тому занепад або знищення її неминуче призводить до падіння або знищення цієї держави, народу. Коренем культури завжди

виступає віра, духовно-матеріальний ідеал суспільства через образ людини, який вона формує. Нині загострюються питання: який тип культури ми формуємо в Україні? Американізований, "західний", реалізований "радянський" чи ще який? А яку людину, який її образ ми формуємо в незалежній Україні: людину егоцентричну, просоціальну (гуманістичну), чи есхатологічну (духовну), яка усвідомлює свій зв'язок із Богом, свою божественну подобу?

Провідна функція естетичної свідомості міститься в розкритті світу реально існуючої краси: естетичній сутності мистецтва, суспільного життя, діяльності, ідеалах, природи. Тобто ми формуємо загальну культурологічну компетенцію студентів. Самовіддана боротьба за переконання неможлива без віри в їх чистоту і спрямування на досягнення прекрасного життя. Нема прагнення до саморозвитку, до боротьби у собі без переживання почуттів стосовно вчинків, які суперечать моральним принципам. Естетичні почуття, стимулюють суспільно-корисну діяльність, зміцнюють переконання, пробуджують до боротьби з тим, що заважає їх втіленню в життя. В цьому головна виховна функція мистецтва.

Серед проблем, що існують у розвитку громадянської освіти в Україні й потребують якнайшвидшого розв'язання – визначення її змісту, застосування відповідних їй методів викладання, розробка навчальних програм та посібників, використання інформаційних технологій у процесі навчання, підвищення кваліфікації викладачів.

Сучасна громадянська освіта має здійснюватися як органічне поєднання індивідуальної та групової роботи, лекційного монологу та інтерактивних методів (ділові ігри, "мозкові штурми", ситуаційні випадки, круглі столи, дискусії тощо), залучення юнацтва до участі в дослідницьких проектах, конференціях, публічних обговореннях актуальних проблем, в тому числі в пресі.

Вираженням творчої активності, що має дидактичне значення, є участь у громадському житті. Вона має полягати не лише у збиранні макулатури чи епізодичному наведенні чистоти на суботнику. Як складова політичної культури та освіти така участь означає використання юнаками й дівчатами "простору" й ресурсів для самостійного розв'язання проблем їхнього повсякденна. Наслідком цього має бути формування студентів як критично мислячих, небайдужих і відповідальних особистостей, які вміють висувати конструктивні пропозиції, треба поступово позбавляти їх споживацької звички вважати, що їхні проблеми за них має вирішувати хтось інший.

Освіта в перехідному суспільстві має бути спрямована не лише на надання інформації, а й на формування нової системи громадських цінностей. Змінити стару систему цінностей на нову лише шляхом надання інформації неможливо. Тут потрібні принципово інші підходи.

Важливою проблемою розвитку громадянської освіти в Україні є брак або невизначеність суспільного замовлення на неї. Немає чіткого уявлення про те, яким має бути громадянин демократичної України, а звідси залишається відкритим питання, якою має бути громадянська освіта. Часто ідеал громадянина ототожнюють з патріотизмом, а програму патріотичного виховання будують виключно на засадах мілітаризму й войовничості, що відповідає парадигмі тоталітарного суспільства.

Очевидно, що найкраща школа демократії – це практична участь у житті демократичного суспільства. Натомість, важко навчати демократії, коли студенти бачать, що вона відсутня в державі, в якій вони живуть. За політичної модернізації – переходу від тоталітаризму до демократії – доводиться культивувати демократичні цінності, поширювати демократичні процедури, нові правила життя й стилі поведінки в умовах недемократичної дійсності. Коли в суспільному житті бракує демократизму, громадянська освіта сама здатна стати чинником поширення демократії.

Отже, щоб розвивати особистість гармонійну, духовно багату, ініціативну, добропорядну і милосердну, сьогодні потрібні пошуки, творчість, невичерпна енергія. Недаремно народна мудрість наголошує: "Той, хто думає на рік вперед – сіє рис, хто думає на десять літ вперед, – саджає дерева, а той хто думає на сто літ вперед, – виховує Людину". Мудрі слова, яких нам не можна забувати!

Попов М.М.,
викладач Черкаського ДМУ
ім. С.С. Гулака-Артемовського

РОЛЬ ПЕДАГОГІЧНОЇ ТЕХНІКИ У ПРОФЕСІЙНІЙ ПІДГОТОВЦІ СТУДЕНТІВ ПЕДВУЗІВ

Вникаючи в секрети вчителів-майстрів, ми помічаємо відточеність, відпрацьованість прийомів педагогічного впливу, вмілу постановку і виділення найрізноманітніших практичних завдань. Важлива роль тут належить спеціальним умінням мобілізувати учнів на інтенсивну пізнавальну діяльність, ставити питання, спілкуватися з колективом і окремою особистістю, вести спостереження, організовувати колектив. Майстерність педагога – в синтезі духовної культури і доцільності зовнішньої виразності. Педагогічна техніка сприяє гармонійній єдності внутрішнього змісту діяльності вчителя і зовнішньому його вираженню.

В поняття "педагогічна техніка" ми включає дві групи компонентів. Перша – це вміння управляти своєю поведінкою, а саме: мімікою, пантомімікою (володіння своїм організмом, поведінкою); зняття напруги (управління емоціями, настроєм); розвиток перцептивних здібностей (уваги, уяви,

спостережливості); удосконалення техніки мови (дикції, дихання, голосових можливостей, темпу мови).

Друга група компонентів – це вміння впливати (сугестувати) на особистість, колектив – магія дії, створення певної аури. Це, насамперед, розвиток дидактичних, організаційних, комунікативних здібностей, певні технологічні прийоми, організація творчих справ.

Педагогічна наука часто відводить педагогічній техніці суто службову роль і зводить до неї сутність педагогічної майстерності. Але разом з тим не можна кидатись в другу крайність. Не нехтування педтехнікою, а оволодіння нею перетворює останню на тонкий, впливовий інструмент вирішення багатьох педагогічних завдань, які стоять перед вчителем.

Учитель – творець. Його творчість виражається в живій людській мові, живому людському русі, безпосередній емоційній дії на учнів. В цьому і секрет незвичайного впливу кращих вчителів на своїх вихованців. Але більшість вчителів все ж працюють скоріше на рівні інтуїції, почутті, аніж на точно розрахованій педагогічній техніці.

Оскільки в теорії педагогіки немає розділу, присвяченого розвиткові практичних навиків на підсвідомому рівні, їх потрібно визначити, виділити, як писав К.С. Станіславський: “Треба перераховувати по номерах, наче в підручниках, для систематичних вправ в школі і дома”.

Перш за все потрібно діяти свідомо і вірно, це створить найкращий грунт для зародження підсвідомості і натхнення. Для вирішення цієї задачі потрібно знайти практичні прийоми збудження творчої природи, знайти способи оживлення справжніх емоцій педагога. Найкращий, на наш погляд, прийом – це спосіб організації фізичної дії. Вона значно легше піддається контролю волі і свідомості, ніж невловима область почуттів.

Розуміння дії як єдності фізичного і психічного включає окремий розвиток внутрішніх чи зовнішніх тілесних чи душевних елементів поводження педагога і вимагає тілесного зв’язку методу і педагогічної техніки. Саме тому педагогічна майстерність, на нашу думку, обумовлюється трьома взаємозв’язаними частинами: педагогічною теорією, педагогічною технікою і методом роботи над матеріалом теми уроку, його організацією і проведенням. Але якщо теорію досить вивчити, то педтехнікою і методом потрібно оволодіти, тобто виробити (відпрацювати) певні практичні навики. Це досягається довготривалим і систематичним тренуванням, коли педтехніка доводиться до ступеня підсвідомості, рефлекторної діяльності.

Наше завдання – привчити студента до повсякденної роботи над собою, до дії, тренінгу, муштри, виховати в ньому осмислену потребу до удосконалення своєї майстерності протягом всієї своєї педагогічної діяльності.

Акторське мистецтво, театралізація потрібна вчителеві не для того, щоб кожен раз, спілкуючись з учнями, грати ту чи іншу роль, а для того,

щоб залишаючись самим собою, більш результативно виконувати задуману педагогічну дію. Не на приблизному очікуванні чуда, а на основі розрахованої дії. Перший крок – за допомогою спеціальних методик, спеціальних завдань можна істотно підвищити рівень педагогічної майстерності вчителя, озброїти його різними методами і засобами педагогічних дій та спілкування, що дасть змогу вчителеві максимально реалізувати свій творчий потенціал. Це вправи – на імітацію, але не просто їх повтор, а осмислений повтор, який ставить на меті проникнення і цілі, мотиви педагогічного впливу. Потім вправи на контакт – в комплексі міміки, жестів, голосу, опрацювання динаміки поведінки. Все це робиться для того, щоб педагог міг вільно управляти аудиторією, передати свій досвід, духовний світ, переконання.

Говорячи словами Вс. Мейєрхольда, потрібно оволодіти "біомеханікою", тобто формуванням координації моторної поведінки, умінням володіти своїм тілом, вміти досягнути потрібного результату, підпорядкувавши свою моторну поведінку вираженню певного змісту педагогічного впливу. Зробити його автоматичним, перетворити досконалу техніку спілкування на внутрішню потребу.

Педагог у своїй психофізичній єдності є для самого себе інструментом. Потрібно привести в належний стан інструмент педагогічного мистецтва – його власний організм. Потрібно зробити цей інструмент сприятливим творчому імпульсу, тобто готовим у будь-який момент виконати потрібну дію. Отож, для цього і потрібно удосконалювати як внутрішню (психічну), так і зовнішню (фізичну) його сторону.

Необхідно, щоб педагог володів своєю увагою, своїм тілом, мускулатурою. Людина, зв'язана судорогами свого тіла, не може відчувати себе вільно і результативно діяти. Тільки тілесна і духовна свобода складає необхідну умову творчості. Отже, потрібно тренувати себе до дії.

Розуміючи, що педагогічна діяльність – це театр одного акторів, бо і педагог, і актор – носії специфіки особистого впливу на аудиторію, а дія – це основний матеріал педагогічної і акторської майстерності, – визначимо, що єдність психічної і фізичної дії, як вольового акту людської поведінки, спрямована на певну педагогічну мету і потребує своєрідної "магії" створення певної педагогічної "аури", вольового струму, за словами К.С. Станіславського, який збуджує, постійно підтримує інтенсивність педагогічного спілкування, будить відповідну реакцію вихованців. Зародки творчої сили закладені в кожній людині, за певних умов і довготривалого напруження волі ця творча сила може бути розвинута.

Публічний характер спілкування молодого педагога з класом, як правило, викликає у нього "м'язовий зажим", почуття невпевненості, страху, скованості. Дія "на виду" відбивається на послідовності, стрункості і логічності думок вчителя, стані його голосового апарату, фізичному само-

почутті (дерев'яніють руки-ноги), психічному стані (страшно здаватися смішним, невмілим). Все це вимагає знань і умінь здійснювати психофізичний настрій на заняття. Управляти своїм емоційним станом.

Педагог повинен виробити в собі не тільки загальну гнучкість і рухливість тіла, не тільки легкість, плавність, ритмічність рухів, але й особливу свідомість в управлінні всіма групами своїх мускулів і здатність відчувати енергію, що переливається по них, яка, виходячи з його вищих творчих центрів, формує певним чином його міміку, його жести, і, струменіючи з нього, захоплює в коло своєї дієвості його аудиторію. Таку ж загострену свідомість і витонченість внутрішніх відчуттів належить педагогу відпрацювати по відношенню до свого голосового і мовленнєвого апарату.

Особливу увагу потрібно приділяти питанням правильності і чистоти мови, надмірного засмічування її різними словами-паразитами типу: "е-е, ну-у, значить, так, от, ось" тощо. Сприймаючи мову вчителя, учень слухає, конкретизує, осмислює, запам'ятовує, слідкує за логікою викладу, розвитком думки, – тобто виконує безліч операцій. Темп мовлення вчителя повинен бути індивідуально випробуваний вчителем. Темп скорочує чи розтягує дію або мову. Прискорений темп – відведення меншої кількості часу для дії, для мови й тим самим вчитель змушує себе швидше діяти, мовити. Уповільнений темп – звільнення собі більшого часу для дії і мовлення. Правильно визначений темпоритм уроку, темп педагогічної мови забезпечує ефективне слухання.

Вчителю необхідно знайти оптимальну силу голосу, навчитися вибирати певну інтонацію, "живописати" голосом по ходу розповіді. Педагог повинен вносити в кожну фразу свої індивідуальні нюанси, які потрібно передати не тільки експресією тіла, але й художньо виробленою мовою.

Ось чому робота над удосконаленням фонетичної сторони мовлення повинна бути спрямована на те, щоб педагог навчився відчувати кожен окремий звук слова як зброю художньої виразності.

Питання педагогічної технології і техніки довгий час висвітлювалось у спеціальних працях побіжно або як частина іншої проблеми. Очевидно, сьогодні є необхідність подальшої практичної розробки цих питань, розв'язання задач, пов'язаних передусім із послідовністю педагогічних доцільних дій, навчанням основ педагогічного спілкування, розвитком уявлення і фантазії, формуванням психофізичної свободи; виховання навичок професійної уваги, мовленнєвої підготовки вчителя, приділення належної уваги психолого-педагогічному процесу на рівні підсвідомості. За допомогою розроблених методик, побудованих на основі поєднання сучасних досягнень педагогіки і психології, різних методичних рекомендацій ефективність професійної підготовки вчителя істотно підвищується, якщо, звичайно, виховання професійних якостей набуватиме пріоритетного спрямування в педагогічних вузах.

Попова М.С.,
аспірантка Чераського НУ
ім. Б. Хмельницького

ВЗАЄМОДІЯ МИСТЕЦТВ НА УРОКАХ МУЗИКИ СПЕЦІАЛІЗОВАНОЇ ШКОЛИ

В наш час музична освіта надає можливість не лише розвивати у дітей інтерес і любов до музики, а і виховувати емоційну чуйність, уміння розуміти характер і зміст музичних образів, відчувати розвиток музичної думки і усвідомлювати виражені в музиці ідеї, задуми автора.

Музика – це один із видів мистецтва, що рухається у часі. Вона оживає і звучить. Вона не дає видимих образів, не промовляє словами чи поняттями, не перетворюється на матеріальний предмет. Вона – душевний, емоційний стан, поклик душі композитора. Як писала А. Ахматова про музику:

“Ты одна разрыть умеешь,
То, что так погребено,
Ты томишься, стонешь, млеешь,
А потом похолодеешь
И летишь в окно”.

Для того, хто схоче почути її в усім розмаїтті, вона стане такою ж зрозумілою, як і зримі образи, слова, поняття. Дуже важливо розбудити цікавість у дітей, бажання вслухуватись в ці почуті хвилі, занурюватись у світ звуків та інтонацій душею.

Музика як інтегрований предмет органічно поєднує в собі вивчення музичних творів, історію, теорію музики, а також найпростіші навички виконавства, як у співі, так і у грі на різних музичних інструментах.

Велике значення для музичного виховання школярів мають праці та власні твори, авторські педагогічні системи педагогів-композиторів Д. Кабалевського, В. Верховинця, Ф. Колесси, М. Леонтовича, М. Лисенка, К. Орфа, Я. Степового, К. Стеценка.

Естетичному розвитку школярів через різні види музичної діяльності приділяють увагу сучасні педагоги М. Демчишин, О. Коваль, О. Лобова, Т. Смирнова, В. Холоденко.

Уроку музики у поєднанні з різними видами мистецтва надають перевагу Н. Аніщенко, В. Демиденко, О. Дем’янчук, С. Жупанін, Л. Коваль, Т. Крижанівська, І. Наливайко, О. Нижник, Т. Пеня, Н. Терентьєва, В. Тушева.

Захоплення різними видами художньо-естетичної діяльності найінтенсивніше виявляється у дітях 12–14 років, які досить диференційовано підходять до оцінки різних творів мистецтва. Як правило, жанр має для підлітка значення ціннісної орієнтації в галузі мистецтва, тому знання в

нього кращі, а діяльність творча. Підлітки, які захоплюються поезією, самі складають вірші, а ті, які люблять образотворче мистецтво, досить непогано малюють. Знання різних музичних жанрів кращі і в учнів, які беруть участь у хорових гуртках і вокальних ансамблях. Отже, особливістю естетичного ставлення підлітків є яскраво виражена диференційованість інтересів у галузі мистецтва, яка всіляко підтримується і розвивається у нашій спеціалізованій школі гуманітарно-естетичного профілю (м. Черкаси).

Школярам-підліткам необхідно допомогти почути те, що насправді має естетичну цінність, виховати в них потяг до творчості, а також бажання сприймати прекрасне і уникати фальші, штампу, вульгарності.

І тому активна реалізація себе у будь-якому виді художньої творчості, саме творча активність підлітків знаходить своє виявлення в особистісній інтерпретації змісту твору, схильності суб'єкта до ідентифікації з художніми образами, до "входження" у систему мислення різних за стилем авторів.

Через комплекс мистецтв підліткам надається можливість передати художній образ одного твору засобами іншого. Тобто він сам вибирає той вид мистецтва, через який зможе вигідніше розкрити свій творчий потенціал.

Говорячи про зв'язок емоцій та творчості, ми, фактично зачіпаємо особистісні характеристики: відхилення від шаблону в поведінці на уроці, оригінальність, ініціативність, впертість, незвичайна енергійність, кмітливість, безпосередність, критичність. Психологічні дослідження показали, що, як правило, з емоційно відкритих, активних, енергійних, діяльних дітей в майбутньому виростають талановиті особистості, здатні до самореалізації.

До мотиваційних особливостей належать: 1 – прагнення до самого процесу творчості, до володіння новою інформацією, до відкриттів, до духовного зросту; 2 – до самовираження (цим відзначаються старші школярі-підлітки, як більш дорослі й свідомі особистості), і 3 показник – це самоствердження, захопленість самим змістом діяльності. Особливістю мотивації є те, що творча особистість знаходить задоволення не стільки від досягнення мети творчості, скільки від самого творчого акту.

Активність учня виявляється і в самостійній пізнавальній діяльності – вона сприяє розвитку музичного, художнього, естетичного мислення, розвиває потрібні асоціативні зв'язки. В свою чергу, емоційність почуттів, відгук на мистецтво, багатство художнього уявлення, осмислене відношення до змісту твору підказує підлітку-творцю і шляхи для його реалізації – це позначається і на створенні музичних, хореографічних, літературно-поетичних, художніх імпровізацій, а значить, сприяє більш інтенсивному засвоєнню даного матеріалу.

Завдяки імпровізаціям на уроці підлітки мають змогу втілити свою бурхливу фантазію у будь-якій формі художньої творчості. У школярів цього віку є велика потреба діяти, творити, самостійно вирішувати непе-

редбачені проблеми, а не підкорятися правилам, вимогам, що нав'язуються ззовні.

Інтерес до мистецтва породжує самовіддачу школярів, тоді як стандартний урок в школі будується на систематичній роботі вчителя, де імпровізація залишається осторонь.

Ще у 20-ті роки XX ст. Б. Асаф'єв писав про те, що заняття імпровізацією мають пробудити в учнів потребу творити, розвиваючи їх художню ініціативу. Суть не в тому, що кожен учень став би у майбутньому композитором, спеціалістом-музикантом, а в тому, щоб музична творчість сприяла формуванню високих естетичних запитів, допомагала глибше відчувати твори мистецтва, що позитивно впливає на становлення особистості в цілому.

Сучасний науковець Н. Терентьєва розрізняє імпровізацію за трьома аспектами:

1. Імпровізація – як одна з доступних для дітей ігрова форма відображення дійсності, в якій безпосередня емоційна реакція складає суть висловлювання.
2. Імпровізація – як форма продуктивної художньої діяльності.
3. Імпровізація – як експериментальний підхід до інтерпретації художніх творів.

Імпровізація можлива через літературні, художні, музично-творчі завдання, пластичну творчість, класичні зразки образотворчого мистецтва, що підсилюють музичні враження школярів.

Є особисте переконання в ефективності застосування таких завдань у план уроку вчителя, які допоможуть школярам відкритися (реалізуватися) у різних видах художньої діяльності:

1. Знайти "різне в подібному" (висловлювання Н. Гродзенської). Співставлення музичних, літературних і художніх творів для розвитку у підлітків здібностей знаходити внутрішні емоційні зв'язки в різних видах мистецтва, які близькі між собою за задумом, але в той же час відмінні за образним наповненням. (Наприклад: Е. Гріг – п'єса "Ранок", вірш І. Северяніна "Поэма о солнце, в душе восходящем" та вірш О. Блока "Дышит утро в окошко твое", пейзажі "Ранок" К. Лоррена та Т. Яблонської; уривок з симфонічної фантазії "Буря" П. Чайковського, картину "Перед дощем" Ф. Васильєва).
2. Написати (імпровізаційно) самостійний музичний супровід до запропонованого вчителем вірша, оповідання, картини. (Не відхиляючись від тематичного задуму уроку).
3. Словесне малювання. "Які б кольори ти використав для змалювання характеру цього музичного твору?", "Який малюнок ти хотів би зробити до цього вірша (оповідання)?". Малюючи словами, школяр розвиває свою уяву, мову, відчуття стилю, асоціативне мислення, живописне розуміння художнього твору.

4. “Музичне малювання” – це вміння охарактеризувати за допомогою музичної інтонації характер персонажа, його емоційний стан. Це і вибір дітьми коротких музичних творів, які адекватні творам іншого виду мистецтва за естетичним враженням. (“Мелодизація” віршів і прозаїчних текстів; підбір звуків, які пропущені в пісні; придумати підголоски до пісні, поспівки).

5. Зімпровізувати музику до творів образотворчого мистецтва з музичним змістом: А. Матісе “Музика”, П. Сезан “Дівчина біля фортепіано”, М. Караваджо “Лютніст”, В. Тропінін “Хлопчик з сопілкою”. І запропонувати підліткам розповісти про те, яку ж за настроєм музику виконує чи створює музикант на представлених живописних прикладах.

Завдяки активним, різноманітним, багатим на емоційні враження вправам у кожної дитини значно підвищується працездатність на уроці, зникає байдужість і бажання “не любити цей предмет”. І саме емоційній силі музичного впливу активізується пізнавальна активність підлітків, що доводить доцільність впровадження методики по застосуванню комплексу мистецтв на уроці музики.

Рахманіна В.М.,
здобувач Миколаївського філіалу КНУКіМ

ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ ПІДЛІТКІВ В УМОВАХ ШКОЛИ МОДЕЛЕЙ

Ефективність навчально-виховного процесу безпосередньо залежить від того, наскільки його зміст, форми, засоби та способи погоджуються з віковими особливостями дітей. Враховуючи відмінності та особливості підліткового віку, спробуємо визначити особливості художньо-естетичного виховання на цьому етапі ортогенезу в умовах школи моделей.

По-перше, вони пов’язані зі зростанням активності емоційної сфери психіки на тому її вищому рівні, на якому знаходяться моральні, художні, тобто духовні почуття людини. Естетичне ставлення людини до дійсності є формою прояву духовності, тому воно представляє емоційну активність у тому її виді, що додають їй інтелект, розум, розумову активність.

По-друге, саме на цьому етапі ортогенезу, завдяки появі розвиненої самосвідомості, остаточно формується людська особистість, що додає визначену завершеність і стійкість її смакам.

По-третє, загальний рівень розвитку свідомості і самосвідомості дозволяє естетичному ставленню до дійсності скластися в цілісну систему потреб, настанов, смаків, принципів, що усвідомлюється в набагато більшому ступені, ніж у молодшому шкільному віці, і є основою суджень у дуже характерних для цього віку міркуваннях і суперечках на естетичні теми.

По-четверте, в цей період естетична свідомість підлітків надзвичайно впадає у залежність від нового провідного виду діяльності – ціннісно-орієнтаційної активності свідомості і може стимулювати поведінку молодої людини в тій мірі, в якій її естетичні установки зв'язані з її етичними, моральними інтересами.

По-п'яте, особливе значення для розуміння специфіки естетичного виховання підлітків у цей час має настання статтєвої зрілості і її вплив на взаємини хлопців і дівчат. Для підлітка характерне природне прагнення до естетичного "оформлення" своєї зовнішності. З цього боку великого значення для учнів школи моделей набувають такі дисципліни, як візаж, стилістика зачіски, іміджелогія, дефіле, на яких діти отримують певні знання, що у подальшому можуть втілюватись у такому прояві художньо-естетичної діяльності як преображення власної зовнішності.

особливо значними стають у зв'язку з цим можливості художньо-естетичного виховання підлітків в умовах школи моделей, що вписується в нову структуру їхньої діяльності, інтересів, свідомості. У цей період надзвичайно важливими для естетичного виховання є здатність викладачів так інтерпретувати твори мистецтва або так будувати уроки, щоб учні відчули прямий зв'язок із власними потайними інтересами. Наприклад, на заняттях із візажу в школі моделей дівчата мають можливість дізнатися, як, враховуючи особливості своєї зовнішності, вдало подати себе, або як за допомогою косметичних засобів створити той чи інший образ, щоб нарешті мати успіх у представників протилежної статі. І, по-друге, необхідно тактовно підходити до вибору творів мистецтва, які повинні збагатити художній досвід дітей. Наприклад, обираючи музикальний супровід для занять із хореографії, віддавати перевагу класичним творам всесвітньо відомих композиторів, звертати на них увагу учнів школи моделей.

По-шосте, саме в ці роки загальний процес дорослішання приводить до появи такого нового фактора духовного розвитку молодої людини, як самовиховання. Через це завершення формування всієї її свідомості, і зокрема, свідомості естетичної, протікає як взаємодія трьох сил: 1) цілеспрямованої виховної діяльності вчителів, батьків і всіх інших дорослих; 2) стихійної і неусвідомлюваної виховної діяльності однолітків, у спілкуванні з якими формується свідомість і поведінка кожної молодої людини; 3) її самовиховання як свідомої орієнтації власних дій. Співвідношення цих трьох сил залежить від багатьох умов і насамперед від індивідуальних особливостей кожного вихованця, але в тих чи інших пропорціях усі вони беруть участь у формуванні його свідомості, і задача педагога – сприяти їх оптимальному співвідношенню у кожному конкретному випадку.

Високий рівень художньо-естетичного розвитку відрізняє підлітка в тому випадку, якщо він виявляє різноманітні естетичні емоції, естетичні оцінки, що відповідають загальноприйнятим нормам, а загальна художньо-

естетична спрямованість його діяльності і поєднується з потребою в отриманні естетичних знань, вражень, контактів.

Розвиток ставлення до художньо-естетичних об'єктів, до художніх цінностей, а також індивідуальна художньо-естетична діяльність визначають зовнішні межі естетичного розвитку особистості дітей. Таким чином, серед умов художньо-естетичного розвитку найбільш істотною є особливий педагогічний підхід до розвитку художньо-естетичного прояву підлітка. Зокрема, це стосується поєднання діяльності, яка приносить задоволення і в якій підліток здатний досягти певних успіхів, з діяльністю, яка здатна вплинути на нього естетично, оскільки в основі процесу розвитку естетичної свідомості і діяльності лежить соціально і психологічно зумовлений розвиток потребово-мотиваційної сфери особистості (інтересів, мотивів, потреб) як фундаментальної бази актуальної орієнтації.

Література:

1. Кон И.С. Открытие "я". – М.: Педагогика. – 296 с.
2. Позашкільні заклади України: Основні напрямки розвитку: Концепція / Укл. І.М. Мельникова. – К.: Освіта, 1993. – 48 с.
3. Шуркова Н. Эстетическое воспитание // Воспитание школьников. – 1996. – № 4. – С. 9–11.
4. Эстетическое воспитание школьников. Вопросы теории и методики. – М.: Педагогіка, 1988. – 104 с.

Саган В.А.,
засл. работник культуры Украины,
доцент Луганского ГИКИ

ВОСПИТАНИЕ ПРОФЕССИОНАЛИЗМА У СТУДЕНТОВ-ТЕАТРАЛОВ В УСЛОВИЯХ УЧЕБНОГО ТЕАТРА

Одной из актуальных проблем современной культуры Украины является подготовка специалистов в области искусства. Важно выяснить: эпоха разрушения закончилась, настало время строить будущее общества, ссылаясь на молодое поколение. Молодежь снова начинает ориентироваться на духовность, понимая, что именно в ней главный смысл развития общества. Эту ориентацию необходимо поддерживать.

Сегодня следует говорить о содержании и организации, о профессиональной подготовке, будущих актеров и режиссеров, которым предстоит воссоздавать театр уже XXI столетия. Одной из ведущих форм обучения студентов – театралов является, по нашему мнению, учебный театр, в котором приобретенные студентами знания и умения получают творческое воплощение.

В последние годы получили широкое распространение учебные театральные студии, театры в творческих вузах Украины. Многие из них – с прекрасной репертуарной направленностью. Об этом свидетельствуют театральные фестивали, которые систематически проходят в Украине.

Чем же вызвано возникновение учебных театров и что они из себя представляют? Можно с уверенностью сказать, что создание учебного театра в Луганском государственном институте культуры и искусств вызвано профессиональной потребностью и студентов, и преподавателей. Преподаватели уже не ограничиваются обучением студентов элементам актерского мастерства, психотехники, постановкой спектакля, то есть – работой по учебному плану, а стремятся создать в коллективе профессиональную дисциплину, ответственность, творческое единомыслие.

Это прежде всего выражается в стремлении создать единый метод работы над ролью и спектаклем, вызывает огромное желание (приверженность) к определенному театральному направлению. В учебном театре формируется своя театральная эстетика, которая охватывает разнообразные стороны жизни и деятельности учебного театра.

При создании и работе театра многие педагогические задачи должны иметь реальное свое практическое разрешение. Атмосфера открытий в самых различных сферах: и в мировоззренческой, и в эстетической, и в этической – вот что характерно прежде всего для учебного театра. Здесь возникает и потребность глубоко разобраться в явлениях, характерных для современной жизни и современного искусства, и стремление со сцены говорить со своими сверстниками о проблемах, которые их волнуют и требуют решения.

Самое главное – в учебном театре студенты-актеры, режиссеры должны чувствовать себя полными хозяевами своего театра, отсюда и жажда отдачи зрителю всего того, что создано ими, рождено их фантазией и так дорого им. Овладение эстетической грамотностью – живая и глубокая потребность наших юношей и девушек. Учебный театр должен стать той творческой организацией, которая еще более поможет удовлетворить эту потребность. Тогда круг интересов наших студентов не ограничится узкопрофессиональными вопросами мастерства актера.

В настоящее время наш учебный театр находится на стадии становления и поиска. Создан устав театра, поставлены определенные задачи по его организации и творческой жизни, создана административная и творческая группа. Первые свои творческие работы театр представил зрителям на сцене Луганского украинского академического музыкально-драматического театра, в настоящее время учебный театр является постоянным участником телевизионных программ в передаче “Философский камень”, в которой постоянно демонстрируются фрагменты из спектаклей. В театре есть свой зритель, который ждет его новых работ. Первый состав театра

вошел в профессиональную труппу украинского академического музыкально-драматического театра русского театра, театра кукол.

Наши выпускники работают в профессиональных театрах и продолжают учебу в институте, при этом сохраняя свою творческую связь с учебным театром. Студенты неоднократно принимали участие в республиканских фестивалях и были отмечены дипломами лауреатов и дипломантов. Учебный театр должен быть неразрывно связан с учебным процессом, он помогает раскрыть наиболее глубже яркую индивидуальность молодого актера. Постоянно находиться в профессиональной форме, не дать себе «расслабиться» творчески помогает именно учебный театр. В нем рождаются стихи, музыка, первые драматургические произведения. В репертуар театра вошли наиболее интересные курсовые работы режиссерских и актерских групп. И мы радуемся их первым творческим шагам.

Уже первые спектакли отличались страстностью, увлеченностью, точно и определенно выраженной гражданской позицией, единством устремлений и приподнятой атмосферой. (Спектакль “Счастье” Розумовской, “Река на асфальте” Д. Липскерова, “Эй, ты – здравствуй” Г. Мамлина, инсценировка “БОЛЕСЬ” М. Горького, комедия “С женщинами не шутят”. Все эти работы помогали продолжению овладения всеми гранями актерского мастерства студентов не только в учебных творческих мастерских, а уже на глазах у требовательного зрителя.

Практика показала, что у ребят возникала все более осознаваемая необходимость быть лучше понятыми, донести до зрителя всю глубину и остроту волнующих их проблем. И поскольку все более остро ощущаемые недостатки мастерства мешали поставленной цели, то задача овладения мастерством актера становилась все более насущной.

Таким образом, занятия в аудитории и работа в учебном театре постепенно получают свой результат: развитие у молодых актеров более тонкой психотехники, податливог физического аппарата и т. д.

Мы часто говорим о необходимости воспитать художника. А что же это значит? Как правило, на этот вопрос отвечают следующим образом: “Это значит, воспитывать человека, страстно и эмоционально относящегося к жизни, умеющего видеть в ней прекрасное, чувствовать поэзию” и т. д.

Но есть еще одно качество, очень немаловажное для художника – это стремление к творчеству не из утилитарных соображений ,а из потребности созидать.

Всё это мы должны привить студентам и в аудитории, и в учебном театре. Разбудить, развить и дать свободу их творческому началу!

Результат такой работы – спектакль, наглядно, явственно раскрывает творческие позиции учебного театра и степень его мастерства. Именно здесь становятся очевидными все просчеты, проблемы и недостатки педагогики, как бы благополучно ни выглядели учебно-воспитательные планы и отчеты.

Ведь не для кого не секрет, что наши молодые специалисты, получив начальную школу мастерства, приходят с трепетом в профессиональный театр и сталкиваются с большими производственными трудностями, а порой не выдерживают режима работы, требований режиссера, не умеют работать самостоятельно, слабо физически развиты... и в таких случаях заветная мечта “жить в театре и для театра” может погибнуть.

Именно учебная сцена, зритель, который смотрит спектакли учебного театра и ставит студенту-актеру свою строгую оценку, вырабатывают в начинающем актере работоспособность, постоянный тренинг, творческую “неуспокоенность”, “жадность” к работе, умение принять неудачу и справиться с ней, проанализировав, в чем причина – все это помогает формированию будущего артиста театра.

Позиция художника, его видение мира должны воспитываться в человеке, у которого натренированное ухо, глаз, который не боится сцены, чувствует легко себя на ней, слышит и оценивает партнера, у которого нормальные человеческие реакции на происходящее. И где, как не на практике учебного театра, все эти профессиональные качества смогут развиться и помогут формированию личности молодого актера!..

Здесь, в театре, продолжается учебный процесс в период постановки спектакля – это процесс беспрерывного обновления.

Обновление событий, которые забываются, обновление реакций, которые тускнеют и стираются, обновление фантазии. То, что еще вчера нас потрясало и волновало, сегодня кажется наивным. Для молодого актера это прекрасно, значит, он не стоит на месте!

Сейчас много спорят о современной манере актерской игры в молодежных театрах, студиях... Одни говорят, что это сдержанность, скупость выразительных средств и т.д. Мне кажется, что это, прежде всего, умение лично ощущать современные проблемы, современно мыслить и отыскивать этим мыслям и ощущениям точную яркую и органичную форму.

Творческая молодежь остро ощущает дыхание современной жизни, и реализовать свои первые шаги в драматургии, режиссуре и актерском мастерстве она должна в учебных театрах. Учебные театры для творческих вузов должны стать реальной практической лабораторией для начинающих художников.

Ткачук А.О.,
аспірантка КНУКіМ

ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГІЧНИЙ ЗМІСТ НАВЧАННЯ СПІВУ

Вивчення вокально-педагогічної творчості з позицій психоаналізу в усій його багатогранності й багатовимірності – особливо актуальне з огляду посилення інтересу до психолого-педагогічних методів індивідуального музичного навчання. Сучасну педагогічну психологію, засновником якої є К. Ушинський, умовно поділяють на два магістральні напрямки, а саме: психологію виховання (досліджує закономірності активного, цілеспрямованого формування особистості) і психологію навчання (вивчає закономірності засвоєння учнями знань, а також набуття ними вмінь і навичок). Головною нашою метою є виявлення творчих аспектів сучасної педагогічної психології щодо цілісності процесу навчання, виховання і розвитку майбутніх співаків. Завданням є вивчення психологічного змісту навчання в музичному закладі як своєрідної системи психічних уявлень окремих індивідів про мистецтво й своє місце в ньому. Оскільки ці уявлення дуже суб'єктивні й постійно вступають між собою в протиріччя, процес фахового пізнання вимагає від вокального педагога глибоких психологічних знань. Наукові висновки педагогічної психології для вокальної педагогіки важко переоцінити; надто ж важливе їх прикладне значення, що полягає у відкритті нових напрямків оптимізації навчання й виховання.

Осмислення наукових результатів у даній області знань зобов'язує до вивчення теоретико-експериментальних концептуальних підходів музичної психології (М. Блінова, Л. Бочкарьов, Л. Виготський, Г. Костюк, В. Петрушин, С. Рубінштейн, Б. Теплов, О. Тихомиров, К. Сішор). Важливою є сучасна тенденція до створення цілісної системи ефективної психолого-педагогічної роботи з талановитою молоддю. Подібні завдання вирішувалися в науково-методичних побудовах творчо-педагогічної діяльності (І. Зязюн, Ю. Забродін, А. Китов, Б. Ломов, О. Олексюк, О. Рудницька); в аспектах дослідження психології творчості (В. Моляко, Р. Піхманець, Я. Пономарьов, О. Потебня, С. Раппопорт, В. Рибалко, З. Фрейд), у тому числі – вокальної (В. Антонюк, І. Герсамія, Н. Гребенюк, І. Колодуб). У працях зазначених авторів можна простежити шляхи реального перетворення вокально-педагогічного процесу – за допомогою застосування прикладних методів професійної психології – у процес психолого-педагогічний.

Вокальна педагогіка у світлі особливостей сприйняття сучасної людини має свої психологічні закони, обумовлені віком; для її аналізу застосовують і методи генетичного спрямування сучасної психології тощо. Так, згідно з теорією вокального мистецтва І. Колодуб, для дітей молодшого віку виявляється важливим, у першу чергу, зовнішній вигляд,

одяг виконавця, деталі незнайомого інтер'єру; сприйняття музики особливо активізує виразна атрибутика (виконання у костюмах, при свічках тощо). Характерною особливістю підліткового віку, на його думку, є перевага в оцінках фізичного вигляду виконавця, особливості пластики, яку підлітки захоплено відтворюють у своїх артистичних іграх, а також незвичність одягу, його деталі. У юнацькому віці до цього процесу включається бажання ідентифікації з артистом як носієм певного ідеалу, егрегора, провідного для соціальної групи, до якої себе відносить ця молода людина; сприйняття ускладнюється, якщо в особі виконавця не знайдено тотожних рис. Для дорослого віку характерне уявлення про виконавський образ як гармонійне ціле, де зовнішні елементи виступають як багатозначні та соціально осмислені риси особистості, що мають глибокий підтекст. Автор наголошує, що у сприйнятті музики велику роль відіграє фактор незвичності й навіть винятковості самої ситуації публічного виступу, що акумулює "...не тільки її зовнішні об'єкти, але й суб'єктивний стан слухача, викликаний подіями самого життя /.../ Слухацька аудиторія перестала бути однорідною та одностайною у своїх потребах, тому й поширилося коло видів музики і комунікативних ситуацій. Остання визначається просторовими умовами виконання, числом учасників і характером їх спілкування, а також життєвим контекстом" [2, 60–62]. Вокалісту варто зважати на ці реальні особливості сприйняття його мистецтва і не бути самонадіяним, недооцінюючи зворотний вплив аудиторії, що має бути адресованим не лише до слуху, а й до уяви, – одного з вагомих психологічних аспектів образного світу як вокалістів, так і слухачів. І одним із дуже важливих факторів, загострюючих увагу слухача, штовхають його до активної співтворчості, є недомовленість, – деяка незавершеність музично-вокального образу, зумовлена дією художнього закону в мистецтві. Збудження фантазії слухача, можна сказати, – неодмінна умова естетичного впливу й основний закон для всіх без винятку видів мистецтва. На відміну від логічного мислення, образне звертається до уяви: саме в такий спосіб заповнюються прогалини в інформації, яку сприймає слухач. Оця таємниця недомовленості може стати великою артистичною силою у творчості майстра, і навпаки, найкоротший спосіб бути нудним у співі – це все висловити, адже "...художній образ – це завжди загадка, таємниця, в яку треба пильно вслуховуватися, вдивлятися, щоб відкрити її суть. І кожен вирішує цю загадку особисто, коли завершує музичний образ, конкретизуючи його відповідно до особливостей свого світосприйняття. Слово належить наполовину тому, хто його говорить, і наполовину тому, хто його слухає" [2, 60–61]. У цьому єдиному полі співу та його сприйняття інтерпретаторське начало нерозривно пов'язане з інтелектуально-творчим і характеризується специфічними особливостями психосемантичного рівня.

В ідеалі, вокальне виконавство передбачає функціонування індивідуальної системи значень, в якій опосередковано співіснують процеси вокальної творчості та її сприйняття, художньо-образного мислення й пам'яті; здійснюється вплив мотиваційних факторів і емоційних станів співака на сформовану в ньому й ним систему значень та особистісних смислів. Психологічна позиція в теорії й практиці вокального навчання та виховання дозволяє вийти на шлях творчої пошукової активності: систему творчо-педагогічного пошуку та активізації наявного арсеналу навичок і вмінь. Це своєрідний, індивідуальний, неповторний психологічний стан, у якому часом навіть спостерігається втрата звиклої психологічної рівноваги: її пошук розкриває нові унікальні здібності та поглиблює риси індивідуального почерку вокального педагога-майстра. Завдяки такій пошуковій активності розкривається й універсальність творчої природи учня-вокаліста, чия обдарованість, виявляючи себе вповні, відповідає на педагогічні зусилля несподіваними психологічними реакціями, спонукаючи оригінальні творчі відкриття. Адже, будучи у своєму процесі й результаті продуктом естетичного ставлення до дійсності, власне творчість і є безперервним зусиллям, горінням, здатністю до співтворчості й виживання в умовах екстриму, – боротьбі за вихід із найскладніших психологічних ситуацій. Унікальність і непередбачуваність творчого результату відповідає психологічній незвичності, унікальності творчого самопочуття (натхнення, творче осіяння, радість, екстаз та ін.). Ці тези посилює твердження Н. Гребенюк про те, що "...вокально-педагогічна творчість викладача є передумовою вокально-виконавської творчості студента" [1, 33].

Сучасною вокальною педагогікою недостатньо враховується психологічна формула пізнання, що є водночас переживанням. Відтак, подекуди виникає так званий "раціональний" стиль виконання, що не має ніякого відношення до творчої сфери. Шукаючи ж витоків того сильного естетичного переживання, що врешті перетворює учня-вокаліста на майстра художнього співу, виходимо на особливий психологічний стан: "творче піднесення", інакше кажучи, натхнення, – вид зосередження на певному об'єкті, що є наслідком значних зусиль: цілеспрямованої роботи над своєю психікою, безперервної спрямованості на предмет вивчення, його постійне переживання й осмислення. Оскільки натхнення є тим психологічним станом, в якому водночас задіяні практично всі сфери психіки: розум, розсудок, почуття, сприймання, інтуїція, темперамент; у ході його реалізації виникає значна витрата фізичних, інтелектуальних та емоційних сил; значною мірою його визначає соціальне оточення та психолого-педагогічні умови розвитку й виховання співака на різних етапах фахового становлення й фахової зрілості [3, 100]. Своїм же виникненням натхнення зобов'язане природному талантові й практичним умінням. У кожному окремому випадку розвиток музичних здібностей може піти своїм руслом,

і вокально обдарована особистість не обов'язково стане співаком, творцем мистецьких цінностей. Є безліч інших професій, прямо чи опосередковано дотичних до вокальної творчості: музична критика, організація концертної діяльності тощо.

Інтелектуальний рівень вокалістів, як правило, прямо адекватний їх творчій амплітуді, а розвинений спектр музичних відчуттів дозволяє сягнути найвищих художніх злетів. Слід пам'ятати, що вокальна творчість у деяких своїх аспектах є ще й психомоторною функцією організму, що вимагає високого зосередження на своїх здібностях і здатності до адекватного сприйняття психолого-педагогічних зусиль свого вокального педагога.

Отже, психолого-педагогічний підхід до процесу вокального навчання і виховання передбачає розгляд цілого ряду питань, пов'язаних зі специфікою вокальної творчості. Музична психологія, ставлячи в центрі дослідження аналіз переживань співака, стану його емоційної сфери та системи створюваних ним художніх образів, вивчає не лише психологічні аспекти й закономірності функціонування мистецтва та форм мистецької діяльності, а й сферу сприйняття виконуваних творів його слухачами. Психолого-педагогічний зміст навчання майбутніх співаків, таким чином, ґрунтується на знанні психологічних механізмів художньої діяльності й особливостей вияву індивіда під час виконання й сприйняття вокальних творів.

Література:

1. Гребенюк Н.Є. Вокально-виконавська творчість: Автореф. дис... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03/ НМАУ ім. П.І. Чайковського. – К., 2000. – 39 с.

2. Колодуб І.С. Питання теорії вокального мистецтва: Посібник. – Харків: Промінь, 1995. – 120 с.

3. Короткий психологічний словник / Під ред. В.І. Войтко. – К.: Вища школа, 1976. – 191 с.

Українець О.,
студентка Луганського ДІКМ

ХУДОЖНЯ ОБРАЗНІСТЬ ХОРОВОГО ТВОРУ ІРИНИ АЛЕКСІЙЧУК "ЛИСТИ ІЗ МУШЛІ"

Цей оригінальний твір написано на вірші сучасної молодої поетеси Олени Степаненко. Саме вірші і надають твору оригінальності, бо їх можна віднести до напрямку українського символізму. В музиці ж цього твору ми бачимо тенденції імпресіонізму, тому можна говорити про оригінальний і дуже вдалий синтез символізму та імпресіонізму.

І. Алексійчук обирає ці вірші, бо, за її ж словами, вони дуже близькі їй за духом. Вірші відповідають її композиторському мисленню, де немає

місця квадратності, буденному сприйняттю та чіткій розрахованості. У віршах немає впорядкованого ритму, вони вільно ллються "своєю" музикою. Нетрадиційне римування, використання застарілих слів роблять стиль поетеси своєрідним та характерним. Її манера допомагає відчути читачеві особливий загадковий настрій.

За цими словами ховається величезне поле для уяви та роздумів, кожен раз читаючи їх, відкриваєш якусь нову грань, яка змінює погляд ніби під іншим кутом. Це і є справжній символізм, бо "...символіка не в персонах і не в зверхній дії, а в тому, що між рядками, в тому, що примушує нас завмерти і дослуховуватись до відгомону вічності" (Лесь Курбас). Справжній зміст віршів завуальовано, бо "назвати предмет означає зруйнувати ту радість, яку викликає процес розгадування таємниць твору. Треба не називати предмет, а натякати на нього – ось призначення таємниці, яку містять у собі символи" (Стефан Маларме).

Сама назва циклу "Листи із мушлі" вже містить у собі символ. Символ мушлі, як часточки водної стихії, яка в творі порівнюється з почуттями та емоціями. Сама композиторка говорить, що в кожному вірші відчуває образ води у різних її проявах, навіть у третьому номері "Янголе сніже", сніг – це як інше втілення води. Таким чином, "водність" твору є проявом почуттів та емоцій, які є характерними рисами імпресіоністичного мистецтва.

Такий досвід ми бачили в творах раннього Дебюсі, вже тоді музичний імпресіонізм та поетичний символізм були зв'язані тонкими нитями. Їх взаємодія розширює коло художніх засобів виразності, збагачує фарби та колористичність, "принцип живописності" є домінуючим.

"Листи із мушлі" – це три хорові фантазії, написані на три окремі вірші, непов'язаних поетесою за змістом, але композитор об'єднала саме ці вірші у своєму художньому задумі не випадково, в цьому і є таємний зміст твору.

Перший – Лист чистий – в ньому І. Алексійчук звертається до жанру баркароли, відомому як пісня на воді. Звідси починається "водність", яка у різних проявах проходить через весь цикл. Імпресіоністичні гармонії, тридольний метр, тріольність, глісандо, настроювання тризвуків одне на одне створюють ефект руху хвиль. Куплетна пісенна форма вірша втілюється у тричастній формі баркароли: спокійні крайні розділи та контрастна середина – кульмінація.

Поетеса користується прийомом алітерації звуків, завдяки тонкому відчуттю композиторки це дуже точно відповідає жанру. Так, у баркаролі це сполучення літер -ш, -л: мушля – мушелька, колишнє, полуди у молитві, милий, кубельце. Музика слів передає знову ж таки рух води. Тут ми згадуємо, що для символістів інколи музика та магія слова навіть переважали над змістом, слово використовувалось як звуковий комплекс.

Поль Верлен казав, що “музичність вірша перш за все”, в Артура Рембо навіть був сонет “Голосні”, де голосні відповідали окремому кольору.

Велике значення в цьому творі мають анотації та вказівки композитора щодо виконання, їх дуже багато і вони дуже точні. Така обумовленість і чіткість були характерними для композиторів-імпресіоністів, коли дуже важливе торкання кожної ноти, кожна має свою вагу та змістовне навантаження. Авторські вказівки пояснюють особливості виконання, наприклад: “розспівування складу “ой” має відбуватися на звук “й”, а не на “о”” або “реприза твору має звучати дещо тихіше, сумніше та повільніше”. Дуже багато музичних термінів, які надають можливість точного прочитання авторського замислу.

Другий – Лист любовний – написаний в жанрі тарантели, що вносить досить смутку у розуміння, бо музика і зміст вірша у дещо незвичному поєднанні. Перша частина – інтермецо – це епіграф вірша, в якому ставляться питання філософського характеру. Цей вірш взято з циклу “Листи Геро” – дівчини, яка писала листи коханому та відправляла їх у пляшці морем. В музиці – це двочастинна форма, з контрастними частинами. Розмите, завуальоване інтермецо та дуже ясна, прозора, легка і швидка тарантела. І тут виникає питання: для чого композитор на дуже болючих словах листа використовує такий легкий жанр як тарантела? Це також сфера таємного образного змісту твору, який ми спробуємо розкрити.

І третій – Лист янгольський – це колискова, колискова смерті, бо янголе сніже – це янгол смерті. Багато композиторів звертались до колискової в цьому значенні, але це зовсім інше відчуття смерті. І. Алексійчук казала, що відчуває її, як щось дуже світле та легке, в жодному разі це не муки, а визволення. Музику цього вірша Ірина Борисівна відчуває як стан, коли замерзаєш, і смерть приходить поступово і м’яко – це якесь застигле відчуття, ніби заклякання, але стає дуже спокійно і тепло, і зовсім не страшно. Музика слова ніби заколисує нас: “янголе сніже, безшелесно, тихше, тепліше, любиш не любиш, обіймеш і в шию дишеш, меч найм’якший, ласка найгостріша”. Майже весь вірш на шиплячих звуках, слова звучать як заклинання. В вірші зовсім немає ритму, окремі слова просто вільно ллються, але якось магічно діють на свідомість. Зачаровують такі словосполучення “меч найм’якший, ласка найгостріша, списа – пір’їни”.

Тепер ми можемо подивитися на ці три листи і подумати про їх зв’язок, бо ці вірші не були зв’язані між собою, але композиторка об’єднала їх у своєму задумі і один з одним, і з конкретними жанрами, що також приховує у собі певний задум.

У першому листі ми бачимо символ порожньої мушлі, як порожнього серця. В кожному куплеті підкреслюються та вирізняються слова “колишнє серце, порожнє, безперлинна”, в цьому відчувається якась трагічна

неухильність, бо порожнє серце – це тільки на горе “мушелька замість серця – комусь на горе”.

В другому листі образ нерозділеного кохання, яке “висотує душу”. Використовуються застарілі слова “висотує, вельон”, які самі по собі вже є символами. “З рушників із одним крилом уві сні мені шиє вельон...” – це символізує однобоке нерозділене кохання. Ми відчуваємо біль “кришить скло в кришталевих венах”, і безвихідь “ніби час не змія, а перстень”, перстень, як символ замкненості, показує, що для неї час замикається по колу. Але відчутна надія, бо змія у стародавніх писаннях – це символ оновлення, спіраль розвитку. Тому потім стає зрозумілим, що легковісна тарантела – це намагання побороти себе і не впасти духом.

Ми можемо трактувати третій лист не як фізичну смерть, а як смерть наших бажань. Бо існує три категорії розуміння текстів: перша категорія – це буквально-історичне прочитання, друга – морально-етичне, і третє – духовно-містичне прочитання тексту. І кожна людина має право на своє власне розуміння, відповідно до свого рівня духовності.

Нам здається, що було б некоректним нав’язувати свою думку щодо розуміння змісту (мається на увазі робота з колективом над образом), бо метою творчості є сумісне намагання автора та виконавця (тобто кожної окремої людини) розкрити внутрішній зміст символу. Таким чином, ми бачимо, що символ у цьому творі є принципом узагальнення як змістовно-формалізована структура, яка необхідна у мистецтві.

Фадєєва К.В.,
канд. мистецтвознавства,
доцент КНУКіМ

МЕТОДИ “ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ” В АНАЛІЗІ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ

Комп’ютерні системи на межі століття набувають явних інтелектуальних характеристик та все більш олюднюються. Дослідження в галузі “штучного інтелекту” (як наука стала розвиватися з середини XX століття, термін “штучний інтелект” запровадив Дж. Маккарті) спочатку включали у сферу своїх інтересів вивчення інтелектуальних алгоритмів, що “апробовані” природою та притаманні діяльності людського мозку.

Подібна спрямованість справила безпосередній вплив на розвиток засобів обчислювальної техніки: вивчаючи власну природу, людина “навчає” комп’ютерні системи “бачити”, “слухати”, “відтворювати”, “запам’ятовувати” і навіть “думати” як людина. У такому випадку може виникнути питання: де знаходиться межа між інтелектуальною та неінтелектуальною поведінкою, інтелектом та роботом-автоматом?

До цього часу не відпрацьовані єдині критерії при визначенні інтелектуальності системи. Зазвичай, такими критеріями вважається здатність системи до самонавчання та самогенерації алгоритму рішення завдання. Аналогів подібних програм, багатофункціональних, здатних швидко і якісно віднаходити необхідний варіант рішення, що використовують методи евристики, ще замало.

Матеріал даного дослідження буде присвячений огляду деякого програмного забезпечення евристичної спрямованості. У зв'язку з цим зупинимося на визначеннях поняття евристики щодо програмного середовища. Термін "евристика" визначає набір методів та способів обмеження операцій при рішенні складних завдань. Ідея евристичного програмування виникла та розвивалася у працях А. Ньюела, Дж. Шоу і Г. Саймона при символьному доведенні теорем. У рішенні завдань програмного забезпечення одним з необхідних механізмів є спеціальні методи кількісного скорочення комбінаторних варіантів, так звані евристики, що потребують скінченої чисельності варіантів.

Нескладні евристичні програми (доведення теорем, рішення логіко-математичних і геометричних задач, ігри у шахи, шашки, "синтез" поетичних та музичних текстів) моделюють дану предметну галузь у контексті інтелектуального досвіду людини. На думку В. Тростнікова, "Евристичною програмою прийнято називати програму, що створена за допомогою евристичного програмування, в якій обов'язково бере участь людина з притаманною їй інтуїцією, досвідом та ін."

Роботи з моделювання музичної, поетичної творчості містять аналіз нотних та віршованих текстів, методика аналізу (математичні форми: алгебраїчні, логіко-математичні, статистичні, комбінаторні) спрямована на імітацію, відтворення існуючих зв'язків та їх взаємозалежностей, що виявлені у певному масиві вихідних текстів (музичних або поетичних).

Серед евристичних програм, призначених для моделювання інтелекту людини на початковому етапі розвитку цієї галузі програмування, треба відзначити програми "Логік-теоретик" А. Ньюела, Дж. Шоу, Г. Саймона, що здійснювала доведення теорем числення висловлювань Уайтхеда та Расела, а також "Загальний вирішувач задач" GPS. Спрямування цієї програми полягає у дослідженні надто складних процесів, що пов'язані з розумовою, адаптивною та творчою діяльністю. У процесі рішення задач включається різна допоміжна інформація, так звані евристики.

Можливість відтворення суттєвих властивостей творчого процесу проілюстрована в евристичній програмі "Аргус" У. Рейтмана. Ця програма моделює певні аспекти мислення за допомогою пізнавальних структур. Основними елементами пізнавальних структур є семантичні елементи, які можуть бути репрезентовані як у психологічному, так і в інформаційному вигляді і відповідають елементам "смислу" у пізнавальних структурах

інтелекту людини. Програма “Аргус” розроблена для моделювання психологічного механізму рішення задач на аналогію, основою якої слугував матеріал бесід та магнітофонних записів (вербальних текстів та фортепіанного виконання) композитора М. Санчеса при створенні форми фуги. Композитор у процесі роботи використовує різноманітні форми обмежень. У даному випадку основним вихідним обмеженням є кінцевий результат – фуга, решта обмежень – допоміжні, важливу роль у цьому процесі відіграють механізми індивідуального досвіду, знання, інтелекту композитора.

У статті математика А. Степанова “Експеримент з моделювання структури поліфонічної музики строгого стилю” викладені основні позиції програми автоматичного “конструювання” та відтворення багатоголосної поліфонічної музики. Можливості програми дозволяють використовувати до чотирьох голосів, розмір – чотиридольний, тривалість створеного фрагмента – 32 такти в тональності C dur або натуральному a moll. Оператором-композитором задаються параметри: структура поліфонічного твору (тривалість тем, порядок вступу голосів, показники вертикально-рухомого контрапункту) та елементи тонально-гармонічного плану (окремі акорди). Одержаний музичний фрагмент озвучується за допомогою спеціальної підпрограми “виконання”. Функція “пульт” дозволяє вносити темпові зміни, регулювати частоту та амплітуду вібрато, темброві звучання.

Основні принципи структури програми: ритмічний малюнок мелодії, звуковисотна лінія мелодії, програма управління з функціями контролю та корекції, контрапункт.

Перспективність евристичних методів відзначає А. Моль у праці “Мистецтво та ЕОМ” (глава 4 “Поетика. Література та інформація”) при аналізі семантики мови. Використання методів теорії інформації стосовно вивчення структур мови ближнього та дальнього порядків (“марковські” структури та синтаксичні структури) ілюструє можливість створення машинної та комп’ютерної моделі мови.

Методи евристики, “штучного інтелекту” находять застосування в синтезі звука, інтерактивних системах синхронного оркестрового супроводу виконавця на акустичному інструменті.

Однією з актуальних проблем музичних комп’ютерних технологій є розробка програмного забезпечення в сфері виконавської виразності, моделювання виконання, перейняття інтонаційного досвіду в академічної та народної музики. Твори музичного мистецтва – це особлива мова, яку утворюють не нотні символи, їх часові та частотні показники, а музична виразність. При створенні комп’ютерної програми перед авторами постають питання: як грає музикант, які основні принципи виразного виконання? Справедливо, що суттєвими факторами виконавської виразності музиканти вважають творчу обдарованість, особливості інтуїції, але існують і інші, не менш важливі, що найтіснішим чином пов’язані з виразністю гри – це

особливості конструкції інструмента, психофізіологія виконавця, загальні закономірності інтонування, вироблені практикою виконавські прийоми.

Описові підходи, що склалися у традиційному музикознавстві, не можуть бути використані при відпрацюванні музичної комп'ютерної програми з моделювання виконання, рішення цієї проблеми потребує формулювання формальних критеріїв виразності. Спроби визначення таких критеріїв були зроблені М. Клайнсом при дослідженні закономірностей у зразках реального виконання на основі аналізу акустичних параметрів, Г. Видмером при розробці моделі сприйняття та програм самонавчання виконанню музики.

З формальної точки зору партитура твору є планом виконання. До комп'ютерної програми пред'являються вимоги не тільки здійснювати якісне звучання нот, але й відтворювати безліч нюансів - зміни гучності, темпу, агогіки і та ін. Цей процес повинен відбуватися не стохастично, а відповідно до певних закономірностей.

Нами була розроблена та створена евристична програма "КФ1" мовою програмування "Сі", що може використовуватися у теоретичному музикознавстві для аналізу гармонічних та фактурних явищ. Ця програма здійснює комбінаторний аналіз на основі диференціації кількісного складу акордових структур, дозволяє визначити їх транспозиційні варіанти, з її допомогою виявляються важливі особливості, закономірності гармонічної мови композитора, а отже, принципи його музичного мислення.

Так, наприклад, у фортепіанних Прелюдіях № I та № XI М. Вериківського за допомогою комп'ютерної програми було відзначено функціонування комбінаторних принципів організації музичної матеріалу. Розвиток Прелюдії № 1 визначається модулюючими секвенційними побудовами (такти № 1 – 2), які в горизонтальному вигляді є відображенням структури "прометеївського акорду" О.М. Скрябіна.

Застосування комбінаторного методу аналізу дозволило виявити конфігуративні пермутаційні принципи побудови музичної тканини, які асимілюються з ідеєю скрябінського "прометеївського комплексу". У розвитку музичного матеріалу Прелюдії №XI використовується ладозвукорядний принцип нонакордового типу із включенням елементів міксолідійського ладу, тональною дискретністю, мінливістю при функціонуванні інваріантного комплексу у вигляді збільшеного тризвука. На початку прелюдії (1 рядок, такти № 1–2) диференційована репрезентація гармонічної структури, яка у подальшому розвитку (1 рядок, такт № 3 та 2 рядок, такт № 1) утворює дифузну складноконфігуративну структуру.

Таким чином, у розвитку цієї прелюдії була простежена певна динаміка від звукоряду як вихідного "коду" з подальшим розвитком у вигляді звукорядного комплексу, що перетворюється на багатозвучні акорди, які утворюють симультанний комплекс.

Результати проведеного дослідження дозволяють зробити висновок, що застосування сучасного комп'ютерного програмування у діяльності музикознавця спрощує трудомісткий структурний аналіз та дозволяє віднайти важливі механізми у процесі творчого мислення композитора.

Фатюшин Ю.В.,
аспірант КНУКіМ

ФОРМУВАННЯ ОЗДОРОВЧОЇ ФУНКЦІЇ РУХОВОЇ АКТИВНОСТІ СТУДЕНТІВ В ПОЗАНАВЧАЛЬНИЙ ЧАС

Міцне здоров'я та фізична підготовленість студентської молоді – це найважливіший критерій фізичного потенціалу особистості й суспільства загалом.

Потреба у здоров'ї та високій працездатності є однією з основних потреб людини. В останні роки відмічається явно виражена тенденція до погіршення здоров'я студентського контингенту. В результаті перевантаженості навчальною діяльністю у багатьох студентів спостерігається психічне перенапруження, порушується робота систем організму (знижується гострота зору, порушуються функції серцево-судинної системи, опорно-рухового апарата тощо). Навчання у вищій школі вимагає від студентів значного інтелектуального та емоційного напруження, особливо в період залікових та екзаменаційних сесій.

Аналіз даних, отриманих за розробленими нами анкетами щодо життєдіяльності студентів, свідчить про її невпорядкованість. Це проявляється в таких важливих компонентах, як несвоєчасне вживання їжі, систематичне недосипання, недостатнє перебування на свіжому повітрі, недостатня рухова активність, відсутність загартовуючих процедур, шкідливі звички тощо.

Останнім часом активізувалися заклики до здорового способу життя студентів, що пов'язано із занепокоєнням суспільства з приводу здоров'я випускників вищої школи, збільшення захворюваності в процесі професійної підготовки, подальшого зниження працездатності. Необхідно чітко уявляти, що не існує здорового способу життя як якоїсь особливості у формі життєдіяльності поза способом життя загалом. До чинників способу життя, що впливають на показники здоров'я, нині відносять переважно фактори поведінки, у тому числі й режим харчування, звички, фізичну активність, використання вільного часу тощо. Сюди ж належать чинники соціально-економічного характеру: рівень освіти, урбанізація, матеріальне благополуччя, умови праці, побуту, стан навколишнього середовища.

Серед чинників здорового способу життя важко виділити головні та другорядні, оскільки лише у комплексі вони можуть справляти бажаний оздоровчий ефект, формувати й розвивати здоров'я людини. Однак не можна не виділити такого чинника способу життя, як рухова активність людини, її звичний руховий режим, від особливостей якого значною мірою залежить здоров'я, а саме: рівень та гармонія фізичного розвитку, функціональний стан організму. В руховій активності приховані величезні можливості для розвитку та мобілізації фізичних здатностей, які відіграють суттєву роль у розвитку індивіду. Побудова рухової підготовки з урахуванням можливостей та інтересів людини є потужним чинником впливу на її фізичний та духовний розвиток. Як найважливіші результати рухової активності розглядаються здоров'я, стан фізіологічних функцій, що забезпечують певний рівень розвитку фізичних якостей, рухових вмінь та навичок – те, що називається фізичним станом людини. Культурологічний підхід до вивчення проблеми фізичної культури дозволяє визначити роль та місце в системі цінностей культури, зв'язок з іншими елементами даної системи. Наше суспільство, проголосивши ідею пріоритету в розвитку особистісних здібностей та індивідуальності людини, робить освоєння цінностей фізичної культури стимулом самореалізації людської особистості, насамперед, через нові можливості самоорганізації на підставі високого рівня фізичних та психічних кондицій, набутого в процесі активної фізкультурної діяльності. Наявна система фізичного виховання студентів відображає загальні тенденції традиційних програм, спрямованих на вирішення оздоровчих завдань. Це обмежує сприйняття у студентів досягнень у галузі фізичної культури та спорту як їхньої особистої цінності.

Стратегія механічного зменшення часу в деяких вузах на вирішення оздоровчих нагальних завдань, зняття емоційного напруження від розумового навантаження або компенсації дефіциту рухової активності не сприяє формуванню внутрішньої фізичної культури як освітньої та нормативної цінності, без якої людина й не гадає про організацію свого здорового способу життя. Тому в основі нового підходу до концепції фізичного виховання студентів повинні лежати такі принципи, які здатні формувати у них внутрішню потребу в заняттях фізичною культурою як засобу, що забезпечує функціональну готовність до професійної діяльності.

Комплексне планування всіх основних компонентів навчально-виховного процесу фізичного виховання сприятиме вихованню звички до самостійних занять фізичними вправами.

До цього часу шляхи реалізації цілісного підходу до здійснення всіх найважливіших завдань фізичного виховання у вузі ще недостатньо розроблені. Так, недостатньо розробленою є система позанавчального планування занять, в якій мають бути пов'язані і завдання, і засоби формування у студентів життєво важливих навичок та фізичних якостей, а також знань

та вмінь, необхідних для самостійних занять фізичними вправами, що повинно включати також знайомство з фізичними навантаженнями, виховання звички до регулярних занять, виховання вольових якостей шляхом ускладнення завдань при вивченні рухових дій та поступового підвищення навантажень, вимог та дисциплінованості студентів.

Недостатня освіченість студентів у сфері фізичної культури суттєво знижує оздоровчий аспект занять, звужує перенесення отриманих знань з фізичної культури на формування здорового способу життя, культури навчальної праці, побуту та відпочинку студентів. Слід зазначити, що накопичено великий історичний досвід і щодо використання нетрадиційних засобів фізичного виховання молоді, який на сучасному етапі мало використовується, особливо в позанавчальний час.

До засобів фізичної культури, що застосовуються в позанавчальний час, належать організовані заняття із загальної фізичної підготовки, заняття в спортивних секціях за різними видами спорту, з оздоровчої профілактичної гімнастики, йоги, відновних вправ, реабілітаційно-гігієнічні заходи (сауна, гідропроцедури) тощо.

На нашу думку, сучасне суспільство вимагає подальшого пошуку та розробки заходів, які б забезпечували вільний розвиток усіх резервів духовного та фізичного удосконалення студентів. Усвідомлення особистості як вищої цінності освітнього процесу вимагає створення для неї такого соціокультурного середовища, в якому вона може повноцінно реалізувати свої здібності та яке дозволяє формувати її мотиви у пізнавальній та практичній діяльності.

Ми вважаємо, що саме тому формування рухової активності студентів на підставі знань у використанні засобів фізичної культури з метою збереження здоров’я, фізичного удосконалення та організації здорового способу життя під час академічних занять з фізвиховання та спортивних заходів у позанавчальний час постає на цьому етапі розвитку людини як сучасна актуальна проблема. Від її вирішення багато в чому залежить активна творча, громадська, професійна діяльність та реалізація життєвої мети.

Цілком очевидно, що фізична культура студентів – один із основних різновидів культури особистості майбутнього молодого фахівця та суспільства загалом. Розуміння фізичної культури як суспільної та індивідуальної цінності може стати реальним імпульсом для виявлення та мобілізації резервів розвитку різних сфер фізичної культури, початком формування нових тенденцій у подальшому розвитку суспільної думки, особистих мотивів та потреб в освоєнні цінностей фізичної культури, прояві рухової активності студентів як оздоровчої функції життєдіяльності.

Література:

1. Бальсевич В.К., Запорожанов В.А. Физическая активность человека. – К.: Здоровье, 1987. – 224 с.

2. Васильев А.А. Физкультурно-спортивная активность студенческой молодежи в свободное время и факторы ее определяющие // Теория и практика физической культуры. – 1982. – № 5. – С. 43–45.

3. Виноградов П.А. Физическая культура – основа здорового образа жизни / Под общ. ред. Жолдака В.И. – М., 1995. – С. 10–29.

4. Чеговадзе А.Б., Иванова Г.Е. Двигательная активность и состояние здоровья студентов // Физическая культура личности студента. – М.: ФИС, 1991. – С. 58.

Цой І.М.,
канд. пед. наук, Луганський ДІКМ

ПЕДАГОГІЧНІ ПОГЛЯДИ ГРИГОРІЯ ВАЩЕНКА НА ВИХОВАННЯ ДУХОВНОСТІ ОСОБИСТОСТІ

Повернулося в Україну ім’я великого педагога Григорія Ващенка (1878–1967 роки), який у своїх педагогічних працях формулює новітні погляди на виховання духовної культури особистості. Ми вже маємо два томи його творів: “Виховний ідеал” та “Загальні методи навчання”. Вийшла з друку ще одна фундаментальна праця великого педагога “Виховання волі і характеру”. Зазначена проблема формування моральної та духовної культури молоді й сегодні потребує значної уваги суспільства та педагогіки, створення новітніх педагогічних технологій та моделей виховання. Питання духовного відродження України визначені в Державній національній програмі “Освіта”(Україна на рубежі 21 століття), в концепції “Національне виховання”.

Багато століть український народ мав систему виховання, яка сприяла формуванню загальнолюдських цінностей, в основі яких лежить християнська мораль. Проаналізував монографію Г. Ващенка “Виховний ідеал”, ми робимо висновок, що національне виховання на засадах християнської моралі включає в себе виховання громадських чеснот: доброти, працьовитості, чесності, милосердя. В основі його лежать 10 Божих заповідей, які стали джерелом морально-етичних цінностей. Г. Ващенко вважає, що вихователь повинен бути людиною високоморальною, усвідомлювати те, що розум, творчі здібності – великий дар Божий, який треба берегти, і наголошував на тому, що християнська мораль сприяє вихованню людей з почуттям особистої і національної гідності, що “наслідуючи Христа, кожен має виконувати своє призначення відповідно до своїх сил та здібностей, умов свого життя”. Він також вважав, що розвиток тільки інтелекту без серця, без душі, без високої духовності не

сприяє духовно-моральному зростанню людства. В своїх наукових працях Г. Ващенко приділяє велику увагу темі християнської моралі, яку визначає як систему норм поведінки в житті особистому і суспільному. Без таких норм, зазначає Г. Ващенко, суспільне життя людства було б неможливим, воно перетворилося би на війну всіх проти всіх.

Говорячи про марксистське вчення, Г. Ващенко наголошує на тому, що воно намагалося очорнити мораль християнську і довести, що вона була засобом експлуатації народу з боку пануючих класів, являлася реакційною силою, яка затримувала розвиток людини в житті економічної та культурному. Але за християнською мораллю, Бог є Абсолютна правда, Добро, Любов; творчість людини не обмежується лише матеріальними речами. Завдяки творчим здібностям, відповідно до християнського вчення, людина стає володарем природи, має свободу волі, яка є найвищим Божим даром.

Проте людина може діяти в напрямку добра і в напрямку зла. Тому вона повинна знати, що головне в християнських заповітах – це любов до ближнього, милосердність до хворих і немічних, щира допомога бідним, жертвування своїми інтересами для блага ближніх. Християнська мораль вкладає в поняття Царство Боже думку про те, що воно – царство духовне, моральне. “Воно не їжа, не пиття, а праведність і мир, і радість у Святому Духові”(Ап. Павло, “Послання римлянам”, 14,17,18).

Це такий лад в житті окремої людини й суспільства, в якому панують любов до ближнього, добро, справедливість. Таке розуміння Царства Божого дає нам підставу для розв’язання таких питань:

1. Церква і держава.
2. Культура, цивілізація й християнство.
3. Земні блага та християнство.
4. Війна і християнство.

Коли Христос сказав: “Царство Моє не від світу цього”, “Віддайте кесареві кесарево, а Боже Богові”, то він поклав межу між церквою та державою. Завдання церкви – в першу чергу піклуватися про душі людські, про їх виховання в дусі християнської моралі та етики.

Держава, перш за все, має дбати про лад у суспільстві і захист прав і свободи кожного з його членів, дбати про матеріальний добробут громадян, захищати життя та права їх перед чужинцями.

Способи впливу на народ теж різні. Держава вживає методи примусу, коли це необхідно, наприклад, карає злочинців. Церква діє тільки шляхом переконання.

Проте це не означає, що між церквою та державою повинен бути антагонізм, що церква може підкорити державу і взяти в свої руки світську владу. Але церква не мусить стояти осторонь і бути байдужою до того, що діється в державі. Застосовуючи духовний вплив, вона допомагає державі здійснювати її завдання згідно з Справедливістю.

Що ж до відношення церкви до мистецтва та науки, то, як зазначає Г.Ващенко, християнство вважає розум, творчі здібності людини, її любов до істини та краси високим даром Божим.

Християнське вчення, зазначає Г. Ващенко, засуджує захоплення земними благами, але не проповідує аскетизм, тому що в основі його лежить заперечення всього земного, а християнство, навпаки, є релігією чистої радості і стоїть на засадах загальнолюдських культурних цінностей. Воно не може байдуже ставиться до того, що в світі панує заздрість, ворожнеча, великий потяг до багатства окремої частини людства.

Християнство є основою такого ідеального суспільного ладу, за якого особистість не замикається тільки в собі, а віддає себе на служіння ближнім, в той час як і суспільство не тільки не пригнічує особистість, а й створює умови для розвитку і розкриття вкладених у неї сил і здібностей.

З погляду християнства, бажаний такий економічний устрій, за якого кожен член суспільства мав би можливість своєю працею забезпечити людське існування.

Власник несе відповідальність перед державою і суспільством за те, як він використовує свою власність, виконує свої громадські і державні обов'язки, не допускає експлуатації людини.

Г. Ващенко вказує, що реалізація такого устрою можлива за тісної співпраці церкви, держави, суспільства в процесі виховання й перевиховання людей в дусі християнської моралі.

Доведено, що християнство мало великий вплив на погляди найвидатніших вчених, навіть нових часів. Г. Ващенко наводить приклади: християнами були Ньютон, Декарт, Лейбніц, Паскаль, Кант.

Великий вплив мало воно і на педагогічні науки. Педагогічні системи Яна Амоса Коменського й Песталоцці побудовані послідовно на засадах християнства.

Не менший вплив мало християнство й на розвиток в країнах Європи мистецтва: архітектури, скульптури, малярства, музики та поезії. Переконливим доказом цього може бути минуле України. Після прийняття християнства відзначається могутній розвиток освіти і науки в Україні, а саме: в княжі часи видатними письменниками і науковцями в основному були служителі церкви. Залишили після себе цінні твори Митрополіт Київський Іларіон, Лука Жидята, святий Теодорій Печерський, Данило Заточник, Володимир Мономах, який є автором твору "Поучения Володимира Мономаха дітям".

Істинним християнином був геніальний український філософ Григорій Сковорода (1722–1794 рр.). Основним джерелом для нього була Біблія, яку він називав "Божим сонцем".

Києво-Могилянська академія стала центром освіти не тільки для України, але і для всієї Східної Європи. Після жовтневої революції була

розгорнута жорстока боротьба з християнством: арештовували, розстрілювали і навіть вішали служителів церкви. Проводилась антирелігійна пропаганда через школу, піонерські, комсомольські й профсоюзні організації, через пресу, кіно, театр, були організовані антирелігійні музеї, союзи безбожників та інше.

До антирелігійної пропаганди притягували науковців. В 1959 році Академія Наук і "Всесоюзна спілка поширення політичних і наукових знань" скликали конференцію з "питання наукового атеїзму". Цю боротьбу вони розглядали як засіб формування "науково-матеріалістичного світогляду проти світогляду антинаукового, релігійного". В журналі "Наука і релігія" важливе місце посідала критика релігійної ідеології.

Метою життя, як учили теоретики комунізму, є організація безкласового комуністичного суспільства, порядку, який називається "диктатура пролетаріату".

Християнство дуже високо піднесло родинну мораль, поставило великі вимоги до чоловіків та жінок, вимоги пошани дітей до батьків та старших.

Радянська політика щодо молоді, вважає Г. Ващенко, шкідливо відбилася на родинних відносинах. Один із фактів – доноси на своїх батьків та родичів, які розцінювалися як вияв доблесті та геройства. Навіть за кордоном відомо ім'я Павлика Морозова, який доніс на свого батька, що він під час колективізації, рятуючи свою родину від голодної смерті, приховав декілька кілограмів зерна. Батька було заарештовано та заслано, а сина було оголошено "героєм". Все це руйнувало уявлення про авторитет батьків та старших, а часто робило ворогами своїх батьків.

Відкидаючи мораль родини і загальнолюдське поняття про чистоту інтимних відносин, на вулицях з'являлися голі чоловіки та жінки, демонструючи гасло "Геть сором!". Це дуже шкідливо відбилося також і на школі 30-х років.

Тільки в кінці 30-х років (в 1939 році) на з'їзді комсомолу в Москві було схвалено рішення піднести авторитет учителів та батьків, і цим піднести рівень шкільної дисципліни і навчання. Але ліквідувати наслідки розкладницької роботи, вважає Г. Ващенко, що проходили в 20-х роках, було нелегко. Почалася робота з відновлення родинної моралі, почали закликати молодь до деяких старовинних звичаїв.

Вирішуючи проблеми духовності, необхідно вирішувати проблему перетворення людини, її внутрішнього світу. В наш час духовність набуває форми мистецтва, творчості, філософії, релігії, яка теж є одним із шляхів розвитку духовності.

Література:

1. Антонович Д. Українська культура. – К.: Либідь, 1993.
2. Ващенко Г. Виховний ідеал. – К., 1996.
3. Державна національна програма "Освіта" (Україна XXI століття), грудень 1993 р.

Чумаченко Л.М.,
здобувач ДАКККіМ

ВІДОБРАЖЕННЯ ДУХОВНОГО СВІТУ ТВОРЧОЇ ІНДИВІДУАЛЬНОСТІ В АСПЕКТІ АНАЛІЗУ ХУДОЖНІХ СТИЛІВ

У сучасній психолого-педагогічній філософській науці духовний світ людини розглядається як діалектична єдність його раціональної, емоційно-чуттєвої та вольової сфери.

Провідна роль в його формуванні належить передовим ідеям та позитивним ідеалам, в яких би специфічних формах вони не виражались.

Що ж до мистецтва як специфічної форми вираження ідей та ідеалів, зазначимо, його вплив на людину, головним чином, фіксується в якісній зміні складових естетичної свідомості (естетичне сприймання, емоції, переживання і почуття, смаки, потреби, оцінки і відносини, естетичний ідеал, естетичні погляди та теорії).

Зміст духовного світу людини зумовлений усім процесом пізнання дійсності. Важливу роль у цьому відіграє художньо-творча діяльність, яка виступає своєрідним організатором інтелектуального-емоційного, морально-естетичного життя людини.

У зв'язку з цим духовний світ художника ми можемо визначити як квінтесенцію його духовного розвитку. Разом зі зміною ідеалів змінюються і ціннісні орієнтації митця, його потреби, що не може не відбуватися на загальному стані його духовності.

У більш абстрактному вираженні духовність визначається нами як власне людський спосіб відображення і освоєння дійсності, здатність виходити за межі побутового, практичного. Саме через мистецтво відбувається об'єктивізація індивідуального досвіду митцем будь-якої конкретної епохи. Саме в ньому міститься глибинний зміст, що проливає світло як на таємні процеси художньої творчості, так і на духовне життя творця. Про це свідчить і той факт, що багато дослідників пов'язують поняття стилю з такими провідними філософськими категоріями як "людина", "життя", "діяльність", "творчість".

Стиль є історично зумовленою естетичною єдністю різноманітних боків художньої форми твору, основа якої міститься в самій відображуваній дійсності. Стиль взагалі – це якість відповідної культури, завдяки якій вона відрізняється від будь-якої іншої культури, як конструктивний принцип її побудови.

Стиль того чи іншого твору – це просто зовнішня форма, а, в першу чергу, характер його матеріального та духовного функціонування у середині цієї культури. Це вияв функціональних особливостей предмета або

явища. Мистецтвознавство, зазначає Ю. Борев, розуміє стиль як обмежену множину елементів, якій присуща стійкість і якісна визначеність.

Особлива знакова символічна природа стилю підтверджується аналізом способів художнього вираження різними авторами однієї і тієї ж епохи, котрі різняться між собою ідеалами та світоглядом.

Вивчення художньої індивідуальності крізь призму стилів дозволяє виявити характеристики цього складного процесу. Пряма залежність стилю від духовних проявів митця – інтелектуальних та інтуїтивно-емоційних дозволяє розглядати стиль як узагальнюючий знак конкретного художнього бачення, якщо за допомогою подібного стилістичного ключа проаналізувати творчість митця будь-якого культурного періоду, то будемо бачити не лише ціннісний фон епохи, який стоїть за ним, а і її гіпотетичне майбутнє.

З особливістю винятковістю ця властивість художнього стилю виявляється в перехідній фазі культурного розвитку. Проте і різні митці так чи інакше відчували на собі вплив загальних стильових тенденцій часу. У творчості митців різних напрямків знаходимо глибоку духовну єдність, обумовлену спільним баченням найважливіших проблем епохи.

Закономірність відчутно проявляє себе при аналізі творчості митців будь-яких часів та регіонів – від епохи сивої давнини до сьогодення.

Особливості менталітету різних країн та континентів займають особливе місце в цих процесах. Духовні традиції нації знаходять своє опосередковане вираження в стилі майстра.

Народні вимоги стають основою національної спільності стильових особливостей епохи і в той же час художні прийоми і засоби збагачуються за рахунок єднання різних духовних культур, які включають конкретні результати творчої індивідуальної діяльності, а це, в свою чергу, призводить до збагачення індивідуальних творчих світів.

Література:

1. Борев Ю.Б. Эстетика. – М., 1988.
2. Культурология в вопросах и ответах / Под ред. Г.В. Драча. – Ростов-на-Дону. – 480 с.
3. Мєднікова Г.С. Українська та зарубіжна культура ХХ ст. – К.: Знання, 2003. – 114 с.

Шорошева Л.О.
викладач НМАУ ім. П.І. Чайковського

КОБЗА, ДОМРА ТА СПЕЦИФІКА ЇХ ПЕРЕТВОРЕННЯ

До українського музичного інструментарію кобза спершу ввійшла як складова частина музичної культури тюркомовних етнічних груп, що асимілювались серед корінного населення наших пращурів. У міру свого удосконалення кобза ставала якісно іншою. За письмовими свідченнями арабського мандрівника Ахмеда Ібн Фадлана, подорожуючого на наших теренах у 921 р., під час похорону "русява" Руснака до нього в могилу було покладено тунбур (танбур, – лютнеподібний інструмент) [3, 102]. Про струнно-щипковий інструмент згадує також Ібн Русте, котрий відвідав Київ наприкінці IX ст. і констатував наявність у місцевого населення різного роду лютнів, гуслів і сопілок завдовжки в два лікті. У знаменитій Софії Київській знаходиться відома фреска "Скоморохи" (1037 рік), на якій зображено музиканта з лютнею, що має дещо подовжену шийку. Вперше ж слово кобза "cobuxci" зустрічається в латино-персидсько-куманському словнику 1303 р. і перекладається як "sonator" – гравець. Відомі численні народні картини "Козак Мамай", де зображено кобзу, що й стала прототипом сучасної ладкової кобзи, на якій нині грають українські домристи. На середньовічних же російських мініатюрах такий інструмент можна зустріти лише зрідка. Серед зображень XVI–XVII ст. є тільки два, що відносяться до предмета наших зацікавлень: це нечіткий малюнок в "Описі подорожі до Московії Адама Олеарія" та мініатюра "Музиканти царя Давида", виявлена в "Апокаліпсисі XVII ст." На останній можна розгледіти музиканта, який грає на інструменті з виразним грифом і напівкруглим корпусом, де зроблено виразний напис: "образ домрування". Першим історичним письмовим свідоцтвом про російську домру можна вважати запис у старовинній Новгородській книзі на стику XV–XVI ст., де йдеться про сліпого Калину-домрачея. У переписних документах XVI–XVII ст. назви професій: "домрачей" і "доморник" уже не є рідкістю. Згадка про домру міститься й у "Повчанні" митрополита Данила всієї Руси, який нарікає на те, що "...суть неції від священних, іже суть ці пресвітері і діаконі, і подіакона, і четци і пєвци, глумяся, грають на гуслях, в домри, в смики"; у 1627 р. художник Симон Ушаков склав опис стародавнього розпису стін Грановитої Палати московського Кремля (кін. XV ст.), де двічі згадано назву інструмента: "людина грає в домру" і "сидять поряд столу на лаві люди й грають... у домри", що дає підстави для тверджень про існування домри чи іншого подібного інструмента до XV ст. [1].

Аналіз усіх цих зображень, укупі з іншими історичними свідоцтвами, а також разом із аналізом споріднених з українською кобзою танбуровидних інструментів: російської домри, грузинського пандурі, центральноазіатського танбура, туркменського дутара, монгольського домбура, казахської домбри, киргизької і татарської думри, калмицької домри, – дозволяє зробити висновок, що кобзу можна віднести до класу лютневих інструментів із довгою шийкою і невеликим числом струн, що прийшли до нас із Персії. Саме таких висновків і дійшов Олександр Фамінцин у фундаментальній праці "Домра і споріднені їй музичні інструменти російського народу: балалайка, кобза, бандура, торбан, гітара", виданій у Санкт-Петербурзі 1891 р. Зображення ж у Софії Київській, а також неясне свідоцтво Ібн Русте говорять про існування в Давній Русі струнно-щипкового лютневидного інструмента, – кобзи, на чому наполягав у середині XX ст. дослідник і майстер кобз, музикант і викладач Київської консерваторії Микола Прокопенко. За його рукописним твердженням, "...кобза – термін й інструмент тюркського походження, проте згодом кобза, конструктивно змінившись, глибоко ввійшла в побут українського народу, здавна стала національним народним інструментом", а передумови її появи криються в глибокому історичному минулому земель та населення Північного Причорномор'я [2, 3]. Спростовуючи того ж О. Фомінцина, М. Прокопенко далі зазначає, що слід вести мову не про "запозичення", а про привнесення, вторгнення азійсько-тюркського кобуза-кобзи в музичний інструментарій південних русів та зауважує, що до початку XV ст. Південна Русь мала вже тисячолітній досвід всіляких стосунків з тюркськими народами, – термін цілком достатній, щоб кобза стала добре відомою місцевому населенню. Ведучи ж мову про кобзу, закликає пам'ятати й бандуру, адже досить довго цими термінами, з одного боку, позначали один і той самий інструмент, з іншого – навпаки, кобзою називали два різні інструменти: Г. Хоткевич вважав, що кобзу-бандуру українці вигадали для себе самі, а на думку А. Гуменюка, кобза (бандура) об'єднала в собі елементи східної лютні та слов'янських гуслів [2, 9].

Цікаво, що російська домра в епоху свого розквіту, що припав на XVII ст., ймовірно, виготовлялася різних розмірів: так, у 1690 р. в описі речей князя Голіцина згадується домра "велика басиста"; в текстах XVII ст. зустрічається слово "домрішка". Грали на ній російські менестрелі, – скоморохи-домрачеї (від візантійського "ськоммарх", тобто "майстер-сміхотвор". Микола Марр тлумачить граматичне значення терміна "скоморох", – множина слова "ськоморосі" ("ськомрасі"), що сходить до праслов'янських форм, – і пропонує його індоєвропейський корінь: "scomors-os", – як спочатку іменувався бродячий музикант, танцюрист, комедіант (із цього ж слова, за Марром, відбулися італійські "ськарамуччі" й французькі "ськарамуші"; вперше ж скоморохи згадуються в "Повісті временних лєт",

1068 р.) [1]. Під час царювання Михайла Федоровича при палацовій Потішній палаті поряд зі скоморохами неодмінно були й домрачеї. Так, у списках придворних музикантів 1614 р. є ім'я домрачея Богдана Путяти; у 1626 р. царя Михайла Федоровича забавляли під час весілля домрачеї Андрюшка Федорів та Васька Степанів; в 30-х – 40-х рр. XVII ст. там з'являються сліпі домрачеї Гаврило, Яків, Лук'ян Никифорів, Наум та Петро, котрі грали переважно для цариці; отримані ж у нагороду гроші витрачали "на домерниє струни"; услід за домрачеями Москву освоювали також "домерщики" (музичні майстри, що виготовляли домри та інші музичні інструменти) [1].

"Золоте століття" домри закінчилося царюванням Олексія Михайловича, що стало однією з найпохмуріших сторінок в історії російської музики: своїм указом "Про виправлення звичок та знищення марновірств" (Грамота 1648 р.) він звелів, аби скоморохів із їх домрами, гуслями й волинками проганяти й палити. Це й було виконано: за свідченням Адама Олеарія, тільки в Москві п'ять возів із домрами, гудками й іншими інструментами було звезено за Москву-ріку і спалено, а домрачеїв били батогами. Тоді ж дісталося не тільки скоморохам: на зміну демественого й знаменного "пінія" у церкви прийшов український партесний спів. Російський цар створив свою капелу з київських співаків та насаджував у Москві нову богослужебну музику західного зразка. Світській музиці теж знайшлося місце при дворі: слух царя-меломана втішав органіст: навіть у епоху найлютіших гонінь на народну інструментальну музику в Московії, за свідченням Олеарія, "...німцям дозволяється вживати музику в їх будинках, так само як і другу німців, – великому бояринові Микиті, якому патріарх многаго наказувати не насмілюється, і який має у себе позитив (Positiv, – орган) і всякого роду інші музичні інструменти", серед яких, однак, не знайшлося місця ні гудкам, ні домрам [1]. Тоді ж настав час кобзарів-бандуристів: декотрі з них були й при дворі російського царя (варто згадати династію Білогородських). У списках же музикантів із архівів польських королів уже в 1500 р. згадується ім'я українського бандуриста Чурила; у 1648 р. – іншого лірника і бандуриста Симона Стрaдовницького; у 1693–94 рр. – трьох наших бандуристів: Веселовського, Нечая та Волошина та ін.

Політичні причини благовоління Олексія Михайловича до західної музики і "вестернізації" культури у другій половині XVII ст., звичайно, було обумовлено приєднанням України до Росії. Можливо, що спробу єдності культури було здійснено в прагненні зберегти цілісність держави: богослужебні й культурні розбіжності російських та українських кіл у XVI–XVII ст. були суттєвими та дійсно заважали такому єднанню. Тому свідома царська політика українізації російської культури та цареве свідоме прагнення до її побудови на українській основі в цей період,

ймовірно, сприяли ослабленню суперечностей та слугували об'єднавчим цілям. Втім, цілком можливо, що причини подібних музичних переваг російського царя варто шукати в його загальних прозахідних симпатіях. Відносно ж 3-струнної російської домри та української 4-струнної кобзи зауважимо, що саме тоді вони "зійшли зі сцени", й до самого кінця XIX ст. вже не зустрічаємо жодних свідоцтв про їх існування. Кобзарська ж автохтонна кобза-бандура є зовсім іншим явищем у народному інструментарії. Зразком такого інструмента вважається кобза Остапа Вересая, чиє мистецтво досліджував Микола Віталійович Лисенко. Відтак, художньо-функціональні особливості 4-струнної кобзи не просто змінилися: відбулось історичне перетворення семантики цього інструмента.

Щоб повернути українській кобзі її дійсну семантику та ім'я, довелося докласти значних дослідницьких зусиль і відтворити не лише конструкцію, а й назву інструмента. І, якщо сьогодні 4-струнні кобзи в Україні виготовляють на підставі археологічних, іконографічних і літописних свідоцтв, то цього, на жаль, не можна сказати про виготовлення 3-струнних андреєвських домр із квартовим строєм, – так званих "русифікованих мандолін", або ж "італійських балалайок", коротка історія виникнення яких полягає в такому. Наприкінці XIX ст., коли вже не було ні кобз, ні домр, а кобзам-бандурам загрожувало зникнення, російський музикант Василь Андреєв, узявши за основу так звану "вятську домру" (згодом виявилось, що насправді – це балалайка з округлим корпусом), укоротив її і без того куций гриф, збільшив корпус та, разом із Ф. Пасербським, Н. Фоміним і С. Налімовим, у 1896 р. створив абсолютно новий інструмент, назвавши його домрою: таким чином, цілковито несподівано, замість ренесансу, насправді було продовжено цареву справу забуття російської домрової народно-інструментальної традиції [1]. У XX ст. москвич Любимов створив 4-струнну домру, що має квінтовий стрій та більші можливості, завдяки виконанню перекладень з класичного скрипкового репертуару.

В Україні спостерігається відродження мистецтва гри на кобзі-домрі в ансамблевих та сольних формах, що є перспективним напрямком розвитку академічної системи народно-інструментального мистецтва. В останні роки заслужену популярність отримали 4-струнні кобзи, виготовлені черкаським майстром Юлієм Збандутом: їхній звук приваблює м'яким оксамитовим тембром і глибиною обертонів.

Література:

1. Інтернет-ресурс: www.folkmusic.ru.

2. Прокопенко М.А. Українські народні музичні інструменти кобза та бандура: Рукопис. – К.: КДК ім. П.І. Чайковського, 1977. – 31 с.

3. Черкаський Л.М. Українські народні музичні інструменти. – К.: Техніка, 2003. – 262 с.

Музична культура в полікультурному світі

Афоніна О.С.,
бакалавр ДАКККіМ

ТВОРЧІСТЬ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ У ДОСЛІДЖЕННЯХ СТУДЕНТІВ ДАКККІМ (на прикладі творчості В.І. Степурка)

Творчість В. Степурка – одна із сторінок сучасної української культури. Різнобічна творча, педагогічна і громадська діяльність В. Степурка здобула високу оцінку: лауреат премій Національної спілки композиторів України ім. Л. Ревуцького (1989), Б. Лятошинського (2002), М. Лисенка (2005), ім. І. Огієнка (1998), кавалер Ордена Св. Володимира (III ступеня). За філософською глибиною, силою впливу музика Степурка стає в один ряд з сучасними композиторами кінця XX – початку XXI століття. В своїй творчості композитор, з одного боку, використовує класичні форми і жанри, з іншого – віддає перевагу новим, крім того, синтезує різні стилі з притаманною тільки йому яскравою індивідуальністю. Його музика навіяна високими ідеалами гармонії Людини, Природи і Бога. Він виступає як композитор і філософ, і стверджує, що "мистецтво є філософським узагальненням і осмисленням життя і побуту народу" [1, 1]. Композитор звертається до української проблематики і духовної тематики, і метою його творчості є допомога сучасній людині у духовних пошуках "себе". Так, в журналі "Музика", ще в 1989 році, композитор написав: "сучасній людині, вихованій на ідеях науково-технічного прогресу (або ж розчарованій у них), важко самотужки осягнути глибини філософської мудрості в усьому сущому. Але людство ще має піднестися над особистими проблемами до космогонічних, аби зберегти свій рід" [3, 12-13].

У творчості Степурка відбилися багато явищ дійсності. Світогляд композитора тісно пов'язаний з естетикою сучасного мистецтва, а твори – з основними напрямками сьогодення.

Із всіх різноманітних художніх впливів на індивідуальність композитора найбільш значними стали творчість композиторів Д. Шостаковича й С.Прокоф'єва. Інструментальна й оперна музика цих композиторів відчутно й зримо позначилася на тематизмі, структурі, гармонічній мові ранніх творів Степурка. Так, у Прокоф'єва більш за все композитора приваблює

конструктивність висловлювань, використання спонтанних звукових комплексів, колористичність. У Шостаковича Степурко вчиться чіткості та закінченості у висловлюваннях. Степурко вважає знайомство з музикою Шостаковича "одним зі значних моментів у житті" і формуванні його як композитора. Він вивчав здобутки Шостаковича, його захоплювала кожна думка, кожна фраза. Шостакович допоміг йому усвідомити призначення художника. Всі твори Шостаковича доводять, що справжній композитор – мисляча особистість.

Творчість Степурка виявляє також спадкоємність з музикою П. Чайковського, Г. Малера, П. Хіндеміта, Б. Бартока, Г. Свірідова. Від Чайковського й Малера композитор успадкував прагнення осмислювати дійсність через сприйняття глибоко відчутної, нерідко страждаючої особистості. До малеровських здобутків близька програмність деяких симфонічних драм композитора ("Острови дитинства", "Пам'яті жертв тоталітаризму"). Відомо, що австрійський симфоніст вважав використання поетичного тексту одним із істотних компонентів своїх музично-програмних концепцій і найважливішим засобом конкретизації у втіленні філософського задуму, його "роз'яснення" слухачам. В. Степурко у своїх не тільки симфонічних творах, а й хорових композиціях, приходить до програмності як "носія музичної ідеї" ("О, Боже, мій" – симфонія – реквієм на вірші В. Стуса для соло-тенора, читця, мішаного хору, симфонічного оркестру, органу).

Вплив Хіндеміта й Бартока полягає скоріше в стилістичному руслі. Дуже близька композиторові західна вокальна манера виконавства, конструктивно-лінеарне хорове мислення Хіндеміта. Серед симфонічних творів Степурка можна виділити "Симфонічні драми № 1, 2", які близькі до творчої манери Хіндеміта, "Богородичні догмати" – у хоровому жанрі. З Бартоком композитора споріднює інтерес до фольклору. З творчістю цього композитора його познайомив Скорик – вчитель з композиції в консерваторії.

Г. Свірідов – це композитор, який в своїй творчості поєднав багатовікові традиції народної співочої культури із завоюваннями мистецтва XX сторіччя. Свірідов використовував інтонації давньоруських пісень (стихири XVII століття), вільно перетворював жанрові риси знаменного розспіву, запозичав тексти з побуту церкви й духовного вірша. Звернення й Свірідова, й Степурка до архаїчних основ музичного жанру, виявлення джерел, пов'язаних із глибинами національної самосвідомості, характерно для творчості композиторів. Подібний вихід до основ національної психології, пов'язаний з особливим осмисленням, переживанням світу, місця в ньому людини свідчать про своєрідне тлумачення народної культури. Свірідов для Степурко є взірцем хорової колористики. За словами автора, обробки пісень "Темненька нічка", "Дякуйте Господу", написані під впливом творчості Свірідова. "Пори року" для оркестру українських народних інст-

рументів Степурка і “Курские песни” Свірідова мають одне коріння – любов до своєї народної культури. Обидва композитори спираються на такі витоки, як духовний православний піснеспів, народний фольклор, інтонаційна мова міської світської пісні, ораторські прийоми та сонорний звуковий матеріал XX століття. Любов до творів цього Майстра композитор перейняв у свого вчителя з хорового диригування Л. Венедиктова.

Творчість Степурка не віддільна від сучасного художнього життя, побуту, різноманітного інтонаційного світу. Здобутки Степурка свідчать про численні перехресні зв'язки з творами сучасників – представників приблизно одного з ним покоління. Твори А. Білошицького, С. Бедусенка, І. Щербакова, Г. Гаврилець, В. Гончаренка, О. Козаренка і багато чого з того, що створено Степурком, лежать в одній площині сучасного мистецтва. Композитори цього покоління тісно пов'язані з коріннями світової та національної класики. Спираючись на національні традиції, вони складають твори, що по-новому осмислюють світ. Не створюючи радикально нових засобів виразності, ці композитори обирають із арсеналу новітніх винаходів не те, що модно, а те, що відповідає їхньому музичному мисленню й допомагає втілити задум того або іншого твору.

Творчі шляхи Степурко й композиторів його покоління нерідко збігаються. Так, композитор згадує, що Г. Гаврилець написала твір на текст Псалма 22 “Боже, на що мене ти покинув” і отримала за цей твір гран-прі на конкурсі, а Степурко ще раніше використав цей текст, але в зовсім іншому вимірі. О. Козаренко – автор “Страстей по Ісусу Христу”. Після цього твору з’явилися “Богородичні догмати” і “Літургія сповідницька” В. Степурка. Першими виконавцями “Острозьких наспівів” був ансамбль “Свят-Коло”, і як відгук на цей твір Степурко написав “Київські розспіви”. Творчістю квартету баяністів під керівництвом М. Різоля захоплювався батько композитора. Степурко був вражений творами А. Білошицького, який був баяністом і використовував стилістику Різоля. Вже пізніше Степурко написав твір “Астральна пектораль” пам’яті Анатолія Білошицького. В духовному плані близький композиторові В. Гончаренко. До творчості цього композитора Степурко прийшов через виконання його творів разом з хоровим колективом “Свят-Коло” а саме “Псалом Давидів”, твір для мішаного хору a cappella “З Гельдерліна” – цикл на вірші японського середньовічного поета Бо Цзюй І. З особливою повагою Степурко ставиться до творчості Г. Канчелі відзначаючи те, що Канчелі підняв національні традиції своєї культури до загальнолюдських. Степурко також знаходиться під впливом досягнень Є. Станковича. Його вражає здатність Станковича відобразити атмосферу старовини в музиці. Степурко вважає, що саме Станкович надихнув його на створення композицій, присвячених старовині. Цикл В. Степурка “Из Бирманской поэзии” з’явився під впливом твору В. Сильвестрова на тексти японських поетів.

У композиторів цього творчого покоління є ще одна загальна риса, що зближує більшість сучасних музикантів, – гуманістична спрямованість усієї творчості. Так, Степурко не мислить музики поза її людською сутністю. Його хвилюють долі людей (“Балада розплющених дитячих очей”, Симфонічна драма пам'яті В. Шукшина). Багато творів Степурка пов'язані із трагічними подіями країни (кантата “Ты за все в ответе”, “Святий-Вечір” – пам'яті жертв Голодомору в Україні 1932-1933 років). До 70-річчя голодомору В. Степурко зробив аранжування для симфонічного оркестру ораторії “Тридцять третій” композитора О. Яківчука на текст В. Юхимовича: “Для відтворення трагічних подій 33-го року автори знайшли такі засоби, які викликають у слухачів не лише болісний спогад, а й змушують замислитися над зв’язком між поколіннями, коли “і мертві, і живі, і ненароджені” єднаються в одному ланцюгу пам’яті: “Встань, народе, без ліку й числа, хором траурним, пам’ятним колом. Стань вінком, стань Життя ореолом...” [4, 3].

Але оповідання Степурка, навіть саме болісне, завжди у своїй основі життєстверджуюче, сповнене вірою в людину, добро й справедливість.

Порівняння творчості Степурка з творчістю видатних світових та українських митців не тільки підкреслює глибину його таланту, рівень професійної майстерності, а й багато в чому визначає самобутність української композиторської школи в контексті мистецько-культуротворчих процесів Європи XX – XXI століття.

Література:

1. Жигун О. Історичні та музично-теоретичні аспекти вокально-симфонічного твору Віктора Степурка «Богородичні догмати» (Світлої пам’яті Святителя Димитрія Ростовського) або Чи має право на існування Українська православна меса. – К., 2003.

2. Малер Г. Листи. Спогади. – М., 1968.

3. Степурко В.І. Молінням рук, простягнутих угору... // Музика. – 1989. – № 3.

4. Циба Т. Піснеспіви Володимира Степурка // Народне слово. – 2005.

Басса О.М.,
здобувач, викладач ЛДМА ім. М.Лисенка

КАМЕРНО-ВОКАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ В. БАРВІНСЬКОГО, Н. НИЖАНКІВСЬКОГО, С. ТУРКЕВИЧ, А. РУДНИЦЬКОГО В ЗАГАЛЬНОЄВРОПЕЙСЬКОМУ КОНТЕКСТІ

З кінця XX століття в Україні починається процес інтенсивного відродження творчої спадщини багатьох діячів вітчизняної культури, зокрема деяких композиторів Галичини, музика яких довгий час була штучно вилучена з мистецького життя України. Серед них вирізняються непересічні постаті В. Барвінського, Н. Нижанківського, С. Туркевич (С. Туркевич-Лукіянович-Лісовської), А. Рудницького, різнобічна діяльність яких вписала яскраву сторінку в історію національної музичної культури.

Творчість вищезгаданих композиторів частково висвітлена у розділі "Музична культура Західної України" шеститомної історії української музики (автор – Ю. Булка) [1]; особливостей стилю творчості цих митців торкається Л. Кияновська у фундаментальній праці, присвяченій розвитку галицької музичної культури XIX-XX ст. [5]. Проте камерно-вокальна спадщина ще залишається маловивченою. Про цей жанр у творчості В.Барвінського існують публікації С. Павлишин – розділ у монографії про композитора [8] та її вступна стаття до збірки його романсів (К.: Муз. Україна, 1993). Були опубліковані розвідки про вокальну творчість композитора Л. Ніколаєвої, Н. Бабинець, О. Басси. Згадки про окремі романси зустрічаються у дослідженнях О. Козаренка, О. Кушнірук та інших статтях і нарисах з різних питань української культури. Велику роль у поверненні з небуття та пропагуванні творчої спадщини (зокрема солоспівів) Н. Нижанківського відіграли І. Соневицький [10, 11] та Ю. Булка [2]. Про камерно-вокальну товорчість А. Рудницького йдеться у дослідженнях Р. Стельмащука [12] та Н. Костюк [6], в яких автори фокусують увагу на специфіці прояву модерністських тенденцій в західноукраїнській музиці. Музикознавці С. Вайс [3] і В. Витвицький [4] в основному описують життєвий і творчий шлях цього митця.

Що стосується камерно-вокальної творчості першої української жінки-композиторки С. Туркевич-Лісовської-Лукіянович, то лише два дослідники зосереджують увагу на цій постаті – С. Павлишин [9] та Р. Стельмащук [13].

Музичне життя у Західній Україні, зокрема у Львові, активізувалось, коли В. Барвінський, Н. Нижанківський, А. Рудницький та С. Туркевич після закінчення навчання у Європі повернулися на батьківщину. В. Барвінський та Н. Нижанківський навчалися в Празі у Школі вищої майстерності в класі В. Новака (Н. Нижанківський навчався також у Віденській музичній

академії у Й. Маркса). А. Рудницький формувався як композитор у Берлінській музичній академії у Е. Петрі, А. Шнабеля та Ф. Шрекера; С. Туркевич – і в Берліні, і у Відні, і в Празі.

Ці представники галицької музичної культури отримали освіту у представників різних національних шкіл, проте їм притаманні деякі спільні риси. У камерно-вокальних творах це виявляється передусім у прагненні до нових співвідношень інструментальної та вокальної партій, значній увазі до фортепіанної фактури – дуже різноманітної: повнозвучної і водночас прозорої, витонченої. Для цих композиторів здебільшого характерне використання не занадто ускладнених гармонічних засобів, "проте наділених певною гостротою і насиченністю звучання, сміливістю тональних співставлень" [1, 568].

За характером обдарування всі композитори були лірикаами, і це позначилось на стильовій орієнтації їхніх творів, виборі жанрів та образно-емоційному спрямуванні композицій. Найбільше відповідали творчій індивідуальності митців камерні жанри – вокальний і фортепіанний, хоча у А. Рудницького та С. Туркевич значну частину творчої спадщини займають і твори великої форми (опери, балети, вокально-симфонічні полотна).

Важливим, на наш погляд, чинником, що спонукав цих композиторів до творчості в галузі камерно-вокальної музики, стало те, що як піаністи вони займалися ансамблевою, зокрема концертмейстерською діяльністю. Співпрацюючи з найвідомішими галицькими виконавцями, зокрема вокалістами, писали для них свої твори, які часто звучали в різних концертах. В. Барвінський концертував у різних містах Західної і Східної України із співаками світової слави: М. Менцинським, Р. Любинецьким, О. Любич-Парахоняк. Блискучим акомпаніатором був Н. Нижанківський, який виступав майже зі всіма західноукраїнськими співаками: І. Прийма-Шмериківською, І. Синенькою-Іваницькою, Г. Зарицькою, О. Бандрівською та ін., а також з С. Крушельницькою. А.Рудницький, який багато виступав у складі інструментального тріо, концертував як акомпаніатор зі своєю дружиною – солісткою Харківської та Київської опер Марією Сокіл. С. Туркевич, яка працювала певний час концертмейстером у класі А. Дідура в Музичній школі Нєментовської та у Львівському оперному театрі, неодноразово виступала зі співаками як співвиконавець власних творів. У С. Людкевича є ціла низка рецензії на ансамблеві виступи за участю всіх вищезгаданих музикантів [7].

В. Барвінський, Н. Нижанківський, А. Рудницький та С. Туркевич почали писати солоспіви в перші десятиліття ХХ ст., у часи зародження і розвитку в українському мистецтві такого явища, як модернізм. Галицькі композитори не стояли осторонь провідних стильових напрямків того часу. У їхніх творах відбилися такі характерні для зарубіжної (західноєвропейської, російської) музики тенденції, як інструменталізація вокальної

партії, пошуки нових форм зв'язку музики і слова, трансформація жанру романсу у вірш з музикою, пісню-сцену, вокально-фортепіанну поему. Знайшла відображення і тенденція до циклізації, мініатюризації форм, деталізації, психологізації образів, індивідуалізації музичної мови. Ці тенденції, оперті на національні традиції, найміцнішою з яких було творче опрацьовання фольклору, вливалися у загальний процес українського національного музичного стилетворення.

В. Барвінський та Н. Нижанківський за стилевим спрямуванням були неоромантиками (виявляють близькість до таких представників національного і західноєвропейського романтизму, як Й. Маркс, В. Новак, М. Лисенко, Д. Січинський). Водночас у них виразно виявляються елементи імпресіонізму, символізму, полістилістики. Зосереджуючи головну увагу на інструментальній партії, яка стає головним носієм образно-емоційного змісту, вони створили нові для української музики того часу різновиди камерно-вокальної музики, зокрема вокально-фортепіанні поеми. Для камерно-вокальних творів А. Рудницького та С. Туркевич характерними є яскраво модерні стилістичні ознаки, сильнішими є впливи новітніх музичних течій, що мали місце на той час у європейській художній культурі. Вони позначені рисами новаторства в інтонаційно-образній сфері, відбивають внутрішній духовний світ людини XX століття, її емоції, психічні стани, переживання. Новаторськими для галицької музики стали твори В. Барвінського, Н. Нижанківського та А. Рудницького для голосу з оркестром, в яких виявилося прагнення до симфонізації камерно-вокального жанру, характерне, зокрема, для творчості Р. Штрауса, Г. Малера.

У своїй камерно-вокальній творчості В. Барвінський, Н. Нижанківський, А. Рудницький, С. Туркевич зверталися до найдосконаліших зразків поезії Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, Б. Лепкого, О. Олеся, майстерно інтерпретували поезію молодомузівців, німецьких авторів (зокрема Г. Гейне) в українських перекладах, іноді використовували тексти поетів-аматорів.

Вокальні партії солоспівів Н. Нижанківського та В. Барвінського виявляють добре знання природи голосу і переважно грунтуються на кантилені. Навіть тоді, коли композитори використовують речитативно-декламаційні, мовні елементи, вони уникають складної для вокального інтонування інтерваліки. Фортепіанна фактура виявляє риси письма композиторів-піаністів. Вона дуже розвинена, оркестрово-насичена, ущільнена, часто містить віртуозні елементи. Натомість А. Рудницький та С. Туркевич, зосереджуючи свою увагу на поезії надзвичайно мелодійній, свідомо не підкреслюють, а нівелюють цю її якість. В їхніх творах переважає сфера мовно-речитативних та інструментальних інтонацій. Вокальні партії насичені хроматикою, збільшеними і зменшеними інтервалами. Вишуканість ладогармонічних засобів, індивідуалізоване розгортання

вокально-фортепіанної партитури, альтерації, політональні поєднання надають романсам особливої загостреної виразовості.

У камерно-вокальній творчості В. Барвінського, Н. Нижанківського, А. Рудницького, С. Туркевич відбилися основні напрямки стильових пошуків галицьких композиторів першої третини ХХ ст. Опертi на національні традиції, виявляючи тенденції, характерні для представників інших національних шкіл, їхні твори органічно влилися у загальноєвропейський контекст.

Література:

1. Булка Ю. Музична культура Західної України // Історія української музики. Т. 4. – К.: Наук. думка, 1992. – С. 545-589.
2. Булка Ю. Нестор Нижанківський: життя і творчість. – Львів; Нью-Йорк, 1997.
3. Вайс С. Антін Рудницький – український музикант в Берліні 1920-1930-х років // Українсько-німецькі музичні зв’язки минулого і сьогодення : Зб. статей. – К., 1998. – С. 174-188.
4. Витвицький В. Антін Рудницький – музичний критик і музикознавець // Витвицький В. За океаном: Збірник статей // Ред.-упор. Ю. Ясіновський. – Львів, 1996. – С. 55-57.
5. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX-XX ст. – Тернопіль: СМП “Астон”, 2000.
6. Костюк Н. Музична культура Західної України 20-30-х років ХХ століття : ідеї поступу і розвиток національних традицій : Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. – К., 1998.
7. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. Т. 1 / Ред.-упор. З.Штундер. – Львів: Дивосвіт, 2000.
8. Павлишин С. Василь Барвінський. – К. : Муз. Україна, 1990.
9. Павлишин С. Перша українська композиторка Стефанія Туркевич-Лісовська-Лукіянович. – Львів: Бак, 2004.
10. Соневицький І. Життєвий і творчий шлях Н. Нижанківського // Бандура. – Нью-Йорк, 1991. – № 3. – С. 5-36; № 37-38. – С. 11-17.
11. Соневицький І. Композиторська спадщина Нестора Нижанківського.– Рим : Богослов’я, 1973.
12. Стельмащук Р. Модерністичні тенденції у творчості українських композиторів Львова 20-30 рр. ХХст.: естетичні та стильові ознаки в контексті епохи: Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. – К., 2003.
13. Стельмащук Р. Забутий львівський композитор-неокласик (штрихи до творчого портрета Стефанії Туркевич) // Музика Галичини. – Львів, 1999.– С. 276-281.

Белініна Т.О.,
здобувач НМАУ ім. П.І. Чайковського

РОЗУМІННЯ Т. АДОРНО МУЗИКИ ЯК "СОЦІАЛЬНОГО ШИФРУ"

Музична філософія Т. Адорно є у певній мірі перекладом на мову термінів гегелівської філософії періоду, що розглядається як "схована філософія". Консерватизм філософського осмислення музики при зіставленні його з крайніми експериментальними напрямками мистецтва усвідомлювався самим Т. Адорно як захист соціально-критичної функції і змісту музики в тім вигляді, у якому пафос соціального протесту був характерний для художньої атмосфери 20-х років (коли Альбон Берг закінчив "Воццека", були створені ранні твори Г. Еслєра і здійснилася співдружність Брехта и Вейля).

Революційний бік мистецтва 20-х років, що глибоко корениться в його сутності і ніби виникаючи усередині самого мистецтва, його стилістичних і власне технічних тенденцій, був для європейської і німецької традиції поштовхом, що зламав замкнутість мистецтва в собі самому, відкривши його для суспільної проблематики в самому широкому розумінні й конкретному перетворенні.

Розуміння Т. Адорно музики як "соціального шифру" сягає саме цього десятиліття і пояснює його діалектичну позицію опосередкування між традицією німецького (романтичного) мистецтва і лівої ідеології, що накладається на цю традицію.

Близький Т. Адорно в роки війни Томас Манн, говорячи про Т. Адорно, дуже чітко сформулював джерела музично-філософської концепції Т. Адорно як результат закономірного історичного опосередкування: "Ця чудова людина усе своє життя відмовлялася зробити остаточний вибір між професією філософа і музикою. Він занадто усвідомлював, що в обох цих, настільки різних, сферах він переслідує, власне, ті самі цілі. Діалектичний склад розуму і схильність до соціально-історичної філософії поєднується в нього з жагучою любов'ю до музики, – це не настільки рідкісне в наші дні поєднання, обґрунтоване самою проблематикою нашого часу".

Дійсно, саме об'єктивна проблематика історичного становлення веде до здійснення такої можливості: власне конкретний досвід слухання і збагнення музики спричиняє філософське тлумачення і філософські висновки. Філософія черпає з музики свої можливості пояснення дійсності; не змінюючи сама собі, музика стає шифром філософії. Філософія проявляється у музиці, а музика таїть у собі "світовий дух". Отож музика – не просто якась "відвернена спекуляція" в традиціях німецького ідеалізму, але та й інша поєднуються під знаком самої конкретної дійсності, що розвивається, яку бачать, чують і осягають кожна своїми засобами. Це поєднання і є сутністю музичної філософії Т. Адорно.

Література:
1. Манн Т. Собрание сочинений. – М., 1960. – Т. 9.
2. Михайлов А.В. Муз. Социология: Адорно и после Адорно // Критика совр. бурж. социологии иск-ва. – М., 1978.
3. Тедор В. Адорно. Философия новой музыки. – М., 2001.

Береза Р.,
кандидат педагогічних наук,
доцент (Львів)
Бурбан М.,
кандидат мистецтвознавства,
професор (Дрогобич)

УКРАЇНСЬКА ХОРОВА ТРАДИЦІЯ ЯК ФАКТОР ВПЛИВУ НА МУЗИЧНУ КУЛЬТУРУ РОСІЇ

Утвердження українського хорового мистецтва у змісті цільного європейського простору не можливо уявити без суттєвого впливу на хорову культуру багатьох народів світу. Саме сольний та гуртовий спів як основна ознака духовного самовиразу українців був чи не найвагомішим фактором мистецького вияву українських митців в умовах розвитку культури діаспори, завдяки чому наш народ як один з найталановитіших і духовно багатих утвердився у змісті культур народів світу. Зрозуміло, що явище збагачення світової хорової культури вихідцями з України найперше знаходило місце на теренах функціонування культури сусідніх народів, зокрема росіяни.

Кращі традиції вітчизняного хорового співу, що утвердилися в Україні ще за князювання Володимира Великого, а згодом традиції чоловічого хорового співу часів Гетьманщини стали основою для розвитку хорової культури в Російській імперії. Адже беззаперечним є факт, що ще до початку XVIII століття у храмах Москви хористи співали в одязі, який нічим не відрізнявся від ноші українського козацтва з розлогими жупанами та шароварами, перев'язаними барвистими поясами.

Важко уявити собі і розвиток російської музичної школи без низки імен, які своїм родоводом сягали глибинного коріння української спільноти.

Хорова культура Росії розвивала й удосконалювала традиції хорового співу Київської Русі (києво-печерського наспіву). Поява перших друкованих нотних збірників у Львові, Києві, Почаєві сприяла поширенню хорового співу по всій території Росії.

Українці справили найбільший вплив на діяльність Петербурзької співочої капели, корені якої сягають XVI ст. Сюди, починаючи із 40-х

років XVIII ст., привозили з України малолітніх співаків. Тут співали М. Полторацький, Д. Бортнянський, М. Березовський. Д. Бортнянський був багатолітнім директором цього колективу. У 1838 році Михайло Глінка також набирав в Україні співаків для капели. Саме він «завербував» до Росії С. Гулака-Артемовського.

Московський синодальний хор, хор О.Архангельського, капела М.Шереметьєва, хор безкоштовної музичної школи (кер. М. Балакірєв), хор І. Юхова, «Симфонічна капела» В. Буличова, хори навчальних закладів постійно мали у своєму складі співаків-українців. Ці колективи, диригентами яких були і вихідці з України, виконували музику українських авторів.

Українці співали і в монастирських хорах. Працювали переписувачами партитур, хорових партій.

До початку XX століття хорові гуртки у Росії в основному складалися з студентської молоді навчальних закладів Москви, Петербурга. У Санкт-Петербурзі в 1892–1902 р.р. робітничими та студентськими хорами керував композитор, диригент Григорій Давидовський, який закінчив там консерваторію (клас вокалу і диригування), сам виходець із Сумщини. У 1896–1900 р.р. він керував хором Петербурзької консерваторії. Г. Давидовський – автор знаменитих хорових сюїт-фантазій «Бандура», «Кобза», інших творів.

Оригінальне явище – творчість Дмитра Олександровича Агренєнова-Слов'янського (1836–1908) – російського співака, хорового диригента, який створив у Празі хор (з 1868 р. – «Слов'янська капела»), що виконував українські народні пісні, твори М. Березовського, Д.Бортнянського, пропагував слов'янську музичну культуру.

У Москві, Ростові-на-Дону, на Кавказі у різний час керував хорами українець О. Пеленський.

Українська хорова музика існувала й існує на теренах Росії, Кубані, Північному Кавказі. Так, у 1818 році був заснований Військовий співацький хор війська кубанського. З 1892 року ним керував Григорій Концевич. Хор проіснував до 1921 року. У середині 30-х років XX ст. колектив почав відроджуватися. У 1937 році відбувся його перший концерт. Гастролі хору в останні десятиліття проходять в Україні дуже часто. Керівник хору – Віктор Захарченко.

Хорові гуртки засновують українські громади в Москві (товариство «Славутич» заснувало Українську народну хорову капелу, керівник – В. Скопенко), Санкт-Петербурзі, Сибіру, Республіці Комі, на Далекому Сході.

Хоровий спів у Санкт-Петербурзі розвивався з часів заснування міста. У 1728–1740 роках в Санкт-Петербурзі була споруджена церква св. Сампсонія, в якій співав хор із вивезених сюди українців. Церковні

ієрархи українського походження виховувалися в Києво-Могилянській академії і, звичайно, мали вплив на духовне життя Санкт-Петербурга.

На початку п'ятдесятих років XVIII ст. величезною популярністю користувався роговий оркестр і хор президента Академії наук графа К. Розумовського. Хор нараховував 36 співаків, часто виступав у Літньому саду і збирав широку публіку. Хористів набирали в Україні. За набором спеціально посилали музикантів із дозвільними грамотами у Київ, Глухів.

Українець Марко Полторацький, вихованець глухівської школи, Дмитро Бортнянський як директор Придворної співочої капели піднесли її діяльність до рівня європейських хорів.

Українська хорова музика в Росії вже тоді виконувалася паралельно із зарубіжною – італійською, французькою, німецькою, чеською, польською, – гідно витримуючи конкуренцію.

Переважно хори були приватними. Серед них значне місце займала капела графа М. Шереметьєва. Заснована наприкінці 50-х років XVIII століття, вона проіснувала близько 150 років. Одним із перших керівників капели був хоровий композитор, автор ораторії «Мінін і Пожарський», українець, кріпак графа Шереметьєва, Степан Дегтярьов. Його талановиті літургійні твори виконуються в українській церкві, мають справжню художню цінність.

Українську православну хорову музику в Москві виконував Синодальний хор – професійний хоровий колектив, який існував у 1721–1918 роках. Своїм корінням він сягає XVI ст., коли був заснований хор патріарших півчих дяків і піддяків. Для цього хору з України набирали малолітніх співаків, часто проти їхньої волі, а також професійних диригентів.

Переважно Синодальний хор співав Службу Божу у Великому Успенському соборі на території Кремля. У другій половині XIX століття він виступав і на сценах із програмами хорових концертів. У 1911–1913 рр. хор гастролював за межами Росії, де отримав високу оцінку слухачів, критиків. Відзначалась висока майстерність співу виконавців: барва, широкий діапазон виконуваних творів, добра дикція, артикуляція.

У Росії функціонували десятки хорів, у яких звучали твори українських авторів, вихідців з України. Кожен єпископ, якого призначали з України в Росію, брав із собою книги, нотні збірники (частіше рукописні), переписувача книг, нот, а також, якщо не було, і регента, який часто не повертався в Україну. Незважаючи на заборонні приписи Синоду, хори виконували твори київського наспіву староцерковною, а не російською мовою.

У Санкт-Петербурзі український композитор і співак С. Гулак-Артемовський написав оперу «Запорожець за Дунаєм». Тут же відбулася і прем'єра опери (українською мовою). Українські мотиви звучать в операх російських композиторів, написаних на лібрето з українських джерел, узятих з історії українського народу, його фольклору.

Упродовж XX століття в Росії гастролювали як професійні, так і аматорські українські хори. По всій Росії при першій нагоді зароджувалися, діяли українські громади, які засновували свої хори, театри, оркестри.

Після проголошення незалежності України в Росії існують осередки хорового мистецтва в місцях масового проживання українців.

Як бачимо, проникнення української хорової традиції у музичну культуру Росії суттєво вплинуло на її становлення та розвиток, стимулювало розвій російської національної музичної школи, згодом визнаної у загальносвітовому контексті.

Література:

1. Андрущак В. Московська Державна українська капела та її керівники // Музика. – 1973. – №5. – С.19.

2. Антонович М. Історія української музики. – Вип. 3. – Львів, 1997. – 261 с.

3. Береза Р.П., Бурбан М.І. Хорова культура української діаспори: Навчальний посібник. – Дрогобич: НВЦ «Каменяр», 2005. – 94 с.

Блонська І. П.,
здобувач КНУКіМ

СИМВОЛІЗМ П. ВЕРЛЕНА У ВОКАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ С. БОРТКЕВИЧА

Видатний французький поет другої половини XIX століття, один із зачинателів символізму Поль Марі Верлен з непересічною майстерністю розкриває у своїх творах найінтимніші переживання людини, його поезії властива сповідальність і свіжість почуттів, гра напівтонів, відтінків барв і почуттів, нюансів вражень та емоцій. Верлен закликав до музичного звучання поезії, до осягнення тонких нюансів і переливів почуттів. Сам Верлен володів цим мистецтвом досконало. Він відкинув поетичні правила парнасців, переглянув розуміння проблеми умовності в поезії загалом і в такий спосіб повернув поетичній емоції дивовижну простоту, природність і рідкісну вишуканість.

Мабуть, найприкметнішою рисою верленівської нової поетичної мови є музичність. Під «музичністю» Верлена не слід розуміти тільки бездоганну організацію вірша, «музична стихія» у Верлена – це новий тип поетичного мислення і зовсім нова поетика. Верлен послаблює логічну зв'язаність поетичного тексту заради посилення ритміко-інтонаційної єдності, єдності враження від вірша. Завдяки цьому його вірші сприймаються читачами безпосередньо, як сприймаються слухачами музичні твори. Це –

крок у напрямку створення нової, універсальної поетичної мови, про яку так мріяли представники модернізму і авангарду. Не дивно, що Верлен є чи не найвпливовішим поетом новітнього часу.

До поезії Верлена упродовж всього свого творчого життя звертався видатний французький композитор-імпресіоніст Клод Дебюссі. Найбільше місце у вокальній ліриці цього автора займають саме твори Верлена, у віршах якого тонко поєднуються нюанси значення слів, музичні співзвуччя, відтінки кольорів.

Ім'я українського композитора С. Борткевича не дуже відомо не тільки в світі, але й на його батьківщині. Нажаль в українській культурі ще чимало імен залишається поза належною увагою публіки, виконавців, артистів і музикантів. І однією з таких фігур, в силу певних історичних обставин, є Сергій Едуардович Борткевич. Композитору не випадково присвоїли звання «останнього романтика» – він став талановитим продовжувачем кращих романтичних традицій у музичному мистецтві, хоча розквіт творчої діяльності припав на найтяжчій історичний період в світовій історії – від першого десятиріччя двадцятого століття і до кінця другої світової війни. За своє нелегке життя композитора-емігранта Борткевич написав дві симфонії, три оркестрові сюїти, оперу «Акробати», фортепіанні концерти, концерти для скрипки, віолончелі з оркестром, складав камерну музику, а також фортепіанні мініатюри.

Предметом нашого дослідження є вокальна творчість композитора, представлена трьома циклами романсів, що відносяться до різних років його творчого життя і в певній мірі відображають еволюцію стилю даного композитора. Основним об'єднуючим фактором в усіх циклах виступає творчість одного поета. Характерними рисами для багатьох романсів С. Борткевича є синкопований ритм; використання складних розмірів, зміни розміру упродовж одного твору; хроматичні послідовності – як мелодичні, так і акордові; синкопований ритм; повтори музичного матеріалу; секвенційний розвиток; затримання звуків; тремоло.

Перший цикл (ор. 23), датований 1925 роком, складається з 7 романсів на вірші Поля Верлена і являє собою калейдоскоп різних образів: тут і картини природи, і жанрові замальовки, і занурення в глибини людської душі, і емоційні діалоги з природою. Кожен романс представляє собою закінчену музичну мініатюру але разом з тим всі вони об'єднані єдиним принципом контрасту. Фортепіано виступає у ролі співрозмовника, який то погоджується з тим, що відбувається у вокальній партії, то виявляє потаємне, невисказане словами.

Починається цикл з романсу «Білий місяць», який являє собою пейзажну замальовку. Головна діюча особа – це природа, яку поет наділяє людськими рисами: «ліси змарнілі», «і вітру сльози», «і подих ніжний … нічної скелі».В той же час ці звернення до природи є засобом спілкування

з коханою, висловлення своїх почуттів до неї, заклику «о, люба … час прийшов для мрії». Хроматична послідовність акордів вступу підкреслює мінливість лісу при місячному світлі, його примарність та загадковість, вводить слухача в світ мрій. Романс написаний у тональності Es-dur, але майже в кожному такті з'являються нові знаки альтерації, діапазон вокальної партії від ре-бемоль першої октави до фа-дієз другої октави; у другій частині романсу вокальна партія дублює один з голосів розкладеної акордової фактури; закінчення І та ІІ частин у вокальній партії побудовані на посиленні динаміки, повторах однієї фрази у висхідних інтервалах від терції до сексти. В середній частині засобами фортепіанної фактури композитор підсилює значення поетичного тексту: гра шістнадцятими у партії правої руки на тлі витриманих акордів у партії лівої руки малює «води розлив».

Наступний романс має назву «Зелень». Фортепіанний вступ налаштовує слухача на святковий, весняний настрій, а у тексті вокальної партії ми чуємо безнадійність кохання, тугу за тим, що не відбулося та прохання «дозвольте я засну» коли «замовкне буря, що хвилює». Для цього романсу характерні часті зміни розміру, тріольний рух як в партії фортепіано, так і в вокальній партії, наявність знаків альтерації. Кульмінація романсу припадає на ІІІ частину: чотиритактова фортепіанна інтерлюдія переносить нас з тональності Es-dur до E-dur, динамічно зростаючи к останньому такту. Основну фразу співак виконує на витриманому акорді нової тоніки і після фермати на паузі повертається у основну тональність, завершуючи свій монолог на нестійкому ІІІ ступені. Фортепіанна постлюдія побудована на повторі одного мотиву в різних регістрах з поступовим згасанням звучання.

Третій романс циклу, трагедійний «Довгий сумний сон», за характером музики є контрастом до попереднього романсу, а за змістом може розглядатися як його продовження «пробудження вже не чекаю». «Спускається тьма на погляд, на совість. Ні зла, ні добра – яка сумна повість!» – для відтворення цих почуттів композитор використав тональність фа мінор та рух середньовічного хоралу, з його остинатними повторами, але в середній частині рух стає більш жвавим: у вокальній партії з'являються тріолі, шістнадцяті ноти та паузи, змінюється викладення акордів у партії фортепіано. Вокальна партія у першій частині романсу побудована на звуках тонічного тризвуку, але з альтерованими першим та третім ступенями; третя частина спочатку будується за тим же принципом, але тут розширюється динамічний діапазон та закінчується дана частина на шостому ступені замість тоніки.

Четвертий романс циклу написаний у формі менуету і має назву «Рука, що клавіші цілує». Фактура твору легка, прозора, не обтяжена знаками альтерації. Зміни розміру підкреслюють схвильованість, задумливість.

У п’ятому романсі, «Болить моє серце», пісенька дощу пробуджує у серці тугу та біль і поет звертається до слухачів з питанням «Що? Хіба не було зрад, жалоба без причин?». Починається романс фортепіанним вступом який вводить нас у настрій твору: терції в партії правої руки як краплинки дощу, що тільки починається і раптом тремоло в обох руках, як миттєвий спалах блискавки, тривога і знову, тепер в партії лівої руки, staccato краплинок дощу. Кульмінація припадає на третій куплет віршу. Спочатку основна роль відводиться сольній партії, фортепіано тільки підтримує мелодію акордами, далі тема проходить в партії фортепіано з подальшим унісонним звучанням соліста і акомпанементу, динаміка зростає до ff, і фраза закінчується на найвищій ноті твору ля-бемоль II октави. Фермата на паузі і ми повертаємось до інтонацій вступу. У романсі цікавий тональний план: вступ написаний у тональності h-moll , потім сам романс без жодного ключового знаку, але у кожному такті знаки альтерації виписані перед нотами, починаючи з малого зменшеного септакорду від ноти сі і закінчуючи кульмінаційним домінантсепакордом від ноти ре-бемоль. Завершується романс у тональності ре мажор, хоча останні слова «багато в серці туги».

Передостанній романс «Жінка та кішка». У цьому творі надані звукові портрети кицьки та жінки. Для зображення характеру кішки композитор використав штрих staccato та секундові співвідношення звуків, що найбільш відповідають примхливому та непостійному характеру тварини. Для епізодичного показу жінки композитор використав абсолютно протилежні звукові барви. Характер звучання змінюється, з’являється красива мелодія у супроводі розкладених арпеджіо. Також змінюється і тональність, що підкреслює різницю між образами. Але в цю, на перший погляд, безтурботну замальовку вкладено ще й інший зміст про те, що темні сили завжди поруч з людиною. Кульмінаційну фразу « диявол там спокійним був» соліст виконує на f по звуках збільшеного тризвуку на фоні трелі в партії фортепіано, яка звучить на pp. І закінчується романс фразою «два фосфорних вогника іскрились» на pp з авторською ремаркою misterioso.

Закінчується цикл філософським романсом «Над дахом небо лиш одне». Весь романс побудований на діалозі соліста та фортепіано, спочатку тема проходить в акомпанементі, потім вступає соліст і фортепіано бере на себе зображальну функцію. «Мені в вікно від церкви дзвони линуть» в фортепіанній партії на цих словах є авторська ремарка quasi campana, яку треба виконувати на лівій педалі, щоб підкреслити віддаленість цих дзвонів. Далі іде звернення до Бога, тут на перший план виступає соліст, а фортепіано лише підтримує його акордами. На словах «це миле місто живе спокійно» починається підготовка до кульмінаційної третьої частини: спочатку в партії акомпанементу на останньому з п’яти тактів динаміка виростає від pp до f, потім змінюється тональність з фа мажору на

однойменний мінор, andantino перетворюється на con passsione, діапазон вокальної партії розширюється до деціми (від фа першої октави до ля-бемоля другої). Закінчується романс і весь цикл емоційним, риторичним питанням «згадай же сам, що ти зробив з своїм життям щасливим».

Теми віршів Поля Верлена глибоко особисті, а його поетичні замальовки природи – це своєрідні «пейзажі душі». Поєднання мелодійності, простоти і ліризму у творах поета приваблювало багатьох композиторів різних поколінь, і кожен з митців знаходив у поезіях Верлена щось особисте, співзвучне його душевному стану. Тому не дивно, що С. Борткевич, з його образним мисленням, схильністю до театралізації музики звернувся саме до творчості Верлена для створення свого першого вокального циклу.

Література:
1. Літературна енциклопедія. – К., 1999.
2. Музична енциклопедія. – М., 1973.

Васильєва Л.Л.,
кандидат мистецтвознавства,
в.о. доцента Миколаївського ДУ
ім. В.О. Сухомлинського

СТИЛІСТИКА ВАЖКОГО РОКУ В УКРАЇНІ І СВІТІ

Поняттям “стилістика” позначають систему норм і способів застосування виражальних засобів у різних мистецьких жанрах, стильових відгалуженнях індивідуальній творчості. Стилістика постає ієрархічною комбінацією засобів виразності певного виду мистецтва, обраною автором (колективом авторів) для втілення ідейно-образного змісту в конкретному творі, колі творів певного жанру або художнього напрямку. Стилістика враховує також способи вираження додаткової, супутньої основному предметному змісту мовлення на усіх його рівнях, інформації, принципи добору мовних засобів, естетичну функцію мовного матеріалу в конкретній художній системі [1, 513].

З жанрів масової культури другої половини ХХ століття цікавим, з погляду стилістики, є рок. Його особливості вивчають різні наукові галузі: історія, соціологія, філософія, культурологія. Без елементів мовлення, моди, сценічного дизайну, привнесених роком, вже складно уявити сучасну культуру. Вони є предметами вивчення лінгвістів, семіотиків, мистецтвознавців.

Стильова система року сформувалась у 70-х рр. ХХ століття в hard-rock’у, що згодом став складовою hard-and-heavy. Сучасний важкий рок складається з понад 30-ти стильових відгалужень, які утворюють три стильові напрями: speed-trash metal, black-death metal, melody metal [2, 11].

Лідерами розвитку світового важкого року є Англія і США. Творчість представників цих країн сформувала усталені ознаки стилю та комплекс музичних (мова, формоутворення, драматургія) і сценічних (виконавська манера, імідж, сценічна поведінка) виражальних засобів, спільних для всієї важкої музики.

Музично-виконавську частину цього комплексу складають: дванадцятитоновий діатонічний звукоряд, що виник внаслідок поєднання звукорядів середньовічних ладів та блюзового ладу; тональна ладогармонічна система з опорою на плагальність та медіантовість як основні фактори функціональної динаміки та остинатність тоніки як основу ладової централізації; мелодієгармонія автентичного та плагального типів як засіб фактурної організації, поширення якої в хард-енд-хеві зумовлене зручністю гітарної аплікатури та активним застосуванням викривлених звучань; мелодика мовного та моторно-токатного походження з переважним використанням мелодичних ліній короткого дихання і різноманітної орнаментики; сполучення незвичних метрів та одночасна дія метричних рядів, що випереджають або спізнюються один відносно іншого на одну вісімку і складають основу метро-ритмічної організації; застосування широкого кола виражальних можливостей акустичної, електричної гітари (передусім в галузі викривлених звучань) та голосу; звукорежисерська робота, позавокальні, позамовні, позамузичні ефекти (рух музикантів відносно підсилювальної апаратури) та їх різноманітні сполучення; широкий діапазон гучності та гнучка система динамічних відтінків, залежних від тембрових характеристик інструментів, що звучать та від застосованих виконавських прийомів; ієрархічний процес формоутворення на основі взаємодії ознак вокальної та інструментальної музики; три типи тематичної організації композицій (монорифовий, багаторифовий, спіральний); три види музичної драматургії на півні п’єс (статична, динамічна, крещендуюча, за аналогією з типами побудови вербальних текстів); два типи драматургічної будови альбомів – збірки та концептуальні альбоми двох типів (поступальні, спіральні) [2. 13-14].

Український важкий рок успадкував також імідж, сценічну поведінку та виконавську манеру західних рок-музикантів. Вони полягають в набутті самими музикантами та передачі публіці відчуття мужності та агресивності завдяки чорним шкіряним костюмам, браслетам із заклепками, зброї, активно-агресивній сценічній поведінці (інтенсивним пересуванням сценою, закиданням рук, забіганнями та стрибаннями на стенд до барабанщика, синхронними розмахуваннями “гривами” волосся.)

Загальносвітовою тенденцією є поширення важкого року у великих торгівельно-промислових центрах. Це свідчить про його відповідність напруженій динаміці життя, повсякчасній присутності агресивності (в прихованій або явній формі) в сучасному урбанізованому суспільстві.

Тривале існування важкого року в сучасній масовій музиці є наслідком цієї якості і підтверджується наявністю таких стилістичних відгалужень хард-енд-хеві, як industrial metal industrialized trash.

Основними факторами, що спричинили відмінності між українським та світовим важким роком є, по-перше, походження української рок-музики не безпосередньо від афро-американського та англо-кельтського коріння, а від англо-американського рок-н-ролу, а, отже, в інакший шлях втілення національних традицій в рок-музиці (засвоєння народної музичної спадщини крізь призму рок-н-ролу); по-друге, інша ідеологічно-соціальна домінанта (патріотизм, відродження національної культури, мови, традицій, пошук індивідуального стилю – в Україні на відміну від протистояння адміністративно-командній системі в Росії).

Відмінності українського важкого року у порівнянні із світовими найяскравіше проявляються у вербальних текстах. Їх тематика може бути філософською, повчальною, описовою, уславлювальною, любовною. Український та російський hard-and-heavy доповнюють цей перелік історичним, екологічним, антивоєнним, морально-етичним типами.

В текстах західного важкого року наявний, як правило, один (“я”) або два (“я”, “ти”) герої. Серед персонажів переважають “вона” та “інші”. Колективний герой або персонаж “ми” – дійовий, безособистісний. На відміну від західного, в українському та російському hard-and-heavy “ти” “він” або “професія” стає головним героєм твору, “я” – персонажем, а “ми” – майже не зустрічається. Серед другорядних персонажів багато істот, неістот, абстрактних понять, природних явищ, людських відчуттів. Характерним для українського та російського hard-and-heavy є наявність в текстах пісень заклику до дії (“встань”, “торкнись”), передбачення (“ти помреш”, “він знищить”), психологічного аналізу (“ти знав”, “ти стомився”), мотивів самотності, страху перед майбутнім.

Отже, вербальні тексти композицій східнослов’янського важкого року складніші за західні аналоги, мають вищий поетичний рівень. Це спричинене: ретельною увагою до поетичного тексту пісні не тільки самих авторів, але й критиків, цензури, слухачів; розквітом українського та російського важкого року в той час, коли увага суспільства приверталася до раніше ігнорованих проблем; історично властивою українському мистецтву активною громадянською та соціальною позицією митця [3, 44-45].

У текстах українського та світового hard-and-heavy переважає драматургія ліричного типу. Її властивості – незавершеність характеристик, стисліcть, виразність мовлення, особливе емоційне та смислове навантаження кожного слова – якнайбільше відповідають домінуванню афектованої манери виконання в рок-музиці. Активне застосування театральної драматургії є результатом нерозривного зв’язку в хард-енд-хеві музики і драматичної дії при посередництві слова: вербальний текст візуалізується тілес-

ними рухами, акторською грою, іміджем, декораціями. В інструментальних фрагментах п'єс цей зв'язок доповнюється використанням принципів інструментального театру.

Поєднання музики, слова, сценічної дії, костюмів, декорацій на основі принципу централізованої єдності дозволяє повніше розкрити ідею твору і є важливим елементом естетики важкого року в Україні і світі, віддзеркалюючи "середовищний" характер естетичного переживання та відношення до музики як до форми колективного напруженого емоційного досвіду.

Література:

1. Большая Советская Энциклопедия (В 30 т.) / Гл.ред. А.М.Прохоров. – Изд. 3-е. – М.: Советская Энциклопедия, 1976. – Т. 24 Собаки – Струна. – 608 с.

2. Васильєва Л.Л. Рок-музика як фактор розвитку культури другої половини XX століття // Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства із спеціальності 17.00.01 – Теорія і історія культури. – К., 2004. – 19 с.

3. Васильєва Л.Л. Про семантику вербальних текстів hard-and-heavy / Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: Зб. наук. праць. Вип. XIV. – К.: Міленіум, 2005. – С. 42-47.

Гречуха Н.Г.,
аспірант КНУКіМ

РАПСОДІЯ "ОБЕРЕГИ" Ю. АЛЖНЄВА У КОНТЕКСТІ НОВАТОРСТВА УКРАЇНСЬКОГО ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА 90-Х РОКІВ XX СТ.

Хорове мистецтво займає особливе місце у сучасному музичному континуумі України 90-х років XX ст. Художніми виявами хорової професійної творчості є звернення до архаїчних витоків українського обрядового фольклору, оновлення і збагачення жанрової системи, музичної драматургії і образності, хорового мовлення, композиторської і виконавської стилістики та ін. Різні аспекти хорового мистецтва досліджуються у наукових працях за напрямами: історичний (М. Гордійчук, Л. Корній, В. Михайлець), культурологічний (Г. Конькова, Ю. Мостова, Л. Пархоменко), естетичний (І. Колодуб, А. Лащенко), музикознавчий (О. Козаренко, О. Письменна, Л. Серганюк, Н. Степаненко), педагогічний та хорознавчий (Л. Бутенко, А. Гуменюк, Н. Гребенюк, О. Єгоров), що дають уявлення про стильові процеси, жанрові, драматургічні, вокально-технічні та художньо-виражальні аспекти хорової творчості і виконавства.

Український композитор Ю. Алжнєв є одним із яскравих постатей в музичній культурі 90-х років XX ст. Дослідник В. Осипенко зазначає:

“Ю.Б. Алжнєв – приклад органічного поєднання в одній особі митця і філософа” [1]. Творчість Ю. Алжнєва стає об’єктом наукового дослідження українських мистецтвознавців наприкінці ХХ ст. Аналізу творчих здобутків присвячено наукові праці “Про стильові особливості хорової музики Ю. Алжнєва” (1999 р.) та “Про систематику музичних знаків і символів у хорових творах Ю. Алжнєва (2002 р.) В. Осипенка, “Авторська концепція жанру хорового концерту в творчості Ю. Алжнєва (2000 р.) Л. Шаповалової, “Українська хорова творчість” О. Бенч-Шокало, в яких розкрито особливості хорової творчості, стильові ознаки хорового концерту, специфіку художньо-естетичного мислення композитора.

Погляди композитора на роль фольклору у сучасному хоровому мистецтві найбільш глибоко розкриваються у його наукових статтях: “Традиційні музичні інструменти та сучасне оркестрове мислення” (1999 р.), “Деякі аспекти взаємодії в системі “музичний фольклор – композитор – виконавець” (1999 р.), чільне місце в яких займає проблема взаємодії фольклору і композиторської традиції.

У творчому доробку композитора особливе місце займає рапсодія “Обереги” для оркестру, соло та вокально-етнографічного ансамблю (1990 р.). Рапсодія “відкриває” новий етап у творчості композитора, пов’язаний із заснуванням 1991 р. муніципального театру народної музики України “Обереги” (м. Харків), що стає своєрідною творчою лабораторією митця. Науковий інтерес до рапсодії “Обереги” Ю. Алжнєва зумовлений тим, що цей твір не досліджений у сучасному мистецтвознавстві, проте показовий, на нашу думку, для виявлення характерних ознак композиторського стилю Ю.Алжнєва та становлення нових напрямів в українському хоровому мистецтві 90-х років ХХ ст., зокрема напряму неоміфологізму.

Основу змісту рапсодії становлять міфо-ритуальні комплекси, універсальні міфологеми як чинники відтворення світоглядних парадигм українців. Філософська концепція рапсодії ґрунтується на космологічних ідеях української міфології – вічний рух життя по колу, органічне співіснування Людини і Всесвіту.

Літературним джерелом рапсодії є українські обрядові тексти родинно-побутового та календарного циклів як основи “реконструкції” життєвого простору людини: колективний світ (“Щедрівка”, “Весняна закличка”, “Купальська”) та індивідуальний світ людини (“Колискова”). Композитор використовує ритуальну модель ініціації, світоглядних мотивів (тотемістичні, анімістичні), міфологем, образів, символіки як засіб відтворення міфологічної картини світу. Так, універсальна концепція простору і часу, з якою пов’язана структура Світового Дерева, межа між паралельними світами, центр світу /тобто горизонтальний та вертикальний ракурси/ символічно втілені у міфологічних образах: “квітка”, “хата”, “батько” тощо. Ці семантично близькі мотиви втілюють міфопоетичну ідею “народ-

женння”, “життя”, що є головними світоглядними парадигмами в українській традиційній культурі і становлять міфологічну концепцію “життя – смерть – нове народження”.

Характерною ознакою хорового твору “Обереги” є поліжанровість. В основу покладено композиційні особливості жанру рапсодії: епічний тип драматургії, контрастність епізодів, безконфліктний розвиток, тематичні арки. Композитор водночас використовує ознаки різних форм: простої (дво-, тричастинної) та складної тричастинної форми, варіаційної (тема з варіаціями), куплетно-варіаційної, строфічної та сонатної (експозиція, віртуозна каденція).

Поліжанрова природа рапсодії “Обереги” виявляється у синтезі рис різних жанрів: вокальної сюїти: циклічність форми, тематична завершеність частин, побудова крайніх частин у головній тональності; хорового концерту: контрастне поєднання колективної та індивідуальної гри, наявність монументальних хорових сцен та оркестрового тутті; музично-театральних жанрів: позамузичні засоби виразності (елементи хореографії, класичної та народної сценізації, сценічно-монтажне освітлення) у поєднанні з джазовою стилістикою: використання тембрів саксофона та електросинтезатора.

Образну систему рапсодії “Обереги” становлять міфологічні образи (Сон, Іван Купало) та реальні герої (господар, господиня, дитина), які відображають подвійну структуру світу: буття/небуття. Посередником виступає образ батька як міфологічний тотем, наділений функціями оберігача родових традицій і норм.

Фрагментарний тип музичної драматургії в “Оберегах” зумовлює відображення циклічності міфологічного часу, що простежується на тематичному, тональному, фактурному та тембровому рівнях. Так, у реальній сфері домінує вокальне начало з характерними жанрово-стильовими ознаками давньоукраїнського фольклорного мелосу. Характерними засобами створення ірреальної сфери виступають інструментальні тембри-міксти, квінтовий лейтмотив, обернені інтервали, кластери-акорди, хроматизм.

Важливого значення набуває сфера суб’єктивного висловлення (“слово від автора”), з якою пов’язана монолог-тема саксофона з характерною джазовою імпровізацією.

Лейтмотивна система рапсодії становить комплекс мікроструктурних, ладогармонічних і мелодичних утворень, що сприяє музично-тематичній та композиційній цілісності твору. Наскрізний розвиток основного лейтмотиву, поєднання з іншими лейттемами створюють семантичні зв’язки на рівні космологічних ідей міфу.

Образний зміст рапсодії розкривається через знаковість і символіку українського обрядового фольклору, зокрема інтонації, у якій, на думку композитора, закладено “генетичний код”, “пам’ять” українського народу. Ю. Алжнєв визначає її як праінтонацію, в якій є “ментальна зернина

самобутності та самодостатності музичної культури нашого народу”[2]. Праінтонація становить найпростішу мелодико-ритмічну формулу (поєднання інтервалу секунди з інтервалами терції та кварти у їх різноманітних ритмічно-фактурних комбінаціях). Значне місце у творі займають інтервали квінта, кварта, субкварта як знаки “ліричного роду” (термін Ю.Алжнєва). Варіанти ліричної інтонації (ч.5, ч.4, субкварти) простежуються у мотивах «Прийди сонку» (“Колискова”), у ліричних темах щедрівки, весняної заклички, купальської пісні.

Емоційно-виражальні особливості узагальнюють інтонації малої секунди і малої терції як знаки фантастичного, надреального [3]. Елементи інтонацій м.2 і м.3 розкривають образ сну як потойбічного виміру (ч. 1 “Колискова”), образ хати як символ Всесвіту (ч. 2 “Щедрівка”), образ струмка як архетип “дуальності світу” (ч. 3 “Весняна закличка”), образи Марини і її брата як символу шлюбного зв’язку між сонячною і водною стихіями (ч. 4 “Купальська”).

Складовою “праінтонації” є тембр як семантичний знак-символ обрядових дій, фольклорних жанрів. Так, тембр ударної групи постає у значенні лейттембру ірреальної сфери (“Колискова”), тембр скрипки із сурдиною як лейттембр струмка (“Весняна закличка”), тембр кувиці – лейттембр образу народу (“Купальська”), тембр саксофона – знак композиторського висловлення.

У рапсодії “Обереги” Ю. Алжнєв поєднує тембри академічних інструментів (струнно-смичкова група, флейта, бомбардон, фортепіано, саксофон, електросинтезатор, ударна група: дзвіночок, дзвін, карийон, вібрафон, трикутник, тарілка, великий барабан, тамтам) з традиційними інструментами (кувиця, бандура), що поглиблюють національний колорит.

У рапсодії “Обереги” Ю. Алжнєв глибоко розкриває міфопоетику твору через особливості обрядових жанрів і інтонаційних комплексів фольклору (пентатоніка, стрічкове голосоведення) з прийомами сучасної композиторської техніки і музичної стилістики (політональність, сонорність), що надає твору динамічності та експресивності.

У рапсодії Ю. Алжнєв прагне до розширення музично-сценічного простору, збагачуючи твір елементами театралізації: фіксація подій у ремарках, використання академічної і народної хореографії, фольклорних і сценічних костюмів, засобів світложивопису, що сприяє створенню яскравої візуально-сценічної музичної композиції.

Отже, рапсодія “Обереги” Ю. Алжнєва є цікавим прикладом індивідуального осмислення міфологічних витоків українського обрядового фольклору та найновіших пошуків у сфері музичної образності, поліжанровості, полістилістики, хорового виконавства. Звернення композитора до українського обрядового фольклору як системи знаків і символіки, виявляє його основні підходи до міфологізації художньої образності, музичної

драматургії, ладо-інтонаційного і тембрового комплексів. “Неоміфологічними інтенціями сучасного художнього мислення є загальна смислова спрямованість авторського мислення (в процесі формування задуму твору і його реалізації) до міфологічного модусу світорозуміння в пошуку аспектів інтерпретації сучасності”[4].

Література:

1. Осипенко В. Про систематику музичних знаків і символів у хорових творах Ю.Б.Алжнєва // Культура України. – Х.: ХДАК, 2002. – Вип. 9. – С. 257.

2. Алжнєв Ю. Деякі аспекти взаємодії в системі “музичний фольклор – композитор – виконавець” (нотатки композитора) // Культура України. – Х.: ХДАК., 2002. – Вип. 9. – С. 18.

3. Осипенко В. Про систематику музичних знаків і символів у хорових творах Ю.Б. Алжнєва // Культура України. – Х.: ХДАК, 2002. – Вип. 9. – С. 262.

4. Гармель О. Феномен “чужого” тексту в сучасній музиці. Аспект неоміфологічних інтенцій художнього мислення. – Автореферат … канд. мистецтвознавства. – К., 2005. – С. 6.

Громченко В.В.,
аспірант НМАУ ім. П.І. Чайковського

РОЛЬ ДЕЯКИХ УКРАЇНСЬКИХ МУЗИЧНО-КУЛЬТУРНИХ ЗВЕРШЕНЬ У РОЗВИТКУ КЛАРНЕТНОГО ВИКОНАВСТВА В ЄВРОПІ XVIII СТОЛІТТЯ

Кларнет з’явився та розвивався не у безповітряному просторі. Народження кларнета в останньому десятилітті XVII століття було пов’язане з використанням багатьох технологічно подібних до нього інструментів, які складають групу язичкових духових з одинарним язичком (трость). З історії музики відомо, що безпосереднім попередником кларнета був старовинний інструмент, найбільш розповсюджений у Франції – шалюмо (chalumeau). Інструментознавець А. Черних зазначає, що європейськими предками кларнета слід вважати також італійську лаунеду (launedda), іспанську альбогейю (albogyea), англійський пібгорн (pibcorn), латиський ганурагс, литовську бірбіне, карельську ліру [5, 86]. Але тут важливо відзначити, що й в українській музично-інструментальній культурі є інструмент, який впевнено можна включити до числа пращурів кларнета. Це український народний інструмент – ріжок. Він представляє собою дерев’яну або комишеву трубку з одинарним язичком та раструбом з коров’ячого рогу. Ріжок мав від 3 до 7 ігрових отворів, за допомогою яких утворювався діатонічний звукоряд. Це переважно пастуший інструмент, на якому виконувалися наіграші та народні пісні.

Отже, українська музично-інструментальна культура у XVIII столітті мала неабияке підґрунтя для сприйняття нового інструмента – кларнета. Саме традиції народної музично-інструментальної творчості постали фундаментальною основою у розвитку кларнетного виконавства в Україні, сприяючи загальноєвропейському ствердженню кларнетного мистецтва.

Надзвичайно важливим звершенням у музичній культурі України XVIII століття, що мало вплив на усі сфери та напрямки українського музичного мистецтва, стала поява першої друкованої нотної книги – „Ірмологіон". Ця богослужебна книга церковної музики була надрукована у Львові 1707 р. Дуже скоро львівський „Ірмологіон" розповсюдився на усіх українських землях.

Важливу роль у розвитку інструментальної музики в Україні відігравала Києво-Могилянська академія. Вже на початку XVIII століття у її стінах функціонував не тільки прекрасний хор, а й великий інструментальний оркестр. Виконувались твори як вітчизняних, так й інших європейських композиторів. Все це сприяло, з одного боку, проникненню світської західноєвропейської музики в Україну, а з іншого – розвитку та модернізації власної як вокальної, так й інструментальної музики.

Найбільш ранні свідчення про функціонування кларнета в Україні знаходимо у відомого дослідника української музичної культури М. Гордійчука: „До складу духових інструментів Київської капели у 1768 році входили кларнети" [3, 119].

Важливою подією у музичному житті України стає відкриття 1773 р. при Харківському колегіумі класу вокальної та інструментальної музики. Навчання здійснювалося знаними музикантами тих часів. Так, з самого початку клас очолив придворний музикант Катерини II, згодом композитор, диригент, а також адміністратор М. Концевич. У подальшому вокальну музику викладав А. Ведель, інструментальну – Я. Цих. У класі навчали грі й на духових інструментах, зокрема на кларнетах. Через вісім років, а саме 1781 р., на сцені Харківського театру була поставлена опера В. Пашкевича „Скупий". Задіяний у постановці оркестр складався з учнів музичного класу Харківського колегіуму. До складу групи духових інструментів входило два кларнета (in A, in B). Факт участі у постановці опери вихованців музичного класу є беззаперечним свідченням належного професійного рівня у виконавців-духовиків, зокрема кларнетистів.

Вищевикладене яскраво демонструє процес становлення на українських землях викладацької школи гри на кларнеті.

Вагоме місце в утвердженні кларнетного мистецтва займає творча діяльність найвпливовіших та найбагатших постатей європейського суспільства того часу. Князі, графи, барони, високоповажні особи у своїх мистецьких уподобаннях нерідко мали прихильність до музичної культури. Музика, будучи невід'ємною частиною різноманітних урочистих процесій,

поставала також найулюбленішим заняттям у часи дозвілля, пишних святкувань та гулянь. Одним з найвідоміших любителів музичного мистецтва, знаним меломаном не тільки в Україні, а й в усій Європі був відомий політичний діяч, гетьман України Кирило Розумовський (1728–1803). Про його завзятість у „справах музичних", насамперед у інструментально-духовій сфері музичного мистецтва, яскраво свідчить лист гетьмана до сина Андрія: „Якщо в новій опері, „Олег" називаємій, є такі п'єси або арії, які можна грати на духових інструментах, то накажи скопіювати, які тобі до вподоби, і достав мені, аби грали при столі мої музиканти" [6, 171].

Особливий інтерес привертає нотна бібліотека родини Розумовських. Загальна кількість нотних примірників у нотозібранні, за каталожними даними, складає понад 2000 назв. При цьому слід відзначити, що ноти для духових інструментів за кількістю посідають четверте місце після симфоній з увертюрами, творів для клавесина, органа й фортепіано та різноманітних квартетів. Але, якщо зважити на той факт, що використання духових інструментів, зокрема кларнетів, у симфоніях, увертюрах, багатьох ансамблевих творах постає досить частим явищем, то з впевненістю можна стверджувати, що кларнет у родинних маєтках Розумовських був доволі знаним та широко вживаним інструментом. Серед багатьох творів різноманітних форм та жанрів з використанням кларнета слід відзначити твори відомого німецького кларнетиста, теоретика та композитора Георга Фрідріха Фукса (1752–1821), творчі доробки французького кларнетиста, фаготиста, композитора, викладача Паризької консерваторії Антуана Луайє (1757–1808), концерт для кларнета Іоганна Леопольда Фукса (1785–1853), тріо для флейти, кларнета та віолончелі, а також тріо для флейти, кларнета та фагота Карла Фрідріха Абеля (1723–1787), багато творів композиторів, творчість яких мала вирішальне значення у розвитку кларнетного мистецтва, серед них Ян Стаміц (1717–1757), Іоганн Крістіан Каннабіх (1731–1798), Вольфганг Амадей Моцарт (1756–1791) та інші.

Особливу увагу привертає збережений історичний документ-опис різних речей з маєтку в Яготині онуки Кирила Розумовського Варвари (1778–1864) (у шлюбі Рєпніної). В ньому серед багатьох музичних інструментів значаться чотири кларнети. Сам же Кирило Григорович мав у Глухові велику, як на ті часи, струнно-духову капелу, в якій налічувалося близько 40 музикантів.

Отже, зіставлення вищевикладених матеріалів дає можливість з впевненістю стверджувати, що у розвитку кларнетного виконавства в Європі XVIII століття Україна займає цілком окреслене місце, позначене як виконавською функцією, так й утвердженням викладацько-просвітницької діяльності.

Література:

1. Апатский В. Н. Очерки истории духового исполнительства, прошлое и проблемы наших дней // Дослідження, досвід, спогади. – К.: „ЛК Мейкер”, 2003. – Вип. 4. – С. 103–114
2. Богданов В. Історія духового музичного мистецтва України: Від найдавніших часів до початку XX століття. – Харків: Основа, 2000. – 344 с.
3. Гордійчук М. Зародження української симфонічної музики // Українське музикознавство. – К.: Музична Україна, 1971. – Вип. 6. – С.111–125.
4. Мюльберг К. Э. О мастерстве кларнетиста. – Одесса: ОГК, 2002. – 128 с.
5. Черных А. Советское духовое инструментальное искусство. – М.: Советский композитор, 1989. – 320 с.
6. Шиффер Т., Черпухова К. Нотозібрання Розумовських з фондів ЦНБ АН УРСР – цінний документ музичної культури України XVIII століття // Українське музикознавство. – К.: Музична Україна, 1971. – Вип. 6. – С.170–184.

Зайцева І.Є.,
канд. пед. наук, доцент,
НМАУ ім. П.І. Чайковського

МУЗИЧНИЙ СПЕКТАКЛЬ ЯК ЗАСІБ ВІДРОДЖЕННЯ ГУМАНІСТИЧНИХ ЦІННОСТЕЙ

При переході до інформаційного суспільства зростає цінність дозвілля і розваг. Видовищність стає невід'ємною частиною навколишньої реальності. Тому актуальним є оволодіння полістилістичним багатством художньої мови сучасного мистецтва, яке кидає виклик бездумній розважальності. Мистецтво може розвинути естетичний смак глядача, торкнутися морально-духовних пластів нашого буття, стимулювати в цілому самовдосконалення особистості. З видовищ, заснованих на синтезі, починався театр як такий. У наші дні проглядається особливий інтерес до музичного спектаклю як поєднання елементів опери, балету, драматичної дії, усіх засобів сценічної виразності, включаючи новітні технічні досягнення. Створення таких спектаклів неможливе без продюсерського професіоналізму, нестандартного режисерського мислення й універсалізму акторів, зайнятих у них. Сучасний музичний спектакль насамперед зв'язують з американським мюзиклом. Знаменно, що на рубежі XX–XXI ст. у вітчизняному театрі намітилась тенденція до реалізації творчого потенціалу тих представників сценічного мистецтва, хто намагається ознайомити українську публіку з цією важливою частиною світової культури.

Відзначимо, що в пострадянському театральному просторі в цьому напрямку більш продуктивно працюють російські продюсери і постанов-

ники. Знаковими спектаклями жанру мюзикл можна вважати «Ромео і Джульєтту» та «Cats». Французький мюзикл «Ромео і Джульєтта» (музика Ж. Пресгурвика, режисер-хореограф Р. Бентефор), поставлений вперше у Парижі 2001 р., став подією в культурному житті Європи. Для російського глядача була створена нова оригінальна версія цього популярного спектаклю. На сьогоднішній день трупа російськомовного мюзиклу «Ромео і Джульєтта» визнана французькими постановниками кращою.

Новим етапом у розвитку російського музичного театру є постановка легендарних «Cats» Е.Л. Уеббера, що побив усі рекорди довголіття як на Уест-Енді, так і на Бродвеї. Це перший спектакль в історії російського театру, що за традицією світових мюзиклів, йшов на московській сцені щодня більше року, об'єднавши кращих виконавців: вокалістів, танцюристів, драматичних акторів з різних країн колишнього Радянського Союзу. Мюзикл «Cats» став школою професіоналізму для російських виконавців на світовому рівні.

В українського глядача незмінним успіхом користуються мюзикли «Таке єврейське щастя» на музику – І. Поклада (постановка і сценографія нар. арт. України С. Сміяна, диригент-постановник засл. діяч мистецтв України В. Шейко) та „Вогні рампи" І. Фролова, створеного за мотивами кіносценарію Ч.С. Чапліна (режисер М. Яремків, диригент-постановник засл. діяч мистецтв України В. Шейко), що йдуть на сцені Київського академічного театру оперети. Єдиний акторський ансамбль породжує відчуття сценічної завершеності, дарує атмосферу театра-свята, в якому є духовність і краса.

В нинішньому театральному сезоні на цій же сцені відбулася прем'єра мюзиклу Ф. Лоу «Моя прекрасна леді» у постановці головного режисера Б. Струтинського, диригент-постановник – О. Мадараш, хореограф-постановник – нар. арт. України О. Сегаль.

У спектаклі зайнята талановита молодь, серед якої необхідно виділити виконавицю головної ролі Елізи Дуліттл – А. Середу і виконавця ролі Фредді – В. Одринського. Історія духовного переродження під впливом любові у виконанні київських митців вражає поліфонічністю режисерського мислення, органічним зв'язком усіх компонентів спектаклю. «Моя прекрасна леді» була висунута на премію «Київська пектораль».

Показово, що не тільки в столиці, але і за її межами з'являються прем'єри мюзиклів. Остання з них – музикальна версія за мотивами сценарію фільму М. Хуциева «Весна на Зарічній вулиці» (режисер-постановник – засл. діяч мистецтв України В. Деніш, аранжувальник – Д. Савенко, хореограф – Т. Астаф'єва) стала художнім відкриттям для Запорізького академічного обласного українського музично-драматичного театру ім. В.Г. Магара.

Інтерес до музичного спектаклю (не тільки в жанрі мюзиклу) безперечний. Незважаючи на давні історичні традиції музичного спектаклю на

українській сцені, його жанрові можливості до кінця не розкриті. Цей напрямок у вітчизняному театрі повинен плідно розвиватися. Цьому буде сприяти цілеспрямована і продумана робота, а саме: майстер-класи, семінари, круглі столи, конференції, проведення яких дозволить узагальнити накопичений досвід і визначити подальші шляхи художніх пошуків, які стимулюють якісно новий рівень постановок.

Творчий огляд музичних спектаклів всієї України – мюзиклів, музично-драматичних вистав у репертуарних театрах, антрепризових робіт, експериментальних проектів – дав би можливість розширити межі музичної культури, сприяв об'єднанню творчих колективів країни і спонсорській діяльності. Цей креативний процес безперечно збагатив би не тільки митців українського театру, а й нашу публіку.

Музичний спектакль у всьому розмаїтті художньої мови, яскравості сценічної форми, поліфонічній образності, народженої синтезом різних видів мистецтва, звернений до широкої демократичної аудиторії, насамперед до молодого глядача, здатний відродити гуманістичні цінності вітчизняної культури, що є надзвичайно актуальним в умовах становлення ринкової економіки.

Мальцева В.Г.,
аспірантка ДАКККіМ

ВПЛИВ НА ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНІХ СМАКІВ МЕДІА ПРОСТОРУ

Вивчення природи медіапростору взагалі та особливостей його складових зокрема підкреслюється низкою питань, які обумовлюють проблему формування художніх смаків населення. Пошуки відповідей на них для української наукової думки робить важливим виокремлене дослідниками в різних галузях стосовно “інтелектуальної деградації, світоглядної невизначеності, вразливості щодо інформаційних атак і провокацій” [1, 1] як ознак сучасного стану суспільної свідомості в нашій країні. Тобто, споживач дозволяє добровільно собою маніпулювати . За визначенням відомого дослідника Максима Розумного, все це є наслідком “незавершеності процесу формування нової української ідентичності у головних її проявах – політичному, громадянському, культурному, психологічному” [1, 2]. Однією з версій формування ідентичності є засвоєння переважною частиною населення певних ідей прагматично закладених у форму та зміст продукції ЗМІ для просування тієї чи іншої ідеї на ринку мас-медіа. На шляху до вирішення сформульованого таким чином завданням ми опиняємося перед необхідністю її теоретичного і методико-практичного обґрунтування.

Визначальним для інтерпретації мас-медійної сфери є положення та аналітичний інструментарій, сформовані на основі робіт з медіапланування, PR-менеджменту та маркетингу. В межах цієї традиції розроблено понятійний апарат і методичні підходи, що реалізуються в сфері соціальної комунікації.

Постановка питання в широкому теоретичному контексті може також базуватися на результатах реалізації статистичних досліджень, соціально-психологічної практики та мистецтвознавчих напрацювань.

Тлумачення нових процесів, що відбуваються у площині національної культури, знаходять відображення здебільшого в періодичних виданнях і частіше пов'язані з колізіями політичної сфери. Тому посилання на такі факти будуть використані при висвітленні даного питання.

Поняття смаку населення в контексті розвитку національних ідей на тлі сучасних реалій все більше розглядається з точки зору вимушеної актуальності, яка створюється переважно під тиском думок, висловлених громадськими діячами, спекулюючи можливостями впливу на суспільство засобів масової інформації.

У пропонованій статті робиться спроба визначити теоретико-практичну основу для дослідження ролі продукту ЗМІ в житті сучасного споживача, а також окреслити ключові проблеми й методологічні питання, що виникають при вивченні механізмів функціонування науково-мистецьких закладів та організацій у широкому соціально-психологічному та художньо-естетичному контекстах.

Отже, складові медіапростору (телебачення, радіо, преса, інтернет) можуть розглядатись як інституції формування суспільної свідомості, тобто безпосередньо впливати через належну їм продукцію на етично-естетичні пріоритети переважної кількості населення. Щоб охарактеризувати рушійну силу мас-медіа, потрібно виокремити елементи, в яких так чи інакше кодується певна інформація впливу. Точкою зору доцільно обрати актуальність та популярність продукту ЗМІ.

Статистика відзначає, що телевізійний простір сьогодні складає переважаючу кількість політичних ток-шоу, реаліті-шоу та телесеріалів для домогосподарок. На радіо, переважає естрада. В пресі та інтернет-виданнях надають перевагу перемиванню "брудної білизни".

Такі показники свідчать, що держава недостатньо регулює діяльність медіа простору. Але ці висновки можна робити з точки зору естетики чи моралі по відношенню до споживача, як громадянина держави. Якщо ж визначити цілі і завдання медіпланування, яке є важливим етапом підготовки рекламної кампанії, то виявляється, що працює лише економічний бік інтересів. Тобто, сучасне українське медіапланування враховує тільки бізнесові інтереси. Все, що потрапляє до медіапростору – це продукт, який мають реалізувати. Інтелектуальна просвіта, культурологічне збагачення

населення в сьогоденні не є пріоритетами медіа промисловості, що кардинально відрізняє сучасні процеси мас-медіа від процесів на радянському просторі. Але варто відзначити, що на той час замовником була тільки держава, в інтересах якої було виховання інтелектуально розвинутого патріотичного покоління. Нині мас-медійний ринок рекламує будь-який товар без урахування ідеологічного навантаження .

Сьогодні створена численна кількість інститутів реклами, які мають власні наукові надбання. Це свідчить про попит, що ним користується сучасна реклама. Але ні її актуальність, ні попит не зупиняють дискусій як з приводу етично-естетичного боку форми і змісту, так і з приводу часу і місця розміщення реклами.

Погляд на природу PR розширюють роботи багатьох науковців. Наприклад, Х. Кафтанджиєв (“Візуальна комунікація”, “Графіка і текст”, “Тексти друкованої реклами”, “Гармонія в рекламній комунікації”) стверджує, що з великим успіхом можна використати в рекламі навіть ідею садизму. Спробуємо розглянути це через призму загальнолюдських цінностей.

Отже, пан Кафтанджиєв зауважує, що “привабливість реклами – це базова мотивація, що примушує споживача закохатися в продукт, який рекламують”. Він продовжує думку тим, що “садизм базується на ідеї зла, а не любові, тому щось від нечистого існує в самому тяжінні до реклами” [2, 1]. Такі ствердження набувають у науковця певних пояснень щодо етичного боку питання. А саме він зауважує, що “кожна форма людської комунікації може бути з успіхом використана в рекламі, навіть застосовуючи важкі форми, тому що реклама – це зовсім не ізольований елемент від реального життя. На його думку, молоде покоління складає ту групу, якій до вподоби реклама з садистським нахилом, тому що їм не подобається природне.

Тобто, обираючи за об’єкт дослідження рекламу, сучасний науковець має змогу визначити характер смакових уподобань різних прошарків населення.

Інший дослідник О.М. Назайкін підкреслює, що саме за демографічними характеристиками визначається більшість різновидів у поведінці споживача. До групи ДХ належать: вік, стать, місцепроживання, національність, релігія, життєвий цикл родини. Тобто, вплив виокремленої продукції мас-медійного ринку в окремих складових медіапростору вступають в залежність з демографічними характеристиками.

Наприклад, у людей різного віку виникають різні потреби, інтереси та можливості. Так, молодь активно цікавиться модою, розвагами, освітою. Бажання підростаючого покоління пластичніші, ніж у людей старшого віку. Тому у даної вікової категорії легше виробити нові споживацькі звички. Молоді люди люблять купувати, але переважно не мають можливостей. А якщо цією категорією споживача керує імпульсивне бажання,

значить її пріоритетна група товару буде визначатися переважно оригінальністю форми, ніж змісту.

Люди середнього віку, як правило, мають можливості, активно витрачають на себе та родину. Зазвичай, цікавляться нерухомістю, автомобілями, фінансовими послугами. Отож споживач цієї категорії витрачатиме найбільше коштів через численну кількість потреб. Тобто, саме на його матеріальну спроможність розраховані кінцеві результати PR-кампаній.

Значна кількість людей старшого віку обмежені в можливостях, вони витрачають кошти більш економно. Люди похилого віку виявляють великий інтерес до ліків.

За висновками науковців кількість людей у кожній віковій групі на певному ринку можуть вказувати на те, які об'єми товарів певних типів мають споживатися в справжній час і в майбутньому. Але суспільство цікавить те, щоб ця реклама не суперечила нормам загальнолюдської моралі. Отож у споживача може бути вихована певна смакова категорія, яка не базуватиметься на інтелектуальних та естетичних пріоритетах. Можливо тому однією з болючих проблем є проблема мови, що виникла на хвилях політичних перипетій, яка не спроможна знайти консенсусу. Адже, висновки робляться в контексті власної зручності та користі, а не з точки зору державних пріоритетів.

Цю проблему було досить широко розглянуто на українському телебаченні. Наприклад новий проект Данила Яневського на "5 каналі". А Катерина Ботанова, яка представила тижневик "Коментарі", зауважила, що український журналіст поставлений в ситуацію: хочеш працювати – працюй так, як ти змушений працювати. Адже, переважна кількість молодих журналістів, які закінчують зараз навчальні заклади, краще, з об'єктивних причин, володіють українською мовою. Виходячи на ринок, вони змушені переходити на російську мову, якої вони практично не знають.

Тобто, ми зіткаємося з проблемою "хазяїн – замовлення". Як результат – обмежений асортимент інформації, закодованої певними, корисними для вузького кола людей, ідей, які спрямовані на ринково-матеріальний бік, а не на морально-естетичне збагачення.

Це підтверджує думка представника часопису "Критика", Андрія Мокроусова: Журналістика не висвітлює проблему в розрізі пізнавальності, в розрізі науковому. Вона взагалі не описує проблему, вона висвітлює тільки на рівні "щось хтось сказав, хтось проти когось", а таке зовсім не об'єднує суспільство".

Можливо, тому дані моніторингу ЗМІ, проведеного громадською організацією Соціум-ХХІ свідчать, що друковані ЗМІ не завжди використовують свою здатність впливати на суспільну думку у повній мірі, присвячуючи темі ВІЛ/СНІД лише до 3% усіх статей, і дає підстави вважати,

що загрозливий рівень розповсюдження ВІЛ/СНІД ще не знайшов свого відображення в пресі.

“...Формування суспільної думки значно полегшує доступ до уразливих груп – осередків епідемії ВІЛ, і робить можливою подальшу суспільну реабілітацію споживачів наркотиків” [3, 1].

Такі дані виявлять необхідність у збільшенні та розповсюдженні соціальної реклами, яка, в свою чергу, спроможна буде відкоректувати суспільну свідомість. Можливо, тоді мовне питання знайде своє вирішення. Адже, “проблема мови – це проблема суспільства”, як було зауважено на сторінках газети “День”. Тобто, роз’єднане суспільство неспроможне досягти успіхів. Отож “мову потрібно вивчати любляче і в любові, пропагувати діючи, а не тільки на словах” [4, 1].

Отже, нашим підсумком має бути розуміння тієї ваги, якої нині набуває функція мас-медійної продукції, а також усвідомлення її ролі в соціальній площині як рушійної сили у формуванні громадської та національної свідомості. Відтак можемо визначити особливості сучасних ЗМІ як концентруючої точки відліку майбутнього розвитку державних ідей.

Ефективність процесу формування нових пріоритетів в першу чергу залежить від усвідомлення позитивного та негативного у заповненні мас-медійного простору. Від того, як чітко і повно визначить та зрозуміє суспільство потребу в коректуванні політики медіапростору відносно урахування всіх аспектів існування та вдосконалення людської цивілізації залежить напрямок суспільного руху в перспективі.

Отож, виявлення механізмів реалізації функціонування ЗМІ є одним із перспективних напрямків, а саме соціальних, психологічних та мистецтвознавчих досліджень.

Література:

1. Розумний М. Суспільні ідеї та сучасні механізми комунікації // Політичний менеджмент. – 2004.

2. Кафтанжиев Х. Візуальна комунікація. – 1996; Графіка і тексти.

3. Газета “День”.

4. Незайкін А. Медіа планування на 100%. – 2005.

Ніколаєва І.А.,
концертмейстер,
ЛДМА ім. М.В. Лисенка

ВІДЕНЬ ЯК ЦЕНТР УКРАЇНСЬКО-АВСТРІЙСЬКИХ МУЗИЧНИХ КОНТАКТІВ

Проблема Австрія-Україна в аспекті історико-культурних зв'язків становить особливий інтерес. Ці контакти мають давні традиції (сягають ще X ст., коли Київська Русь торгувала з містами Наддунав'я). У 1772 р. частина українських земель увійшла до складу Габсбурзької монархії. Це сприяло посиленню міжнаціональних контактів у цьому поліетнічному регіоні, який М. Драгоманов називав "австрійською Україною". В архівах та бібліотеках Відня зберігається багато матеріалів про українку, в тому числі й музичну [5].

У Відні здобували освіту, жили та працювали представники української інтелектуальної еліти. Багато галицьких письменників, музикантів, художників брали участь у культурному житті Австрії. У Віденському університеті пройшов габілітацію С. Смаль-Стоцький – видатний вчений-філолог, реформатор українського правопису та автор першого підручника з української граматики. У Відні в 1903 р. вийшов у світ перший український переклад Біблії, над яким спільно працювали П. Куліш та І. Пулюй.

В австрійській столиці друкувалися газети "Український прапор", "Український голос", діяли різні українські культурні товариства та угруповання. Одним з таких було культурно-просвітницьке товариство "Січ", засновником якого був колишній випускник Віденського університету, галичанин А.Вахнянин (товариство було зліквідоване у 1944 р. радянськими військами). Як пише Л. Кияновська, воно виконувало важливу роль у духовному єднанні з батьківщиною тих українців, які опинилися поза її межами, а також знайомило іноземців, насамперед студентів-слов'ян та австрійців з українською культурою [5, 171-172]. Членами та активними учасниками товариства "Січ" були видатні діячі науки, культури, мистецтва, політики. У різні роки його очолювали І. Пулюй, І. Горбачевський, О. Зарицький, Я. Окуневський, О. Назарук, О. Партицький, а також музикант-скрипаль Р. Перфецький (згодом – викладач Львівського музичного інституту ім. М. Лисенка). З товариством співпрацювали піаністки С. Дністрянська-Рудницька, Л. Колесса, О. Ціпановська, композитор-піаніст Н. Нижанківський, композитор та фольклорист Ф. Колесса, співаки М. Менцинський, М. Голинський, Є. Гушалевич та ін. [3]. Багато виконавців брали участь у славнозвісних Шевченківських вечорах у Відні, пропагуючи твори М. Лисенка, галицьких та наддніпрянських композиторів.

Особливу роль відіграла столиця Австрії, так само, як і Прага, у підготовці українських наукових, виконавських та музично-педагогічних кадрів. У Відні в 1921 р. був заснований Український вільний університет – перша українська висока школа за кордоном, яка стала важливим осередком української і світової науки та культури. (У цьому ж році він був переведений до Праги і 70 років об'єднував кращі інтелектуальні сили української діаспори).

Багато українських музикантів були студентами або вільними слухачами австрійських навчальних закладів, спілкувалися з найвидатнішими діячами європейської культури. У Відні поглиблювали свою музичну освіту Мечіслав Солтис у професора Крена та Станіслав Людкевич, який навчався композиції у О. Землінського та контрапункту у Г. Греденера, слухав у Віденському університеті лекції відомого австрійського історика музики Г. Адлера. У Віденській академії в класі проф. Й. Маркса, відомого композитора і музикознавця навчалися Нестор Нижанківський та Стефанія Туркевич-Лукіянович – перша українська жінка-композитор.

У Відні розпочинали свій науковий і творчий шлях представники відомої галицької родини Колесс. Одним із перших був Філарет Колесса, який поступив до Віденського університету (навчався на теологічному, а згодом – на філософському факультеті, відвідуючи одночасно лекції з гармонії у А. Брукнера). Так само, як і С. Людкевич, він захистив тут докторську дисертацію.

У Віденській музичній академії навчалася дочка О. Колесси Любка Колесса – українська піаністка світової слави. У 1921 р., після закінчення цього навчального закладу (у Е. Зауера), в одному з найпрестижніших залів австрійської столиці (Konzerthaus-Saal) з великим успіхом відбувся її концерт-дебют. У цьому ж навчальному закладі у класі проф. П. Гріммера отримала ґрунтовну підготовку сестра Л. Колесси – віолончелістка Христина Колесса, яка згодом також стала визначною виконавицею і вела активне концертне життя. У музичній академії у П. Вайнгартена навчалася відома галицька піаністка і педагог Дарія Колесса-Залеська (донька Ф. Колесси) [4].

У музичних навчальних закладах Відня закладалися підвалини різних національних виконавських шкіл, зокрема фортепіанної. Тут отримали освіту згодом відомі українські піаністи і педагоги. На багатьох із них мала значний вплив школа Т. Лешетицького (з 1868 р. він працював у Відні). Серед її галицьких представників був Г. Мельцер, який започаткував практику безпосередніх звязків між львівськими музично-освітніми закладами та Віднем. З числа його учнів вийшло чимало львівських фортепіанних педагогів [2, 11].

Найвидатнішими серед українських піаністів 20-30-х років були згадувана вже Л. Колесси, були В. Божейко, Г. Левицька, Д. Гординська-

Каранович, Р. Савицький, Л. Мюнцер. Більшість з них здобували або завершували освіту у Відні, де зазнали впливу школи Е. Зауера, адже навчання вели його учні або викладачі, близькі до нього за поглядами: П. Вайнгартен, Л. Терн, Е. д'Альбер, А. Кессісоглю. Саме під час навчання у Відні українські піаністи освоїли форму концерту-речиталю, і їх виступи в Галичині стали новаторськими [2, 73]. Наприклад, В. Божейко була прийнята на основний курс Віденської музичної академії у 1915 р. і навчалася в класі Є. Лялевича. У 1919 р. була зарахована до майстершулє у клас Еміля Зауера, а невдовзі стала студенткою проф. Кессісоглю у Новій віденській консерваторії. Ще під час навчання, виступаючи з концертами у Відні, вона виконувала багато української музики, зокрема твори Лисенка, Барвінського, Людкевича. Протягом 20-х років регулярно виступала на Шевченківських концертах, вечорах музики і пісні товариства "Січ", брала участь в ювілейних святах українського робітничого товариства "Родина", вечірках Українського жіночого союзу. Як ансамблістка неодноразово концертувала зі співачкою Ліною Лукотскі [2, 123-130].

У Віденській музичній академії у класі Е. Зауера навчалася Софія Дністрянська-Рудницька, а в 1913-1915 рр. працювала тут викладачем. Піаністка активно концертувала як солістка в країнах Західної Європи та в Україні, влаштовувала українські концерти у Відні та Празі. Як ансамблістка виступала з Г. Крушельницькою, О. Мишугою, М. Менцинським. С. Дністрянська-Рудницька, за висловом Н. Кашкадамової, була "повпредом" української музичної культури поза межами Галичини [2, 73]. У 1915-16 рр. у Відні, в Музичному інституті (в класі К. Радля) навчалася Наталія Кміцикевич-Цебрівська (брала уроки також у Є. Лялевича). Працювала у Відні педагогом фортепіано з 1916 до 1921 року. Концертуючи в різних містах Австрії, Польщі, України, включала до своїх програм твори Лисенка та галицьких авторів. Два факультети Віденської музичної академії закінчив Тарас Микиша – син співака М. Микиші, талановитий піаніст та композитор, лауреат кількох міжнародних конкурсів, автор цікавих камерних і фортепіанних творів. Їх неодноразово виконувала в концертах і на радіо відома в Україні та Австрії піаністка Д. Гординська-Каранович, яка навчалася разом з Т. Микишею у П. Вайнгартена [1, 216].

З Віднем пов'язана діяльність Є. Мандичевського – визначного українського і австрійського композитора, музиколога, диригента, педагога, професора Віденської консерваторії. Концертмейстером Віденської Фольксопери працював віолончеліст Б. Бережницький, який багато виступав в австрійських та українських концертах із Д. Гординською Каранович. Згодом до них приєднався відомий австрійський скрипаль Карл Бальц, з яким українські музиканти брали участь в концертах тріо Н. Нижанківського [1, 215].

До літа 1924 р. у віденському Бургтеатрі (Burgteater) працював як концертмейстер і хормейстер композитор Юзеф Коффлер, якого називали "галицьким Шенбергом". Він, як і Людкевич, поступив до Віденського університету (у 1914 р.), навчався у Г. Греденера та Г. Адлера.

У 30-х роках активну участь в українському житті Відня брав Павло Маценко – український музиколог, дослідник народної і духовної музики, який керував хором церкви св. Варвари. Після його від'їзду до Канади диригентом став Андрій Гнатишин. З Віднем пов'язані сторінки біографії та творчої діяльності таких українських співаків, як М. Скала-Старицький, І. Маланюк, яка отримала почесне звання "Каммерзенгерін" та багатьох інших музикантів.

Цікавою в аспекті проблеми міжнаціональних контактів є постать піаніста Е. Штоєрмана. У музичному лексиконі Рімана він значиться як австрійський піаніст, бо один з періодів свого життя провів у Відні (обертався у колі прибічників нової музики і в 1918 р. увійшов до Товариства приватних музичних виконань, заснованого Шенбергом). У словнику Грова він фігурує як американський піаніст, оскільки друга половина його життя була пов'язана з США. На думку Н. Кашкадамової, є не менш вагомі підстави, щоб асоціювати ім'я цього музиканта з Галичиною (народився в Самборі), з якою до 1936 р. він не поривав зв'язків. У Львові Е. Штоєрман навчався, регулярно приїжджав сюди з концертами, проводив на початку 30-х років майстеркурси [2, 110-111].

Як бачимо, міжкультурні контакти між Віднем та Західною Україною були вельми різноманітними, міцними та плідними. Вони не припинилися і після руйнації Австро-Угорської імперії, набули нових форм і яскраво проявилися у різних галузях музичного мистецтва.

Література:

1. Гординська-Каранович Д. Українська музика у Відні (Спогади) // Український музичний архів. Вип. 1. К: Центрмузинформ, 1995. – С. 215-218.

2. Кашкадамова Н.Б. Фортеп'янне мистецтво у Львові: Статті. Рецензії. Матеріали. – Тернопіль: Астон, 2001. – 400 с.

3. Кияновська Л. Репрезентація української культури у Відні в XIX ст. Музикалії товариства «Січ» // Український світ. – 2002. – Ч. 1-6. – С. 40-43.

4. Токарчук В. Колесси – студенти музичних закладів Відня кінця XIX – початку XX століття // Родина Колессів у духовному та культурному житті України кінця XIX-XX століття: Зб. наук. праць та матеріалів. – Львів, 2005. – С. 292-296.

5. Українсько-австрійські культурні взаємини другої половини XIX – початку XX століття. – Київ; Чернівці, 1999. – 299 с.

6. Черніга Р. Відень і українство // Український світ. – 2002. – Ч. 1-6. – С. 43-44.

Ніколаєва Л.М.,
канд. мистецтвознавства, професор,
Львівська ДМА ім. М.В. Лисенка

ЄВРОПЕЙСЬКА СОНАТНА МОДЕЛЬ У ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ ГАЛИЧИНИ

Матеріальна і духовна культура кожного народу, нації чи навіть етнічної групи має притаманні лише їй особливості, зумовлені чинниками, як об'єктивно історичного, так і суб'єктивного характеру. Відомо, що протягом довгого часу основним репрезентантом української професійної музики були вокальні жанри, зокрема хорові, які у XVIII ст. сягнули світового рівня. Інструментальна музика, а особливо камерна, розвивалася менш інтенсивно. Діапазон її жанрів та форм до 2-ї пол. XIX ст. був обмеженим. Одним із жанрів, що відносно довго "прищеплювався" на українському, як і взагалі на східнослов'янському ґрунті, була соната. Однією з причин, яка гальмувала цей процес, було те, що сонатна модель, сформована в системі класичного стилю, сама стала його підсистемою, в якій всі елементи є взаємопов'язаними і взаємозалежними. За словами Н. Горюхіної, логіка сонатної форми наповнювалася змістовністю естетичного порядку [1, 153]. У процесі еволюції сонати склалася така її жанрова модель, яка не могла механічно "наповнюватися" новою образністю та інтонаційністю (докладніше про це йдеться у нашій дисертації та деяких публікаціях) [5, 6].

У зв'язку з тим, що, внаслідок сумнозвісних ідеологічних причин, прізвища багатьох діячів українського мистецтва (зокрема західноукраїнських, які у повоєнний час опинилися поза межами батьківщини) були вилучені з національного культуротворчого процесу, дати повну і об'єктивну картину розвитку багатьох жанрів до кінця XX ст. було практично неможливо. Це стосується і сонати, зокрема фортепіанної [3].

Історія української сонати починається з XVIII ст. Першим зразком став тричастинний цикл М. Березовського для скрипки і чембало (1772). У 80-х рр. XVIII ст. були створені клавірні сонати Д. Бортнянського, в яких виявляються зв'язки з ранньокласичними італійськими зразками жанру та інтонаційними елементами українського походження, що в сублімованому вигляді входять у контекст західноєвропейської моделі. Ранньоромантичні риси виявляються у сонаті І. Лизогуба для фортепіано з віолончеллю облігато (надрукована у 20-х рр. XIX ст. у Дрездені).

Спробу поєднати модель класичної тричастинної сонати (бетховенського типу) з українським мелосом зробив у 1876 році М. Лисенко. У його Сонаті для фортепіано ля мінор класицистичні елементи виявляються не лише у формі, але й деяких формулах фактурного викладу, принципах

розвитку. Проте прагнення до стильового симбіозу повною мірою не реалізувалося. За своїми мистецькими якостями соната поступається іншим творам М. Лисенка (сам композитор цього твору в концертах не виконував). Соната звучить досить рідко, хоча робилися спроби її популяризації (зокрема вона входить до монографічної програми з творів М.Лисенка композитора-піаніста Олександра Козаренка).

На початку ХХ століття композитори Наддніпрянської України (Я. Степовий, Ф. Якименко, Л. Ревуцький), прагнучи опанувати цей складний жанр, взяли за взірець романтичну сонатну модель (зокрема одночастинну, поемного типу), яка виявилася більш "місткою" в стильовому відношенні і дозволяла більш органічно сполучати елементи сонатності з українською інтонаційністю.

Жанр сонати займав значне місце у сфері творчих інтересів західноукраїнських композиторів, особливо у першій третині ХХ ст. Більшість з них отримала освіту у музичних закладах Відня, Праги, Берліна, тому на них, на відміну від митців зі східних регіонів, у більшій мірі вплинули традиції західноєвропейської, зокрема австро-німецької культури.

У кінці ХІХ ст. спроби оволодіти цим європейським жанром неодноразово робив С. Людкевич. У монографії про композитора З. Штундер подає список творів (закінчених і незакінчених), написаних від 1893 по 1898 р. в Ярославі. Серед них є окремі завершені частини і незакінчені фрагменти чотирьох сонат для фортепіано, над якими композитор працював у 1896 р.: До мажор, Соль мажор, соль мінор і Фа-дієз мажор [10, 78].

Донедавна втраченою вважалась фортепіанна соната одного з представників "празької школи" в галицькій музиці – В.Барвінського. Написаний у 1910 р. твір, за словами С. Павлишин, "на національному ґрунті … представляє перше високомистецьке осягнення в даному жанрі" [8, 20]. Щодо оцінки мистецьких якостей сонати, то з думкою С. Павлишин не можна не погодитися. Що ж стосується пріоритетності В. Барвінського, то слід зауважити, що роком раніше (в 1909 р.) була написана "Фантастична соната" Ф. Якименка, а в 1909-1910 – Фортепіанна соната Ре мажор Я. Степового.

В. Барвінський, як і С. Людкевич, своєю творчістю намагався заповнити прогалини в українській, зокрема галицькій музиці, звертався до тих жанрів, яких вона ще не мала (він створив також Віолончельну сонату, яка є одним із найвизначніших камерно-ансамблевих творів вітчизняних авторів). У Сонаті для фортепіано До-дієз мажор композитор використовує тричастинну модель монументальної циклічної сонати романтиків із фінальною фугою, яка зародилася ще у Бетховена (у Барвінського остання частина написана у формі варіацій з фугою). У щільній, оркестрового типу фактурі і гармонічній мові простежуються впливи Брамса, інтонаційно-образний

зміст асоціюється з творами Вагнера (зокрема, як вказує С. Павлишин, з образами Лоенгріна і Парсіфаля [8, 20]).

До галицьких митців, чиї імена протягом довгого часу замовчувалися, належить Борис Кудрик (1897-1950) – блискучий музикознавець, композитор, педагог. У 1945 р. у Відні він був заарештований органами радянської контррозвідки та засуджений на 10 років. Помер у таборі для політв'язнів у Мордовській АРСР. Реабілітований у 1991 р. Писав камерно-інструментальну, вокальну, хорову та театральну музику. Цей композитор був яскравим прихильником класицизму і особливо інтенсивно працював у жанрі, що репрезентує цей стиль, називаючи себе "українським сонатником" [9, 29]. Для фортепіано у 1924-1925 р. написав п'ять сонат, в яких виразно виявляються неокласичні тенденції.

Цікавим зразком є Фортепіанна соната Зиновія Лиська, створена у 1927 р., (у 1931 р. її вперше виконала Галя Левицька). У цьому ж 1931 році була написана Фортепіанна соната Антіна Рудницького, яка на Міжнародному конкурсі на кращий музичний твір, що проводився польським музичним товариством у Варшаві у 1937 р., отримала першу премію. Цей композитор також протягом довгого часу не фігурував у музикознавчих роботах, бо під час Другої світової війни емігрував до Німеччині, а згодом переїхав до США.

У 30-х роках сонати цих авторів входили до програм багатьох західноукраїнських піаністів. Наприклад, Г. Левицька мала в репертуарі сонати З. Лиська, А. Рудницького (виконала в 1932 р.). Твір Б. Кудрика грав у концертах (1936 р.) Р.Савицький [2, 68].

У 20-30-х роках були написані фортепіанні Сонатина ор. 12, Соната ор. 19 (втрачена) та Musique quasi una sonata ор. 8. "галицького Шенберга" – Юзефа Коффлера [4]. У Сонатині принципи додекафонії співставляються з неокласичною фактурою. Додекафонним твором є і "Музика в жанрі сонати" ор. 8 (Musique quasi una sonata), яка складається з п'яти частин і виявляє близькість до барокової сонати-сюїти.

До жанру фортепіанної сонати та сонатини у 30-40-х роках зверталися львівські "пражани", вихованці В. Новака – Роман Сімович та Микола Колесса, які спиралися як на українські національні традиції, так і на досвід свого вчителя. У фортепіанному доробку Р. Сімовича є дві циклічні сонати (1932, 1939 рр.), які зорієнтовані на романтичну модель "великої" сонати (особливо чотиричастинна Соната № 2). Перші частини циклів – лірико-драматичного, патетичного характеру, тяжіють до стилістики узагальнено-романтичного плану. Ліричні частини та жанрово-танцювальні фінали виявляють зв'язок з фольклорними джерелами. На основі оригінальних народних пісень написана Сонатина Ля мажор (1944 р.) Р. Сімовича.

Органічне поєднання класицистичної тричастинної сонатної моделі з національно-характерним мелосом відбулося в програмній Сонатині

М. Колесси (1939 р). Обравши ранньокласичну модель сонати-сонатини, що поєдналася з яскравим виразним тематизмом народнопісенного характеру (в основу лягли ритмоінтонації карпатського фольклору, більш архаїчного, з перевагою ритмічного фактора та дрібних структур), композитор створив один з кращих зразків цього жанру в українській фортепіанній літературі [7].

Як бачимо, соната, зокрема фортепіанна, посідала вагоме місце у творчих інтересах композиторів західного регіону України (особливо у 20-30-ті роки), виявляючи розмаїття структурних та образно-інтонаційних рішень. Прагнення до трансформування класичного інваріанту жанру, створення його нових національних різновидів реалізувалися внаслідок використання нового інтонаційного матеріалу. На фольклорній основі виникають українські неокласичні зразки жанру; національно-характерні елементи, пов'язані з західноукраїнським, зокрема карпатським фольклором, проникають у сонати романтичного типу. Трапляються спроби поєднати інші стильові варіанти сонатної моделі (зокрема барокову) з новітньою (додекафонною) технікою.

Так, з другої пол. XX ст. сонати для фортепіано у львівських митців з'являються епізодично (є поодинокі зразки у доробку Д. Задора, В. Флиса, М. Скорика, В. Камінського).

Література:

1. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы. – К.: Муз. Україна, 1970. – 318 с.

2. Кашкадамова Н. Українська фортеп'янна музика в репертуарі піаністів Галичини (60-і роки XIX ст. – 1939 р.). // Кашкадамова Н.Б. Фортеп'янне мистецтво у Львові. – Тернопіль: АСТОН, 2001. 2001. – С. 51-79.

3. Ланцута Л. Українська фортепіанна соната: теорія, історія, сучасні тенденції: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.03. – К., 1998. – 18 с.

4. Мазепа Л. Сторінки музичного минулого Львова. З неопублікованого. – Львів: Сполом, 2001. – 280 с.

5. Николаева Л. Образно-стилевое воздействие фольклора на жанр сонаты в украинской фортепианной музыке: Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – К., 1983. – 223 с.

6. Ніколаєва Л. Фольклорні мотиви в українській дожовтневій фортепіанній сонаті // Народна творчість та етнографія. – 1982. – № 5. – С. 63-66.

7. Ніколаєва Л., Колесса К. Камерно-інструментальна творчість // Микола Колесса – композитор, диригент, педагог: Зб. Статей. – Львів, 1996. – С. 30-43.

8. Павлишин С. Василь Барвінський . – К.: Муз. Україна, 1990. – 88 с.

9. Толошняк Н. Борис Кудрик // Музика. – 1997. – № 5. – С. 29-30.

10. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. – Т.1.– Львів: ПП «Бінар-2000», 2005. – 636 с.

Павленко І.М.,
аспірантка КНУКіМ

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ СТАНОВЛЕННЯ МУЗИКОЗНАВЧОЇ ШКОЛИ ХАРКОВА (перша третина ХХ ст.)

Дослідження специфіки становлення українського музикознавства в аспекті національної культурної традиції та з погляду історичної еволюції дає можливість прослідкувати становлення нових методологічних підходів, концепцій та характеру дослідницької роботи, виявити співвідношення загальнонаціональних тенденцій і специфічних рис, осмислити особливості наукової діяльності видатних представників музикознавчої школи національного спрямування.

У Харкові становлення музикознавства на початку ХХ століття відбувалось в енергетично потужній атмосфері, котра була зумовлена соціокультурними факторами розвитку тогочасного суспільства. Серед них – розвиток наукових і мистецьких ініціатив попередніх десятиліть, в яких системотворчим елементом виступає ідея національного. Його методологічні засади формувались на джерельній базі філософсько-естетичних, історичних і етнографічних досліджень українських суспільствознавців ІІ половини ХІХ ст., в яких проблема національного виступала в різних іпостасях – як геополітична, історіософська, естетико-філософська, історико-культурологічна.

В ідейно-естетичних настановах провідних харківських музикознавців детермінантою стала проблема національного як загальнофілософський метод підходу до явищ музичної дійсності, а також використовувалась методика європейського, в тому числі російського, музикознавства, зокрема в класичній і традиційній школах теорії музики, а також музично-історичних концепціях, які спирались переважно на засади культурно-історичної школи. Таке поєднання національного і загальнотеоретичного сприяло засвоєнню українською гуманітарною думкою певної системи художніх цінностей, в якій гармонійно співіснували етнічне і соціальне, національне і європейське.

Аналіз наукових джерел свідчить, що значну роль в інтенсивному розвитку музикознавства в Харкові на початку ХХ ст. відігравали досягнення суміжних гуманітарних галузей – україністики, історіографії, історії літератури, філософії, етнопсихології, фольклористики, культурології, а також опрацювання музикознавцями новітніх музично-естетичних тенденцій і дослідницьких технологій.

Значними здобутками на цьому шляху стали ґрунтовні музикознавчі розвідки провідних представників харківської школи – В. Сокальського,

С. Дрімцова, Г. Хоткевича, П. Козицького. Ці дослідження містять в собі розробки аспектів самобутності традицій, особливостей музичного фольклору (який розглядався як головне джерело в процесах національного стилеутворення), багатий фактологічний матеріал і характеризуються опорою на українську суспільствознавчу та музикознавчу традицію.

Теоретичне музикознавство репрезентоване монографіями про композиторів і розвиток окремих напрямів музичного мистецтва, музично-критичною та довідковою літературою (С. Дрімцов, О. Горовіц, Є. Рєдін, Ф. Шміт, Р. Геніка).

Домінування у 20-ті роки в Україні соціологічного підходу до мистецьких явищ, який передбачав безпосередню залежність мистецтва від характеру суспільно-історичних формацій, зумовило включення музичної науки до нової системи естетичних нормативів і принципів. Аналіз історико-культурологічних джерел свідчить, що динаміку ідейно-естетичних настанов українського музикознавства в її змінах виразно характеризують такі тенденції:

1. Рух від розуміння нації як етнічної індивідуальності, національного стилю в музиці як необхідного фактору існування національної культури до запровадження нового політико-ідеологічного й раціоналістичного підходу до структури національного, з визначенням шляхів розвитку музичного мистецтва, єдиної музичної мови, яка б відбивала ідеологію суспільства майбутнього.

2. Рух від розуміння спадкоємності української культурної традиції до залежності й принципової підпорядкованості її офіційній ідеології, головним критерієм, якої проголошувалась відповідність пролетарської ідеології.

Але українська національна традиція попри все протягом першої третини XX ст. виступає головною рушійною, творчою детермінантою в системі пріоритетів музикознавства того часу.

Як свідчить науково-дослідницька література, в Харкові в 20-ті роки XX ст. остаточно сформувалася музикознавча школа національного спрямування, репрезентована науковцями кількох поколінь.

Аналіз мистецької преси дає вичерпне уявлення про особливості подальшого формування різних наукових галузей музикознавства.

Теоретичне музикознавство представлене підручниками та посібниками, створення яких було, з одного боку, зумовлене потребами музичної освіти, а з іншого – відбивало стан музичної науки та новітні тенденції розвитку. З цього погляду особливий інтерес становить група спеціалізованих праць, яка має безперечно історичне значення як прояв тенденції докорінного перегляду традиційної теорії музики й відзначається рисами новаторства (С. Дрімцов, Я. Полфьоров, П. Козицький).

Окрему категорію складає група підручників, розрахована на масового читача (Ф. Парфілов, А. Бабій, К. Богуславський, В. Костенко). До

підручників, посібників та іншої інструктивної літератури належать дослідження, що виконували функції посібників чи були так визначені авторами (“Музичні інструменти українського народу” Г. Хоткевича, “Подвійний канон” С. Богатирьова, “Практичний курс гармонії” В. Барабашова). Музично-критичні публікації представників харківської музикознавчої школи представлені наступними жанрами – рецензії, оглядово-аналітичні статті, інформації та дописи, публіцистичні виступи, проблемні статті, які умовно поділяються на праці з питань методології, методики й практики, музичної естетики (С. Богатирьов, Г. Хоткевич, Ф. Парфілов, П. Козицький, Б. Новосадський), фольклористики (С. Дрімцов, Я. Полфьоров, П. Клименко), присвячені творчості композиторів (“Музичні силуети” Я. Полфьоров, В. Костенко, Ю. Ткаченко).

Про активність національних тенденцій у сфері музикознавства свідчать красномовні дискусії, в яких виявлялись різні погляди на шляхи розвитку української музики в минулому та перспективи творчої школи.

Музична культура Харкова цього періоду висвітлювалась у таких періодичних виданнях як “Шляхи мистецтва”, “Культура і побут”, “Червоний шлях”, “Нове мистецтво”, “Музика масам”, “Мистецька трибуна”.

Таким чином, широкий спектр досліджень, поступове формування аналітичної методології, новітніх естетично-дослідницьких критеріїв, плідна взаємодія з іншими галузями науково-творчої україністики дозволили музикознавцям зробити помітний внесок у розвиток української музичної культури, опрацювати схему періодизації, орієнтовану на специфіку національних процесів, зорієнтувати музикознавство на шлях європейського розвитку.

Парфентьєва І.П.,
ст. викладач Миколаївського ДУ
ім. В.О. Сухомлинського

ДУХОВНЕ ВІДРОДЖЕННЯ ТВОРЧОГО ДОРОБКУ А. ВЕДЕЛЯ В КОНТЕКСТІ XX СТОЛІТТЯ

У сучасній культурі з особливою силою усвідомлюється роль хорового мистецтва як провідника вищого рівня почуттів і думок, інструмента духовного вдосконалення нації. Освоєння хорових традицій минулого не є їхнім дзеркальним відображенням у нинішнім суспільстві. Минуле в тому обсязі живе в сьогоденні, в якому співзвучне сучасному світовідчуванню, духовним пошукам й прагненням епохи. Так, “в контексте настоящего времени прошлое не тождественно самому себе. Важен резонанс, преемственная связь, содержание, которое обретает современник в результате духовного диалога с культурным наследием. Способ же контакта с куль-

турой, стиль жизни, видение человеком мира зависят от исторически сложившихся национально-культурных традиций" [1, 70].

Традиція виражає глибинні духовні структури хорової культури. Повноцінне й глибоке її освоєння, що визначає відкритість особистості цінностям загальносвітової культури, вимагає цілеспрямованих зусиль як індивіда, так і суспільства.

Властивий вітчизняній культурі принциповий нерозривний зв'язок художніх і філософських начал рельєфно виявився в хоровій сфері. Основу логіки музичного розвитку в церковній хоровій творчості становить слово, його змістовне навантаження. Характерно, що в структурі православного культу відсутня інструментальна музика, "нарушающая ход мысли воспеваемого текста" [2,16]. Словесний зміст, музика й рух душі виступають у єдності. У хоровому співі безпосередньо проявляється специфічно національне відношення до істини як "до живої істоти" [3].

У XX ст. в нашій країні ставлення до духовної хорової музики, зокрема, творів А. Веделя, було неоднозначним. Творчість цього композитора для історії української музики, зокрема духовної хорової, має величезне значення. Серед наукових досліджень життя та творчості видатного українського композитора XVIII ст. виділяється монографія І. Соневицького "Артем Ведель і його музична спадщина", яка була видана у Нью-Йорку у 1966 р. Автор створив значну джерельну базу для своїх наукових досліджень, спромігшись дістати матеріал про біографію композитора, мало не повну збірку творів митця. Поданий до монографії список використаних автором джерел та літератури (зокрема нотних матеріалів) становить біля 100 найменувань. У дослідженні досить детально викладені проблеми нотографії хорової спадщини композитора, зокрема автор згадує 21 хоровий концерт, з яких 14 – опублікованих, та подає відомості про ті твори, які йому були відомі.

У 20-ті роки XX ст. за часів відродження духовної спадщини українського народу музика А.Веделя виконувалась багатьма співацькими капелами. Проте документальних даних про концертну діяльність хорових колективів того часу дуже мало. У Львівській державній бібліотеці, у відділі рідкісних видань нами знайдена афіша Українського хору Д. Котка за 1926 рік, де серед інших у переліку вказані два твори А. Веделя: "Покаяння отвєрзі мі двері" та концерт "На ріках Вавилонських".

Слід звернути увагу на хорову капелу під керівництвом О. Кошиця, яка в 20-ті роки XX ст. в концертному турне за межами Радянського Союзу вела пропаганду українського мистецтва. Виконувались твори різних жанрів: українські народні пісні в обробці М. Леонтовича, М. Лисенка, К. Стеценка, В. Ступницького, О. Кошиця, твори світські і духовні тощо. Цей колектив зробив велику справу для відродження та пропаганди хорової

спадщини А. Веделя, адже звучання хору можна було почути в Америці, Канаді та в країнах Західної Європи.

Наприкінці 1922 р. Український національний хор під керівництвом О.Кошиця здійснив успішну поїздку з концертами у США, де познайомив широку американську публіку з мистецтвом українського хорового співу. Так, наприклад, в Нью-Йорку колектив виступав у концертному залі Карнегі-Холл з програмою, до якої увійшли концерти та інші твори А. Веделя, і мав великий успіх.

У США О. Кошиця називають "батьком" українського народного співу. У 1923 р. О. Кошиць і більша частина хору вирішили залишитися в цій країні. Український національний хор став своєрідним каталізатором у пожвавленні діяльності українських мистецьких колективів у США. За час свого існування хор підготував чимало концертних програм, складених із творів М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, М. Дилецького.

Видатний український хормейстер Нестор Городовенко зробив велику справу для відродження та популяризації творів А. Веделя. До кінця 80-х рр. XX ст. його ім'я було під суворою забороною цензури, а в літературі, присвяченій українському хоровому мистецтву, до останнього часу було знайдено тільки окремі відомості про цю надзвичайно талановиту людину, все життя якої було присвячено відродженню та популяризації української хорової музики. За радянські часи нами знайдено тільки декілька статей, присвячених творчості Н. Городовенка у закордонних журналах: "Екран" (США, травень-вересень 1975, ч. 81-82 Г. Завітневич. Нестор Городовенко.) та "Київ–Філаделфія" (1961 № 1 М. Кульчицький. Духовні концерти Н. Городовенка.). Тільки у 1993р. журнал "Музика" (№ 5) надрукував в скороченому вигляді статтю Г. Завітневич, а у 2001 р. з'явилось монументальне дослідження Г. Шибанова, присвячене життю і творчості Н. Городовенка. У монографії на основі великого фактологічного і документального матеріалу в повному обсязі досліджується життя і творчий шлях хормейстера.

Маючи хист до хорового виконавства, ще на початку XX ст. Н. Городовенко, працюючи вчителем у с. Лохвиця Полтавської обл., організував великий міський та церковний хори, з якими виконував складні композиції українських класиків. Серед цих творів велике місце в репертуарі займали хорові концерти Артемія Веделя, з творчістю якого Н. Городовенко познайомився ще у дитячому віці, коли хлопчиком співав у церковному хорі.

З 1917 р. Н. Городовенко жив у Києві, де присвятив себе виключно диригентській діяльності. На початку другої світової війни Н. Городовенко працює другим хормейстером хорового колективу "Українська Національна Хорова Капела" (першим хормейстером був П. Гончаров). Виконуючи духовні твори українських композиторів, у тому числі і А. Веделя, у

серпні 1943 р. капела під керівництвом Н. Городовенка дала в Києві останній великий духовний концерт, в програмі якого були хорові концерти Д. Бортнянського та А. Веделя. Після цього диригент переїжджає до Львова, де організовує професійний хор ім. М. Леонтовича. У своєму репертуарі цей колектив мав класичні, народні та духовні твори. Широке поле для виконання духовних концертів відкрилося тоді, як хор покинув межі України. Після еміграції в 1945 році в місті Аугсбурзі (Німеччина) цей колектив набув назву "Україна" та багато виступав у таборах "американської зони", де слухачами були не тільки українці, а й люди інших національностей. Всюди, де виступав хор, він давав по два концерти, де один – із творів української і зарубіжної хорової класики, а другий – духовний. Саме в цей час німецький слухач широко ознайомився з перлинами української хорової класики, що була представлена творами духовних композиторів, велику частину репертуару складали твори А. Веделя [19, 146].

У 1949 р. Н. Городовенко переїхав до Монреаля в Канаду, де протягом 14 років диригував хором "Україна". В репертуарі співацького колективу були різні твори А. Веделя, серед яких і Великодні Ірмоси.

Протягом всього життя Н. Городовенко вів пропаганду української музичної культури, зокрема хорової музики, був "інтерпретатором" української народної пісні та популяризатором української духовної музики в Україні та за її межами. Великі успіхи і популярність хорових колективів Н. Городовенка показали, що його натхненна праця, талант і творчість змогли розвинутися лише при постійному спілкуванні з українською культурою, життям українського народу. Своєю диригентською діяльністю він прагнув підкреслювати українську культуру. Творчі колективи, які були створені диригентом, виконували кращі зразки української народної пісні, хорової класики та української духовної музики.

Твори А. Веделя на початку XX ст. були в репертуарі не лише хорових колективів, а й окремих виконавців. Так, російський співак Ф. Шаляпін мав у своєму репертуарі твори композитора, які виконував разом із різними хоровими колективами. Серед них найулюбленішим було тріо "Покаяння отверзи ми двері". Цей твір звучав у виконанні співака у Парижі (Франція, 1931 р. разом з хором російської опери під керівництвом Д. Арістова), у Берлині (Німеччина, березень 1937 р. з митрополичим хором під керівництвом Н. Афонського).

Небагато було зроблено в напрямку дослідження життя та творчості А. Веделя дослідниками за радянські часи. Вважалось, що А. Ведель був суто церковним композитором і тому його діяльність як митця замовчувалася. Деякі відомості про композитора ми зустрічаємо у 1956 році в "Журналі Московської патріархії" (1956 р. № 4, с. 62) у статті М. Успенського на пам'ять П. Турчанінова. А. Ведель згадується як "...искусный певец-

художник и известнейший на Украине духовный композитор. Кроме того он был человек кристальной душевной чистоты. Его мало назвать благочестивым человеком, – это был христианский сподвижник в буквальном смысле этого слова…". В "Українській Радянській Енциклопедії" (Т. 2. – С. 250) йому відведено лише кілька рядків, а в академічній "Історії Києва" (К., 1960. – Т. 1. – С. 268) ще менше місця.

Перші повідомлення про виконання творів композитора у Радянському Союзі даються 1965 р., коли Російська академічна хорова капела під керівництвом О. Юрлова почала включати до своїх концертних програм маловідомі твори композиторів XVII–XVIII ст. Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя, В. Титова, Калашникова, М. Дилецького. У 1967 році в "Історичному журналі" (№ 8) була надрукована стаття М. Боровика "До 200-річчя Артема Веделя", яка вперше висвітлила проблеми духовної музики та знайомства читачів з композиторами – представниками цього музичного напрямку. У 1968 р., завдяки професору, завідуючій кафедрою історії української музики Київської консерваторії О.Я. Шреер-Ткаченко, відбулася перша Конференція з питань старовинної української музики [6], темою якої стали пошуки індивідуально-неповторного, що яскраво виявились у XVII-XVIII ст. в українському живописі, пісенному фольклорі, знайшли свій прояв в музичній культурі. Уперше були оприлюднені рідкісні матеріали про А.Л. Веделя, зокрема доповіді В.С. Кука "Нові документальні дані про життя А.Л. Веделя у Харкові" та М.К. Боровика "Про впливи народної пісні на мелодику А. Веделя" [4].

З 1969 р. ми маємо дані про виконання творів А. Веделя хоровою капелою "Думка", керівником якої в цей період був М. Кречко, який підготував програму з творів хорової спадщини композиторів XVI–XVIII ст. В репертуар хору увійшли невідомі тоді твори М. Дилецького, М. Березовського та А. Веделя, які з цього часу почали повільно виходити з темряви небуття, знаходячи своє місце у репертуарі хорових колективів. Твори А. Веделя було чути у виконанні хору студентів Київської державної консерваторії під керівництвом П. Муравського. У своєму листі від 17.12.1972 до Є. Савчука П. Муравський згадує про свою роботу у Київській консерваторії з хором, де протягом 1972 р. було вивчено та "записано на платівку фірми "Мелодія" твори Бортнянського, Веделя, Березовського й Сковороди" [5, 402-403].

До 80-х рр. XX ст. духовна музика, нажаль, мало використовувалась. Але в 1985 р. у періодичних виданнях подекуди з'являються анонси про виконання духовних творів, про нові конференції, присвячені цій тематиці. У 80-90-х рр. XX ст. звернення до духовної музики активізується в усіх сферах хорової культури, як композиторській, так і у виконавській творчості. Композитори звертаються до глибинних інтонаційних витоків духовної

культури, концертні виступи проходять у Москві[1], Києві[2]. Твори А. Веделя починають виконуватися на науково-дослідних конференціях та музичних фестивалях різного спрямування[3].

В українському хоровому мистецтві в той час намітилася тенденція: деякі хори стали послідовно освоювати музику якого-небудь визначеного напрямку, стилю, композиторської школи. Як приклад можна привести самодіяльну хорову капелу "Почайна" (керівник А. Жигун). Цей колектив цілком присвятив себе творчості українських композиторів XVIII – початку XIX століття. На численних концертних майданчиках Києва ними виконано кілька концертів А. Веделя і ряд інших його творів. Багато чого з творчості А. Веделя, а також М. Березовського завдяки "Почайні" пролунало в Києві вперше. Почали займатися концертною діяльністю і церковні хори. У широко рекламованих благодійних концертах у кращих залах Києва вони виступали разом зі світськими колективами, що свідчить про консолідацію духовних і світських виконавських сил. Найбільш послідовний у цьому плані був Митрополичий хор Владимирського собору [7].

Навесні 1990 року у Києві пройшов міський фестиваль духовної музики, де звучало чимало творів українських композиторів. Так, слухачі вперше познайомилися з літургіями святого Іоанна Златоуста на музику С. Панченка, О. Кошиця, А. Веделя у виконанні хорів Українського телебачення та радіо, студентів Київської державної консерваторії, капели

---

[1] 26 вересня 1985 року у Москві у Великому залі консерваторії відбувся перший концертний виступ Ленінградської академічної хорової капели ім. М.І.Глинки під керівництвом В.Чернушенко, де була виконана програма з творів XVI – XVIII століть (Д. Бортнянський, В. Титов, А. Ведель). 4 грудня 1985 року московський камерний хор "Віват" виконав програму творів, яка була складовою частиною філармонічного абонемента "Антологія російської музики", який об'єднав теми "Хорова культура російського бароко" та "Хорова культура раннього класицизму". Концерт відбувся у Новому залі Московської консерваторії. Була виконана музика Д. Бортнянського, В. Давидова і А. Веделя.

[2] 5 та 11 липня 1987 року у Києві у приміщенні колишньої Трапезної церкви камерний хор під керівництвом В. Іконника вперше у великому обсязі виконав програму з творів А. Веделя.

[3] 1989 рік – ювілей клубу хормейстерів і композиторів "Тоніка" під керуванням Е. Виноградової при Київському міському відділенні Музичного товариства УРСР (на святі виконувались твори А. Веделя); м. Суми – наукова конференція "Глухівська музична школа та її роль у розвитку вітчизняної музичної культури" (до програми ювілейних урочистостей увійшов Тиждень музики, який відкрив Київський камерний хор імені Б. Лятошинського (художній керівник В. Іконник), виконавши твори М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя); Волгоградська хорова капела під керівництвом І. Журавленка розпочала цикл концертів під назвою "П'ять віків російської музики"(до програми входять твори Д. Бортнянського, А. Веделя (концерт "Нині відпущаєши").

“Почайна”. У фестивалі взяли участь провідні професіональні та самодіяльні хори Києва.

За роки незалежності справа відродження духовної спадщини України починає набувати сили, відкриваються забуті сторінки нашої історії, розпочинається нове відродження української нації та її культури. Поширилась увага до духовності у всіх сферах громадського життя, в культурі, у музичному мистецтві. Особливо це стосується духовної хорової спадщини. Поширюється проведення різноманітних фестивалів, конкурсів духовного напрямку, до яких залучаються кращі виконавські колективи з різних кінців світу[4]. Українську духовну музику виконують не тільки професійні та навчальні хорові колективи, а й аматорські[5].

1997 р. став видатним у сфері відродження музичної спадщини А.Л. Веделя. Уперше за часи визнання видатного митця цей рік був проголошений “Роком Веделя”. 230-річчя від дня народження видатного українського композитора стимулювало увагу до творчої спадщини митця, якому не надавалося належного місця в науці та значення в національній культурі[6]. 30 жовтня 1997 р. відбулася історична подія у світі відродження музики А. Веделя та нового відкриття особистості цього великого музиканта. Центр музичної україністики при Національній музичній академії імені П.І. Чайковського розробив ряд заходів на відзначання знаменної дати. Відбулася конференція “Постать Артемія Веделя в історико-культурному контексті століть”, присвячена 230-річчю від дня народження композитора, що проходила у приміщенні Національного університету “Києво-Могилянська академія” та в Національній музичній академії України ім. П.І.Чайковського. Цей захід був першим з 1901 року, який присвятили

---

[4] З 26 квітня по 10 травня 1992 року у Кишиневі відбувся фестиваль “Дзвони воскресіння” присвячений святу Великодня (Звучала музика А. Веделя); у тому ж році у містах Чернігові та Києві проходив Другий міжнародний фестиваль української духовної музики. В його рамках проводилась низка концертів у Донбасі. Серед хорових колективів виділявся хор студентів Донецької державної консерваторії ім. С. Прокоф’єва під керівництвом П. Горохова, який виконував, серед інших, твори А.Веделя. У 1993 році пройшов Перший фестиваль української музики “Струни душі нашої”, де було представлено музику майже 60 композиторів: А. Веделя, М. Березовського, Д. Бортнянського, М. Лисенка та інших.

[5] 1995 рік – Київ – хор комбінату “Преса України” під керівництвом О.Жигуна на звітному концерті колективу виконував, серед інших, такі твори Веделя: “Отче наш”, “Святий Боже”, “Да сповняться вуста наші”.

[6] З 17 по 23 травня у Дрогобичі проходив ІІІ фестиваль української музики “Струни душі нашої”, де виконувались, серед інших, твори Бортнянського та Веделя. 6-8 листопада 1998 року у Києві проходив Другий фестиваль “Золотоверхий Київ”. Національна капела України “Думка” представила національні класичні засади XVIII століття: пружний, піднесений концерт Д.Бортнянського “Восклікніте Господеві” та проникливий ліричний концерт А. Веделя “Господи Боже, на Тя уповах”.

нашому славетному співвітчизнику. Конференція об'єднала фахівців, які займаються дослідженням біографії і спадщини А. Веделя, проблемами інтерпретації його композицій. Ґрунтовні роботи, діалог літературознавців та музикантів, науковців відкрили чимало нових, актуальних проблем, пов’язаних з духовною спадщиною митця. До знаменної дати було видано перший каталог “Анотований покажчик творів Артема Веделя”, який було підготовлено на кафедрі історії української музики НМАУ кандидатом мистецтвознавства Тетяною Гусарчук [9]. На конференції з концертною програмою з творів А. Веделя виступали аматорський молодіжний хор “Світич” Ніжинського педагогічного інституту, ансамбль солістів “Благовіст” під керівництвом М.Пулковського.

У 1994 році відбулися гастролі київського камерного хору “Київ” під керівництвом М. Гобдича у Франції, Німеччині, Білорусі, де виконувались духовні твори А. Веделя, Д. Бортнянського, К. Стеценка, М. Леонтовича, С. Рахманінова, Л. Дичко, а наприкінці 1997 року цей хор був у гастрольному турне у США. Колектив першим із українських творчих колективів виступав на найвідоміших підмостках. Американська преса постійно слідкувала за виступами нашого колективу, а в газетах неодноразово з'являлися публікації про концерти артистів. Так у газеті “Нью-Йорк Таймс” писалось: “У концерті церковної музики у неділю ввечері в Карнегі-Холл камерний хор “Київ” довів, що українська музика відроджується. Одним з найцікавіших та несподіваних творів був “Господи Боже, на Тя уповах” Артемія Веделя...” [14].

Отже, минуле століття, насамперед його остання треть, було позначене значним поступом в процесі духовного відродження української духовної музики. Процес відродження творчого доробку А. Веделя виявився довготривалим і складним. Це певною мірою зумовлено надзвичайно непростою історичною долею українського народу, численними перешкодами на шляху становлення його етнічної самосвідомості, жорстокими переслідуваннями тих, хто намагався підняти національну духовну культуру на вищий рівень.

Література:

1. Скотникова Г. Хор в русской культуре // Искусство Ленинграда. – 1990. – № 8. – С. 70-77.

2. Алеманов Д. Курс истории церковного пения. – М., 1914. – Ч. 1.

3. Флоренский П.А. Троице-Сергиева лавра и Россия / Вступительная статья и примечания В.А. Котельникова // Русская литература. – 1989. – № 2.

4. Богуславская Л., Дубинская М. Звучит русская музыка // Музыкальная жизнь. – 1976. – № 22. – С. 6-7.

5. Бенч О. Павло Муравський. Феномен одного життя. – К.: Дніпро, 2002. – 662 с.

6. Булат Т. Конференція з питань старинної музики // Народна творчість та етнографія. – 1969. – № 5.

7. Бухтияров М. Пять веков русской музыки // Советская музыка. – 1989. – № 6. – С. 41.

8. Музыченко. Грани Киевского сезона // Советская музыка. – 1989. – № 12. – С. 52-56.

9. Овсянникова Г. Отечественная хоровая // Советская музыка. – 1990. – № 9. – С. 33-46.

10. .Зарубіжні українці: Довідник. – С.192

11. Ведель. Повне зібрання творів // Музика. – 1996. – № 6. – С. 5.

12. Степанишин Б. До найвищих злетів // Українська культура. – 1999. – № 8-9. – С. 14.

13. Шибанов Г. Нестор Городовенко. Життя і творчість. – К.: Вид-во ім. О. Теліги, 2001.

14. Білан А. У нашім часі, з нами // Українська культура. – 1997. – № 11-12. – С. 35.

15. Білан А. За традиціями Артемія Веделя // Українська культура. – 1999. – № 7. – С. 11.

Петренко О.М.,
канд. мистецтвознавства,
докторант КНУКіМ

РЕФЛЕКСІЯ САКРАЛЬНОГО ЯК ПРОЯВ ПОЛІКУЛЬТУРНОСТІ В ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ УКРАЇНИ КІНЦЯ XX – ПОЧАТКУ XXI СТ.

Проблема рефлексії художньої свідомості останнім часом неодноразово піднімалася дослідниками музичної культури. Духовно-творче самопізнання власної особистості набуло в українській музиці двох останніх десятиліть найбільш суттєвого значення. В контексті цієї культуротворчої парадигми активно опрацьовувались форми і жанри сакрального змісту. Про їх вагоме значення йшлося на сторінках наукових видань. Постає питання про усвідомлення цінності цього доробку як носія певного культурного смислу.

Пошук шляхів втілення сакрального в творчості композиторів України означеного періоду характеризується багатовекторністю, що стає важливою передумовою прояву полікультурності. Одним з векторів виступає рефлексія культурологічного дискурсу [2, 25], пафосом якого стає опрацювання жанрів богослужбового призначення – різних за своїм конфесійним змістом. Українські композитори звертаються до канонів традиційних християнських служб – православної та католицької.

Протягом останніх років з'явилися хорові твори на тексти православної Літургії св. Іоанна Златоустого композиторів Л. Дичко і О. Козаренка. У доробок українських авторів увійшли масштабні жанри на латинські канонічні тексти римо-католицького обряду: «Reguiem» (для баритона, сопрано і камерного ансамблю), «Cantus canonicus» (для жіночого хору, читця і двох труб або у версії для 8-голосного мішаного хору) В. Рунчака, фрагменти латинської Літургії для мішаного хору і оркестру О. Щетинського, «Stabat Mater» (для мішаного хору) І. Щербакова, «Cantus aeternum» (для мішаного хору) О. Луньова. Опрацьовують окремі богослужбові жанри православної культурної традиції В.Польова («Херувимська», «Світе тихий», «Молитва о живих» та ряд інших культових піснеспівів), І. Щербаков («Богородиця Діво, радуйся»). Приклади «малих форм» латиномовного репертуару є у творчості І. Щербакова («Agnus Dei» для сопрано, органа та перкусії), О. Луньова («Libera me»), О. Щетинського («Pater nostre»).

Вектор жанрово-стильових пошуків українських авторів у втіленні сакрального зумовлений рефлективністю музикологічного спрямування. Її зміст розкривається у динаміці жанрових перетворень, в розмаїтті семантичних і структурних проявів, що стають ознакою полікультурності мислення. Сакральність у такому розумінні стає проявом індивідуально-особистісного тлумачення канонічного тексту, жанру, композиційних і стильових закономірностей, нетрадиційного погляду на предмет. Прикладом можуть стати твори В. Сильвестрова – «Диптих» (з поєднанням канонічного тексту «Отче наш» та «Заповіту» Т. Шевченка) та «Реквієм для Лариси» (з канонічним латинським текстом та віршами Т. Шевченка). Полістилістичний підхід до інтерпретації канонічних жанрів православної традиції в індивідуально-авторському тлумаченні визначається як домінуючий тип мислення у «Панахиді за померлими з голоду» Є. Станковича, в «Урочистій Літургії» Л.Дичко.

Інтерпретація сакрального як культурного тексту набуває в українській музиці останніх десятиліть множинності жанрових ознак. Слід відзначити, що у свідомості композиторів формується певний модус образного мислення в опрацюванні сакрального змісту. Це позначається на рівні індивідуально-авторського тлумачення вербальної символіки, яка виконує роль художньої метафори у творах неканонічного спрямування – оркестрових, камерно-інструментальних, камерно-вокальних, хорових. Екстраполяція церковно-канонічної знаковості, кодифікованості в іншу систему функціонування є свідченням прояву полікультурності як мистецької взаємодії різних шарів культури – сакральної та профанної – у різних формах інтерпретації світових і національних традицій. Прикладом можуть стати твори з латинською канонічною символікою: «Ave Maria» для малого симфонічного оркестру Є.Станковича, «Ave Maria» – сонет для фортепіано Арсенію та Андрію Тарковським В. Ларчикова, його ж «De profundis

clamavi» для скляної гармоніки (або фортепіано), флейти й віолончелі, «Offertorium» для симфонічного оркестру В. Польової, «Глоссолалії» для симфонічного оркестру О. Щетинського. Досить активно стала опрацьовуватися символіка православної культури як знакова система вітчизняної духовної традиції у її метафоричному значенні. Ця нова тенденція сучасної композиторської практики втілилася у творчості О. Козаренка («Ірмологіон» для струнних інструментів), О. Щетинського («Нині отпущаєши» для 15 інструментів, «Світ во отковеніє» для хору і двох дзвонів, фортепіанні п'єси «Моління про чашу», «Хваліте ім'я Господнє»), Є. Станковича («Єктенія заупокійна» для великого симфонічного оркестру, «Нехай прийде царствіє Твоє» для хору та симфонічного оркестру).

Важливим фактором пізнання рефлексії сакрального стає психологічний дискурс. Завдяки йому відкриваються суб'єктно-об'єктні зв'язки на рівні «автор та його текст», виявляються співвідношення сенсів творчості як цілепокладання й смислопокладання. В контексті сучасної культури рефлексуючого типу осягнення сакрального в композиторській діяльності виступає у намаганні заповнити колишній тривалий вакуум у цій сфері, впізнати «невпізнане», дійти до розуміння духовності через сакралізовані форми мистецтва тощо. Актуалізація сакрального як культурно-семантичного простору у постатеїстичний період вітчизняної історії формує багатоманітність цільових установок щодо його опрацювання в композиторські творчості. Це обумовлює полікультурні нашарування різного характеру, що знайшло вихід у творчості літургійного й паралітургійного напрямків. Значний доробок українських композиторів демонструє багатовекторні устремління, що конкретизуються в появі безлічі суб'єктивних моделей розуміння сакрального. Полікультурність виявляється через залучення у власний контекст іншої культурної традиції, через вільне тлумачення інших текстів і контекстів. В такий спосіб смислопокладання як осягнення глибин сакрального, як пізнання Логосу через мистецькі форми знаходиться у площині індивідуалізованих підходів до інтерпретації.

В контексті психологічного дискурсу принципово іншого тлумачення набуває рефлексія сакрального, сформована в церковно-співацькій культурі православної традиції. Церковний устав передбачає використання співацьких форм і жанрів як складової синкретичного дійства, в якому музичний елемент цілепокладається Словом і Дійством, а його смислопокладання розуміється як один із засобів наближення до трансцендентального. Орієнтація на канон не виключає активних творчих процесів. Багатовікова історія православного церковного співу засвідчує прояви полікультурності у діахронному і синхронному зрізах, коли упродовж століть запозичувались, а потім інтерпретувались візантійські і поствізантійські впливи новобалканської традиції (грецькі, болгарські, сербські), опрацьовувався стиль партесного й хорального багатоголосся як похідний від західноєвро-

пейських впливів. Сучасна практика православної церкви має унікальний приклад одного з проявів полікультурних тенденцій в галузі літургійної творчості: це «Літургія Миру» архієпископа Херсонського і Таврійського Іонафана (Єлецьких). Її мелодико-інтонаційну основу складають стародавні латинські піснеспіви раннього григоріанського хоралу (V–VII ст.) «Ubi caritas», «Kyrie eleison», «Salve, Regina», «Regina Caeli», «De Angelis», «Agnus Dei», які інтерпретуються у православній канонічній традиції. За влучним висловом заслуженого діяча мистецтв України, директора і керівника камерного хору «Київ» М. Гобдича, «Літургія Миру» – свого роду музичний образ містичного тлумачення Божественної Літургії, співочий міст між двома великими християнськими культурами Сходу й Заходу епохи нероздільної Церкви, це «Літургія Примирення» двох музичних традицій – давньогрецької і давньолатинської» [1, 18]. «Літургія Миру» відновлює православну естетику богослужбового співу, втілює піднесені, споглядальні почуття, «відображає ідею Божественного Мовчання, неземного Спокою, примирення з Богом невипадково вона ще має назву «Ангельська» [1, 19].

Щодо розуміння полікультурності як феномена історичного, то співіснування різних традицій, їх нашарування і взаємодію характеризували процеси загальнокультурного музичного розвитку. Варто нагадати, що «Антифонарій», упорядкований папою Римським Григорієм Великим (бл. 540 – 604), складався переважно з мелодій, запозичених із культової музики православних греків, які мешкали в Італії у перші століття існування християнства.

Рефлексія сакрального у творах сучасних українських авторів демонструє діалогічно-полілогічну природу явища полікультурності на різних рівнях музично-мистецького опрацювання. Культурологічний, музикологічний, психологічний дискурси свідчать про динаміку взаємодій різних культурних традицій, форм, типів мислення. Використання різних культурних текстів (близьких та віддалених у просторі і часі) сприймається як заглиблення в інтерпретаційні можливості змісту сакрального, як знаходження нових ракурсів його тлумачення, що збагачує семантичний тезаурус сучасної музичної мови. У широкому аспекті полікультурність у відтворенні сакрального сприймається як закономірний етап пошуку нових духовних і мистецьких обріїв.

Література:

1. Гобдыч Н. Музыкальная икона Божественной Литургии / Архиепископ Ионафан (Елецких). Осанна. – Собрание духовно-музыкальных переложений и сочинений. – Херсон, 2004. – 760 с.

2. Шаповалова Л. О рефлексии светской и духовной / Науковий вісник Одеської державної консерваторії ім. А.В. Нежданової. – Одеса: Астропринт, 2000. – Вип. 1. – С.23-50.

П'ятницька-Позднякова І.С.,
канд. мистецтвознавства, доцент,
зав. кафедри Миколаївського ДУ
ім. В.О. Сухомлинського

НАЦІОНАЛЬНА ІНТОНАЦІЙНІСТЬ ЯК КОНЦЕПТ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ РОМАНТИЗМУ

У часи радикальних змін світоглядних парадигм, інтелектуально-духовним орієнтиром людства є звернення до джерел української національної культури, усвідомлення власної історії-долі, етнокультурного кореня. Духовний світ епохи Романтизму, історико-естетичний контекст, в якому відбувалося становлення культури, знайшов своє втілення в усіх сферах духовного життя.

XIX ст. – доба суцільного культурного розвитку, що отримала нові соціологічні спрямування; доба зіткнення, перехрещення й переплавлення світоглядів, психологій й мов, в результаті чого отримала своєрідну цілісність українська ментальність з безмежжям її проявів.

Апріорі є думка, що в духовній культурі функцію рушія національних процесів забезпечує стійка система етнічних стереотипів, що, наповнюючи собою суспільне життя, гарантує стійкість національних традицій, а в часи боротьби за національні інтереси, втілюючись у вигляді знакової системи в пам'ятках народного мистецтва, набуває значення національного символу, провідної ідеї, навколо якої консолідуються всі суспільні верстви.

XIX ст. в стильовому відношенні – це український романтизм, що порушив проблему національної самобутності мов народу, джерелом якої є фольклорна традиція, використання художнього досвіду якої допомогло митцям втілити ідею національної своєрідності мистецтва. Саме фольклорна традиція, вирізняючись своєю соціально-психологічною специфікою, давала чудовий матеріал для характеристики доби в історії людства, загальної еволюції народу, способу і характеру його мислення. То був буремний час пошуків та звернень до свого прабатьківського кореня; час усвідомлення того, що народне мистецтво акумулює у собі морально-естетичний ідеал нації, її уявлення про істину, добро і красу та, власне, є генофондом духовності народу.

Межа XIX-XX ст. відзначилася в історії України появою мислителів, які синтезували досвід поколінь та відкрили джерело духовності й інтелектуальних інтенцій етносу, етнопсихологічного підґрунтя; відродили історичну пам'ять свого народу, що спричинилося до самоусвідомлення власної гідності, національної особовості.

Національна свідомість, існуючи у вигляді конкретних ідей, тісно взаємодіє з духовною культурою народу, оволодіває всіма формами її прояву. Духовна культура, перебуваючи в тісному зв'язку з етнічною свідомістю, знаходиться в постійній взаємодії з усією сукупністю чинників, що у відповідальний історичний момент набувають значення національного.

У духовній культурі функцію рушія національних процесів забезпечує стійка система етнічних стереотипів, що, наповнюючи собою суспільне життя, гарантує стійкість національних традицій, а в часи боротьби за національні інтереси, втілюючись у вигляді знакової системи в пам'ятках народного мистецтва, набуває значення національного символу, провідної ідеї, навколо якої консолідуються всі суспільні верстви.

Такою знаковою системою в XIX ст. був фольклор – кодифікатор етнічної вартості, естетичний прояв багатогранних форм людського буття. Ідеал епохи XIX ст. – "цілісний, згармонійований світ" [5, 12], підвалини існування якого вбачали в національній історії, психіці, культурі етносу. Український Романтизм – найвизначніше культурне явище XIX ст., витоки якого слід шукати в "особливостях світогляду, визначальною рисою якого є дуалізм" [3, 14], що своїм єством прагне до синтезу та глибокого взаємопроникнення.

Дуалізм епохи XIX ст. мав свій прояв у такому феномені; як сплав національних ідей із загальноєвропейськими тенденціями. Так, історичні пам'ятки XV – XVIII ст. стали відповідним підґрунтям для нових європейських ідей, а давнє мистецтво – підґрунтя для прогресивніших тенденцій. Проекція дуалізму епохи на структуру української ментальності спричинилася до виокремлення своєрідного дуалізму мислення, що став "поєднанням європейських форм із національно-своєрідним змістом" [6, 40], закладених у цих формах.

Дуалізм мислення як питома риса української культури склався під впливом декількох факторів: історичного, геопсихічного, етнолокального, наскрізно пов'язаний із життям і, не зважаючи на певну цілісність, має безліч проявів. Паралельне співіснування протилежностей у житті та свідомості людей є чи не наймогутнішою рушійною силою їх існування, основою його зародження-розвитку-розквіту.

Система духовних цінностей, нагромаджена протягом багатовікової історії, є не лише основою для всіх членів етносу, а й визначальним засобом виокремлення його з-поміж інших етносів. Етнічна ментальність дозволяє в процесі культурного взаємообміну вибирати лише ті компоненти, що не порушують традиційно усталеної системи духовних цінностей.

Так, вітчизняна музична культура, переживаючи часи привнесення на власний грунт іностильового, чинила справжній опір новому, але в подальшому процесі становлення, розвитку та оновлення національного стилю формувалася в єдиному процесі взаємодії етностильових традицій

зі світовими. Могутні традиції народної творчості "зливалися" з художньо-стильовими процесами, демократизуючи останні, підвищуючи суспільну значущість та ідейно-естетичну вагомість художньої творчості.

XIX ст. було вирішальним у ставленні до народної творчості, адже саме тоді фольклор був заново відкритий для мистецтва і став безпосереднім засобом пізнання минулого й поглядом в майбутнє. З нього не лише брали, як воду з джерельної криниці, а й знаходили відповідники в художньо-естетичній системі професійної творчості. Метою звернення до фольклору було збудження любові до власної батьківщини, злиття народних почуттів, прагнень й інтересів з індивідуальним, особистим.

Український романтизм порушив проблему національної самобутності мов народу і фольклор, в певній мірі, сприяв формуванню романтизму як окремого стилю. Можна стверджувати, що без використання художнього досвіду фольклору романтизм не склався як стиль, в чому можна вбачати єдність їх естетичних принципів, що допомогли митцям втілити ідею національної своєрідності мистецтва.

Національне мистецтво і музичне зокрема було покликане пізнати історію й життя власного народу. Через національну самобутність народної творчості мистецтво йшло до осмислення загальнолюдських ідеалів: "Пісня, що жила у вухах народу, на устах живих співців, оспівувала історію, події, таємниці, чудеса, і розкривала своєрідність кожного народу, його мови і країни, його справ і забобонів, пристрастей і музики його душі", як писав найвизначніший просвітитель XVIII ст. Й. Гердер, в працях якого була проголошена ідея "національного духу", що породжує неповторний духовний скарб.

Фольклор був естетичним проявом багатогранних форм людського буття, історії, народного світогляду. Винятково великого значення надавалося фольклорним творам, які називали "живими свідками віджилої старовини", "літописом давніх подій". "Інші народи в пам'ять важливих подій своїх карбують медалі, за якими історія часто відгадує минуле: події козацького життя відливались у дзвінкі пісні і тому вони повинні скласти найбільш достовірний і переконливий літопис" (М. Максимович).

На записи фольклору дивилися як на збереження пам'яток колишньої могутності народу. Фольклор як своєрідний феномен у системі суспільно-художніх явищ, вирізняючись своєю соціально-психологічною специфікою, давав чудовий матеріал для характеристики конкретної доби в історії людства, загальної еволюції народу, способу і характеру його мислення.

У 20–40 р. XIX ст. у працях М. Максимовича, І. Срезнєвського, М. Костомарова виробилася концепція національного романтизму, згідно якої джерелом морально-етнічних культурних цінностей є дух нації, сконцентрований у фольклорних пам'ятках, і насамперед героїчному епосі. У їхньому розумінні, народ – це єдність етнічного типу, способу відчуття

мислення, своєрідності характеру і психічного складу. Прилучившись до вивчення фольклорних джерел, досліджуючи міфологічну творчість українського народу, вони визначили національну ментальність українського етносу.

Що то були за сили, які змогли викликати й піднести в свідомості суспільства вогонь любові до власного народу, його традицій? Чи може несподіваний злет зацікавленості виріс з давнього кореня як реакція й відповідь на засилля чужого, що привносилося в Україну із зовнішнього світу?

Чи навпаки, цей стик зовнішнього з внутрішнім так змобілізував духовні інтенції, що елементи, які наклалися на прадавній український світогляд, детермінували подальший історичний процес? Ці питання увійшли в систему поглядів діячів українського суспільства XIX ст. і отримати своє, бодай, загальне висвітлення.

То був буремний час пошуків та звернень до свого прабатьківського кореня; час усвідомлення того, що народне мистецтво акумулює морально-естетичний ідеал нації, її уявлення про істину, добро і красу та, власне, є генофондом духовності народу. Втрата або замулення цієї глибинної криниці натхнення, творчої енергії національної самобутності призведе до зникнення етносу як цілісності.

Одним із напрямків було вивчення мови, зокрема музичної, пісень, в яких закладено генокод світогляду, міра інтелекту, філософська глибина, які привернули до себе увагу всіх представників суспільства XIX ст., що в подальшому виокремилося у науково-світоглядну концепцію Романтизму.

Справу збереження пісенної скарбниці народу фундатор української композиторської школи Микола Лисенко вважав "...прикметою зрілості суспільної свідомості, своєї національної гідності". Це дало поштовх до кристалізації наукової програми композитора, яка оформилася в науково-дослідницькій та оригінальній творчості М. Лисенка. Справі відродження пісенного скарбу, як "поля ледве ще зораного" судилося бути чи не найголовнішою у творчому житті композитора, в якій він був і орачем, і сіячем. Саме йому довелося справу "музичної етнографії, що у нас до останнього часу перебувала в руках непідготованих дилетантів, чужих народній пісні духом, школою й самою народністю..." не лише підняти, а й закласти міцний фундамент її подальшого наукового розвитку.

Композитор вивчав не лише музичне, ритмічне багатство українських дум, лірницьких псальм, стрій інструментів, різні виконавські школи, хоча вже й такий обсяг опрацьованого матеріалу на той час був великою науковою працею. М. Лисенко зробив глибинні наукові узагальнення на рівні соціоетнічних процесів, що відбувалися в суспільстві й впливали на хід подій, на долю поборників віри, правди й людяності – кобзарів – "духовної еліти", що правдиво оспівували історію власного народу. "Коли

героїчні бандуристи та горді торбаністи вимирають несучи із собою в могилу секрет своїх чудових мелодій, лірник живе й буде жити... Його сила й живучість в тому глибокому ліризмові, котрий так відповідає думному духові українця" [8, 11].

Усвідомлення живих, фольклорних процесів призвело до кристалізації стильових орієнтацій в оригінальній творчості композитора, а ширше – до розв'язання проблеми національної своєрідності стилю. В цьому процесі етнокультурне середовище в поєднанні з творчими потенціями спричинило до визначення національного мислення М. Лисенка.

Фольклор як невід'ємна частина аутентичної традиції репрезентує себе, в першу чергу, на рівні ідіолекту, діалекту, соціолекту, ширше – на рівні мови нації.

Свідченням цього є драматичний характер соціокультурного розвитку українського народу, мова якого найбільш повно збереглася на рівні індивідуальної свідомості (ідіолекту), що поєднує у собі змістовний простір минулого – сучасного – майбутнього, професійні та етнічні традиції. В проекції на творчість особистості це не просто здатність до пасивного синтезу, а рефлексивна діяльність свідомості відтворювати первинне, що вже було засвоєне, пережите.

Саме в мовній формі етнокультура розкривається у своїй всеосяжності. Мова найбільш повно виконує функцію етнокультурної ідентифікації, що можливо завдяки специфіці мовної форми, яка водночас матеріальна й ідеальна, абстрактна й конкретна завдяки своєрідній синтетичності її функціональних можливостей як елемента етнокультури. Ще в найсивішу давнину мова виявила себе як універсальна форма людської свідомості, як форма буття етносу, що зумовлено її духовно-універсальною сутністю. Універсальність української мови достатньою мірою виявляється в її музично-гармонійній яскравості, семантичному багатстві, ритмо-мелодичному поліфонізмі, емоційно-філософській глибині.

Інтонація звуковисловлювання природньо випливає з концепції світосприйняття людини. Так, в первісному суспільстві магічний ритуал супроводжувався інтонаційними формулами, на основі яких і зароджувалися праладові структури, викристалізовувалися принципи зв'язку звуків, що в процесі еволюції призвело до виникнення музичної мови як окремої складової національної культури. Чим більше ускладнювалася музична діяльність, тим більш складною ставала система музичної мови. З часом в пам'яті людини відкладалися окремі стереотипи, що складалися в систему як результат абстрагування багатьох актів інтонування. Рудименти цього явища яскраво простежуються в синкретичному мистецтві.

Ритмічність – душа синкретичного мистецтва – співпадала з ритмами дихання, танку, пісні й загального руху людини та природи. Пісня-танець, слово-ритм несли на собі певне магічне навантаження: крім безпосереднього

оберегу, виконували функції часо-просторового зв'язку "минуле – сьогодення – майбутнє".

Вищим ступенем виразу рівня людської свідомості є лірична пісня – живий свідок усвідомлення своєї окремішності, індивідуальності в оточуючому світі (природному, соціальному тощо). Особистість прагнула виявити власні почуття, настрої, думки й відобразити їх у музичному образі. Яскравим прикладом цього процесу є трансформація на жанровому рівні. Так, коло як замкнений простір є передумовою синкретичного мистецтва, а розосередженість як фізичне знищення кола – проявом індивідуального начала, волі особистості – наступний крок у розвитку музичного мистецтва. Прикладом цьому є гопак – танок, в якому обов'язковим елементом є сольна частина, де досить повно виявляє себе імпровізаційність, оригінальність. Усна манера побутування мистецтва накладає свій відбиток "тимчасовості" на творчість суспільства, у зв'язку з обмеженими можливостями пам'яті. Пам'ять має здатність зберігати не весь твір, а лише його "симультанний образ".

В проекції на музичне мистецтво суттєва семантична інформація, що має здатність до відтворення цілого, закладена в окремому – інтонації. Інтонація – конденсат потенційних можливостей реставрації цілого з частини, в його найбільш суттєвих рисах, завжди залишається "фактом психології часу, становить виражену музичними засобами складову всього життєвідчуття" [4, 86]. Інтонації як мелодійні утворення в певній мірі аналогічні словесно-мовним: "велике диво мелодії є наслідком самих глибоких, логічних узагальнень інтонацій, і насамперед, інтонацій мови" [7, 43].

Питання походження музичної інтонаційності з її праджерела мовної інтонації висвітлено у багатьох дослідженнях сучасних музикознавців. Музичне оточення людини формує її свідомість – систему, завдяки якій виникає можливість не тільки сприймати, а й творити нове, прикладом чого є існування у фольклорі безлічі варіантів народних пісень.

Музична мова, як і вербальна, виникає – формується – отримує розвиток завдяки процесу музично-історичної практики, і в цьому розумінні є продуктом еволюції музичної діяльності. Водночас, музична мова тяжіє до систематизації: окремі музичні шари на певному етапі розвитку стають константою, й водночас елементами для створення нового. Музична мова існує об'єктивно по відношенню до свідомості кожної особи. Мова вербальна функціонує як явище соціальне, обумовлене розвитком та станом культури суспільства.

Є певний шар інтонацій, що безпосередньо відповідають словесно-мовним, зокрема інтонації суму, жалю, журби, туги, що походять від первісних плачів, голосінь, відмінністю яких є низхідна секундова інтонація з акцентованим першим звуком та слабким закінченням; інтонації вигуку

(окличні); інтонації ствердження, що засновані на явищі опорності тощо. Така структура як мелізматика своїм корінням також сягає ідеї опорності тону, звукового руху навколо нього, що веде до створення багатозвучних орнаментальних мелодичних одиниць.

Так, інтервал низхідної секунди виокремився в ранній період життя людини як характерна інтонація плачу, стогону. Згодом, завдяки більшому уособленню й перетворенню інтонації в елемент виразності, виражальні можливості все більше розширювалися й збагачувалися що, можливо, й призвело до її входження в загальну систему ладового мислення. Ладове забарвлення низхідної секунди спричинилося до використання такого ефекту як "затримання"; в результаті й сам інтервал набув більшого загострення, збагатилися його виразові можливості.

Запитальні інтонації: мовленнєві інтонації в музиці можуть бути передані не завжди ідентичними запитальними, а їх відповідність музичним досить опосередкована. Наприклад, в музиці епохи Романтизму запитальна музична інтонація не завжди базується на діалозі, як це буває в реальній розмові. Найчастіше, це риторичне запитання або монолог-сумнів, монолог-роздум тощо. В такому разі головним є задум твору, а не логіка звукового малюнка інтонації.

Безперечно, зв'язки між інтонаціями словесно-мовними та музичними існують, але вони не обмежуються лише вищеназваними паралелями.

Навпаки, вони багатогранні, розмаїтіші й складніші, а динамічний процес музичного розвитку виявляє себе кожного разу в інших інтонаційних взаємостосунках, оскільки мова відіграє інтегруючу функцію духовного змісту етнокультури, формує її образно-емоційні та понятійно-змістові стереотипи; розширюючи межі комунікацій, забезпечує історичне буття етносу.

Варто вказати на їхню відмінність, яка полягає у властивості музичного інтонування, що спирається на ладову організацію мелосу. Так, мовленнєва (словесна) інтонація має досить відносну систему фіксації звуковисотності. Музична інтонація, в порівнянні з мовною, має сталу фіксованість звуку, відмінна цілим комплексом виразових засобів, а саме мелодичним малюнком, ладовим, тембральним забарвленням, зв'язком із цілою системою музичного мислення.

Щодо музичної інтонації, то вона виробилася на ладовій основі й має певну пощабельну систему точно фіксованих та диференційованих висотних відношень, своєрідних "фонем музичної мови": "ладова система грає в музичному інтонуванні в певній мірі ту ж саму роль, яку в словесному мовленні відіграє система звуків мови, фонем, хоча роль ладової системи в музиці більша, ніж її відіграє фонетична система в мові" [9, 22]. Ладова система – це та специфічна основа, що відрізняє музичне інтонування від словесного. Музична інтонація спирається на ладову систему як логіку

висотних відносин й складає контекст в його найбільш індивідуальному прояві.

Інтонації, що складають фонд окремого етносу, набувають значення "національно своєрідних", формуються впродовж віків й формулами – "знаками" входять у свідомість народу, утворюючи тим "інтонаційний словник" епохи, основу якого складають характерні музично-лексичні "формули", які виникли внаслідок історико-культурного відбору та набули ваги загальнозначущих мовних утворень, які в музичній літературі отримали різні назви, зокрема "знаки", "семантичні інтонації", "типові формули", "семантичний тип", "типологічний варіант" [1, 190].

Сила інтонації не в кількості закладеної в ній музичної інформації, а у здатності до "саморозвитку" цієї інформації. Кожна епоха налічує певний кількісний рівень характерних музичних інтонацій, що складають її "інтонаційний словник" [2]. Крізь призму загального музичного мислення, а частково і завдяки розвитку інтонаційного словника, розкривається соціально-психологічний стан епохи. Власне в інтонаційному словнику епохи сконденсована та активна лексика, що відображує стан та загальні тенденції розвитку духовної культури етносу, детермінантою якого є соціально-психологічний клімат епохи.

У процесі "відхилення" від усталених тенденцій спостерігається процес трансформації первісної семантики інтонем-формул, надання їм нового змісту. У цьому зв'язку "інтонаційні ідеї" виокремлені суспільною свідомістю, змістовно вагомі в окрему епоху, продовжують функціонувати, забезпечуючи діалог культур та, водночас, складають іманентний, загальномовний рівень інтонаційного словника.

Суттєві, стійкі "інтонаційні ідеї" різних епох створюють інтонаційний ланцюг, що існує на різних етапах духовного розвитку суспільства. Дослідження найвагоміших духовних досягнень окремих епох дозволяють виявити інтонаційну "домінанту", що їх живила.

Музичний стиль – це конкретно-історичний стан системи музичної мови, що є ознакою національного в культурі, відображає основні етико-світоглядні принципи, сконденсовані в ядрі національної культури. Стиль об'єднує у собі й ті елементи, що належать всій системі в цілому й ті, що відрізняють окремий індивідуальний стиль від інших. "Співвідношення" між ними в кожну музично-історичну епоху різне, що основою еволюції музичної мови. Але існують етапи, коли "мовне" та "стильове" співпадають. Це відбувається в епоху кристалізації мови, коли її система відображує естетично-стильові спрямування. Так, епоха XIX ст. була вирішальною в розумінні формування й розвитку національної музичної мови.

Література:

1. Аэрова Ф.И. Ладовая альтерация. – К., 1962. – 190 с.

2. Асаф'єв Б.В. Музыкальная форма как процесс. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
3. Билецкий О.Н. Очередные вопросы изучения русского романтизма // Сб.ст. Русский романтизм. – М.: Высш. школа, 1974. – С. 14.
4. Земцовский И.И. Фольклор и композитор / Теоретические этюды о русской советской музыке. – Л.-М.: Сов. композитор, 1978. – С. 86.
5. Кононенко П.П. Українська література. Проблеми розвитку. – К.: Либідь, 1994. – С. 12.
6. Козаренко О.В. М.В. Лисенко як основоположник української національної музичної мови / Дис. … канд. мистецтв. – К., 1992. – С. 40.
7. Кремлев Ю. Интонация и образ в музыке. – М., 1965. – С. 43.
8. Лисенко М.В. Народні музичні інструменти на Україні. – К.: Мистецтво, 1955. – С. 11.
9. Мазель Л.О. О мелодии. – М.: Музыка, 1952. – С.22.

Слабченко М.О.,
аспірантка ДАКККіМ

ПЕРЕДУМОВИ СТАНОВЛЕННЯ МУЗИЧНОГО ПРОФЕСІОНАЛІЗМУ НА ХЕРСОНЩИНІ (XIX–XX ст.)

Вельми актуальними у сучасній музикознавчій науці є дослідження, присвячені вивченню музичної культури окремих регіонів України. Згадаймо, зокрема, дисертації Т. Мартинюк «Історико-теоретичні аспекти взаємовідношень географічного та соціокультурного чинників у явищі регіональної музичної культури (на прикладі Північного Приазов'я XIX–XX століть» (К., 2004), С. Кирієнко «Музично-етнографічні записи та наукові дослідження фольклору Північного Причорномор'я кінця XIX–XX століть» (К.,1998), М. Ржевської «Музика Наддніпрянської України першої третини XX століття у соціокультурному контексті епохи» (К., 2006) тощо. Метою даної наукової розвідки є розгляд історико-культурних передумов становлення музичного професіоналізму на Херсонщини на межі XIX–XX століть, а також дослідження діяльності Херсонського відділення Російського Музичного Товариства (далі – РМТ) як важливого чинника у процесі становлення і професіоналізації музичного мистецтва на Півдні України.

Наприкінці XIX століття культурне життя Херсона було достатньо насиченим і різнобічним: відкривались бібліотеки та музеї, видавалися газети та журнали, створювались культурні гуртки та товариства. Так, 1885 року до Херсона з Єлисаветграду переводять діячів місцевого земства О. Русова, Д. Марковича, А. Грабенка, Б. Грінченка, Т. Василевського. Цей рік став початком заснування Херсонського українського гуртка,

яскравим результатом діяльності якого стали видання альманаху з творів українських авторів «Степ» у Петербурзі (1886), збірника драматичних творів І. Карпенка-Карого (1886) тощо.

Центром культурного життя міста став відкритий у 1889 році музично-драматичний театр. На його сцені нарівні з драматичними ставилися і музичні вистави: опери М. Лисенка, С. Гулака-Артемовського, М. Аркаса, а також влаштовувались оперні та балетні спектаклі гастролюючих російських та іноземних труп.

У вересні 1879 року, на запрошення головної дирекції РМТ, Херсон відвідав великий російський композитор М. Мусоргський. Його враження від концертної подорожі ми знаходимо у безцінній епістолярній спадщині митця. У листі до В. Стасова Мусоргський пише: «До сей минуты мы были приняты… в лучших семействах лучшими представителями местных образованных центров. Строгость их отношения к искусству, а, следовательно, их требований, поразила меня, хотя я приготовил себя ко всякой встрече. Особенно строго относились в Херсоне, где немало основательных музыкальных кружков, знакомых с музыкальной литературой и с любовью следящих за развитием музыкального дела. В репертуар наш входят с исключительным преимуществом Глинка, Даргомыжский, Серов, Балакирев, Кюи, Бородин, Римский-Корсаков,

Фр. Шуберт, Шопен, Лист, Шуман…». І далі читаємо: «…В Херсоне меня очаровала чуткость понимания нового музыкального творчества и нового художественного требования, преимущественно в прекрасных семействах Пащенко и Де-Лазари… Дом Пащенко – музыкальный центр Херсона с отборною программою и весьма разнообразною» [1].

Додамо також, що освітянський рівень Херсона початку століття був досить високим, чому сприяла успішна діяльність декількох спеціальних навчальних закладів (в їх числі кілька гімназій, учительська семінарія, дві фельдшерські школи, сільськогосподарське училище, училище торгового мореплавства, єврейське училище тощо). У навчальних планах деяких освітніх закладів був предмет «музика». Проте отримати повноцінну музичну освіту на той час було майже неможливо.

Ініціатором відкриття Херсонського відділення РМТ виступив талановитий музикант, співак і диригент, випускник Петербурзької консерваторії, вільний художник Яків Володимирович Дюмін, який звернувся з відповідним проханням до херсонського губернатора А.С. Левашова. У звіті дирекції РМТ за 1905 рік відзначалось, що ініціатива Я.В. Дюміна знайшла активну підтримку у губернатора і була жваво і зі співчуттям підтримана громадськістю міста. 18 травня 1905 року надійшов «щонайвищий дозвіл» від головної дирекції РМТ на відкриття відділення і при ньому музичних класів. Почесним директором відділення був обраний А.С. Левашов, директором та інспектором музичних класів призначили Я.В. Дюміна.

Регулярні навчальні заняття музичних класів розпочалися 16 вересня 1905 року. Набір проводився за одинадцятьма спеціальностями (фортепіано, скрипка, віолончель, сольний спів, духові інструменти, елементарна теорія та сольфеджіо тощо). З метою поліпшення якості підготовки сільських вчителів Херсонської губернії, а також якості церковного та світського співу, при музичних класах з грудня 1905 року дирекція відділення РМТ відкрила трирічні регентські курси. Курси користувалися широкою популярністю далеко за межами губернії. У звітах зазначається, що серед слухачів були вихідці з Архангельської, Ярославської, Томської та інших губерній Росії.

Викладацький рівень музичних класів був дуже високим. Я.В. Дюміну вдалося зібрати плеяду високопрофесійних педагогів. Клас фортепіано, приміром, вели випускники Московської, Лейпцігської та Дрезденської консерваторій – П. Могилевський, М. Недзинська, В. Егенберг. Дещо пізніше до них приєднався учень Миколи Лисенка В. Дублянський. Клас скрипки вів відомий серед музикантів Європи, випускник Празької консерваторії чех Богуміл Брож. Цей список можна було б продовжити, завершивши його іменем самого Дюміна, який вів у музичних класах вокал та керував симфонічним оркестром. Заняття в класах велися за програмами та навчальними планами Петербурзької консерваторії. У звіті дирекції РМТ за 1905–1906 рр. відзначалося, що успішна діяльність нещодавно відкритих класів дозволяє подати прохання про відкриття у Херсоні музичного училища, у чому відчувається величезна потреба. Прохання було задоволене у червні 1908 року, а вже з 1 вересня цього ж року розпочалися систематичні заняття в училищі, що стало першим осередком музичного професіоналізму регіону.

Отже, на початку XX століття Херсонщина була залучена до процесу формування і становлення музичного професіоналізму на Півдні України. Цьому передувала активна діяльність культурних осередків та освітніх закладів, відкриття музичних класів та музичного училища, оперні та музичні вистави на театральній сцені. Згадані процеси вельми зацікавили керівників РМТ, за сприяння якого і розпочалося “будівництво” професійної музичної культури у губернському Херсоні.

Література:

1. Мусоргський М.П. Избранніе письма. – М.: Гос. муз. издат, 1953. – С. 181-184.

Тимощук О.Є.,
аспірантка КНУКіМ

“ДИТЯЧИЙ АЛЬБОМ” ДЛЯ ФОРТЕПІАНО: ІСТОРІЯ ВИНИКНЕННЯ ТА СТАНОВЛЕННЯ

Історія розвитку фортепіанної музики для дітей та юнацтва налічує близько трьохсот років. Виникнення перших зразків фортепіанної літератури для юних виконавців відбулося ще за часів становлення клавірного мистецтва, вершиною якого безперечно вважається творчість великого Й. С. Баха. З його ім’ям пов’язані перші вагомі досягнення у галузі музичної педагогіки. Її основні принципи закладені у змісті музичних опусів композитора (“Нотні зошити Анни Магдалени Бах”, “Клавірна книжечка Вільгельма Фрідемана Баха”), створених спеціально для власних синів Вільгельма Фрідемана та Філіпа Емануеля. У названих збірках не тільки рельєфно позначились бахівські принципи навчання гри на клавірі, а й були враховані особливості дитячого мислення, психології, а також моменти, пов’язані з образно-емоційним розвитком дитини. Особливість “Нотних зошитів Анни Магдалени Бах” та “Клавірної книжечки Вільгельма Фрідемана Баха” полягає у тому, що ці збірки були створені у вигляді сімейних альбомів, до яких кожен член родини міг внести свій запис.

Традиції “нотних зошитів” Й. С. Баха продовжив у своїй педагогічній практиці батько і вихователь Вольфганга Амадея скрипаль та педагог Леопольд Моцарт. Першим “підручником” маленького Амадея став “Нотний зошит” Л. Моцарта з набором яскравих менуетів, полонезів та інших старовинних танців. У восьмирічному віці В. А. Моцарт створив свій “Лондонський зошит”, до якого юний композитор записував власні твори.

В процесі розвитку дитячого фортепіанного репертуару вирішальну роль відіграє популярність форми альбому в побуті XIX ст., в якому і музична, і літературна, і художня складові природно співіснували одна з одною. В альбомі одночасно були присутні ознаки, пов’язані як із передовими віяннями та тенденціями часу, так і з культурою повсякденного спілкування, повсякденних звичок, з салонним мистецтвом. Саме в альбомах відбувався відбір “шлягерів” різних видів мистецтва, викристалізувались фразеологізми, народжувались поетичні кліше – тобто усе те, що безпосередньо формувало смаки публіки. З розвитком піанізму та збільшення інтересів громадськості до форми мініатюри тип альбому закріплюється і в музичному мистецтві. Предтечею фортепіанного дитячого альбому як циклу мініатюр став цикл Ф. Мендельсона “Шість дитячих п’єс”, ор. 72 та збірка п’єс К. М. Фон Вебера, ор. 3, для фортепіано в 4 руки.

Засновником Дитячого альбому слушно вважається Р. Шуман. Його збірки “Дитячі п’єси”, “Альбом для юнацтва” є справжньою антологією

дитячої фортепіанної літератури. Вважається, що серед різноманітних за типом та побудовою дитячих циклів найбільш звичне для свого часу рішення мав "Дитячий бал", який подовжує традицію старовинних дитячих збірок. Р. Шуман запропонував нові для музичної практики свого часу жанрові рішення циклів для дітей у вигляді "сцен", "альбомів" (фортепіанних та вокальних), "казок".

Музичні відкриття Шумана знайшли своє продовження в російській музиці XIX ст. у творчості М. Мусоргського і особливо П. Чайковського. Так, Б. Асаф'єа відмітив, що "від впливу "шуманіанства" ... не відійшов жоден з великих композиторів минулого століття. А в нас, в Росії, цей вплив однаково випробували і А. Рубінштейн, і "кучкісти", і Чайковський, але кожен по-своєму і дуже по-російськи" (Асафьев Б. О музыке П. Чайковського. – Л., 1972. – С. 66). Яскравим прикладом ілюстрації даної проблеми є титульний аркуш "Дитячого альбому" П. Чайковського у першому виданні, на якому композитором було зазначено: "в наслідування господину Шуману".

До написання Дитячих фортепіанних альбомів зверталися також К. Рейнеке, Т. Кулак, Ж. Бізе. Великий внесок у розвиток дитячої фортепіанної музики зробили французькі композитори К. Дебюссі (збірка "Дитячий куточок") та М. Равель (цикл мініатюр "Моя Матінка-Гусиня").

У XX ст. дитяча фортепіанна література отримала особливо стрімкий розвиток. Серед композиторів, у творчому доробку яких поряд з творами серйозних жанрів містилися інструментальні мініатюри для юних виконавців, були такі всесвітньо відомі автори, як росіяни С. Прокоф'єв, Д. Шостакович, Д. Кабалевський, угорець Б. Барток, австрієць К. Орф, аргентинець Е. Вілла-Лобос та інші. Вагомий внесок у розвиток дитячої фортепіанної музики також зробили і українські автори: В. Косенко, Ю. Щуровський, І. Беркович, М. Скорик, В. Сильвестров, М. Степаненко, Г. Сасько, Б. Фільц, Ж. Колодуб, твори яких знають і люблять не лише на Україні, а й далеко за її межами.

Фабрика -Процька О.Р.,
здобувач Інституту мистецтв
Прикарпатського НУ ім. В. Стефаника

ДИНАМІКА РОЗВИТКУ ЛЕМКІВСЬКОЇ ПІСЕННОЇ КУЛЬТУРИ В УКРАЇНІ ІІ пол. ХХ ст. – поч. ХХІ ст.

Для сучасної етносоціальної ситуації в Україні властивий поглиблений інтерес до пізнання духовних надбань краю, зокрема його звичаїв, обрядів, ритуалів – цих вічно пульсуючих джерел національної свідомості. Тому вивчення традиційної музичної культури лемків західного регіону України засвідчує її загально-національну основу, на тлі якої виділяються її окремі своєрідні елементи.

Лемківський музичний фольклор, який зберігся у свідомості його носіїв протягом віків, безумовно, є суттєвим джерелом мистецтвознавства, джерелом пізнання морально-етичних поглядів народу, його естетичних ідеалів. Фольклорне середовище Лемківщини – своєрідна модель духовно-мистецької культури України, репрезентована характерними для неї традиціями, які знаходяться у постійній творчій взаємодії.

При глибшому вивченні лемківського музичного діалекту ми ще раз розкриваємо для себе деякі риси етнічного звукоідеалу, який базується, в першу чергу, на консервативних елементах у внутрішній стилістиці музики, що втілюються в архаїчних жанрах. Саме архаїчність, інтонаційно-стильова своєрідність і оригінальність композиційної, мелодичної та мелоритмічної структури становлять основу національного звукоідеалу. Ці та інші глибинні ознаки національної музики стають домінуючими при новому "прочитанні" традиційних музичних творів.

Розвиток української музики після Другої світової війни пройшов складні умови свого становлення. Влада забороняла творчу фантазію і сковувала свободу творчості. Музичне мистецтво на Україні, як і в усьому Радянському Союзі, мало виключно "ідеологічну" функцію, що спрощувало її рівень. "Соціалістичний реалізм, визнаючи лише "партійність" та "народність" позбавляв композиторів їх власної індивідуальності і права на художній експеримент. Більш природньо "виживали" жанри, які були невибагливими у професійному відношенні. Дослідниця Л. Кияновська у своїй книзі "Українська музична культура" період 50-х–60-х рр. називає "пісенною епохою".

Трагічна ситуація, що склалась після Другої світової війни – насильна депортація лемків з поконвічних земель 1945–1947 рр. до колишнього Радянського Союзу, фатально вплинула на розвиток їхнього фольклору. Переселені лемки мимоволі втрачали свої звичаї, творчість, свій фольклор

в цілому. В ті часи порушення збереження автентичного фольклору чи поява наукових етномузикознавчих досліджень були неможливими. Уряд не рекомендував акцентувати на етнічності і походженні лемків, а примусове переселення трактувалось як добровільне. Тому кожна, хоч і невелика розвідка, праця стосовно лемківського фольклору, пісня чи мелодія, друкована збірка, все, що нагадувало Лемківщину, втішало лемків і рятувало від забуття.

Протягом певного періоду державного диктування тоталітарного мистецтва фольклор лемків епізодично відтворював себе. Його активними збирачами були М. Соболевський, О. Гижа, Б. Дрималик та ін. Пісенній творчості професійних композиторів того часу були притаманні риси наспівності, ліричності, з легким запам'ятовуванням мелодій, в переважній більшості написаних в ритмі вальсу. Творче використання характерних особливостей ладо-інтонаційної, метро-ритмічної побудови різних фольклорних жанрів якісно впливало на образність мови українських митців того часу. Здебільшого мелодії композиторів середини ХХ ст., зокрема А. Кос-Анатольський, Є. Козак та ін., досить близькі до фольклорних. У них враховані емоційний стрій, жанрові прикмети, характер мелодичного розвитку (переважно на засадах повторності або варіювання фраз), особливості українських народноладових структур (використання діатонічних ладів і мелодичних зворотів) тощо. Тому зв'язок таких мелодій із інструментальним супроводом, і зокрема, їх гармонічне тлумачення, виявляє спільність із принципами, яких дотримуються митці, опрацьовуючи справжні народні мелодії для хору і фортепіано.

Великим успіхом в мистецьких і аматорських колах Західної України у 30-х рр. користувалась творчість Миколи Колесси. Народну пісню М. Колесса розглядає як митець і підходить до неї з позицій композитора. Його приваблює основний настрій мелодії, її емоційний бік. Обробки народних пісень М. Ко-лесси – це живі музичні різнопланові та різножанрові образи-картини, сцени з народного життя. За визначенням музикознавця Богдани Фільц, "… Гармонічна мова Миколи Колесси, яка є наслідком глибокого проникнення митця в ладову специфіку, та усвідомлення ним своєрідності українських народних мелодій, становить найхарактернішу рису його творчості", спирається на типові для української народної пісні ознаки, які становлять її національну специфіку.

У застосуванні поліфонії різних видів Микола Колесса вдало поєднує принципи, сформовані у творчості М. Лисенка, М. Леонтовича та К. Стеценка (підголоскова поліфонія, плавне ведення мелодичних ліній кожної вокальної партії), а також не обходить традицій західноєвропейської хорової школи. Поліфонічні прийоми використовуються як елементи фактури і є важливою рушійною силою в обробках народних пісень композитора. Співставлення, розміщення, чергування і варіаційність епізодів підпоряд-

ковано логіці розвитку музичних образів. Ці риси є основою цілісності пісенних взірців. В основному стиль творів – гомофонно-гармонічний. Контрасна поліфонія, елементи підголоскової поліфонії, імітаційні прийоми в хорових обробках М. Колесси мають формотворче значення і сприяють розкриттю образного змісту.

У хорових обробках сучасних композиторів, які займаються лемківським пісенним фольклором, зокрема І. Майчика, Й. Волинського, Р. Стефанко, Р. Со-болевського, П. Чоловського, М. Цуприка, І. Кушніра, М. Мельник, а також митців народної творчості можна зустріти застосування найрізноманітніших ладових утворень. Вагоме місце тут належить народноладовій діатоніці, яка надає кращим зразкам самобутності і художньої неповторності.

Своєрідний фольклорний колорит виникає внаслідок синтезу типово народного інтонаційного складу і принципів тональної логіки, де поєднані ознаки натурально-ладового мислення і закономірностей мажоро-мінорної системи. Мелодії лемківських пісень, зокрема обробки, розгортаються на основі повторення колоритних мелодичних поспівок, а згодом і цілих фраз та речень з незначними, а іноді і суттєвими варіаційними видозмінами. В них особливо активну роль у мелодичній трансформації відіграє гармонія, яка виступає головною в ладотональній мінливості музичного твору. Гармонічне варіювання також має виражальну функцію і приймає участь у формотворенні сольної обробки.

Художні засади і новаторські здобутки українських композиторів знайшли подальший розвиток у творчості митців сьогодення. У гармонічній мові лемківських пісень в зв’язку з тенденцією до розширення ідейно-образного змісту простежуються нові важливі ознаки національної своєрідності української музики завдяки переосмисленню ладо-гармонічних особливостей народної пісенності. Це виявляється у широкому застосуванні всієї ладової розмаїтості народної діатоніки в різних формах, у використанні специфічних звукорядів, властивих різним фольклорним пластам, в оригінальній авторській інтерпретації характерних поспівок, у мелодиці обробок та оригінальних творах, де акцентується увага на найбільш показових для того чи іншого ладу інтервалах.

Розглядаючи особливості традиційних підходів у професійній і народно-аматорській творчості митців, пов’язаних із лемківською пісенною спадщиною, ми виявили органічне перетворення характерних народних рис і трансформацію музичної мови українських композиторів, що сприяє розвитку різнобарвності і самобутності лемківської пісні, а також появі нових інтерпретацій у культурі сьогодення.

Осучаснення локальних фольклорних традицій, особливо в народно-виконавському середовищі – процес динамічний, складний як щодо специфіки форм розвитку народної музики, так і відносно способів теоретич-

ного осмислення її змісту. Він охоплює всі складові народного виконавства: репертуар, структуру мелосу, склад виконавців, виконавську лексику тощо. Сучасній фольклорній практиці притаманні два шляхи створення мелодій, новацій у мистецтві: а) трансформація (осучаснення) традиційних та б) створення принципово нових мелодій на основі традиційних для даного середовища інтонацій. Перший, переважно, пов'язують з імпровізаційністю й складними (скажімо, поліфонічними) формами розспіву, а другий – зі здатністю простих мелодій речитативного складу виникати в екстремальних умовах сучасного життя.

Джерелом створення нових інтонацій є колективна музична практика родинних осередків, членів навчальних, суспільно-просвітніх, громадських, мистецьких груп, що виникли за певними спільними рисами, а також музичних "лідерів" таких груп, які нерідко творять не заради професійно-музичного інтересу, а саме виходячи з потреби колективного чи сольного музикування, зі специфіки, можливостей та художніх смаків даного виконавського середовища. "Не всяка новотворчість, створена в народному середовищі, – фольклорна, а лише та, що завоювала собі беззастережне визнання загалу".

На сьогодні існує велика кількість колективів, співаків, ансамблів, які включають до свого репертуару лемківську пісенну спадщину. Ми назвемо деякі хори, ансамблі, професійних виконавців та виконавців-аматорів, які, на нашу думку, по-перше, є вихідцями з Лемківщини; по-друге, у їхньому репертуарі переважають лемківські пісні; по-третє, вони є носіями справжньої лемківської культури; по-четверте, їхня творчість базується на високому професійному та виконавському досвіді; по-п'яте, завдяки цьому вони відомі і знані в Україні і поза її межами і є своєрідними символами лемківської культури. Серед них: вокальне тріо сестер Байко – Марія, Ніна і Даниїла; хорова капела "Лемковина" (Львів, 1989); хорова капела "Бескид" (Івано-Франківськ, 1991); хор "Студенька" і музичний гурт "Гудаки" (Калуш, 1992); вокально-танцювальний колектив "Бонарівка" (с. Глибока, Коломийщина, 1997); вокальний дует "Червоне та чорне" (Житомир, 1982); чоловічий вокальний гурт "Лемки Києва" (Київ, 2001); Ганна Чеберенчик (с. Свірж, Львівщина, 1999) та ін.

Не зважаючи на те, що в даний час збільшується кількість співаків-професіоналів, які пропагують і популяризують лемківську пісню, все-таки її надійним джерелом для збереження і вивчення пісенного фольклору є поодинокі виконавці-аматори (депортовані з Лемківщини), які попри життєві негаразди можуть донести слухачам автентичну лемківську пісню.

Оцінюючи в цілому творчість художніх колективів, можна сказати, що більшість з них обмежено відтворює лемківський фольклорний репертуар. З автентики – це насамперед ліричні пісні, танцювальна музика, деякі обряди. Фактично переважають обробки з використанням виразових

засобів професійної культури (акордика, гармонія, фактура загальноєвропейської школи), “симфонізованого” оркестрування тощо. Зі сценічного репертуару випадають, на превеликий жаль, глибинні шари фольклору прикладного характеру, народні сценки, пастуший, вівчарський репертуар тощо.

Процеси “професіоналізації” фольклорних та “фольклоризації” академічних форм музичного виконавства, що природно відбуваються в сучасному суспільстві, з одного боку, сприяють їх взаємозбагаченню, а з іншого – здатні викликати стилістично спотворені тлумачення складних механізмів художньої стилізації й виконавської інтерпретації музичного фольклору на якісно новому рівні його функціонування. Самовдосконалюючись та пристосовуючись до нових форм побутування, лемківське професійне та народно-аматорське пісенне виконавство в сучасному суспільному житті зберігає за собою функцію найхарактернішої складової сучасного мистецького процесу.

Підсумовуючи вищесказане, слід зазначити, що розвиток музично-пісенної культури депортованих лемків висвітлює важливі моменти збереження та оновлення пісенних традицій на сучасному етапі. Іновації, які з’являються у наш час, фактично трансформують лемківський мікросвіт у багатоманітне фольклорне середовище України.

Харандюк Н.

ПОЛІКУЛЬТУРНИЙ ДІАЛОГ У КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИХ ТВОРАХ В. СИЛЬВЕСТРОВА (на матеріалі вокального циклу “Тихі пісні”)

Проблема діалогу культур – одна з ключових у музикознавстві початку третього тисячоліття. Феномен діалогу вчені розглядають як умову існування культури в цілому. Це, зокрема, відзначають і музикознавці-теоретики, і виконавці, і композитори. Саме таке, діалогічне, розуміння феномена культури і музики як однієї із його невід‘ємних складових характерне і для сучасного українського композитора В. Сильвестрова. Про це свідчать не лише його твори.

Культура, за визначенням В. Біблера, – це “форма одночасного буття і спілкування людей різних – минулих, теперішніх і майбутніх – культур, форма діалогу і взаємопородження цих культур” [2, 38]. Конкретною формою такого спілкування, на думку філософа, постає твір культури (мистецтва). Спираючись на ідеї Бахтіна, Біблер називає “полюсами діалогу” мікродіалог (внутрішній діалог) та макродіалог (діалог культур) [1, 55-57], зазначаючи, що перший відбувається і тоді, коли реального

зовнішнього співрозмовника не існує. Особливістю другого є здатність культурних блоків "актуалізувати свій смисл і формувати ... нові смислові пласти". Предмет „суперечки культур", на думку вченого, формують в свою чергу образи культури.

Підтвердженням доцільності застосування діалогічного підходу при вивченні культурно-мистецьких явищ та артефактів може бути думка В. Біблера про те, що в основі справжнього розуміння лежить співвіднесення тексту з текстами інших авторів, що „освітлюють" цей текст, розкривають його глибинний смисл, адже він „завжди на щось відповідає, щось переосмислює" [1, 33].

У творчості В.Сильвестрова загострене відчуття діалогу (від макро- до мікрорівня) становить характерну ознаку мислення композитора. Осягнення смислу багатьох його творів поза розумінням діалогічних зв'язків з іншими особистостями, ширше – культурами (епохами), є неможливим, оскільки тексти його композицій постають як форма спілкування, і, щоб „приєднатись" до діалогу, виконавцю та слухачеві потрібне розуміння позицій всіх учасників, („голосів"), яких композитор залучає до розмови.

Саме таким постає перед нами вокальний цикл „Тихі пісні", особливості драматургії якого (всі частини об'єднані ремаркою attacca) характеризують текст цього твору як діалог, у якому беруть участь поети-класики, що обмінюються думками „на вічні теми".

Відомо, що деякі вірші циклу вже отримали своє музичне прочитання у творчості інших, зокрема російських композиторів: С.Рахманінова („Всё отнял у меня", „Островок"), М.Глінки („Мери"), Г. Свиридова („Зимняя дорога") та ін. Яскравий образний контраст, закладений у романсі Рахманінова „Всё отнял у меня", у „Хоралі" В.Сильвестрова знятий, тут немає емоційної відвертості висловлювання. Розпач героя поетичного першоджерела композитор подає як роздум хворої людини, а жанрове вирішення допомагає відчитати підтекст твору. (Медитативність, схильність до філософського сприйняття оточуючого світу, властива В.Сильвестрову, перегукується з ідеєю Біблера-Бахтіна про здатність погляду на себе зі сторони як однієї з ознак діалогічної свідомості). Актуальною є в цьому контексті і вислів Біблера про те, що діалог на грані культур здійснюється не на рівні емоцій, а „на рівні духу" [1, 52].

Діалог (полілог) культур постає „умовою написання" деяких пісень циклу. На „діалогічне походження" поетичних текстів вказує назва окремих віршів (вона не завжди збережена у Сильвестрова): наприклад, вірш, покладений в основу пісні „Горные вершины", у Лермонтова має назву „Из Гете", „Пью за здравие Мери" міститься у Пушкіна під заголовком „Из Barry Gornwall". Поетичним першоджерелом пісні „Островок" є поезія Шеллі, яку композитор використав у перекладі, а в основу вірша англійського поета-романтика початку XIX століття Дж. Кітса „La belle

dame sans mercі" покладена середньовічна французька балада. Тобто у поезії циклу зустрічаються культури різних національностей, діалог відбувається різними мовами – російською, українською, є репліка французькою. Оскільки англомовні твори використано у перекладі, то до діалогу долучається ще один „учасник" – перекладач. У поетичному тексті пісні „Ода" на вірш О.Мандельштама „зустрічаємо" історичні постаті композиторів (Моцарта, Шуберта) та образ шекспірівського Гамлета, які ніби „засвідчують" діалог культур, що йде крізь віки.

Автори деяких музикознавчих досліджень, присвячених вокальному циклу В. Сильвестрова „Тихі пісні", виявляють риси діалогічності не лише на рівні поетичного тексту, але і музичними засобами. С. Павлишин, зокрема, зазначає, що „музика виявляє спільні риси, перегуки в поезії". Дослідниця також підкреслює, що „переклики фонем у віршах Шевченка, Єсеніна, Баратинського найвиразніше проступають у їх музичному варіюванні" [5, 65]. С. Павлишин звертає увагу на зв'язок з народними джерелами в поезії і музиці, які виявляються у „глибокій простоті вираження" [5, 67], а також згадує про те, що сам Сильвестров називав свої „Тихі пісні" „східною музикою на європейському матеріалі", маючи на увазі неспішність розвитку і єдність дещо статичної „поетично-музичної канви" [5, 65]. М. Нестьєва вказує також на жанрові паралелі, які прослідковуються у циклі [4, 113–114], та інтервально-семантичні зв'язки між піснями [4, 115]. Важливою для нас в контексті проблематики діалогу є також думка дослідниці про перегук мотивів поезії „на відстані" за принципом структури „питання-відповідь" [4, 115] (що є одним із проявів діалогічності). Діалогічний характер має і звернення композитором до традицій різних національних культур (маються на увазі риси побутового романсу, англійської балади, наспівів українських лірників), на яке вказує Нестьєва [4, 116]. Як підтвердження своєї думки про діалогічність вислову композитора дослідниця подає цитату з праці Бахтіна, проводячи паралелі з літературною мовою.

Вплив діалогічності мислення композитора відбивається на композиції циклу: постлюдійне трактування музичної форми (присутнє у більшості пісень у вигляді розгорнутих фортепіанних постлюдій, і як жанрове визначення назви останньої пісні) трактується композитором як коментар, відповідь на вже сказане. Широке розуміння композитором постлюдійності (як стану культури) засвідчує і його інтерв'ю в пресі.

Висловлювання іншого сучасного українського композитора – О. Козаренка про те, що „кожна зміна загальноартистичного дискурсу, актуальної поетики по-новому „освітлює" класичні тексти, які не бояться новацій контексту – навпаки, породжує шанс до їх поновного прочитання-проказування-сприйняття" [3, 80], підтверджує актуальність і перспективність дослідження музичних текстів у світлі проблем діалогу (полілогу) культур.

Література:

1. Библер В.С. Диалог. Сознание. Культура (идея культуры в работах М.М. Бахтина) // Одиссей. Человек в истории. 1989. – М.: Наука, 1989. – С. 21–59.

2. Библер В.С. Культура. Диалог культур (Опыт определения) // Вопросы философии. – 1989. – № 6. – С. 31–42.

3. Козаренко О. Мета- і полікультурний діалог (полілог культур) як ознака Лисенкового музичного тексту // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. – Вип. 20: Музичний твір: проблема розуміння: Збірка статей. – К., 2002. – С. 80–84.

4. Нестьева М. Творчество Валентина Сильвестрова // Композиторы союзных республик: Сб. статей. Вып. 4 / Ред.-сост. Нестьева М.И. – М.: Сов композитор, 1983. – С. 79–121.

5. Павлишин С.С. Валентин Сильвестров. – К.: Муз. Україна, 1989. – 88 с.

Хоу Цзянь,
аспірант НМАУ ім. П.І. Чайковського

ЖАНРОВА СИСТЕМА ТРАДИЦІЙНОЇ КИТАЙСЬКОЇ ОПЕРИ

Багатоманітна історія Китаю ввібрала велику кількість художніх подій і явищ, що визначили особливе місце культури цієї країни в світовій системі національних культур. Багатожанрова історія китайської традиційної опери сягає тисячолітньої давнини. У Західній Європі в епоху Відродження відбувався безперервний розвиток театрального мистецтва, виникали різні жанри й утворювалися різні стилі: опера і балет, реалізм і символізм – „діти" епохи Ренесансу. Актори ж численних місцевих жанрів китайської традиційної опери в цей час продовжували виступати на імпровізованих сценах просто неба, старанно, з величезною самовіддачею гартуючи свою майстерність. І лише наприкінці XIX ст. у Китаї почали випробовувати традиції європейської театральної школи. Так був створений „Столичний класичний театр" професора Джоу Хуаву, якому й належить відомий вислів: „У той час, коли китайські актори самовіддано і старанно співали, танцювали й декламували просто неба, тоді й утворилася особлива, не схожа на інші Східна система гри". Щоб повніше задовольнити потреби нового покоління любителів опери, китайські композитори стали створювати, крім суто традиційних китайських оперних спектаклів, що мали місце в середині XX ст., художні твори з використанням популярних музично-розважальних пісенних композицій, а також музично-сценічні постановки. У результаті вийшло, що ці оперні спектаклі не зробили вплинули на меломанів, а навпаки – любителів оперного мистецтва, що дивилися стилізовані під народні китайські музичні драми, стало менше любителів європейської опери. Втім, є китайські музиканти-подвижники, які продов-

жують зміцнювати різножанрові традиції національного оперного мистецтва і докладають всіх можливих зусиль в ім'я його подальшого розвитку. Традиційна китайська опера представлена творчістю народної Пекінської опери, а також іншими місцевими оперними жанрами багатонаціональної Піднебесної.

Юйцзюй (хенаньська опера), або хе-нань банцзі, виникла в епоху Цин з місцевих народних уявлень, що ввібрали в себе елементи шаньсийської опери та пучжо-уських банцзі. Це надало їй живого, простого, розмовного характеру. До кінця цинської династії хенаньська опера розповсюдилася в містах і під впливом Пекінської опери стала розвиненим жанром, популярним у провінціях Хенань, Шеньси, Шаньси, Хебей, Шаньдун і Аньхой.

Юєцзюй (шаосинська опера) – вперше знайшла власну форму наприкінці епохи Цин на основі народних пісень місцевості Шенсянь провінції Чжецзян. Включила вокальні та сценічні елементи місцевих опер. Пізніше, випробувавши на собі вплив нової драми й старовинної опери куньцюй, стала популярною в Шанхаї, провінціях Цзянсу й Чжецзян. М'яка, мелодійна музика шаосинської опери найбільш підходить для передачі ніжних почуттів; манера ж акторської гри також витончена й вишукана.

Циньцян (шеньсийська опера) з'явилася ще в епоху Мін (1368–1644). Спів тут гучний і чистий, тріскачки відбивають чіткий ритм, рухи акторів – прості й енергійні. Жанр циньцян був широко популярний наприкінці епохи Мін – на початку династії Цин і вплинув на ряд інших видів місцевої опери. Нині шеньсийська опера збирає багато глядачів в провінціях Шеньси, Ганьсу і Цинхай, а її репертуар включає понад 2000 творів.

Куньцюй (куньшанська опера) виникла в місцевості Куньшань провінції Цзянсу ще наприкінці династії Юань (1271–1368) на початку епохи Мин. Оперний жанр куньцюй відрізняється м'яким і ясним вокалом, його мелодії красиві й витончені, нагадують танцювальну музику. Цей жанр досягнув вершини популярності на стику династій Мин і Цин, значно вплинувши на інші види традиційної китайської опери. Десь до середини епохи Мин кунцюй розповсюдився на північ країни й поступово трансформувався в дедалі енергійніший, суворий тип опери, що отримала назву „сучасний куньцюй".

Чуаньцзюй (сичуаньська опера) – популярна в провінціях Сичуань, Гуйчжоу і Юньнань – провідна форма місцевого театру в південно-західному Китаї. Вона розвинулася приблизно в середині епохи Цин, на основі поєднання таких місцевих оперних форм, як куньцюй, гаоцян, хуцинь, таньси і денси. Її найхарактерніша риса – спів у високій теситурі. Репертуар дуже багатий, включає більше 2000 творів. Тексти відрізняються високою художньою цінністю Ханьцзюй (хубейська опера) – стара театральна форма, що виникла в провінції Хубей і має понад трьохсотрічну

історію. Жанр ханьцзюй суттєво вплинув на формування Пекінської, сичуаньської та хенаньської опер. Дуже багатий у вокальному відношенні, нараховує понад 400 основних мелодій. Репертуар також дуже широкий. Жанр ханьцзюй популярний в провінціях Хубей, Хенань, Шеньси і Хунань.

Юєцзюй (гуанчжоуська опера) з'явилася в епоху Цин під впливом куньцюй та іянцян (ще одного старовинного виду опери). Пізніше ввібрала в себе елементи аньхойської, хубейської опери й народних мелодій провінції Гуандун. Завдяки багатому складу оркестру, мелодичній різноманітності та великій адаптивності (здатності до оновлення) юєцзюй швидко стала головною театральною формою в провінціях Гуандун і Гуанси, а також серед китайців Південно-східної Азії і Америки.

Чаоцзюй (чаочжоуська опера) датується серединою епохи Мин і зберігає в собі елементи сунських (960-1279) і юаньських наньси – „південних драм", що виникли в провінціях Цзянсу і Чжецзян. Вокальний стиль багатий і барвистий. Жанр чаоцзюй широко використовує акробатику, клоунаду, різноманітні танцювальні рухи, жестикуляцію, пластику. Привертає увагу безлічі глядачів у місцевості Чаочжоу-Шаньтоу провінції Гуандун, у південних частинах провінції Фуйзянь, у китайській діаспорі Південно-східної Азії.

Тибетська опера заснована на народних піснях і танцях Тибету, виникла наприкінці XIV ст. і перетворилася на оперний жанр у XVII ст. Популярна в китайській діаспорі Тибету, Сичуані, Цинхаї та південному Ганьсу. Її лібрето базується переважно на народних баладах, її мелодії фіксовані. Співають в тибетській опері голосно, високими голосами, солістам підспівує хор. Деякі персонажі носять маски. Зазвичай постановки тибетської опери відбуваються на відкритому повітрі. В її традиційний репертуар входять довгі твори, засновані на народних і буддійських сюжетах, напр. „Принцеса Веньчен", „Принцеса Норсан" або короткі жартівливі жанрові сцени зі співом і танцями.

Пінцзюй бере початок від династії Цин (1644–1911) і заснування Республіки. Своїм походженням зобов'язана народній опері провінції Хебей, відомій під назвою „ляньхуалао", пізніше пінцзюй сприйняв техніку співу і жестів іншого жанру хебейської опери – „бан-цзі" („тріскачка"), а також із Пекінської опери й театру тіней області Луаньчжоу. Дія відбувається під акомпанемент маленького барабана й інших інструментів. Жанр пінцзюй популярний також в Пекіні, Тяньцзіні, провінції Хебей, що на північному сході Китаю. Його мелодії, діалоги та сценарії походять із народного життя, тому їх легко зрозуміти й оцінити. Після революції 1949 р. тематика п'єс пінцзюй зосередилась на сучасних темах.

Утворення КНР у 1949 р. призвели до еволюції жанрової системи традиційної китайської опери та появи музично-драматичних творів з народною специфікою: „Люлулань", „Цзянцзе", „Червоногвардійський загін

Озера Хунху”, „Червоні корали”; найвідоміша співачка – Го Ланьін. У цей період китайська музична драма – нова опера отримала – щонайширшу популярність як у великих містах, так і в найменших селах, що дає змогу судити про Піднебесну, як про країну, де опера користується попитом. У період культурної революції оперне мистецтво Китаю дещо занепало, а з початку 80-х років ХХ ст. набуло нового розвитку, що дає підстави сподіватися на його подальше піднесення. Сучасне оперне мистецтво Китаю базується на основі народного традиційного театру і західноєвропейської опери, тому воно відрізняється не тільки від традиційного китайського театру, а й від класичної опери в чистому вигляді.

Чжу Чанлей,
ассистент-стажер
НМАУ им. П.И. Чайковского

ИННОВАЦИОННЫЕ ПРОЦЕССЫ СИНТЕЗА СМЫСЛОВ В ТВОРЧЕСТВЕ ЕВГЕНИЯ СТАНКОВИЧА

Тема статьи посвящена сложной и актуальной для начала XXI века проблеме поиска художественного смысла в композиторском творчестве.

Так как объектом исследования мы избрали музыкальные сочинения современного украинского композитора, возникает ряд закономерных вопросов, связанных с текстологическими особенностями национальной музыкальной школы Украины в общеевропейском и мировом контексте. Специфика их рассмотрения связана как с культурным своеобразием, так и с моментами родственных связей между культурами, смысловыми и художественными аналогиями.

Известно, что любая национальная культура представляет собой синтез этнического, народного и инонационального, переработанного, усвоенного и обогащающего национальное. В переходный период (конца ХХ – начала XXI) в художественном творчестве происходят динамические изменения, которые вызваны изменением институциональных основ бытования музыки в обществе; эти изменения касаются как статуса композиторов, заинтересованностью проблемами „смысла жизни”, „судьбы искусства”, „конфликта поколений”, „бездуховности”, „путей развития национальной культуры” и других социокультурных вопросов, так и расширения этносоциологических ориентиров в их творчестве.

Известно, что музыкальный язык отличается неустойчивостью смысловых значений, их преимущественной абстрагированностью от фактов жизни (В.Москаленко, С.Шип, А.Сохор). В этом отношении проблема поиска художественных смыслов упирается в проблему интерпретации

знаковой природы музыкального языка. Недостаточно «раскрыть» знаки – нужно понять их «смысловые обертоны», понять их как «следы определенных культур», пишет Л. Гинзбург. Здесь методологической основой исследования текстов может стать система риторики, и, в частности, метариторики. Напомним, о закономерности существования этого метода, объединяющего результаты изобразительных, архитектурных и кинематографических поисков смысла в современной лингвистике. Мы имеем ввиду неориторику (труды Р. Якобсона, Д. Райса, Ю. Лотмана), которая трактует любой текст как риторически организованный, определенным образом закодированный. То есть, считают искусствоведы, риторика – своеобразная «лакмусовая бумага» для определения глубинной сущности, самого структурного принципа кодовой организации текстов той или другой культуры [1, 161].

Эту же постановку вопроса находим у Я. Друскина, И. Котляревского, Н.Герасимовой-Персидской: тема эта, в совершенстве разработанная в лингвистике (Ф. де Соссюр «Курс общей лингвистики»), может быть экстраполирована и на музыкальный материал. Возникло понятие автодескриптивного текстового анализа (И. Игнатченко), которое мы предлагаем использовать в качестве метода исследования текстов музыкальных сочинений Е. Станковича, как одну из „версий смыслового трактования «внутреннего смысла» (О. Котляревская) сочинения в его функциональном аспекте (суть композиторских, абстрагируясь от образно-драматургических)» [1].

Риторика – суть эпохи барокко, периода, когда отдельные интонационные образования функционировали аналогично знакам языка, причем такой подход сознательно культивировался как в теории, так и на практике. Природа этого явления – в достижении некоторой обобщенности музыкальных значений путем закрепления за ними определенных внемузыкальных ассоциаций, заимствованных из сферы «поэтической» образности языка. Так, известно, что традиционная риторика и поэтика постепенно порождает конструктивно оформленные музыкальные фигуры, которые владеют определенной семантикой и складываются в целые «словари». Таким образом, риторика выступает «специфическим механизмом смыслопорождения текста в процессе взаимодействия его внутренних структур» (Ю. Лотман).

Постепенное перерождение искусствоведения в философию музыки актуализирует и другие проблемы смыслового опознания и прочувствования знаков музыки. Мы имеем ввиду проблему перекрещивания смыслов национальной (этнической и фольклорной) и инонациональной культурных традиций. Эти моменты, как нам кажется, ярко присутствуют в творчестве известного композитора, одного из ведущих представителей современной украинской композиторской школы. Даже поверхностно касаясь этого аспекта, вспоминаем такие его сочинения для симфонического

оркестра, как «Ханука», для симфонического оркестра и смешанного хора «Каддиш-реквием», уже упоминаемые нами в предыдущих публикациях девять камерных симфоний, сочинения для флейты и оркестра, балет «Ольга», фольк-оперу «Цвіт папороті» и др.

Смысловые перекрещивания здесь касаются целых «исторических» и «пространственно-временных» пластов; скрытая или явная программность, отточенность и емкий лаконизм музыкального языка этих сочинений, наличие «авторских тропов» дают богатую почву для их автодескриптивного анализа, проясняющего инновационный характер мышления этого автора.

Литература:

1. Игнатченко И. Метариторика как аспект исследования автодескриптивных текстов в музыке И.С.Баха // Українське музикознавство. – 2004. – № 33. – С. 156–164.

2. Гинзбург Л.Я. Литература в поисках реальности. Статьи. Эссе. Заметки. – Л.: Сов. Писатель, 1987.

3. Сохор А. Вопросы социологии и эстетики музыки: Сб. статей. – Л., 1980.

Шандрина-Белоконева Т.Б.,
преподаватель МШЭВ (г. Луганск)

ОТРАЖЕНИЕ ТРАДИЦИИ ВИЗАНТИЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ В ДРЕВНЕРУССКОЙ ЦЕРКОВНОЙ МУЗЫКЕ

В истории мировой культуры Византии принадлежит особое, выдающееся место. В художественном творчестве Византия дала средневековому миру высокие образы литературы и искусства, которые отличались благородным изяществом форм, образным видением мысли, утонченностью эстетического мышления, глубиной философской мысли.

Византийская культура отличалась от культуры Европы, Переднего и Ближнего Востока тем, что в ней была языковая общность (греческий язык), религиозная общность (христианство в форме православия), существовало этническое ядро, состоящее из греков, византийская империя всегда отличалась устойчивой государственностью и централизованным управлением.

Формирование христианства как философско-религиозной системы было сложным и длительным процессом. Христианство впитало в себя многие философские и религиозные учения того времени. Христианская догматика сложилась под сильным влиянием не только ближневосточных религиозных учений, иудаизма, манихейства, но и неоплатонизма. Догмат о троичности божества – один из центральных догматов христианского

вероучения. Появляется ряд философов-неоплатоников – Прокл, Диадох, Плотин, Псевдо-Дионисий Ареопагит. Само христианство являлось не только синкретическим религиозным учением, но и синтетической философско-религиозной системой, важным компонентом которой являлись античные философские учения. Происходит компромисс между христианским и античным миросозерцанием. Позже происходит процесс отталкивания, обособления и одновременно сближения, слияния неоплатоничекой философии и христианского богословия, который завершается поглощением неоплатонизма христианством. В трудах Василия Кесарийского, Григория Нисского и Григория Назианзина, в речах Иоанна Златоуста можно увидеть сочетание идей раннего христианства с неоплатонической философией, порой парадоксальное переплетение риторических идей с новым идейным содержанием. Такие мыслители, как Василий Кесарийский, Григорий Нисский и Григорий Назианзин, закладывают собственно фундамент византийской философии. В центре их философии находится понимание бытия как совершенства, что ведет к своеобразному оправданию космоса, а следовательно, мира и человека.

Меняется и сам человек той эпохи, его видение мира, его отношение к вселенной, природе, обществу. Создается новый “образ мира”, воплощенный в особую знаковую систему символов. На смену античному представлению о героической личности, античному пониманию мира, как мира смеющихся богов и бесстрашно идущих на смерть героев, где высшее благо – ничего не бояться и ни на что не надеяться, приходит мир страждущего, раздираемого противоречиями, маленького, греховного человека.

В ранней Византии кристаллизуется одна из фундаментальных идей средневековья – идея союза христианской церкви и “христианской империи. Византийская эстетика развивалась на основе всей духовной культуры Византии. Она во многом опиралась на античные воззрения о сути прекрасного, однако синтезировала и переосмысливала их в духе христианской идеологии. Именно поэтому красота естественная ценилась выше, чем красота, созданная руками человека, как бы “вторичная” по своему происхождению.

В IV–V вв. в искусстве Византии были еще сильны позднеантичные традиции. Монистическая гармония сменяется столкновением противоположных начал, “дух как бы пытается сбросить оковы телесной оболочки”. В дальнейшем византийское искусство преодолело конфликт духа и тела, его сменила спокойная созерцательность, призванная увести человека от бурь земной жизни в сверхчувственный мир чистого духа.

Идея богоданности искусства Византии основана на триаде – от Бога через ангелов или святых божественное откровение передается людям – принцип, касающийся всех видов искусства, в том числе и музыки.

Музыка занимала особое место в византийской цивилизации. Своеобразное сочетание авторитарности и демократизма не могло не сказаться на характере музыкальной культуры, которая представляла сложное и многоликое явление духовной жизни эпохи.

В V–VII вв. происходило становление христианской литургии, развивались новые жанры вокального искусства. Музыка обретает особый гражданский статус, включается в систему репрезентации государственной власти. Особый колорит сохраняла музыка городских улиц, театральных и цирковых представлений и народных празднеств, отразившая богатейшую песенно-музыкальную практику многих народов, населявших империю. Каждый из этих видов музыки имел свой собственный эстетический и социальный смысл и в то же время, взаимодействуя, они сливались в единое и неповторимое целое.

Христианство очень рано оценило особые возможности музыки как искусства универсального и в то же время обладающего силой массового и индивидуального психологического воздействия, и включило ее в свой культовый ритуал. Именно культовой музыке было суждено занять доминирующее положение в средневековой Византии.

В VIII–XII вв. оформилось специальное музыкально-поэтическое церковное искусство. Благодаря его высоким художественным достоинствам, ослабело влияние на церковную музыку музыки фольклорной, мелодии которой ранее проникали ранее даже в литургию.

Важнейшую роль здесь играет принцип канона, который постепенно формирует все виды богослужебных чинопоследований. Канон обладал охранительной тенденцией, он не позволял привносить в церковную культуру ничего низкого банального, чуждого ей.

Византийская эстетика оказала огромное влияние на музыкальную культуру Киевской Руси, надолго определив путь развития русской музыки. Церковное пение, услышанное русскими послами в Константинополе, поразило их воображение неслыханной до того сладостной красотой. Византийский канон лег в основу певческой церковной культуры Древней Руси. Однако, если в Византии музыкально-поэтический канон богослужения складывался постепенно на протяжении нескольких столетий и оформился окончательно лишь в X веке, то в Древней Руси канон был воспринят целиком вместе с крещением Руси и рассматривался здесь как нечто незыблемое, священное. Его нарушение на Руси могло рассматриваться, как ересь.

Если народная песнь сопровождала жизнь человека, глубоко входила в его быт, труд, отдых – от колыбельных до похоронных плачей, то церковная музыка выполняла иную задачу. «Всякое ныне житейское отложим попечение» – эти слова Херувимской песни из Литургии говорят

о том, что музыка направлена на абстрагирование. Необходимо забыть все заботы, сосредоточиться на неземных, нездешних образах.

Древняя Херувимская песнь знаменитого распева – монодическая, в ней очень значительная вокализация. В отличие от других жанров древнерусского певческого искусства – тропарей, стихир, ирмосов и др., где слово стоит на первом месте, а музыка, подчиненная слову, лишь помогает его осмыслению, – в Херувимской песне музыка играет самодавлеющую роль. Возникает ощущение парения, непрерывного движения. Ангельское пение, не требующее многословия, одними звуками выражает экстатически-молитвенное состояние. Мелодия Херувимской песни льется, как ручей, непрерывно переливаясь тончайшими, едва неуловимыми красками, как призыв к возвышенному образу жизни – не допускать в своих нравах ничего немузыкального, нестройного, несозвучного, наблюдая за тем, чтобы наш образ жизни неуклонно сохранял правильную мелодию и ритм.

Мелодии были простыми и ясными, освоение их практически было доступно каждому, они играли важную роль в процессе демократизации византийской культуры на Руси после крещения и внедрении ее в музыкальный быт гимнографии.

Наряду со сложнейшими видами «ангелогласного пения», заимствованными из Византии, которые как бы лежали на верхнем ярусе музыкальной культуры, его нижний ярус базировался на элементарных певческих формах. Если первый представлял собой изысканное пение, максимально приближенное к византийскому, то второй ярус представлял более демократичный вид пения. Все пение определяется сложными процессами взаимодействия певческих форм, приспособлением их к местным условиям и созданием на их базе собственной национальной русской культуры певческого творчества.

Древняя Русь восприняла от Византии музыкальную культуру практически. До нас не дошли никакие музыкально-теоретические труды, отражавшие теорию византийской музыки. Древняя Русь восприняла византийскую музыкальную культуру и новую музыкальную эстетику вместе с крещением как непосредственный источник, из которого развилась новая струя музыки, противопоставившая себя исконным народным жанрам.

Народна творчість як складова культурного простору держави

Александрова І.В.,
молод. наук. співроб. УЦКД

АМАТОРСЬКИЙ ТЕАТР УКРАЇНИ: ІСТОРИКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ВИТОКИ

Аматорський театр України бере свій початок із життя, праці і побуту східнослов'янських племен. Їхні обрядові свята, народні ігри, хороводи, пісні пов'язані з порами року, з основними періодами сільськогосподарських робіт.

Учасники дійства зверталися до своєрідного художнього узагальнення і символіки, до певного перевтілення і театралізації.

Вже в цих початкових формах театрального мистецтва присутній синтез слова, музики і танцю. Пізніше це сполучення стане однією із найбільш характерних особливостей українського національного театру.

Яскравим прикладом видовища з виразним елементом театралізації є старовинний обряд весілля, якому притаманні драматична дія, діалогічність, пісні й монологи, танці, музика, ряження, пантонімічні ігри тощо.

Основою майбутнього професійного і любительського театру стали відомі театральні видовища: "Млин", "Дід і баба", "Коза", "Поп і смерть", "Меланка", в яких народні ігри і обряди набули театральної форми з конкретними сюжетами, традиційними персонажами, реквізитом і елементами декораційного оформлення. Це, власне, були мініатюрні п'єси, витоки народної драми.

Велику роль в розвитку народних театралізованих видовищ відіграли скоморохи. Документальні свідчення початкового періоду театру сягають XI століття: 1068 р. в літописах вперше згадано про мандрівних скоморохів, їх зображено на фресках Софійського собору в Києві. Сатиричні злободенні імпровізації скоморохів були тісно пов'язані з народною творчістю, насичені народними прислів'ями, гумором. Скоморохи беруть участь в народних видовищах, серед яких "Цар Ірод", "Цар Максиміл'ян". З фольклором козацько-селянських мас пов'язана народна драма "Лодка". Постановка цих драм була вищою формою народного театру XVII–IXX століть. В XVI столітті виникає, а в XVII–XIX поширюється в Україні вертеп – своєрідне поєднання релігійної різдвяної драми і світської гри, елементів усної народнопоетичної творчості.

На початку XVII століття виникає український шкільний театр, розквіт якого припадає на II половину XVIII століття і пов'язаний з Київською академією. Тут було написано і поставлено більшість драматичних творів XVII–XVIII століть: "Трагікомедія" Ф. Прокоповича, історична драма Козачинського "Трагедія, сіреч сумна повість про смерть останнього царя сербського Уроша V" , історико-панагерична драма "Благоутробіє Марка Аврелія"; перші вистави "Вірші з трагедії "Христос пасхон" А. Скульського і "Роздуми в муце Христа спасителя нашого " І. Волковича.

У шкільному театрі розвивається своєрідний вид української народної драми – інтермедія. Найчастіше це побутові сцени з життя народу, приправлені яскравим гумором, іноді гострою сатирою.

В середині XVIII ст. на основі поєднання традиції народних лицедіїв, народної драми і шкільної драми виник новий вид театрального видовища – "площадний "театр балагана.

Наприкінці XVIII століття у поміщицьких маєтках почали створюватись кріпацькі театри. Виникли також гуртки серед дворянства і чиновництва. Аматорські театри були створені у Глухові (1730), Кременчуці (1770), Харкові (1780), Києві (1790), Полтаві (1813), Ніжині 1820) та ін. Містах. Репертуар цих колективів складався з п'єс шкільної драми, а часом і з творів професійної драматургії.

Традиції народного театру, збагачені досвідом професійних майстрів, творчо розвинули Л. Глібов, А. Маркович в Чернігівському аматорському театрі "Товариства любителів рідної мови" (1861), М. Кропивницький і І. Карпенко-Карий в аматорських театрах в Бобринцях і Єлизаветграді (60-ті роки XIX ст.).

Незважаючи на утиски самодержавства щодо розвитку української літератури (Емський акт 1876 р.), аматорські театри продовжували влаштовувати вистави нелегально.

На початку XX століття в Україні працювали аматорські театри при робітничих клубах (з-д "Арсенал" в Києві з 1893 р.; паровозобудівний з-д в Харкові з 1899 р.; рянський з-д в Єкатеринославі з 1900 р.; в селі Мануйлівці на Полтавщині з 1897 р.; при народних будинках в Полтаві з 1901 р.; в Одесі з 1905 р.; в Миколаєві, Житомирі й Сумах з 1906 р.; в Луганську з 1908 р. та ін.).

Особливого розвитку український аматорський театр досягає в II половині XIX – на початку XX століть. Виникнення національної драматургії, ріст виконавської та режисерської майстерності на основі використання традицій народного театру зумовили формування якісно нового виду художньої творчості.

Після революції (1917 р.) театральне аматорство використовують як засіб пропаганди більшовизму в профспілкових, червоноармійських і студентських клубах, сільських будинках і хатах-читальнях, виникає дуже

багато драматичних гуртків. В середині 20-х років у республіці поширилися "Живі газети" (один із видів агітаційного театру; 1927 р. їх було 560), а також "Сині блузи". Серед них "Прожектор" в Артемівську, "Гарі" в Києві, "Червоний півень" в Харкові. Наприкінці 20-х – на початку 30-х років створювалися театри робітничої молоді (ТРАМи). Наприкінці 30-х років їх налічувалося біля 30. Кращі драми були об'єднані з професійними колективами. Традиції "Живих газет " і "Синіх блуз" частково успадкували агітбригади.

Кардинально змінюється творчість театрального аматорства з 1959 року – кращим самодіяльним театрам присвоюється звання "народний самодіяльний", і керують ними здебільшого професійно підготовлені режисери, готують їх в Київському, Миколаївському, Харківському державних університетах культури.

Нині в Україні працює більше трьохсот народних самодіяльних театрів, в репертуарі яких твори класичної вітчизняної та зарубіжної драматургії, сучасних українських драматургів. Керівники та режисери театральних колективів намагаються як можна точніше передати культуру побуту нашого народу, історичні моменти, духовність, переплітаючи драматичний матеріал з піснею, хореографією, фольклором.

З метою активізації аматорського театрального мистецтва, виявлення самобутніх сценічних індивідуальностей в Україні відбуваються огляди-конкурси, театральні фестивалі, театральні майстерні. Наприклад, на Буковині відбувся огляд-конкурс драматичних колективів "Буковинська театральна весна 2005", на якому було багато цікавих постановок, що вирізнялися вдалим втіленням режисерської ідеї, створенням акторського ансамблю, наявністю функціональної сценографії, яка мала довершений сценічний образ у постановці вистав народних аматорських театрів РБНТД м. Вижниця, РБТД м. Глибока, РПК м. Заставна та ін.

З 1988 р. в Криму щорічно проводиться театральний фестиваль "Рампа дружби" (м. Євпаторія). Учасники фестивалю – дитячі театральні колективи із всієї України. Програма фестивалю – творча лабораторія режисерів аматорських театрів. Одним з перших в Україні театральний колектив Євпаторійського МБК отримав звання "народний" (1959 р.).

Вже десять років на Миколаївщині проходить Всеукраїнський фестиваль театрального мистецтва "Від Гіпаніса до Борисфена" в Очакові, в ньому взяли участь театральні колективи з різних регіонів України. Глядачам, відпочиваючим запам'яталися вистави: "Девушки Бабилонии" за п'єсою М. Метли у виконанні артистів з м. Краматорська Донецької області, "Приключения Нюрочки-дурочки" за п'єсою Дар'ї Шитової (музичний театр "Буратіно" з м. Луганська), "Шлюб за оголошенням" за п'єсою В. Канівця у виконанні учасників аматорського колективу з м. Прилуки Чернігівської області та ін.

Отже, розглянувши аматорський рух в Україні, його історичні витоки, можна зробити такі висновки. Аматорський театральний рух в Україні – це унікальне явище народної творчості. Він слугує естетичному вихованню підростаючого покоління, популяризації найкращих зразків народної драматургії. Сучасний стан аматорського театрального руху в Україні характеризується великим спектром різноманітних за жанровим наповненням колективів.

Література:

1. Рєзанов В. Драма українська і старовинний театр України. Шкільні дійства різдвяного циклу. – К., 1927. – Вип. 4 .

2. Звіти Обласних центрів народної творчості за 2005 рік. – К., 2006.

Андріяшко В.Д.,
доцент, декан КДІДПМД ім. М. Бойчука

ВПЛИВ НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА І МОНУМЕНТАЛЬНОГО ЖИВОПИСУ НА ФОРМУВАННЯ СТИЛІСТИКИ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТИЛЮ КИЄВА (1960–1980 рр.)

Українське декоративне мистецтво 1960–1980-х років продовжує активно розвиватися, збагачуючись новими образними рішеннями, розширюючи арсенал зображальних засобів. Поруч з іншими видами широкого розвитку набуває художній текстиль (гобелени, килими, завіси для сцени, текстильні панно, традиційне ткацтво художніх промислів, фабричний текстиль). Особливо це стосується Києва, де розгорнулося будівництво нових об'єктів соціально-культурного призначення (музеїв, палаців урочистих подій, будинків культури, бібліотек), кафе, ресторанів, в зв'язку з чим виникла потреба в оздобленні їх інтер'єрів. Замовлення на створення таких робіт виконували виробничі структури Художнього фонду України, а виготовлення їх у матеріалі здійснювалося також на підприємствах "Укрхудожпрому", в основному на Решетилівській фабриці художніх виробів. Проектуванням та виготовленням текстильних творів для інтер'єрів займалась і Експериментальна майстерня декоративних тканин при Зональному науково-дослідному і проектному інституті типового й експериментального проектування житлових та громадських споруд (Київ ЗДНІЕП).

Традиційний текстиль Київщини в цей період виготовлявся на підприємствах системи народних промислів – в ткацькому цеху с. Обуховичі Іванківського району, Богуславській фабриці "Перемога" та Переяслав-Хмельницькій фабриці художніх виробів ім. Богдана Хмельницького.

Промисловий текстиль випускали Дарницький та Київський шовкові комбінати, що виготовляли тканини різного призначення зі штучного та

натурального шовку; на бавовняно-прядильній фабриці вироблялися декоративні тканини, а хустки виготовляли фабрики "Киянка" та текстильно-художніх виробів.

Формування стилістики художнього текстилю Києва в зазначений період відбувалося під впливом багатьох чинників. Художнім текстилем займалися випускники різних мистецьких навчальних закладів Львова, Києва, Москви, Ленінграда, які увібрали в себе формально-стильові "почерки" своїх шкіл. Доступність візуального матеріалу (виставки, каталоги, альбоми, фахові журнали тощо) надавало можливість художникам бути в курсі світового мистецького процесу, поповнювати свій творчий багаж потрібною інформацією. Невичерпним джерелом натхнення для багатьох митців Києва стало народне мистецтво, основні принципи якого (характерні ритми й пропорції, колорит і, власне, композиції творів) надихали художників на створення нових робіт [3]. Важливо й те, що текстильні твори, особливо гобелени і розпис на тканині, інтегрували в собі формально-стильові прийоми станкових видів мистецтв (живопису, графіки) та монументального живопису (фрески, мозаїки, вітражу).

У пропонованій статті розглянемо лише два головних чинники, що мали вагомий вплив на формування стилістики київського художнього текстилю – це народне образотворче і декоративно-ужиткове мистецтво та монументальний живопис. До багатої спадщини народного мистецтва зверталися художники-текстильники, що працювали в різних техніках – у фабричній та ручній вибійці, гобелені, розпису на тканині і, звісно, традиційному текстилі. Для багатьох митців, що були свідомо налаштовані на такий спосіб самовираження, використання стилістики народного мистецтва становило домінуюче творче уподобання. Існують два основні підходи до розуміння та використання спадщини – "реставраційний, заснований на бажанні повторити, відновити, відтворити оригінал, і творчий, коли в спадщині виявляються елементи, що можуть живити нове" [1]. В залежності від поставлених завдань, того чи іншого підходу у своїй творчості дотримувалися Л. Ганжа, О. Машкевич, Є. Миронова та Л. Яворський, О. Саєнко, Н. Саєнко, І. та С. Нечипоренки, О. Владимирова та ін. У їхніх творах присутня різна міра інтерпретації традиційних схем та мотивів. Так, килими О. Владимирової "Київський" та "Пелікан" – максимально подібні до народних аналогів, проте яскраво проявляється авторський почерк. У Л. Ганжі своє розуміння килимової пластики. Малюнки її килимів "Вазони", "Рожа", "Чорнобривці" відзначаються чіткою архітектонікою. Вирішення О. Машкевичем килимів "Гуцульський", "Геометричний", "Квітковий" наближене до автентичних зразків. Майстер народного розпису Є. Миронова разом з Л. Яворським створили серію з 9-ти гобеленів, серед яких "Весілля", "Несе Галя воду" тощо, які за стилем абсолютно ідентичні її розписам. Продовжує традиції батька О. Саєнка

Н. Саєнко, яка, крім інкрустації соломкою, створює й гобелени. Твори "Святковий", "Думи мої, квіти мої" тощо свідчать про її досконале володіння стилістикою народних килимів Наддніпрянщини.

Опосередковано використовували традиційні іконографічні схеми орнаментів в своїх гобеленах художники О. Владимирова – "Олені", Р. Пашкевич – "Святкове привітання", Г. Холопцева – "Весільний", О. Саєнко "Диво-сад", "Щедра осінь" тощо. Тут кожен митець по-своєму підходить до розуміння традиційного узоротворення, і способи інтерпретації мотивів різні, проте всіх авторів об'єднує намагання пізнати і передати красу форм автентичних мистецьких витворів, ритмічний порядок орнаментів, гармонію кольорових сполучень.

Іншого принципу при використанні зразків народного мистецтва дотримувалися художники, яким ці зразки слугували джерелом натхнення. В цьому випадку прямі аналогії з традиційними іконографічними схемами відсутні і тільки дотичні стильові ознаки твору вказують на його спорідненість з творами народного мистецтва. До таких робіт можна віднести гобелени "Зимове свято", "Весільний поїзд" А. та В. Буйгашевих; "Народні джерела", "Весільний" О. Владимирової; "Сім'я", "Пісня", "Кий" В. Задорожного; "Музики", "Калина", "Українська пісня" В. Федька; "Мальви", "Квітка врожаю" Г. Холопцевої; панно "Крізь віки", "Слово про Ігорів похід" А. Яценюк; "Весна", "Дерева, ви мої дерева" Н. Лапчик.

Чимало художників промислового текстилю, що працювали на Київському та Дарницькому шовкових комбінатах, хустковій фабриці "Киянка", використовували у своїх творах орнаментальні мотиви народного мистецтва (писанок, вишивки, вибійки, ткацтва, розпису), орнаменти книжкових мініатюр XV–XVIII ст. Тканини Н. Грибань, Т. Мороз, Н. Бондаренко, М. Кирницької, Т. Іванової, Е. Титаренко, Ю. Снєдзіна, В. Позднікіна, К. Шуцької, Н. Щербакової, хустки А. Вігеріної, П. Вовченко, Л. Мікушевої, Н. Новосад користувалися незмінним успіхом у споживача не лише в Україні, але й за її межами. Ці художники уникали прямого цитування народних орнаментів, а прагнули усвідомити і відтворити їх образний лад, осягнути спосіб творчого мислення народного майстра.

Київський текстиль 1960–1980-х рр. зазнав також значного впливу станкових видів образотворчого мистецтва – живопису та графіки. Звичайно, ці впливи не йдуть ні в яке порівняння із впливами, що мали місце в текстилі 1930–40-х рр. Тоді принципи станкового живопису щодо побудови композиції, характеру моделювання форм переносилися в гобелен лише з незначною мірою інтерпретації і твори виглядали витканими картинами, що не відповідало специфіці цього виду текстилю, якому притаманна певна умовність зображення, площинність, декоративізм. Тепер з цими проблемами художники справляються краще, вирішуючи композиції відповідно до вимог даного виду мистецтва.

Найпомітніший вплив живопису і графіки у текстильних панно, виконаних у техніці вільного розпису тканини, батіку, у фабричних платтяних тканинах менш помітний він у гобелені. Про це свідчать панно "Апокаліпсис", "Апостоли та янголи" Н. Гронської; "Свято", "Квітуй Україно", "Бабине літо" М. Севастьянової, "Іриси", "Півонії" Т. Мороз, "Вечірній дзвін", "Пробудження" Н. Кияниці. Запозичення графічних та живописних прийомів цими та іншими митцями (Т. Мисковець, І. Тернавською, М. Кирницькою) можна пояснити намаганням авторів розширити межі виражальних можливостей цієї техніки, наблизитися "до напряму так званого художнього інтуїтивізму" [5].

У гобеленах вплив станкових видів мистецтва особливо відчутний у творах "Озеро в лісі" Л. Жоголь; "Рідне Полісся" О. Машкевича; "Яблуня", "Ліс" Л. Ламах; "Мереживо звуків" В. Химочки.

Для деяких київських гобеленів характерним є вплив монументального живопису. Це явище закономірне, оскільки чимало випускників Київського художнього інституту (майстерня живопису), а також інші монументалісти працюють у текстильних техніках. Така інтеграція проявляється у використанні прийомів стінопису – узагальненість у трактуванні мотивів, умовне колірне вирішення, передача об'єму, використання у композиціях складних багатофігурних зображень. Прикладом можуть слугувати твори: "Марш миру" В. Бовкуна; "Квітуча Черкащина" Н. Борисенко; "Київ – місто герой", "Слава Черкащини", "Історія землі Черкаської" О. Владимирової та В. Прядки; "Радість праці", "Пісня протесту", "Святковий" О. Гнєдаш; "Щасливе дитинство" В. Григорова; "Земля Смоленська", "Пейзаж для двох" Л. Довженко; "Медицина і життя" Л. Коваль; "Салют Перемоги" Л. Новикової-Саницької; "Людина і природа" Ю. Лініченка; "Київ XVII ст." В. Романщака; "Щасливе дитинство" Л. та Р. Саєнків. Техніка гобеленового ткацтва дає можливість моделювати форму будь-якої складності, передавати кольорові і тональні нюанси. Виникає питання: а чи потрібно йти таким шляхом? Кращі світові зразки шпалерного ткацтва (ранні фламандські гобелени, гобелени Ж. Люрса) підказують, що художникам-текстильникам бажано обирати специфічні формально-стильові прийоми, притаманні саме ручному ткацтву [4].

Певний вплив на київський гобелен мали плакат і "колажне" вирішення, за допомогою якого митець "монтує", збирає мотиви інколи різного стилю в єдиний твір. Прикладом таких рішень є гобелени "Марш Жовтня", "Ювілейний" В. Василенка і серія гобеленів "Декрет про мир" та "Декрет про землю", виконаних А. Гайдамакою, Л. Міщенко, В. М'ягковим для Київського філіалу музею В.І. Леніна. Попри високий професіональний рівень цих робіт, їх можна було б виконати і в інших техніках – настінному розпису, фресці чи мозаїці.

Підсумовуючи сказане, відзначимо, що вплив народного мистецтва і монументального живопису на художній текстиль Києва збагатив образно-пластичну палітру творів, показав складність процесу взаємозв'язків і взаємовпливів народного та професіонального мистецтва. Прикметно, що сучасні художники прагнуть глибше зрозуміти суть народного мистецтва, йдучи від "цитування" орнаментів – до глибокого осмислення його образних структур" [2]. Завдяки такому синтезу в 60–80-х рр. XX ст. столичними митцями створено ряд високохудожніх творів, які прикрашають інтер'єри різних споруд, зберігаються в музеях не тільки України, але й за її межами.

Література:

1. Велигоцкая Н.И., Жиздринская А.В., Коломиец Н.С. Монументальное искусство в архитектуре Украины. – К.: "Будивэльнык", 1989. – С. 93.

2. Велигоцкая Н.И. Традиции народного искусства в современном монументально-декоративном искусстве Украины / Автореф. диссерт. канд. искусствовед. – М.: МГУ, 1977. – С. 4–22.

3. Данченко Л. Невмируще джерело. Бесіди про українське народне мистецтво. – К.: Мистецтво, 1975. – С. 184.

4. Заславская С. Гобелен. Тема и структура // Декоративное искусство СССР. – 1977. – № 2. – С. 4.

5. Чегусова З.А. Полістилізм у професіональному декоративному мистецтві // Декоративне мистецтво України XX століття. – К.: Либідь, 2005. – С. 245.

Гаєвська Т.І.,
ст. викладач КНУКіМ

УКРАЇНСЬКА ОБРЯДОВІСТЬ: ЇЇ РОЛЬ І МІСЦЕ В СУЧАСНИХ УМОВАХ

Дослідженню сутності української традиційної обрядовості та її місця і ролі в сучасних умовах присвячена значна увага філософів, культурологів, політологів, соціологів. Довгий час тема обрядів українців була не лише не актуальною, але й забороненою. Тому дослідження у цьому напрямку обмежувались, друковані праці відразу ж потрапляли "під ніж" або в спецфонди книгосховищ. Але, незважаючи на надзвичайно широкий обсяг літератури, аналіз української обрядовості не можна вважати вичерпаним. Процес осмислення цієї тематики фактично лише розпочинається. І це не випадково. Від дня проголошення незалежності України освоєння української обрядовості розгорнулось в інших, ніж було раніше, формах сутності і напрямках. Історичні джерела, що презентують її сутність на кожному із життєтворчих етапів, фактично вперше постають перед нами у власному значенні і сенсі. З них зняті "ідеологічність" й заборони на право

самодостатнього функціонування у вітчизняному духовно-культурному просторі. Вони, а разом з ними й уся вітчизняна культура, розпочали виконувати свою дійсну функцію і роль у формуванні духовності народу, світогляду нації, ціннісних орієнтацій сучасної людини.

Узагальнюючи існуючий фактичний матеріал, можна зробити такі висновки:

– обряди – це істотна складова частина духовної культури народу, що відображає його світовідчуття і світосприймання, світогляд і рівень матеріальної суспільної практики в різні періоди історичного розвитку;

– однією з очевидних закономірностей традиційно-обрядової системи є її динаміка, постійні зміни. Протягом усього періоду функціонування відповідних обрядів їх значення змінювалося. Основна ж тенденція історичної еволюції обрядів полягала в поступовому "вивітрюванні" попереднього магічного та пізнішого релігійного змісту, пов'язаного з дохристиянськими міфологічними уявленнями та християнською догматикою. У такому "вивітреному" стані окремі обрядово-звичаєві явища набирали функцій сімейних і громадських урочистостей, народних святкових розваг, ставали елементами побуту, уречевленою фіксацією розвитку народного світогляду, набирали ігрового характеру;

– для кожного історичного етапу створювалася своя стереотипна система уявлень і обрядових дій, але вона не могла ні виникнути, ні розвиватися інакше, як накладаючись на попередні стереотипи. Ланцюг поступових змін стереотипів відповідає динаміці традиційних обрядів;

– кожний обрядовий комплекс як цілісна система поглядів і відповідних символічних дій є не лише відображенням дійсності, а й становить складний фрагмент цієї дійсності, елемент соціальних відносин. Одні структурні одиниці обряду тяжіють до минулого, не узгоджуються з сучасним, інші – мають внутрішній заряд і для майбутнього розвитку;

– процес трансформації обряду відбувається не відразу в усій його структурі, а в окремих структурних одиницях, кожна з яких несе "своє" ідейно-функціональне навантаження, підпорядковане основному функціональному призначенню обрядового комплексу.

Перш, ніж старі елементи обряду відімруть, "загубляться" на якійсь стадії, їх зміст зазнає тривалих і складних перетворень. Найбільш очевидно це простежується на заклинально-магічній обрядовій функції. "Законсервовані" стародавні язичеські вірування в обрядових елементах, проіснувавши в усіх відомих суспільно-економічних формаціях, дійшли до нашого часу значно "зміненими" щодо свого попереднього заклинально-магічного змісту. Прикладом може бути сучасний стан традиційної календарної обрядовості – найстародавнішої звичаєво-обрядової системи. Отож залишилася лише певна частина обрядів, які несуть інший зміст – купальські вогні, спалювання в них чучела, "Марена", дожинкова "борода", залишення їжі для

покійників, вивішування рушників на надмогильних знаках, “проводи” тощо;

– з елемента суспільного устрою, форми відносин певна частина звичаїв і обрядів поступово трансформується у пережиткове явище, в суб'єктивно-психологічну форму традиції, функціонування якої обмежується мікролокальним побутовим середовищем. Сфера дії, узаконеної правом, звужується. Громадська думка не тільки не сприяє побутуванню залишків старого звичаю, а й протистоїть йому. Поступових трансформацій зазнавали функції навіть традиційних обрядів сімейного циклу, тематично сталого, повторюваного у кожному з поколінь усіх епох (створення сім'ї, народження дитини, обрядове оформлення факту смерті);

– обрядовість на всіх історичних етапах свого існування була одним з елементів загальної системи суспільного життя. Але її питома вага, місце в суспільно-побутовому житті, сфера дії, функціональні характеристики відповідно змінювались як стосовно обрядової системи в цілому, так і кожного обряду, його елемента зокрема;

– форми обрядів змінюються, проте вони мають і деякі постійні, структуроутворюючі елементи. Це насамперед структурні обрядові одиниці, безпосередньо пов'язані з основною життєвою подією, в честь якої створений обряд. Кожний обряд має свій “обрядовий” зміст і обов'язкову суспільно-виробничу, життєву, світоглядну основу.

У цілому результати дослідження свідчать, що, відмовившись свого часу від багатьох плідних обрядів минулого, сучасна громадська свідомість має відчутну потребу в їхньому відродженні, зокрема у сфері культури як засадної підвалини духовного єднання нації, модернізації українського суспільства на усталених звичаях та обрядах.

Грачова Н.С.,
аспірантка

НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ ЯК СКЛАДОВА КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ ДЕРЖАВИ

На запропоновану тему я хочу висловити своє бачення даної проблеми, висвітлити актуальність та вагомість її майбутнього розвитку.

Передусім необхідно дати відповідь на питання: “Що означає поняття “народна творчість”? Як ми усвідомлюємо дане словосполучення і як народна творчість може вплинути на розвиток культури в Україні?”. Спираючись на загально-відоме визначення, можна погодитися, що народна творчість – це історична основа, на якій розвивалася і розвивається світова художня культура; це є одна з форм суспільної свідомості і суспільної діяльності. Як і інші форми суспільної діяльності і свідомості, зокрема

філософія, мораль, релігія, політична, правова ідеологія, народна творчість розвивається під впливом конкретної історичної дійсності. Характер виробничих відносин визначає загальний рівень соціальної свідомості, у тому числі творчої діяльності народу.

Народна творчість включає в себе різні види художньої діяльності народу – поетичну творчість, театральне, музичне, танцювальне, декоративне, образотворче мистецтво тощо. Народна творчість існує як сукупність численних видів, жанрів, родів. Усі її види об'єднує пізнання та відображення трудової діяльності людства, його історії, побуту тощо, хоча кожен із них має певні особливості функціонального призначення.

Народна творчість виникла у нелегкому тривалому процесі колективної трудової діяльності. Пізнання світу, засвоєння дійсності первісною людиною поєднувалося із формуванням її художньо-образного мислення. Праця відіграла значну роль у походженні мистецтва. Продуктом праці була й мова, народжена необхідністю спілкування людей в колективних виробничих діях. Для того, щоб народилось мистецтво, людина повинна була навчитися не тільки вправно працювати інструментами, а з їхньою допомогою відображати світосприйняття на камені, глині, відтворювати звуки, вона повинна була навчитись художньо-образно сприймати дійсність.

Виникнувши внаслідок трудової діяльності, мистецтво нерозривно пов'язане з життям народу. І це мистецтво можна було вважати тільки народним. Із класовим розшаруванням виникло мистецтво панівних класів, змінилися його зв'язки з життям народу. Художня професійна діяльність почала зосереджуватися в руках привілейованої меншості, інтереси якої розходилися з інтересами народу.

З вищесказаного можна зробити висновок, що народна творчість – це мистецтво народу. А, в свою чергу, вид мистецтва – це певна галузь, що відображає сторони буття та пізнання життя. У межах кожного виду відображаються родові, жанрові і типові різновидності. Мистецтво не може бути ізольованим, адже лише індивідуальні відмінності широко розкривають людське буття.

В Україні народну творчість вивчають і збирають різні за професіями наукові установи. Працює мережа спеціальних музеїв, архівів, бібліотек, інститутів, товариств тощо. Так, на Україні функціонує інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії імені Максима Рильського АН України, його Львівське відділення, Науково-методичний центр народної творчості та культурно-освітньої роботи Міністерства культури України тощо. Дослідження зосереджені на важливих проблемах народної художньої творчості, яка розглядається передусім як соціально-зумовлене явище, як одна із форм суспільної свідомості.

Діяльність культурно-освітньої роботи будь-якої організації в Україні базується на засадах, зазначених у "Основах Законодавства України про

культуру", що спрямовані на відродження та розвиток культури української нації та забезпечення свободи творчості, вільного розвитку культурно-мистецьких процесів. Останній тезис включає як професійну, так і насамперед самодіяльну художню творчість.

Можна зауважити, що основні принципи культурної політики української держави включають положення про збереження і примноження багатовікових культурних надбань народу, утвердження гуманістичних ідей, високих моральних засад у суспільному житті, орієнтацію як на національні, так і на загальнолюдські цінності, визнання їх пріоритетності над політичними і класовими інтересами. У значній мірі цим основам відповідає фольклорна творчість українського народу.

Із прадавніх часів донесла до нас людська пам'ять невичерпні скарби народної культурної спадщини: обряди і звичаї, легенди і казки, ігри, пісенний і музичний фольклор. Завдяки знавцям народної музики ми ще й нині можемо відтворити весільне дійство, вечорниці й досвітки, мальовничі зимові ігри, колядки, щедрівки, веснянки, таємниче поетичне свято Івана Купала. Переважна ж більшість обрядів збереглася лише фрагментарно. Одним із заповідних куточків, де в значній мірі збереглися традиції фольклорної діяльності, є мальовнича Київщина. Це яскраво видно на прикладах створених методичних посібників чи рекомендацій, спрямованих на відтворення та збереження фольклорних джерел. Як приклад, у 1991 році були створені методичні рекомендації на допомогу організаторам свята Івана Купала "Ой зів'ю віночок та пущу на воду...", де розкривається історія розвитку народного традиційного свята сонцестояння і рівнодення, що прийшов з язичеського аграрного календаря. Днем народження Сонця вважають переддень Різдва Христового (24 грудня за ст. стилем). Через півроку, 24 червня за ст. стилем, Івана Купала – свято літнього сонцестояння, день Різдва Іоанна Предтечі. Тож і живуть поруч древні магічні і важливі християнські свята, що символізують саме життя.

Секрет привабливості свята – у зв'язку з природою, її вічною красою. Центральним компонентом святкових дій є пісня і танок, обрядові ритуали, ігри, розваги, жарти. Окрасою свята завжди є імпровізований масовий спів, хороводи. На жаль, стерлися в пам'яті людей походження свята, зміст його деяких символічних дій, навіть назва. Проте й досі полонить воно своєю поетичністю, душевністю.

У збереженні та відтворенні фольклорних джерел надзвичайно важливе місце посідає діяльність фольклористів, знавців народних традицій. Говорячи про відтворення фольклорних джерел, необхідно дати визначення: що таке “фольклор” та звідки походить це слово. Отже, термін “фольклор” утвердився в науці відносно пізно. У другій половині XIX ст. набув поширення термін “фольклор”, що з англійської – народна мудрість, народні знання. Він вживається паралельно з такими термінами, як

“народна творчість”, “народна поезія”, “народна словесність”, “народна поетична творчість” тощо. Усі вони близькі за змістом, але неоднозначні. Наприклад, термін “народна творчість” має ширше значення, ніж “народне мистецтво”, оскільки охоплює усі види творчої діяльності людини – естетичну, соціально-політичну і навіть виробничо-побутову. У зарубіжній науці “фольклор” включає не лише народне мистецтво в усіх його виявах, а й народний побут, народну медицину, вірування тощо. Таким чином, західноєвропейська й американська фольклористика обіймає практично всі аспекти народознавства. Спираючись на роздуми про фольклористичну термінологію, Максим Рильський визнавав правомірність користування усіма названими вище термінами, однак закликав не забувати дуже місткого і точного терміну “словесність”, що його широко вживали філологи минулого.

Записуючи та відтворюючи фольклорний матеріал, митці відшуковують справжні перлини пісенного мистецтва, забуті ритуали, звичаї. Ці перлини народної творчості є досить цінними для нашого суспільства, адже зібрані фольклорні матеріали – це основа для організації уроків народознавства в загальноосвітніх школах, школах мистецтв, а також для поповнення репертуару самодіяльними фольклорними колективами. Саме ці здобутки фольклорних джерел і допомагають ввести дитячу уяву у світ народних обрядів, вірувань, звичаїв і являють собою значний здобуток народної педагогіки, концентрують в собі досвід материнського виховання, що набутий віками.

Якщо говорити про народну пісенну творчість та про особливості впливу українських народних пісень на свідомість, тоді можна звернутися до автореферату дисертації В.О. Білик за темою “Особливості психологізму українських народних пісень”. Вперше в українській фольклористиці проведено комплексне дослідження проблеми психологізму народнопісенної лірики. В даній роботі розглянуто психологізм як психологічне зображення, тобто передачу художньо-поетичними засобами думок, почуттів, переживань ліричного героя, розкриття його внутрішнього світу у тексті. Психологічний аналіз народних ліричних пісень здійснено на чотирьох взаємопов'язаних рівнях: структурному, композиційному, лінгвістичному та семантичному. Виявлено закономірності психологізму народних пісень, виділено основні тенденції розвитку досліджуваного фольклорного явища, а також окреслено перспективні напрямки вивчення усної народнопоетичної творчості в аспекті психологізму. Вивчення цієї проблеми є досить актуальним для культурного розвитку нашої держави, адже сьогодні, у період становлення державності, культурно-національного відродження країни та духовного розвитку населення вплив української пісні у складі народної творчості формує свідомість та культурний розвиток української нації.

Проблеми виховання молоді засобами народного музичного мистецтва займали значне місце в науково-педагогічних дослідженнях провідних педагогів, психологів, композиторів, фольклористів. Над розробкою ідей виховання молоді за допомогою української музики працювали: М. Грінченко, А. Іваницький, Б. Кирдан, Ф. Колесса, О. Кошиць, М. Леонтович, М. Лисенко, Д. Ревуцький та ін. Вони вважали, що вивчення українського народнопісенного спадку давало можливість дізнатися про свою історію, культуру, морально-етичні та громадянські цінності. На думку провідних науковців, народне музичне мистецтво складалося з вокальної, інструментальної та змішаної вокально-інструментальної музики, яка передавалася за допомогою національних виконавських традицій, була дієвим навчально-виховним засобом.

Людина завжди прагнула до створення оптимальної системи передання досвіду – життєвого та естетичного – від старшого покоління до молодшого. Такою системою стала усна творчість, у якій втілювалися історія "роду-племені", знання людини про себе і навколишнє середовище – і все це не лише у формі констатації, а в узагальнюючих художніх образах, що виступали як згустки громадської думки, як її символи.

Як одна із найсуттєвіших ознак народної творчості усність зумовлювала вдосконалення форм передачі естетичної інформації, з одного боку, та розвиток і вдосконалення людської пам'яті – з іншого. Дослідники одностайно сходяться у тому, що фольклор є мистецтвом пам'яті. Щоб полегшити запам'ятовування великої за обсягом інформації, побутовою практикою розроблялися стереотипні фольклорні форми, стабільні структури в межах кожного жанру та всередині їх. Значна увага зверталася на формування образної системи, символіки, що переходила із твору в твір, із покоління в покоління, підтримуючи усну традицію тієї чи іншої місцевості.

Ці характерні стереотипи зумовили й обсяг фольклорних творів: розповідь чи пісня повинні були вкладатися у реальні межі повсякденного спілкування, товариських бесід, обрядових дійств тощо. Таким чином, усність побутування фольклору детермінувала його жанрову структуру, поетику. Саме завдяки усному побутуванню фольклор володіє значно багатшою палітрою зображальних засобів порівняно з літературою та іншими мистецтвами, пов'язаними зі словом. Однак справа полягає не тільки у художніх засобах. Фольклорний стиль домагається ідеального контакту між виконавцем і слухачем – аж до повного їх злиття в народній ліриці.

Суттєвою ознакою фольклору є традиційність. Фольклор живе і розвивається тільки в руслі традицій, спираючись на досягнення попередніх поколінь. Фольклор поповнюється за рахунок тільки тих творів, які відповідають усталеним естетичним нормам і критеріям.

Отже, народні традиції (народна творчість) є системою, що забезпечує зв'язок сьогодення з минулим, втілює досвід колективу, суспільства, яке прагне до накопичення історичних, культурних, художніх надбань.

Отож, народна творчість є складовою культурного простору нашої держави. Дуже важливо не забувати про витоки народних традицій, адже це є нашою культурною спадщиною. Розуміючи вплив народної творчості на нашу свідомість та культурний розвиток нашої нації, необхідно збагачувати та забезпечувати розвиток фольклорних надбань України.

Все залежить від того, наскільки вміло ми будемо відтворювати цей скарб. Оскільки головною ознакою оновленої педагогічної системи є здатність виховати творчу особистість, то саме закономірність формування умінь виробляти оригінальні ідеї у різноманітних сферах діяльності (наукова, мистецька) становить особливий інтерес. Одним із напрямків багатогранної роботи є вивчення текстів та нотних записів святкових пісень, що дозволяє їх використовувати та впроваджувати у репертуар самодіяльних фольклорно-етнографічних колективів.

Грицак Т.І.,
аспіранка ДАКККіМ

АМАТОРСЬКЕ МИСТЕЦТВО В КОНТЕКСТІ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО РОЗВИТКУ СЕЛА (на прикладі Рівненської області)

Проголошення державної незалежності, демократичні зрушення у суспільстві спричинили зміни і культурному житті регіонів України. Підтвердженням цього явища є розвиток аматорського мистецтва як невід'ємної складової соціокультурного життя. Слід зазначити, що у нових умовах вирішальне значення для становлення і розвитку аматорського мистецтва має не адміністративний статус населеного пункту, а наявність в ньому відповідного інтелектуально-духовного потенціалу, історико-культурної спадщини, традицій і, звичайно, матеріальних можливостей. Особливо важливе значення відіграє соціально-економічна ситуація регіону. Звісно, що центри і регіони, для яких характерна висока ділова активність, вигідне географічне розташування, перспективна структура промисловості, значні рекреаційні ресурси та високий експортний потенціал, мають переваги не лише завдяки значним прибуткам місцевих бюджетів, але й через більшу купівельну спроможність споживачів культурної продукції.

У Рівненській області, яка розташована у центрі двох культурних векторів – історично сформованих регіонів (Волині і Полісся), розвиток народної творчості і аматорського мистецтва, зокрема в сільській місце-

вості, визначається наявністю як позитивних, так і негативних факторів впливу. Зокрема, загрозою для збереження і розвитку аматорського мистецтва є прискорення темпів міграції, старіння і зменшення кількості сільського населення, яке є носієм і зберігачем народних традицій. Так, протягом 1990–2005 років кількість сільського населення області зменшилась на 18,1 тис. чол. [3, 341]. Вагомою причиною цього явища є процес міграції молоді, пов'язаний із високим рівнем безробіття. Слід зазначити, що здебільшого учасниками міграційних процесів є жінки, а вони, як відомо, становлять основу аматорських колективів (хореографічних, хорових, театральних). Практика ж створення чоловічих художніх колективів є суто винятковою, а не традиційною.

Особливості розвитку аматорського мистецтва в сільській місцевості визначаються предметом художніх занять в вільний час. Зокрема, в селі в більшій мірі, ніж в місті популярними є фольклорні види і жанри мистецтва, особливо серед представників старших поколінь, які становлять значну частину жителів. До речі, в Рівненській області 65,7 % пенсіонерів (із загальної кількості, які станом на 1.01.2005 р. перебувають на обліку в органах Пенсійного фонду) проживають саме в сільській місцевості [3, 346]. Люди старшого покоління є не тільки носіями етнокультурних традицій, але й учасниками фольклорних гуртів та інших аматорських об'єднань. Благотворний вплив на розвиток традиційних етнофольклорних видів художньої творчості має національна єдність населення та близькість до природи, що відображається в художньо-творчій діяльності аматорів і художньо-образному наповненні їх репертуару.

Слід зазначити, що в селах негативну роль відіграє соціально-психологічний стереотип відношення жителів до занять аматорською творчістю як до засобу розваг молоді, що визначає низький рівнень її престижу. Сільська молодь мало цікавиться традиційною культурою і аматорським мистецтвом, про що свідчать зростання конкурсів і фестивалів популярної музики і співу, тоді як фестивалі традиційної культури збирають переважно людей старшого віку або науковців.

У сучасних умовах досить актуальним завданням є вирішення проблеми фінансування аматорських колективів. Як відомо, з державного бюджету передбачено фінансування лише заробітної плати керівників тих колективів, які пройшли державну атестацію і здобули почесні звання "народний" чи "зразковий". Ці колективи здебільшого мають підтримку і в районних державних адміністрацій, адже при потребі демонструють свою майстерність на різних фестивалях, конкурсах і концертах. Шлях ствердження і функціонування новоутворених колективів є досить проблематичним, оскільки базується лише на ентузіазмі і громадських засадах.

Фінансово-економічна криза позначається і на кадровому забезпеченні сільських закладів культури. Як відомо, ініціаторами створення і

керівниками художніх аматорських колективів в сільській місцевості є здебільшого керівники клубних установ. Неспроможність утримувати висококопрофесійних спеціалістів (низька заробітна плата, відсутність житла) є причиною відпливу кваліфікованих кадрів в інші галузі. Зокрема, в Рівненській області в селах залишається лише близько 25 % направлених сюди на роботу випускників навчальних закладів культури і мистецтв. Тому, важлива роль в процесі розвитку аматорського мистецтва, зокрема в сільській місцевості, належить органам місцевого самоврядування. Так, згідно ст. 32 Закону України "Про місцеве самоврядування в Україні" [2, 26] до відання виконавчих органів сільських, селищних рад належать такі питання, як: створення умов для роботи творчих об'єднань, сприяння відродженню осередків традиційної народної культури. Слід зазначити, що нині органи місцевого самоврядування недостатньо використовують свої повноваження для вирішення проблем у цій галузі, здебільшого посилаючись на відсутність бюджетного фінансування. Значно покращити ситуацію можна шляхом запровадження стратегічного планування комплексного розвитку підвідомчої території. Так, ефективним є створення робочих груп для розробки разом з громадою, районними, обласними, державними та іншими зацікавленими бізнес-структурами довгострокових програм розвитку економічної та соціокультурної інфраструктури кожної сільської ради через цільові програми (кошти) і розвиток та підтримку малого та середнього бізнесу з метою створення робочих місць та забезпечення такої прибуткової частини місцевого бюджету, який би дозволив вирішувати всі проблеми громади. Впровадження цієї технології, спрямованої на поповнення місцевих бюджетів, може стати основою для вирішення проблем не лише художніх аматорських колективів, а й сільських закладів культури, на базі яких вони діють.

У результаті аналізу соціокультурної ситуації сучасного села ми можемо виділити певні фактори, що визначають стан і особливості функціонування сільських аматорських колективів. До факторів, що впливають позитивно відносимо наступні: національну єдність і близькість до природи сільського населення, що позитивно впливає на відродження традиційного мистецтва, вдосконалення соціально-культурної інфраструктури сучасного села, коли установи клубного типу стають чи не єдиною базою для розвитку аматорського мистецтва.

До факторів, що стримують розвиток аматорського мистецтва на селі, відносимо слідуючі: відставання темпів удосконалення матеріальної бази сільських установ культури; негативний соціально-психологічний стереотип відношення селян до занять аматорською творчістю; незадовільний стан кадрового, методичного й інформаційного забезпечення сільських аматорських колективів у порівнянні з міськими; негативний вплив міграційних процесів, що зменшують кількість сільської молоді як

потенційних учасників аматорських об'єднань. Загрозу для розвитку аматорського мистецтва становить відсутність чіткої державної програми його дослідження, недостатня підтримка аматорських колективів і фестивалів, дослідницьких проектів у цій сфері як на державному, так і регіональному рівні.

Література:

1. Зубрицька К. Доробки і проблеми культури // Народна творчість. – Рівне, 2001. – № 17. – С. 2.

2. Про місцеве самоврядування в Україні: Закон України. – Х.: ПП "ІГВІНІ", 2005. – 80 с.

3. Статистичний щорічний Рівненської області за 2004 р. за ред. Мороза Ю. – Рівне, 2005. – С. 513.

Денисюк Ж.З.,
аспірантка ДАКККіМ

МАСОВА КУЛЬТУРА ЯК ІНСТРУМЕНТ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ СУСПІЛЬСТВА

На сьогодні глобалізація є однією з провідних інтелектуальних тенденцій, за допомоги якої аналізується сучасний стан і визначаються перспективи й динаміка розвитку майже у всіх сферах буття суспільства. Головною метою глобалізаційних процесів є формування загальносвітової цивілізації, що включає об'єднання різних сфер суспільного буття. Сутнісні риси глобалізації окреслювалися спочатку переважно економічними параметрами і факторами. Проте із розширенням масштабів охоплення ними життєво важливих сфер, вплив глобалізації поширився і на сферу культури.

Культурологічні аспекти глобалізації полягають насамперед у переважанні тенденцій до уніфікації, творення такої загальнолюдської культури, яка охоплювала б національні культури у всіх формах свого прояву та базувалася на загальнолюдських цінностях із переважанням західної моделі розвитку суспільства і поширенням відповідної західної культури. Здійснення в рамках глобалізації екстраполяції західних форм політичних відносин і культурних цінностей на грунт незахідних країн призводить в переважній більшості до мімікрії, копіювання форми, але ніяк не змісту.

Найбільш дієвою формою виступає у цьому сенсі універсалізована масова культура, яка за допомогою таких культурних практик, як мода, індустрія розваг, культура споживання поширює і нав'язує зовнішні риси західного образу життя, а також форми і структури, які б забезпечували універсальну комунікацію.

Якщо виходити з постулату, що культура – це, перш за все, повідомлення, то глобалізація з точки зору культури означає формування такої знакової системи, яка була б придатною для опису всіх можливих фізичних, економічних і соціальних реалій всіх суспільств, залучених в глобальний процес. У кінцевому підсумку це призведе не тільки до втрати культурами своєї самобутності, специфічної окремішності, а й взагалі до виродження окремих культур, звуження і втрати культурного різноманіття.

Поширення уніфікованих стандартів і цінностей масової культури, які за своєю природою є транснаціональними, безперечно, впливає на існування і розвиток національних культур, в результаті чого відбувається своєрідний симбіоз і "омасовлення" культур. Масова культура в ході діалогу із національними культурами проявляє велику гнучкість, адаптуючи власну гомогенізовану продукцію до специфіки і особливостей національних культур. Вона фактично перекладається на символічно-знакові структури і коди тих культур, підвищуючи тим самим свою комерційну привабливість у певному регіоні.

Провідну роль у поширенні продукції мас-культу відіграють численні мережі ЗМК, по яких вона безперервно транслюється. Таке поєднання утворює найдієвіший інструмент глобального впливу практично у всіх куточках світу.

Але на противагу цьому надзвичайно стійкими виступають власні соціальні структури народів, закріплені культурною традицією в процесі довготривалого етногенезу.

Розмірковуючи над неуникністю людством глобалізації та місцем тієї критичної межі, де ідея універсальності переходить у глобальне, Ж. Бодрійяр говорить про "антропологічне зіткнення між універсальною недиференційованою культурою і всім тим, що в будь-якій зі сфер зберігає дещо від неусувної несхожості, від знаковості". Загалом, на думку філософа, глобалізація є насиллям західної культури, що має на меті "всіма засобами підкорити інші культури хижацькому законові рівнозначності і еквівалентності" [1, 21].

Проте, як вважає російський дослідник Ф.Х. Кессіді, жодні найновіші технологічні засоби інформації не в змозі витворити нову людину поза певним етносом і цивілізацією, а також створити на цьому грунті єдину (світову) культуру та планетарну мега-спільноту [2, 76].

Для світової культури, яка є, власне, сукупністю окремих національних культур, самоцінним є саме автентичне, особливе, що, як своєрідна мозаїка, формує поле світової культури.

Література:

1. Бодрийяр Ж. Насилие глобализации // Логос. – 2003. – № 1. – С. 21

2. Кессиди Ф.Х. Глобализация и культурная идентичность // Вопросы философии. – 2003. – № 1. – С. 76.

3. Кефели И.Ф. Социальная природа глобализма // Перспективы человека в глобализирующемся мире – СПб, 2003. – С. 88–147.

Доманська О.А.,
здобувач ДАКККіМ

ОСОБЛИВОСТІ ВИДОВИЩНОСТІ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Театральне мистецтво належить до видовищних, оскільки завершальним і головним етапом у ньому є творчий процес показу вистави. Разом із цим, видовище є основою багатьох явищ у сфері культури, зокрема релігійного ритуалу, політичних маніфестацій, інших художніх свят.

Театральне видовище, з якого зароджувався театр і в якому збереглися його сутнісні основи, має давню передісторію. Італійський дослідник Антоніо Банфі зазначає, що йому передують ще два види видовищ [2]. Перший – народні свята, карнавальні ігри, ярмарки, танці, спортивні змагання, в яких все суспільство є видовищем для себе, і характерною рисою яких є внутрішня свобода від практичної функціональності суспільних відносин; другий – це певні події людського життя чи типові явища зі сфери культури, зокрема шлюб, досягнення повноліття, релігійні ритуали, політичні та військові церемонії, які характеризуються вже відповідним поділом на дійових осіб і глядачів, зміст яких стає більш загальним й інституйованим. Театральне видовище є, власне, третім типом. Це пізніше явище історії культури, яке зародило у період становлення грецької трагедії. У чому ж особливості видовищності театрального мистецтва?

Цей особливий тип видовища характеризується, як зазначав ще Арістотель, зображенням завершеної дії з початком і кінцем та шістьма складовими елементами, від котрих залежить якою саме вона буде. Ці елементи – “фабула, характери, мислення, сценічна обстановка, спосіб вислову і музична композиція... Але найважливіший за все це – зв’язок подій, оскільки трагедія є відтворення не людей, а подій та життя, щастя і нещастя. А щастя і нещастя полягають в дії” [1].

Гегель з цього приводу зазначав, що взагалі драма наочно зображує перед уявлюваною свідомістю людські вчинки та стосунки, супроводжувані словесним висловлюванням осіб, які виражають дію. Але драматичне мистецтво не просто дія, а, за словами Гегеля, "замкнена в собі дія". Це означає, що вона, з одного боку, виступає в безпосередній очевидності як реальна дія (об'єктивна), а з іншого – як дія, породжена внутрішнім світом

окремого характеру, результатом якої є субстанціональна природа цілей, індивідів і колізій (суб'єктивна). Цим вона відрізняється від епосу та лірики.

Однак дія сама по собі, її наочність притаманні й іншим типам видовищ, зокрема культовим таїнствам. Так, О. Фрейденберг визначає це спільне у виявленні візійного, глядацького походження обох феноменів, які ґрунтуються на грі світла і темряви, спогляданні та показі; драматичному відтворенні; а також в агонії дійсного і уявного; в походженні з мімезису і катарсису [3].

Театральне видовище має свою особливість, відрізняється від культового таїнства насамперед тим, що воно обрало відкритий видовищний шлях (демократичний). Цим воно подібне до народного міма. Що стосується містерій, то, на відміну від драматичного жанру, вони зосередились на культовій обрядовості і замкнулися в ній, а саме стали доступними лише обраним, мали закритий характер "таїнства", тобто глибокої релігійної таємниці.

О. Фрейденберг, досліджуючи особливості театрального видовища, особливо зацікавилася проблемою відмінностей між театром та фольклором і епосом. Фольклор і епос, як зазначає дослідниця, перш за все, відрізняються від театру виконуваними ними функціями, які у фольклор і епосу полягають в "показі", а в театрі – у "виставі". Між "показуванням" і "виставою", як вказує О. Фрейденберг, є принципова різниця: в показуванні факт подається безпосередньо, а у виставі слугує предметом для нового відтворення. В обрядових "показуваннях" не відбувалися ні просторові, ні часові зміни. Такі зміни щодо "дії" стали результатом переходу від суб'єктно-об'єктного до об'єктного сприйняття дійсності. Це означає, що на відміну від обряду, в якому учасники, зображуючи певне дійство (хоча й перевдягнені), завжди залишалися собою, тоді як актори театрального мистецтва перевтілювалися в образ. Такі зміни у ставленні до ролі учасників дійства викликали і зміни у ставленні до об'єкту зображення. Митців тепер цікавить не об'єкт сам по собі, а в дії, причому, як зазначалося вище, в завершеній дії. "Обряд перестає бути самодостатнім "дійством", набуваючи каузального і фінального характеру "причини" чи "мети" ілюзійного дійства, вірніше, "для" дійства, як зазначає О. Фрейденберг. У нього з'являється функція наново створюваного бачення "об'єкта", і це "нове" полягає у відторгненні його від "суб'єкта" предмета, за котрим спостерігають з боку, який абстрагується від йому одному притаманної конкретності, здатної стати "сюжетом", тобто послідовною (опричиненою, мотивованою) розумовою побудовою подій. Суб'єкт, "що відтворює" цю дію, свідомо "уподібнює" себе до дійової особи сюжету, що свідчить про дистанцію між ними. Він уже не учасник обряду, а виконавець. Він актор" [3].

"Відтворення в дії" – це вже новий характер видовища, який ми називаємо театром. У цьому сенсі видовищність театрального мистецтва, на відміну від містерій з їх імпровізаційними діями, визначається сюжетом. У театрі індивід повинен діяти згідно з драматургічною логікою, заради загальної мети – "звернення до об'єкта" та наслідування його.

Література:
1. Арістотель. Поетика. – К.: Мистецтво, 1967.
2. Банфи А. Философия искусства: Пер. с итал. – М.: Искусство, 1989.
3. Фрейденберг Е.Н. Миф и литература древности. – М.: Вост. л-ра, 1998.

Кононенко Н.М.,
аспірантка КНУКіМ

НАРОДНІ ТРАДИЦІЇ ЯК ОСНОВА ФОРМУВАННЯ КУЛЬТУРИ ПОВЕДІНКИ

Національна система виховання в нашій країні має бути адекватною світосприйняттю, світорозумінню, духовній та виховній традиціям українського народу, відповідати стратегічним завданням нації і держави, сприяти розвитку національної самосвідомості підростаючого покоління та проникати в усі аспекти виховання. Сьогодні ми розуміємо, що моральне відродження нашої нації має відбутися через засвоєння дітьми саме загальнолюдських цінностей, виховання загальної культури дітей, зокрема культури поведінки.

У Концепції національного виховання [1, 50] йдеться про головну мету виховання – передавання молодому поколінню соціального досвіду, багатства духовної культури народу.

Сучасна педагогічна наука набуває все глибшого національного змісту і характеру, творчо використовуючи кращі досягнення інших народів. Молоді потрібно оволодіти не лише системою наукових знань, а насамперед цілісною національною культурою, духовністю.

Батьки, вчителі і вихователі, керівники шкіл і працівники органів освіти усвідомлюють, що в процесі виховання кожної дитини мають застосовуватися численні вітчизняні пізнавально-виховні традиції [3]. Ставлення до особистості як до найвищої цінності, в тому числі й через культуру поведінки, неможливо забезпечити без опори на традиції духовності, котрими так багата історія України, без високої вимогливості до себе та інших. Тож очевидно, що педагогіка концентрує свої зусилля на тому, як втілити моральні цінності суспільства у моральні цінності особистості, як організувати життя кожного учня, дитячого колективу так, щоб формувалися не тільки знання, навички, вміння, а й переживання

позитивного “образу – Я”, готовності самостійно приймати рішення та відповідно діяти, потреба наслідувати в своїй поведінці взірці моральності, тобто формувати культуру поведінки [4].

А.С. Макаренко вважав, що виховання культури поведінки дитини має починатися дуже рано, коли їй ще далеко до грамотності, коли вона тільки навчилася добре бачити, чути й щось говорити, з прищеплення їй корисних звичок, тобто, власне, з формування зовнішніх форм поведінки. Дитина переймає від дорослих їхню манеру триматися, розмовляти, спілкуватися з людьми. Але моральні поняття, що лежать за зовнішніми проявами поведінки, діти усвідомлюють не відразу. Отже, найголовніше для педагога завдання – виховання в дитини моральних основ культури поведінки. Але, ми не повинні забувати про взаємодію і взаємозалежність зовнішніх та внутрішніх форм поведінки.

Отож насамперед ми дбаємо про виховання моральних якостей: повагу до людей, товариськість, ввічливість, уміння поводитися у громадських місцях, хоча важливо виробити й зовнішні форми прояву культури, що виражаються у міміці, жестах; а також культуру мовлення, діяльності; уміння доцільно організовувати своє дозвілля тощо.

Видатний педагог Софія Федорівна Русова вважала, що моральні якості та культурні звички дитини формуються під впливом батьків, педагогів, їх прикладу і авторитету. Отже, вчителі, вихователі у своїй професійній діяльності та батьки у побуті мають керуватися моральними нормами, які вони декларують дітям. Дитина відчуває довіру до вимог дорослих, якщо бачить перед собою конкретні приклади його врівноваженості, ввічливості, справедливого ставлення до дітей і дорослих, а отже, усвідомлює значущість такої поведінки. Якщо поведінка батьків, вчителів суперечить виробленим ними ж етичним уявленням дитини, то свідомість малюка роздвоюється.

Важливо донести до свідомості дитини, що пропоновані їй норми поведінки не взяті “зі стелі”, а ґрунтуються на моральних цінностях українського народу: гуманності, милосерді, доброзичливості, працелюбності, правдивості та чесності, повазі до людей. Отже, вони мають змалечку прилучатися до традицій народного етикету: привітатися, допомогти, нагодувати голодного, напоїти спраглого, відвідати хворого, починати день доброю справою тощо.

Тільки тоді, коли виховання культури поведінки дітей ґрунтуватиметься на таких основних принципах, як:

– виховання на національних традиціях;

– ставлення до неї, як до джерела духовного розвитку особистості;

– нерозривному зв’язку виховання культури поведінки з моральним вихованням;

– виховний процес набуде справді нового змісту.

Література:

1. Гуманістично спрямований виховний процес і становлення особистості (теоретико-методичні проблеми виховання дітей та учнівської молоді). – Збірник наукових праць. – Київ: Віра Інсайт, 2001. – Кн. ІІ. – С. 122–127.

2. Концепція національного виховання // Початкова школа. – 1995. – № 2.

3. Руденко Юрій. Основи сучасного українського виховання. – К.: Видавництво імені Олени Теліги, 2003. – 328 с.

4. Сапронова М. Культура поведінки – категорія моральна // Дошкільне виховання. – 2003. – № 10. – С. 8–9.

5. Стельмахович М.Г. Народна педагогіка. – К., 1985.

Костюкова В.М.,
ст. викладач КДІДПМД ім. М. Бойчука

ШЛЯХИ ТРАНСФОРМАЦІЇ НАРОДНОГО ВИШИВАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА КИЇВЩИНИ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ В ЕТНОМИСТЕЦЬКОМУ СЕРЕДОВИЩІ

В останнє століття серед досліджень ХІХ – ХХ та початок ХХІ ст. народного вишивального мистецтва з'явилась значна кількість науково-дослідницьких робіт. У цих працях був зібраний великий маловивчений матеріал, в якому послідовно висвітлено історичний розвиток традиційного вишивального мистецтва. Важливими сьогодні є проблеми народних традицій та інновацій, взаємодія народного мистецтва і професійної художньої діяльності, проблеми систематизації та класифікації української вишивки, стилістичні особливості вишивального мистецтва, регіональні особливості української вишивки.

Дослідження літератури з історії українського народного мистецтва, з орнаментики вишивання, з історії розвитку народних художніх промислів України, а також з історії самого вишивального мистецтва, яке розглядається з ХІХ ст. і аж до наших днів, вивчення традицій народної вишивки та тенденції розвитку вишивального орнаменту, аналіз художніх особливостей – все це є актуальним та необхідним для продовження теми ґрунтовних наукових досліджень (Т.В. Кари-Васильєвої, М.Р. Селівачова, Р.М. Захарчук-Чугай, Т.А. Ніколаєвої, Г. Стельмащук, О.Ю. Косміної, та інших).

Народне вишивальне мистецтво Київщини є одним із складових частин культурного простору держави. Воно розвивається у сфері традиційно-побутового мистецтва, в дослідженні творчості художників-професіоналів та в галузі художніх промислів, де творчо співпрацюють народні майстри і художники, діяльність яких спрямована на збереження й подальший розвиток традицій нашої країни.

Упродовж XX та початоку XXI століття відбуваються глибокі зрушення в вишивальному мистецтві Київщини, які пов'язані з особливостями соціально-економічних відносин та з явищами духовного життя, зацікавленістю творчої інтелігенції народним мистецтвом і його збереженням. Відбувається осучаснення народної вишивки, залученням видатних художників-професіоналів до творчої співпраці з народними майстрами та вишивальницями.

Суттєвих змін зазнає художньо-стильове оновлення рушника. За рахунок ритмічного співвідношення композиційних схем, стилізації рослинних мотивів відбувається трансформація українського рушника, виразність якого поступово переходить до більш узагальненого вирішення. Отож рушник є новим площинно-декоративним вирішенням, яке надалі знаходить свої прояви в декоративному панно. Ця трансформація має позитивні сторони в вишивальному мистецтві, які дають поштовх до нових композиційних орнаментів та нових розумінь народних традицій в культурному просторі.

Яскравим прикладом в розвитку цього трансформуючого напрямку є художниця Є. Прибильська. Її доробок слід аналізувати на широкому тлі розвитку мистецтва початку XX століть. Продовжувачами цієї справи були Г. Собачко, П. Власенко, Н. Генке-Меллер, Е. Талащенко, О. Теляженко, Л. Авдєєва, О. Феоклістова та багато інших, які внесли вагомий внесок в етномистецький напрямок вишивального мистецтва.

Однією з особливостей художньої "міфологізазії", переосмислення сюжетів, вторгнення світу фантазії, яка виходить за межі буденності, спостерігається в творчості Ганни Собачко. Ганна Собачко виступає як сміливий новатор, її декоративні панно (1917) з успіхом експонуються на виставках 20-х – 60-х років у Києві. Декоративні панно "Квітка-редька" (1912), "Коники" (1919), "Птиці-чарівниці" (1921) – це небачені фантастичні квіти, композиція яких будується на своєрідній пластичній рівновазі інтенсивних кольорових мас.

Звертаючи увагу на новації експерименту, на прикладі Параски Власенко експозиційний ряд відбиває еволюційно творчі манери, зміну мистецьких орієнтирів і навіть соціальних запитів. Одна із перших Параска Власенко поступово перейшла від рушника до декоративного панно, що було зумовлено активною участю майстрині у виставках 30-х років, де квіткові композиції набувають вертикальної чи горизонтальної орієнтації і мають вигляд вазона (40-50 роки).

Зовсім нові абстрактні композиції зустрічаються у вишитих декоративних панно, які створила талановита художниця Н. Генке-Меллер першої половини XX століття. Це панно "Супрематична композиція" (1916) .

Активне упровадження станковізму, створення тематичних панно з багатофігурними сценами, портретними сюжетами в техніці художньої гладі продовжують розвиватись в 40–50-х роках.

Вдалий перехід до декоративного панно та збереження вікових традицій відобразилися в творчості художника-професіонала Е. Талащенко, учениці О. Кулик, яка привила їй любов до народної творчості, яка згодом переросла в професіоналізм.

Е. Талащенко збагатила вишивальне мистецтво чудовими роботами засобами художньої вишивки малих форм та монументальними творами, вона одна із перших надає монументального звучання декоративному панно. Особливості творчості Е. Талащенко 1960-80 роки, в яких є творчий потенціал в тематичних панно. Її роботи експонувалися не тільки на Україні, а й далеко за її межами: в Угорщині (1965), Німеччині (1965), Чехословаччині (1986), Хорватії (1979) та Канаді (1967).

Тематика вишивальних панно – від сьогодення до вічного "Свято Києва", "Свято праці", "Не забули, пом'янути" (до 150-річного ювілею Т. Г. Шевченка), "Калина", "Вітряхи", "Подільський шабак". Серед них – досить великі роботи: розміром 160*90, 165*85 та под. і навіть гіганти – 320*200, 375*135 ("Свято Києва"). Вона одна із перших трансформувала рушник у монументально-декоративне панно. Багато учнів Е. Талащенко стали провідними фахівцями в галузі художніх промислів: Ганна Григоренко, Марія Скопич, Алла Корсунь, Надія Веселовська, Лідія Авдєєва, Людмила Сорокіна, Алевтина Заволокіна, Олена Феоклістова та ін.

Приваблює вишуканістю орнаментальних мотивів, композиційною довершеністю, високою колірною культурою й технічною досконалістю рушник-панно О. Теліженко, яка репрезентувала свої творчі роботи на всеукраїнських та міжнародних виставках.

Прикладами, таких вдалих експериментів можна доповнити та продовжувати новими іменами молодих митців, які йдуть шляхом устрімлення до нової образності і трансформації художньої мови вишивального мистецтва.

Розглядаючи вдалі новаторські експерименти, ми бачимо творчість, яка впливає на зміни й стилістику художнього процесу, композиційного вирішення монументальних форм. Так поява нових матеріалів спонукає до технологічних пошуків. Згодом шляхом технологічних спроб відбувається трансформація вишивальних технік виконання.

Це має позитивні сторони які дають поштовх до нових композиційних вирішень. Також зустрічаються випадкові новації, що не отримали загального визначення, вони залишились поодинокими невдалими експериментами.

Поступово йде пошук нового стилю, який неможливо визначити сьогоденням. Він може бути дуже різноманітний, але за умови збереження основних принципів традиційної образності, характерній для українського декоративного мистецтва даного періоду.

Отже, на мою думку, народний рушник можна досліджувати як рушник, який залишається традиційним рушником в етномистецькому

середовищі та рушник як першоджерело для подальшої трансформації в рушник-панно, декоративне панно. Але в обох випадках рушник залишається основою і може слугувати трансформацією нового традиціоналізму і новаторських течій у вишивальному мистецтві.

Можливі трансформації нашого традиційного в сучасні потреби є основною проблемою витворення нового мистецького вишивального напрямку в Україні, який вимагає подальшого дослідження в розвитку народного мистецтва нашої країни та світової культури.

Крижановська Н.Є.,
здобувач КНУКіМ

УКРАЇНСЬКИЙ НАРОДНИЙ ХОР ЯК ФАКТОР ЗБЕРЕЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В СУЧАСНІЙ КУЛЬТУРІ

У 90-ті роки XX ст. народний хоровий спів стає важливим фактором культурного життя південноукраїнських міст. Інтерес до української національної традиції стимулювався діяльністю відомих професійних колективів (Державного українського народного хору ім. Г. Верьовки, Черкаського народного хору, Закарпатського ансамблю пісні і танцю тощо). На Миколаївщині перший самодіяльний народний хор був створений у 1967 році відомим ентузіастом хорової справи Д.С. Черно (с. Баловне Новоодеського р-ну). У культурно-художньому житті краю все помітніше місце в той час займають українські народні хори навчальних закладів: хор Державного училища культури створений в 1971 р., організатор та художній керівник Заслужений працівник культури України А. Затурян; Український народний хор Миколаївського філіалу Київського Державного університету культури і мистецтв – керівник Заслужений працівник культури професор О. Шпачинський, створений в 1988 р. При міському Палаці культури і техніки металургів з 1987 року плідно працює хор української пісні “Світанок” (керівник – М. Ворошилов). Творчі досягнення названих хорів відомі слухацькій аудиторії як в Україні, так і за її межами.

Предметом нашого дослідження став самодіяльний хор української пісні “Зоряниця” Будинку культури виробничого об’єднання “Зоря”. Він був створений в 1985 р., в період проведення творчих рапортів-звітів цехів та відділів заводу, присвячених 40-річчю Перемоги у Великій Вітчизняній війні. Діяльність колективу сприяла відродженню народного пісенного мистецтва та хорової музики українських композиторів. Його очолила хормейстер 30-річним стажем роботи в самодіяльності (випускниця музичного училища та Миколаївського філіалу Київського Державного

інституту культури) – Раїса Іванівна Усачова. За три роки свого існування хор виступив із концертами у багатьох областях, – перед трудівниками села, воїнами підшефних підрозділів (всього дав більше 150 концертів). У 1987 р. колектив прийняв участь в обласному огляді-конкурсі по втіленню народних обрядів у життя, де з успіхом показав побутову інсценіровку "Весілля", поставлену на основі українських народних пісень, старовинних причитань та наспівів. Був використаний фольклорний матеріал, зібраний учасниками хору від носіїв фольклорної традиції старшого покоління. З 1986 р. колектив успішно виступає на сцені народної хорової філармонії, за що неодноразово нагороджується грамотами та цінними подарунками, а у 1987 р. стає Дипломантом II Всесоюзного фестивалю народної творчості. У 1989 р. йому присвоєно високе на той час звання "Самодіяльний народний хор". Значно розширюється географія концертних виступів хору. Колектив стає не тільки учасником багатьох трудових свят суднобудівників та хліборобів області, а й виступає на сценах столиці – в Києві (святкування "Масяної – 89" на ВДНГ України), бере участь в передсвяткових ярмарках, "Гуморинах" в місті Запоріжжі та святкуванні 500-річчя Запорізького козацтва (1991). "Зоряниця" стала досить відомою за межами України. З її творчо-виконавською майстерністю знайомляться моряки-тихоокеанці (в.ч. 53120), службовці Прибалтійського військового округу (військовий санаторій "Рижское взморье"), учасники міжнародних військових навчань "Сі-Бриз – 97". У 1995 р. колектив здійснив першу закордонну поїздку в Юрмалу (Латвія), а в 1997 р. – в Сербію і Польщу. Хор української пісні – незмінний учасник та Лауреат обласних і республіканських конкурсів, фестивалів. Колектив відомий слухачам і завдяки виступам на радіо та телебаченні ("Хорова весна", "Сонячні кларнети", "Співає "Зоряниця"). За цими успіхами криється повсякденна копітка робота, постійний пошук шляхів засвоєння стилю виконання української народної пісні.

Репертуар "Зоряниці" різноманітний. До нього входять народні пісні широкого жанрового напрямку: календарні, обрядові, сімейні, козацькі, жартівливі, любовна лірика; пісні композиторів України близькі до народних (А. Пашкевича, М. Кудріна, Р. Усачової); хорові обробки (М. Леонтовича, А. Авдієвського, Ю. Корчинського, І. Бідака). Майже всі співаки хору (колишні сільські жителі, люди старшого та середнього віку) є носіями автентичного фольклору. Опрацьований ними унікальний матеріал став основою театралізованих композицій – народно-побутових картинок: "Веселий ярмарок", "Сватання", "Вечорниці". Для більшості учасників хору їхня творча діяльність стає фактором не тільки збереження традицій, але й їх подальшого розвитку та еволюції. Учасники хору – всебічно обдаровані люди, що не тільки співають, а й танцюють, грають на народних музичних інструментах, мають акторські здібності, власноруч

виготовляють костюми. У складі колективу є вихідці з різних областей України. Кожен з них привносить відповідну регіональну стилістику у вишиванках, головних уборах, інших деталях вбрання, рушниках тощо. Виходячи з цього, фактор національної ідентичності виступає як парадигма творчості. Цей колектив є прикладом мікросоціумного спілкування, в якому присутній елемент сімейності. Важливим фактором у створенні національної ідентифікації як безперервного процесу є залучення молодого покоління до участі у колективі.

В умовах урбанізованої міської культури український народний хор стає фактором розвитку глибинних традицій та осередком національного соціуму у його безперервному культурогенезі.

Крипчук М.В.,
викладач Луганського ДІКМ

СТВОРЕННЯ СИМВОЛІЧНОГО ОБРАЗУ МАСОВОГО ТЕАТРАЛІЗОВАНОГО ВИДОВИЩА

Режисерська діяльність на сучасному етапі все більше набуває культуротворчого значення. Режисер масових дійств створює образи; саме образність робить масове свято явищем мистецтва. Художні образи мають емоційний відтінок, безпосередньо апелюють до людських відчуттів і тому завжди викликають у відповідь емоційну реакцію.

Робота над створенням художнього образу в масовій театралізованій виставі, не відрізняється від того ж підходу в роботі над образом у театралізованій виставі. Підхід той же, однак засоби виразності інші, більш масштабніші.

Масова театралізована вистава зобов'язана бути діючою, видовищною, емоційною і образною, їй протипоказані статично-декламаційні, так звані "розмовні" епізоди і сцени. Символічні й алегоричні побудови, пластичні метафори, образні мізансцени, асоціативний звуковий ряд тощо, словом, все те, що називають "системою аудіо-візуальних образів", замінюють тут діалоги і монологи.

Образна мова масового дійства, що театралізується, – мова масштабних символічних образів. Символічна образність припускає пошук умовно-знакової системи, що асоціюється в учасників театралізованої дії з ідеєю за змістом й еквівалентної їй за формою. Туманов Й.М. зазначав: "І компоненти вистави, і його мізансцени, і психологічна мотивація вчинків героїв, і багато інших елементів тут повинні бути більш крупними, широкими, лаконічними, виразними, тобто повинні створюватися як драматургом, так і режисером іншими методами і прийомами [6, 6]. "Тут ми

діємо на свідомість і уяву глядача загальними поняттями, крупними сценічними символами. Ми маємо справу з особливим родом драматургії і особливим родом сценічного дійства" [9, 8].

Образ вистави, як і зерно вистави, – це швидше метафоричний термін, ніж наукове поняття. У одних авторів значення його наближається до значення символу, у інших – це псевдонім задуму, у третіх він порівнюється з зовнішнім виглядом вистави. Іноді в цьому ж значенні уживається словосполучення "другий план вистави".

"Художній образ, як писав В.І. Харченко, – це ідея, цілеспрямована думка, втілена в конкретну чуттєву форму. Це надає ідеї переконливості, відчутної предметності та емоційної яскравості" [1, 76].

Ведеться постійний пошук в створенні образу масового видовища, який розв'язується як знаково-символічна конструкція, яка є формою художнього осмислення світу через систему символічних образів і символічних пластичних дій.

Слід сказати, що в різних науках поняття символу має свої специфічні особливості. У специфічних формалізованих мовах символом є поняття, тотожні знаки; в естетиці і філософії мистецтва символом є універсальна категорія, що оточує специфіку образного освоєння життя мистецтвом; в соціокультурних науках символом є матеріальний або ідеаціональный культурний об'єкт, виступаючий в комунікативному або трансляційному процесі як знак, значення якого є конвенціональним аналогом значення іншого об'єкту.

Символами можуть бути зображення, жести, ритуали, танець, пластика тощо. Символ складається з двох компонентів: знаку і значення. Значення завжди включає деякий концептуальний зміст і негативні або позитивні цінності і відчуття, що групуються навколо інтерпретації. Сприйняття символу полягає в свідомості індивідом значення, витікаючого від сприйманого знаку. Маючи знакову природу, символу властиві всі властивості знаку. Принципова відмінність символу від знаку полягає в тому, що значення символу не має на увазі прямої вказівки на даний об'єкт, а на відвернуте значення, конвенціонально в тій або іншій ступені пов'язуваних з цим об'єктом. На стадіях розвитку культури, що припускають наявність абстрактних значень, символізування культурного об'єкту здійснюється значно швидше, часто він вже створюється як символ. Символ наділяє величезною безліччю значень (по суті справи – незліченним), і вони потенційно присутні в кожному символічному образі, ніби "просвічувавши" один крізь одного.

Поняття символу як конструктивного принципу можливих проявів виокремлень або як загальної спрямованості поєднаних у "єдинороздільну цілісність" різних або протиставлених один одному виокремлень було розвинено А. Лосєвим. В символі досягається "субстаціональна тотожність

нескінченної низки речей, охоплених однією моделлю", тобто А. Лосєв визначає символ, виходячи з його структури, в якій ототожнюється те, що по своєму безпосередньому змісту не має нічого загального між собою – те, що символізує і символізується. Істотою тотожності, отже, виявляється відмінність. А. Лосєв говорить про відсутність біля символу безпосереднього зв'язку і змістовної тотожності з тим, що символізується, так що в істоту символу не входить схожість. Тим самим він повертається до арістотелівського і релігійного трактування символу, що створило універсальну формулу "нероздільності і незлинності", тобто до первинного грецького значення символу як вказівки на безумовне інше, не на подібне, а на ціле, якого символу не дістає. Таким чином, для символу необхідне існування опозиції, члени якої протилежні і лише разом складають ціле, і саме тому є символом один одного.

Символісти:

– розглядали дійсність дуалістично, розколюючи її на світ зовнішніх видимостей і світ внутрішніх ідеальних єств;

– протиставляли причинному зв'язку символічний зв'язок, бачили в символізмі універсальний спосіб зв'язку таємних позамежних єств з емпіричним світом явищ, а в символізуванні – засіб утілити, "моделювати" внутрішні переживання в образній формі плотського світу;

– вважали символічний образ "посередником" між єством і явищем, внутрішнім і зовнішнім досвідом і убачали в символічному мистецтві "здійснене двоєдинство" світу, тобто "гармонійно знайдене співзвуччя" зовнішньої дійсності і внутрішньої.

Символ – це щось, що виявляє собою те, що не є він сам, більше його, і проте істотне через нього те, що оголошується. Будь-яка інтерпретація символу сама залишається символом, але дещо раціоналізованним, тобто дещо наближеним до поняття. Тлумачення символічних структур примушено йти в нескінченність символічних значень, тому воно і не може стати науковим в значенні науковості точних наук. Символ володіє нескінченною безліччю значень; це можливість будь-яких відповідностей світу зовнішнього і внутрішнього, потаємного; це образ, що є представником інших образів, змісту, відносин.

Символ як знак, що народжує асоціацію – важливий виразний засіб режисури. Проте, "символ" і "знак" слід розрізняти. Для знаку (особливо у формально-логічних системах) багатозначність – явище негативне: чим однозначно розшифровується знак, тим конструке він може бути використаний. Символ, навпаки, ніж більш багатозначний, тим більше змістовний. Символ – одна з найважливіших категорій мистецтва, філософії і психології.

Використання символу в театралізації – це нагальна необхідність, що народжується в процесі вирішення режисером нових завдань, але в той же час – це всього лише засіб, а будь-який засіб хороший, коли він не

помічається. Глядач повинен сприймати не засіб, не форму, а через засіб і форму – зміст і, сприймаючи його, зовсім не повинен помічати тих засобів, які цей зміст доносить до його свідомості.

Багато режисерів звертаються в своїх постановках до створення символічного образу. Серед найбільших режисерів XX століття необхідно згадати Гордона Крега, в особі якого ми маємо не тільки режисера, але і художника-декоратора, невтомного театрального експериментатора. У своїй режисерській роботі Гордон Крег головним чином йде від постановочних планів, проектів особливого типу декорацій, що дозволяють вирішувати сценічний простір то за допомогою кубів, обтягнутих різного роду матерією і забарвлених в той або інший колір, то за допомогою ширм, що пересуваються або системи занавіс.

Гордон Крег – засновник умовного символічного театру. В його розумінні мистецтво режисера є всеосяжним. Режисер – це поет, що будує на сцені самостійні композиції. В його руках актор перетворюється на маріонетку і позбавляється самостійної творчої ініціативи. Таке відношення Крега до актора пов'язано з його загальними філософськими установками, в яких сильні містичні тенденції.

Головна робота Гордона Крега протікає в побудові колосальних макетів, в яких він розставляє ним же самим зроблені фігури. В такій попередній роботі він і бачить необхідну підготовку режисера до постановки вистави. В своїй практичній театральній роботі він пересуває акторів по планшету сцени так само, як пересуває свої маріонеткові фігури по склеєному ним макету. В роботі Гордона Крега знайшла своє вираження теорія режисера-диктатора, одноосібного творця вистави, поглинаючого в своїй творчості індивідуальність акторів і автора п'єси.

Наполегливо пропагував сомволізм в своїй творчості В.Е. Мейєрхольд. Генеральний принцип мейерхольдівського мистецтва можна позначити словом “поезія”.

Мейерхольд будував театр поетико-метафоричної образності, театр, який нехтував видимістю, зовнішніми зв'язками явищ заради збагнення єств. Він вільно поводився з категоріями матеріального світу – з часом, простором, рухом – заради виявлення внутрішнього духовного світу художника.

Він любив прекрасні ігрові традиції – традиції народних ігрищ, ритми народного видовища, він відчував ритмічне розмаїття східного театру, дивне поєднання живописного і музичного начал, міміки, пластики, виразних інтонацій, які допомагають глядачу перейматися народною драмою, народною комедією.

Іносказання, зсуви пропорцій, символи, сгустки напружених метафор, гіперболи і інші поетичні стежки, музичність як вищий закон форми – все це ознаки мейерхольдівського умовного, поетичного театру.

Сучасний масовий театр не може обмежитись тільки характерними для цього виду мистецтва засобами, тому виникає необхідність використання мови інших мистецтв. На мій погляд, особливої виразності і символічності досягає мистецтво пластики та хореографії, засобами яких потрібно ширше користуватись у режисурі театралізованих масових видовищ.

У основі видовищної природи масового видовища, що театралізується, лежать великі танцювально-пластичні композиції, підкріплені мінімальною кількістю тексту. Саме танець є просторово-часовим явищем культури, в якому за допомогою рухів і пластики тіла людини первинні ідеї, значення, символічний образ піддаються певній трансформації з метою передати їх іншій людині.

Отож, масове видовище поєднує лаконізм і образність, величність і видовищність, демократизм і символіку, доступність сприйняття і алегоричну форму виразу. Воно повинне бути дієво-динамічним, видовищним, емоційним і образним. Режисер-сценарист масового театралізованого видовища повинен знайти театральний, видовищний еквівалент слову, створити пластичний образ, рівноцінний образу літературному, а іноді більш сильний, більш дієвий. Написати режисерський сценарій масового театралізованого видовища – означає створити особливий образний світ, світ поетичної умовності, гіперболізації і гротеску, метафор і асоціацій, світ символів.

Література:

1. Горбов А.С. Режисура видовищно-театралізованих заходів. Посібник. – Фастів: Поліфаст, 2004.

2. Гофман В. Язык символистов. – Т. 27–28. – ЛН., М., 1937.

3. Зайцев В.П. Режисура естради та масових видовищ: навч. посібник. – К.: Дакор, 2003.

4. Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф. – М., 1982.

5. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – М., 1976.

6. Массовые театрализованные представления и праздники. Сборник. – М.: ВТО, 1963.

7. Сахновский В. Режиссура и методика ее преподавания. – М.–Л.: Искусство, 1939.

8. Силин А.Д. Специфика работы режиссера при постановке массовых театрализованных представлений под открытым небом и на нетрадиционных сценических площадках. Учебное пособие. Часть 1 и 2. – М., ВИПКРК, 1986, 1987.

9. Театр под открытым небом. Сборник. – М.: ВТО, 1969.

10. Товстоногов Г.А. Зеркало сцены. Кн. 2: Статьи. Записки репетиций. Сост. Ю.С. Рыбаков. – Л.: Искусство, 1980.

11. Флоренский П.А. У водоразделов мысли. – М., 1990.

Кухарєва О.К.,
ст. наук. співробітник УЦКД

ШЛЮБ ТА СІМ'Я В УКРАЇНСЬКОМУ СУСПІЛЬСТВІ (традиції та сучасність)

Тема шлюбу та сім'ї завжди є актуальною як для молоді, так і для старшого покоління. Народження кожної людини і людства в цілому відбувається завдяки прояву найвищого почуття між чоловіком і жінкою – почуття кохання, внаслідок якого створюється сім'я – те невеличке родинне вогнище, що є основою суспільства. Ця тема невичерпна, починаючи з сивої давнини і до сьогоднішніх днів. Розглянемо деякі наукові поняття "шлюбу" і "сім'ї", зосередимо увагу на історичному минулому, а також торкнемось наболілої теми шлюбності та розлученості у контексті соціально-економічних перетворень сьогодення.

Термін "шлюб" відтворює сутність соціально-правової форми сімейно-родинних відносин як своєрідної, насамперед економічної угоди, що включає питання власності, фінансові й житлові. Санкціонуючи шлюб, держава бере на себе певну відповідальність за його існування, встановлює подружні й батьківські права та обов'язки, покладає на людей, що беруть шлюб, відповідальність за матеріальне забезпечення й виховання дітей, за майбутнє сім'ї. Отже, шлюб – це сімейний (духовний, економічний, сексуальний) союз (угода) між чоловіком і жінкою, що породжує їхні права та обов'язки один до одного, до дітей та рідних [2].

Сім'я – складніше поняття, ніж шлюб. Не претендуючи на абсолютну точність і вичерпну достатність, за основу можна взяти визначення, за яким сім'я – це суспільний інститут (з точки зору суспільного санкціонування шлюбно-сімейних відносин) і водночас мала соціальна група, що має історично означену організацію, члени якої пов'язані шлюбними або родинними відносинами, спільністю побуту та взаємною моральною відповідальністю, соціальна необхідність якої зумовлена потребою суспільства у фізичному та духовному відтворенні населення [3].

Чому ж люди живуть сім'ями? Чи завжди існувала сім'я? Чи залишиться вона в майбутньому? Її створення – особиста справа людини, чи цей процес певним чином пов'язаний з суспільством?

Зміна суспільних формацій помітно вплинула на характер шлюбно-сімейних відносин. При рабовласницькому ладі узаконений шлюб існував тільки для вільних громадян, подружні відносини між рабами вважались громадянським шлюбом ("сожительством"). Одруження кріпаків регулювалося феодалами. У період Середньовіччя для всіх був встановлений церковний шлюб. В міру розвитку буржуазного суспільства значення церковного шлюбу, як і вплив римсько-католицької церкви, падало. Саме

в цей період з'явився громадський шлюб, який оформлявся громадською владою і нотаріусом.

Перехід до землеробства та скотарства сприяв піднесенню господарської ролі чоловіка. Як наслідок – парний шлюб змінюється, дає початок моногамії (єдиношлюбності), в основі якої лежить одвічний союз одного чоловіка з однією жінкою.

У чому ж полягає соціальна сутність сім'ї? З'явившись у глибині віків, у надрах первісного суспільства, вона пройшла довгий шлях, поки з'явилася сучасна нуклеарна сім'я. Тобто така, в якій подружжя або хтось один із батьків живуть разом зі своїми або всиновленими дітьми. У випадку, коли разом живуть не тільки подружжя з дітьми, а й інші їхні родичі, або ці родичі перебувають із ними в тісних і постійних взаєминах, ми говоримо про розширену сім'ю. І навіть тепер термін "сучасна сім'я" має значною мірою європоцентристський характер. Це поняття навряд чи можна наповнити точно окресленим змістом. Адже і в наш час сім'я в Європі, в Північній і Латинській Америці, в арабському світі, в Азії за способами і мотивами її створення, структурою, рольовою поведінкою її членів та іншими ознаками дуже різниться. У вітчизняній літературі раніше фігурували терміни "соціалістична сім'я", "радянська сім'я", однак навіть у межах цієї "радянської сім'ї" існували дуже різні за своїми характеристиками явища. Чукчі, узбеки, латиші, росіяни та інші народи привносили до процесу створення сім'ї стільки особливостей, що вона дуже істотно видозмінювалася. Так, у Середній Азії та Казахстані збереглися калим (викуп за наречену), обряд викрадання нареченої. У Туркменії були поширені шлюби між родичами (щоб гроші калиму не потрапляли до чужих рук).

Японія – передова в технічному і економічному відношенні як країна. Але там і досі 40% молоді одружується не за власним бажанням, а за домовленістю батьків. Спочатку шлюбні маклери, а потім батьки ведуть тривалі переговори, в ході яких улагоджуються фінансові проблеми, пов'язані з весіллям, майбутні родичі обмінюються подарунками (з наданням розписок). А в самій сім'ї чоловік, як правило, поводиться досить відчужено. Ще з феодальних часів зберігається інституція коханок (нігосан). Чоловіки після роботи додому не поспішають, ведуть такий спосіб життя, який у нас могли дозволити б собі тільки неодружені чоловіки.

У мусульманських країнах (наприклад, в Ірані) порівняно з європейськими жінка взагалі розглядається як істота другого гатунку. Дівчина без дозволу старшого в сім'ї чоловіка не має права вийти заміж. Жінкам, на відміну від чоловіків, заборонені шлюби з представниками іншої віри. Чоловікам дозволяється мати чотирьох постійних дружин. Крім того, на час тривалого від'їзду можна мати тимчасову дружину. Для обвинувачення жінки в порушенні законів шаріату достатньо свідчення двох

свідків-чоловіків. Вирок (страта на смерть) оскарженню не підлягає і виконується негайно.

В Україні традиційно був поширений моногамний шлюб. Моногамія (від грецьких слів monos – один і gamos – шлюб) – це форма шлюбу, при якій чоловік одружується лише з однією жінкою, а жінка – лише з одним чоловіком.

Основу укладання шлюбу в Україні упродовж XVI–XIX ст. становив договір (зговір, змовини, згода), який укладався між батьками і родичами молодих. Посередниками між ними виступали довірені особи: сват або сваха. Відповідно до звичаєвого права під час укладання договору домовлялися про розмір приданого нареченої, який складався зі скрині та худоби, внеску молодого так званого вина та привинку, а також внеску батьків і родичів. Для здійснення цієї акції батьки молодої й молодого збиралися на змовини, в яких часто брала участь і молода пара. Однією з важливих умов шлюбного договору було наділення молодих землею. Молодому, як правило, всюди давали землю, молодій – лише в деяких регіонах України. Участь молодих у вирішенні питання про одруження, як і структура шлюбного договору, є показником демократизації суспільства. Батьки, звичайно, завжди втручались в процес одруження своїх дітей, але їхня роль у цьому на різних етапах історичного розвитку була неоднаковою. Звичаєве право українців обмежувало укладання нерівних шлюбів, і перш за все між багатими і бідними. Заможні господарі неохоче родичалися з біднотою, але й бідні так само вважали за краще вибирати собі пару серед рівних. Та інколи, щоб покращити матеріальний стан, батьки силоміць віддавали дітей у заможну сім'ю. Одним із наслідків укладання нерівних шлюбів було приймацтво – поселення зятя в господарстві тестя.

Своєрідність об'єктивних умов України зумовила різноваріантність шлюбу: за угодою (договором, домовленістю); уходом; уводом; на віру. Перший варіант вважався законним, інші – незаконними, оскільки вони не вписувалися в систему державного права та релігійних канонів.

Майже до кінця XVI ст. в Україні побутував громадський шлюб, заснований на народних весільних звичаях. Починаючи з XVI–XVII ст. укладання шлюбу підпадає під контроль церкви, яка оголосила шлюб таїнством, і тільки через вінчання ця акція набула чинності.

Українська молодь, будучи вихованою на християнських засадах і народній моралі, дотримувалась думки, що статеве життя можливе лише в подружжі, і остерігалась інтимних дошлюбних стосунків. В Україні у XIX – на початку XX ст. дуже рідко траплялися факти позашлюбного життя. Якщо такі й були, то через співжиття з нелюбимим чоловіком чи жінкою, відсутність дітей у законному шлюбі, тривалу відсутність чоловіка на заробітках або на війні.

Інколи в українських селах траплялися неповні сім'ї. Як правило, вони виникали внаслідок смерті одного з подружжя і дуже рідко – через розлучення. Єдина причина розлучення, яку до певної міри могла якщо не виправдати, то хоча би зрозуміти громада,—це відсутність дітей. Загалом у народі засуджувалась невірність, люди були проти розірвання шлюбу. Такої ж позиції дотримувалась церква.

Проаналізувавши наукові поняття, а також ознайомившись з історичним минулим шлюбних та сімейних відносин в Україні і світі, зосередимо увагу на деяких аспектах сучасності.

XX та початок XXI століття – це пік цивілізації людства. Функцію найскладнішої загадки природи – мозок людини, майже цілком може виконувати комп'ютер, робот, система електронного управління. На зміну традиційному паливу прийшла атомна і сонячна енергія. Можна ще багато перераховувати досягнень в різних галузях життєдіяльності людини, але поняття духовності лишалось незмінним напротязі віків. І саме сім'я завжди залишалась тією рушійною силою, яка спроможна забезпечити духовне відродження і духовний розвиток як окремої особистості, так і держави в цілому.

Духовність породжується культурою – культурою мислення, яка виховується з народження, ще в утробі матері; культурою поведінки, яка зумовлена вихованням батьків, вчителів, наставників; культурою відношення до природи, завдяки якій ми живемо і яка є невичерпним джерелом пізнання й краси.

Казино, ігрові автомати, стрептиз-бари, нічні дискотеки, цілодобово працюючі пивні та горільчані бари... Це теж галузь культурного відпочинку сучасного міста, а сьогодні вже й села. На жаль, багато молоді, як зараз модно говорити "тусується" саме в такому середовищі. Молоді люди знайомляться, закохуються, одружуються. Народжується МОЛОДА СІМ'Я. Боронь Боже говорити, що ця сім'я стане поганою або розпадеться. Кохання здатне творити чудеса. Завдяки коханню людина пізнає всю повноцінність життя. Чому ж так багато розлучень?

Наведемо деякі статистичні дані кризового періоду падіння шлюбності в Україні, починаючи з 1990-х років вже минулого століття.

За даними останнього Всеукраїнського перепису населення 2001 р. питома вага одружених серед населення у віці 15 років і старше значно зменшилась порівняно з 1989 роком (з 59,6 % до 54,0 % серед жінок і з 72,8 % до 64,6 % серед чоловіків). Загальний коефіцієнт шлюбності за міжпереписний період зменшився з 9,5 % до 7,8 %.

У наступному після перепису 2002 р. було зареєстровано 317,2 тис. шлюбів, що в півтора раза менше порівняно з 1989 р. За період з 1989 р. по 2002 р. по всіх регіонах України рівень зареєстрованих шлюбів значно зменшився. А ось у 2003 р. намітилася тенденція до збільшення кількості

зареєстрованих шлюбів. Було зареєстровано 371 тис. шлюбів, що майже в 1,2 раза більше, ніж у 2002 р.

Під час останнього перепису населення 2001 р. вперше було підраховано кількість осіб, які перебували у незареєстрованих в органах РАГС шлюбах. У цілому в Україні, за даними Всеукраїнського перепису, серед всіх шлюбних пар 7,0 % перебували у незареєстрованому шлюбі.

Останнім часом Україна посідає лідируючі позиції в світі за кількістю розлучень. У 2002 р. було зареєстровано 183,5 тис. розлучень; у 2003 р. спостерігається зменшення кількості розлучень – 177,2 тис., що на 9 % менше, ніж в 1989 р. (193,7 тис.). Специфічною особливістю розлученості останніх років можна назвати зростання темпу розлучень в сільській місцевості.

Якщо в 1960 р. на 100 укладених шлюбів припадало 11 розлучень, а в 1980 р. – 39, то в 2002 р. – вже 58. Крім того, 1/3 всіх розлучень припадає на вік до 30 років.

Насторожує той факт, що й далі спостерігається тенденція розірвання шлюбів, які проіснували менше 10 років. У 2003 р. більше половини (52%) розлучень припадало саме на цей період шлюбності. Такі розлучення мають особливо негативні наслідки, які справляють значний вплив на процес відтворення населення.

Проаналізувавши невтішні статистичні дані шлюбності та розлученості в Україні, виділимо деякі дисфункції сімейних відносин, які є чинниками нестабільності шлюбу:

– економічні – високий рівень бідності, низький рівень забезпечення соціальних гарантій;

– асоціальні – алкоголізм, наркоманія, проституція;

– психолого-етичні – жорсткість, агресивність, конфліктність, ревнощі, подружня зрада;

– медичні – хронічні інфекційні та венеричні захворювання, психічні та сексуальні відхилення тощо.

На жаль, сьогодні щирість, доброта і порядність не є основою моралі українського суспільства, яке в даний період на зламі століть переживає нестабільну економічну ситуацію. Але в житті, як і в природі, все відновлюється, відновляться і духовні цінності українського народу, які передаються нащадкам із покоління в покоління. І сім’я, вихована на найвищих моральних якостях наших предків, на всіх наступних етапах розвитку людської цивілізації завжди буде залишатися потрібною суспільству.

Література:

1. Бабенко Н.Б. Соціологія сім’ї: Навчальний посібник. – К.: ДАКККіМ, 2004. – 257 с.

2. Гідденс Ентоні. Соціологія (Пер. з англ. В. Шовкун, А. Олійник); Наук. ред. О. Іващенко. – К.: Основи,1999. – 726 с.

3. Черниш Наталія. Соціологія. Курс лекцій. – Львів: Вид-во “ЛБА”, 1998. – 362 с.

4. Сім’я в умовах становлення незалежної України (1991–2003 роки). Державна доповідь про становище сімей в Україні за підсумками 2003 року. Державний інститут проблем сім’ї та молоді. – Київ: ВПЦ “Експрес”.

Кучерук Н.П.,
ст. викладач Волинського ДУ
ім. Лесі Українки

ФОЛЬКЛОРНА ОСНОВА РЕПЕРТУАРУ ЗАСЛУЖЕНОГО НАРОДНОГО САМОДІЯЛЬНОГО АНСАМБЛЮ ПІСНІ І ТАНЦЮ УКРАЇНИ “КОЛОС”

“Колос” – це відомий далеко за межами України творчий колектив з волинського селища Торчин, який упродовж багатьох років очолює народний артист України Олександр Огородник. Понад п’ятдесят років у репертуарі самодіяльних артистів ансамблю пісенний і танцювальний фольклор Волині, обрядові вокально-хореографічні композиції, в яких відобразився багатий духовний світ українського народу.

“Колос” – неодноразовий переможець олімпіад, оглядів-конкурсів, фестивалів фольклору та самодіяльної творчості у Києві (1964 р.), Польщі (1968 р.), Молдавії (1970 р.), Угорщині, Луцьку (1981 р., 1986 р., 1987 р., 1991 р.) та ін. Мистецтво артистів ансамблю з захопленням сприймали глядачі багатьох міст і сіл України, Росії, Молдавії, Білорусії, Польщі, Литви, Угорщини, Югославії, Конго, В’єтнаму, Куби, Італії, Іспанії, Пуерто-Ріко, США, Фінляндії, Чехії, Словаччини, Єгипту, Франції, Шотландії, Англії, Німеччини та інших країн.

Репертуар колективу, що налічує понад чотириста концертних номерів, побудований переважно на фольклорному матеріалі. Це поліські народні пісні “Ой там за лісочком”, “Ой ти, місяцю”, “Ой свату, наш свату”, “Ярема”, “Куми”, “Вже сонце низенько”; українські народні пісні “Ой у полі криниченька”, “Ой я маю чорні брови”, “Вже вечір вечоріє”; танці “Повзунець”, “Волинська полька”, “Суперники” тощо. Ряд пісень і танців записані у селах Луцького району: танець “Скакунець” – у с. Буяни, “Шибра” – у с. Садів, пісні “Ярема” та “Куми” – у с. Шепель, “У моєму саду” – в с. Усичі.

Однак слід зазначити, що основою концертного репертуару ансамблю пісні і танцю “Колос” є вокально-хореографічні композиції – своєрідні міні-спектаклі, у яких органічно поєдналась народна пісня, танець та музика.

Обрядові пісні Волині (веснянки, купальські, жниварські, весільні) знайшли своє відображення у вокально-хореографічних композиціях “На Івана Купала”, “Обжинки”, “Веснянки”, “Коровай”, “Волинське весілля”

та ін. Згодом окремі композиції зазнали суттєвих змін та доопрацювань. Вони доповнювались новими піснями і танцями, удосконалювався їх зміст тощо. Так, композиції "Обжинки" і "Веснянки", які у репертуарі колективу з кінця 50-х років, збагатившись новими піснями й танцями, змінили відповідно і свої назви ("Свято урожаю", "Весняні мелодії").

У вокально-хореографічних композиціях "Волинські забави" та "Волинські вечори" використано мелодії волинського Полісся, а саме: "Помощу кладочку", "Ой вийся, хмелю", "Ой зійди, місяцю", "Ходить дівка", "У моєму саду", які входять до першої композиції; "Питається мати дочки", "Три зіроньки ясні", "Любешівська полька", "Душка" – до другої.

Торжество християнської моралі над злою нечистою силою демонструється у композиції "Щедрий вечір, добрий вечір". Це сцени волинського села, різдвяного вертепу, щедрівки та колядки ("Добрий вечір тобі, пане господарю", "Нова радість", "Павочка ходить"), танці ("Волинська метелиця") тощо.

Волинські народні пісні "Ой у саду", "На городі зілля", "Замісили коровай", "Ой матінко-голубонько", танець "Веселуха" тощо, доповнені побутовими сценками, народним гумором, троїстими музиками, весільними рушниками та короваєм, передають неповторний колорит волинського весілля у вокально-хореографічній композиції "Коровай".

Атмосферу козацької доби у вокально-хореографічній композиції "Козаки" відтворюють епізоди із життя козаків, народний гумор, іскрометний танець та українські народні пісні "Гей літа орел", "Ой на горі та женці жнуть", "Як була я маленька", "Ой дуб-дуба" тощо.

З усього сказаного вище можна зробити висновок про фольклорну основу концертного репертуару Заслуженого народного самодіяльного ансамблю пісні і танцю України "Колос", творчим кредо якого є наполеглива праця над збереженням волинського колориту у піснях, танцях і вокально-хореографічних композиціях.

Лата Н.А.,
аспірантка ДАКККіМ

ДІАЛЕКТИКА НАЦІОНАЛЬНОГО І ЗАГАЛЬНОЛЮДСЬКОГО В ХУДОЖНЬОМУ ОБРАЗІ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

У філософсько-психологічних джерелах при аналізі художнього образу окреслюються певні закономірності природи його сприйняття, які свідчать, що проблема складових художнього образу вимагає комплексного, різнобічного дослідження. Так, за Каганом, "...понятие "художественный образ" признается наиболее точным определением структуры искусства, потому что порождается слиянием воспроизведения реальности, выражение

чувств и мыслей художника, конструирования особого рода материально-духовных предметов, игры используемых для этого форм, превращения формы в язык, на котором художник разговаривает с людьми" [4, 254].

Але художній образ у хореографії – це не універсальне поняття, оскільки немає такої універсальної категорії як хореографія взагалі. Складаючись з різнобарвних за характером та практичним значенням напрямків, вона постає в нашій уяві як суцільне ціле, як трикутник вежі піраміди Хіопса, саме завдяки її складовим, серед яких домінуючими на сьогоднішній день визначимо такі, як народні, класичні, бальні, спортивні та сучасні танці. Спецефічне відображення картин реальної дійсності в естетично-емоційному почутті є об'єктивною умовою сприйняття глядачем певного окремого танцю. У цьому процесі завдяки комплексним емоційно-оцінюючим властивостям відбувається співтворчість з митцем, причому кожен із наведених напрямків відзеркалює свою неповторну грань того таємничого трикутника, вершини якого збігаються в точках перетину Танець – Образ – Глядач. І кожен з напрямків окремо, в свою чергу, складається з унікальних підвальних цеглинок, адже навіть у межах одного напрямку танці неповторно різні, навіть на теренах однієї держави. Розглянемо це на близькому для нас прикладі українських народних танців. Різноманітність в музичних ритмах, костюмах, пісні, настроях, образах є очевидною, адже в них відображена історія, психологія традиції, звичаї того чи іншого регіону, наприклад, Полтавщина, Закарпаття, центральна Україна, в яких проявляються звичаї, народні традиції, що є консервуючими ознаками національної своєрідності. У цьому руслі цікаво відзначити, що особливо народні танці є тією перлинкою в системі загальнолюдських цінностей, яка, уособлюючи собою національну самобутність та унікальність, постає символічною основою національної єдності, символом рідної батьківської хати, домашнього вогнища, що, з іншого боку, має глибокий, емоційний позитивний вплив. Забельшанський Г.Б. в роботі "Архітектура та емоційний світ людини" яскраво проілюстрував цей сакральний зміст символіки, надзвичайно влучними словами С. Єсєніна: "Усі наші коники на дахах, півні на ставнях, голуби на князьковому ганку... мають не простий характер прикрас, це велика значна епопея результатові світу і призначенню людини... Червоний кут, наприклад, у хаті є уподібнення зорі, стеля – небесному зводові, а сволок – Чумацькому Шляху" [3, 125].

Досліджуючи глибше сутність символіки Лосєв А.Ф. в монографії "Проблеми символу та реалістичного мистецтва" зазначає, що "махать руками туда и сюда можно как угодно. Это вовсе ничего не будет значить. Но если рука заканчивается сжатым кулаком и этот кулак направлен к тому, чтобы кого-нибудь побить или что-нибудь выбить, то эта рука и этот кулак уже значимы не вообще, но в сфере своего собственного

специфического отношения” [5, 83]. У сфері хореографії вони лунають в унісон словам апостола українського народного танцю В. Авраменка: “Чи танець є перескакуванням з ноги на ногу? О, ні, дорогі брати, танок-то мова, якою ми вимовляємо душу” [2, 33]. Все вищесказане підштовхує нас до висновку: чим конкретніше і яскравіше у танці виражається художній образ, змальовується душевний стан, зображена соціальна дійсність, тим вагоміший вплив він справляє на глядача, або як написано в Писанні, “спочатку було Слово...” [1, 91]. Справді, говорячи ”мистецтво танцю”, ми передусім маємо на увазі смислову конструкцію, в якій рухи тіла і музика, зливаючись в єдиний сплав, ототожнюються всім надприродньо зрозумілій, міжнародній мові. Але ця мова має своє національне специфічне наріччя, говір, яким, власне, вона і розповідає нам про важливі проблеми у сфері національного і загальнолюдського, традиційного і сучасного, які на сьогодні мають характер глобального масштабу. Дискусіїї з цього приводу почалися не сьогодні, але, як би там не було, національні культурні цінності і загальнолюдські розмежовувати, дійсно, неможливо. Поступове виокремлення національної традиційної культури в особливу культурно-освітню систему загальнолюдських мистецьких цінностей свідчить про її функціонування на рівні не музейного експонату, а як унікального історичного явища, що розвивається разом із суспільством і заслуговує на належну увагу.

Оскільки народні традиції в художньому образі є живим відображенням об’єктивної дійсності, національне мистецтво, таким чином, виражає константні, загальнолюдські цінності, не підвладні політичним кордонам, віковим обмеженням, відповідає суб’єктивним потребам людини в одержанні естетично-емоційного почуття. Воно не втрачає новизни і тому постійно пробуджує інтерес. Про наявність ефекту психологічно-емоційного впливу, спрямованого безпосередньо у сферу пізнання, який на інтуітивному рівні пробуджує глядача до активного діалогу, яскраво свідчать як всесвітньо відомі класичні балети “Лебедине озеро”, “Лускунчик”, “Копелія”, “Жизель”, “Болєро”, “Кармен”, “Ромео і Джульєтта”, тощо, так і незабутні постановки митців народного танцю Василя Верховинця, Василя Авраамeнка, Ярослава Чупричука, Павла Вірського, що ввійшли до світової скарбниці культурних цінностей. Таким чином, саме природньо закладений в людині потяг до традиційного в мистецтві як здатність естетичого сприйнятя світу обумовив розвиток розмаїття напрямків національних мистецтв в системі загальнолюдських цінностей протягом усієї історії людства.

Література:

1. Біблія. Святе Письмо Старого і Нового Заповіту. – Київ: Українське Біблійне Товариство, 2003. – 255 с.

2. Демків Д.П. Ярослав Чупричук. Феномен гуцульської хореографії. Нарис, спогади, матеріали. – Коломія: Вік, 2001. – 168 с.

3. Забельшанский Г.Б. Архитектура и эмоциональный мир человека. – М.: Стройиздат, 1985. – 207 с.

4. Каган М.С. Философия Культуры. – Санкт Петербург. ТООТК ”Петрополис”, 1996. – 416 с.

5. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – М.: Искусство, 1995. – 319 с.

Мартошенко Т.М.,
здобувач КНУКіМ

ДИТЯЧА АМАТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ В КОНТЕКСТІ СВІТОВОГО РОЗВИТКУ

Інтеграція України в світовий та європейський культурний простір передбачає орієнтацію на всебічний розвиток особистості й творчу самореалізацію громадян України, зокрема дітей та молоді. Головне завдання, яке стоїть перед суспільством у сфері духовного життя, полягає в тому, щоб створити умови для освоєння особистістю багатогранного потенціалу як української, так і світової культури. Декларація про культурну різноманітність, яку було прийнято Комітетом міністрів Ради Європи у 2000 році зазначає, що культурна різноманітність в XXI столітті має бути домінантною європейською характеристикою і важливим завданням розвитку культур народів світу на сучасному етапі. У державній національній програмі “Освіта (Україна XXI століття)”, “Концепції громадянського виховання” визначена головна мета національного виховання, закладені основи інтеркультурності, тобто органічного поєднання національних ціннісних орієнтацій із загальнолюдськими. З одного боку, це виховання любові до власної національної культури, а з іншого – розуміння культур і традицій інших народів, освоєння найважливіших духовних цінностей людства, зокрема таких, як свобода, соціальна справедливість, гуманізм, толерантність тощо. Єдність національного та загальнолюдського стимулює розвиток кожної нації, сприяє зміцненню зв’язків між народами, діалогу культур. Це посилює необхідність дослідження сучасного культуротворчого процесу з актуалізацією на сферу культурно-просвітницької діяльності в Україні, що спрямовано на задоволення потреб та інтересів підростаючого покоління.

У Законі України “Про концепцію державної політики в галузі культури на 2005–2007 рр.” аналізується сучасний стан розвитку української культури, акцентується увага на маргіналізації культурних і духовних цінностей у суспільному житті, руйнуванні цілісної мережі закладів культури, наголошується на тому, що наявні культурні і творчі ресурси використовуються неефективно. Ця програма культурного розвитку України пов’язується з контекстом світового розуміння ролі і призначення

культури в XXI столітті. Так, вона ґрунтується на тому, що головною метою розвитку людства є соціальна і культурна самореалізація особистості, а доступ до культурних цінностей та участь у культурному житті є фундаментальним правом людини. Концепцією визначені цілі та пріоритетні завдання державної політики в галузі культури. Створення ефективної моделі забезпечення культурного розвитку в Україні передбачає збільшення частки видатків державних та місцевих бюджетів на програми у сфері культури та мистецтв; перехід на програмно-цільовий метод формування бюджету галузі; державну підтримку благодійницьких, спонсорських та меценатських ініціатив; залучення інвестиційних коштів, зокрема у проекти з охорони культурної спадщини. Реалізація Концепції сприятиме участі України в міжнародних культурних проектах, культурно-інформаційному обміні з країнами Європи та світу.

Одним із пріоритетів Концепції є реалізація комплексу освітніх, культурно-мистецьких програм і проектів для дітей та молоді. Нині в Україні функціонує широка мережа культурно-дозвіллєвих закладів різних типів і форм власності, на базі яких працюють дитячі аматорські гуртки, студії, об'єднання та клуби. Аматорство виступає важливим засобом впливу на особистість, синтезуючи в собі різні види і форми народної творчості. Багато дитячих колективів щорічно беруть участь в міжнародних аматорських фестивалях, оглядах, конкурсах тощо. Такі заходи сприяють збереженню національних культур, їх звичаїв і традицій; виявляють талановиту молодь; популяризують народну культуру; стимулюють творчу активність дітей, підлітків та молоді.

Звертаючись до проблем, пов'язаних з культурними чинниками в системі глобальних відносин, слід констатувати, що нині надзвичайно важливо репрезентувати Україну в світі. Одним із шляхів реалізації цього завдання є міжнародне культурне співробітництво, зокрема участь у дитячих гуманітарних проектах Європейського співтовариства. В умовах, коли світ ще недостатньо знає про Україну, слід широко використовувати канали ЮНЕСКО, ЮНІСЕФ та інших міжнародних організацій для популяризації здобутків дитячої творчості українців.

Література:

1. Всі ми діти твої, Україно: інформ.-метод. зб. – Вип. 6. – К., 2001.

2. Концепція державної політики в галузі культури на 2005–2007 рр. // Голос України. – 2005. – 2 квітня.

3. Міжнародні та всеукраїнські культурно-мистецькі заходи регіонів України: Довідник. – К., 2004.

4. Щокін Г. Закони життєдіяльності етносів, культур і цивілізацій // Персонал. – 2005. – № 5.

Медвідь Т.А.,
Херсонський державний університет

ЗНАЧЕННЯ МІСЦЕВОГО КОЛОРИТУ В НАРОДНОСЦЕНІЧНОМУ ТАНЦІ

Відродження української культури, як і будь-якої іншої, неможливе без поглибленого вивчення витоків народного мистецтва, звичаїв та обрядів, вірувань тощо. Тільки осмисливши минуле, пізнавши витоки своєї культури та історії, можна повніше зрозуміти сучасність і уявити майбутнє.

Традиції народної хореографії на сучасному етапі є одним із важливих засобів духовного відродження нації, вагомим чинником її самоствердження. Балетмейстери і виконавці на основі фольклорних зразків створюють нові види танцю, розвиваючи і збагачуючи народні танцювальні традиції. Спираючись на фольклорні джерела, історичні свідчення, знання умов праці та побуту народу, поєднуючи їх творчою фантазією, майстри хореографії створюють сценічні композиції, в яких яскраво відображаються соціальні та естетичні ідеали народу, його історія, характер, звичаї. Прикладом цього є "Запорожці", "Чумацькі радощі" П. Вірського, "Довбуш", "Лісоруби" В. Петрика, "Подільські рушники" Ф. Кривохижі, "Бойківські забави" К. Балоги тощо.

Одне з визначальних місць у диференціації народного танцю займає місцевий колорит. Народна хореографія різних регіонів країни відрізняється не тільки тематикою, а й танцювальною лексикою. На це впливають різні історичні умови, що визначають не лише лексику танцю, а й його ритм, емоційне забарвлення [1]. На рух закарпатських танців вплинув угорський, румунський, молдавський фольклор, вони відрізняються від лексики танців Волині, Львівщини, де в структурі бачимо елементи польського танцю; у ритмах танців північно-східних районів Сумщини відчувається вплив російської народної хореографії, а в південно-західних – на Одещині – молдавської тощо.

Існує ціла низка рухів, характерних для певного танцю чи якоїсь місцевості. Наприклад, дубовий лист ("Аркан"), рухи з топірцями ("Лісоруби"), своєрідні рухи танцю "Тропотянка"; поліська полька-трясуха, поліський ключ виконуються тільки на Поліссі; вибиванці на каблуках, ключ з перескоком, дрібушечка на підскоках найчастіше зустрічаються в танцях північно-східних районів Сумщини і т. п. Ці танцювальні рухи надзвичайно збагачують народну лексику, підкреслюючи місцевий колорит мистецтва танцю різних регіонів України [2, 65]. Такі відмінності, специфіка життя і стали причиною формування поряд із загальною національною культурою народного танцю своїх специфічних рис, притаманних для тієї чи іншої місцевості. Вони знаходять своє вираження як у змісті народного танцю, так і в художньо-образній формі, в їх засобах виразності.

Щодо термінологічного визначення колориту народного танцю, то, на наш погляд, це своєрідність змісту, форм і виразних засобів, які відрізняють один танець від іншого. Він полягає в специфіці, особливостях життєвої проблематики, що відображається в народних танцях, у характерних рисах образного мислення, в психології художніх образів, в особливості художніх методів і прийомів, в типових засобах виразності та інших якостях, які сформувались в народі на певному етапі його розвитку [3]. Місцевий колорит народного танцю виражає стиль і манеру виконання кожного народу або етнічної групи, або просто місцевого ансамблю і нерозривно пов'язаний з іншими видами мистецтв, зокрема із музикою.

У кожного народу склалися свої танцювальні традиції, пластична мова, особлива координація рухів, прийоми співвідношення рухів з музикою, що й утворює колорит танцю. З огляду на вестернізацію та глобалізацію культури, мистецтва першочерговим є збереження цього колориту. Для цього, по-перше, потрібно виявити в чому саме проявляються колористичні особливості танцю. Можна навести кілька прикладів. Зокрема, в межах Росії риболовля як основний вид діяльності характерна для народів, що мешкають біля берегів Балтійського, Чорного та Каспійського морів. Тому у танцях цих народів ми бачимо яскраве образне відображення рибалок, їхньої праці, їхнього ставлення до моря тощо. А в танцях центральних районів Росії ця тематика в народних танцях відсутня, незважаючи на те, що риболовлею займаються всюди. На берегах морів та в дельтах великих рік ловля риби є одним із головних засобів для проживання. Отже, в місцевих танцях має бути відображено, якими якостями повинен володіти рибалка, якими повинні бути взаємовідносини в праці тощо. Формулюється і ставлення до моря: і як до суворої стихії, і як до годувальника, тобто море поетизується, його образи асоціюються з життям народу.

Інший приклад. В Молдові та на півдні України багато танців присвячені виноградарству, тоді як у близькому регіоні, на Українському Поділлі, традиційним є хліборобство. Відповідно в народних танцях Поділля ми не знайдемо цієї тематики. Таких прикладів місцевої, специфічної проблематики в межах практично однієї національної культури, що становить колористичну особливість змісту загального народного танцю, можна навести безліч [4, 13].

До колористичних своєрідностей слід віднести також особливості художнього мислення. Ми маємо на увазі відображення життя народу, взаємовідношення між людьми через притаманні цьому народу національні художні образи, наділені певною символікою, суспільною і національною специфічною умовністю. В художньому житті народу побутують певні образи, які народ наділяє певними якостями чи рисами характеру людини. Так, наприклад, качка – алегоричний образ домовитості, материнства; півень – забіяка, відчайдух; сокіл – добрий парубок; заєць – втілення

боягузливості; ведмідь – хазяйновитості; віл – сили, надійності тощо. Приклади таких алегорій можна приводити безкінечно, в кожній місцевості можна зустріти свої характерні алегоричні образи [5, 69–74].

Таким чином, збереження місцевого колориту в народносценічному танці – одна з корінних проблем подальшого розвитку багатства його форм. Тому, вирішуючи на сцені той чи інший народний танець, балетмейстер зобов'язаний сумлінно підійти до змісту і форми народного танцю, детально відтворити його образність, композиційну цілісність і всі складові художнього образу загалом. Це означає, що тільки глибоке знання історії народного танцю, його колориту, специфіки народного художньо-образного мислення і його психології є належним теоретичним підґрунтям для створення гідних зразків народного танцювального мистецтва. Яскравим підтвердженням цьому є багаторічна діяльність провідних балетмейстерів, професійних і любительських колективів України й інших держав, які зробили значний внесок у розвиток народносценічного танцю.

Література:

1. Вантух М.М. Роль народної хореографії у збереженні культурного розмаїття світу. Матеріали науково-практичної конференції. – Київ, 2004.

2. Василенко К. Лексика українського народносценічного танцю. – 3 вид. – К.: Мистецтво, 1996.

3. Кононенко Л.М. Роль народної хореографії в збереженні культурного різноманіття світу / Українська хореографічна культура у сучасному державотворчому процесі: стан, проблеми, перспективи. Матеріали науково-практичної конференції. – К.: ДАКККіМ, 2003.

4. Королева З. Хореографическое искусство Молдавии. – Кишинев, 1970.

5. Настюкова Г.А. Сохранение национального колорита в народносценическом танце // Материалы творческой конференции Всесоюзного фестиваля самодеятельных ансамблей танца Молдавской СССР. – Кишинев, 1968.

Мельник М.М.,
доцент КНУКіМ

ЕКВІВАЛЕНТ ПОЕТИЧНОГО СЛОВА В ТЕАТРАЛІЗОВАНОМУ ТЕМАТИЧНОМУ КОНЦЕРТІ

Концерт є досить розповсюдженим і популярним масовим заходом сьогодення. Відвідування концертів – це найулюбленіший вид відпочинку і розваг. У той же час концерти володіють великими виховними можливостями. Вдалий підбір номерів, висока якість виконання та продумана режисура роблять концертні виступи важливим засобом регулярного і ефективного ідейно-морального впливу, формування світогляду та високих художніх смаків.

“В масових аудиторіях краще за все звучить поетичне слово: воно лаконічне, легко сприймається, образно і тому особливо глибоко западає у свідомість глядачів. При цьому пам’ятайте про самий вибагливий смак, про суворий відбір матеріалу і уникайте багатослів’я”, як радить російський режисер театралізованих дійств І. Туманов. Тому концертну програму можуть складати різні жанри сценічного мистецтва і поетичне слово є ніби помічником при вираженні надзавдання: всі номери воно пов’язує єдиною ідеєю, сприяє її виразності.

Поетичне слово в концертному контексті стає засобом театралізації. Воно є одним із самих важливих засобів ідейно-емоційної виразності. Особливо це притаманно периферійним Будинкам культури з мінімальними технічними можливостями для підготовки та проведення театралізованих концертів. Поезія як один із найбільш яскравих елементів театралізації цікавить багатьох режисерів-сценаристів. Завдяки режисерському задуму поетичне слово виступає як вторинний засіб цілеспрямованого вираження ідей концерту. Як зазначає режисер Ігор Туманов, “коли глядач приходить на концерт і знає, чому він присвячений, він налаштовується на відповідну тематичну хвилю і чекає впливу, який повинен задовольнити його інтерес. Дуже важливо не сплюндрувати очікувань глядача, потрібно не тільки привернути його увагу, зацікавити, але й схвилювати, впливаючи на його розум та емоції”. Але в цьому випадку важливим є не тільки підбір самого поетичного матеріалу, що посилює ідейно-емоційний акцент, але й місце його виконання. Важливо, щоб поезія набула нового дихання, щоб вона стала рівноправним компонентом театралізації. Підібрані за режисерським задумом концерті номери не будуть суперечити один одному ні в стилістичному, ні в емоційному відношенні.

Поетичне слово часто вплітається і в деякі концертні номери, посилюючи їх ідейно-емоційну піднесеність: поезія відмінно поєднується з національною піснею, що виконується хоровим колективом або вокальним ансамблем. Але потрібно не забувати, що у пісні є слова, які читець не повинен заслоняти. Іноді солісти хору повторюють мелодію приспіву без слів, ніби створюючи музичний фон для майстра розмовного жанру, який, зберігаючи потрібний ритм, надає нового відтінку музичному твору. На перший погляд це може здатися недопустимим, адже пісня – самостійний художній твір, який має свою внутрішню структуру, закінчену форму, і, здавалось би, будь-яка зміна може порушити її внутрішню єдність. Але, як свідчить практика, такі “операції” бувають дуже вдалими, якщо вони майстерно виконані.

Поетичне слово може прозвучати і під час танцювального номеру, виконуючи ті ж самі функції, що й у пісні.

У концертних програмах використовується і поетична композиція, яка виконується декількома артистами (групове читання завжди динамічне, емоційно-ефективне), звичайно, нею відкривається концерт.

Вдало підібраний уривок з поетичної вистави також може слугувати дієвим ідейно-тематичним акцентом концерту. Тривалість уривку не повинна бути більшою, ніж 5–7 хвилин. Використання уривку з поетичної вистави вигідно ще й тим, що для постановки потрібні мінімальні умови. Однак режисер повинен бути обережним, вибираючи місце для цього жанру, яке потребує від глядача внутрішньої зосередженості і активної уваги.

Аналіз багатьох концертів дав можливість виявити деякі певні недоліки у зв'язку з використанням поетичного жанру. Досить розповсюдженими є наступні:

Недостатньо відповідально підібрано поетичний матеріал, який не пов'язаний з усім текстом. Такі "емоційні ями" досить часто доводиться бачити на концертах аматорських колективів.

Використання віршів місцевих поетів-любителів.

Зловживання поезією. "Підводки" до номеру занадто довгі або використовуються після кожного номеру.

Використання хрестоматійних, занадто популярних творів.

Узагальнюючи вищезазначене, можна зробити висновок: вдало використане поетичне слово в сценарії видовищного дійства є запорукою здійснення режисерського задуму театралізованого тематичного концерту.

Мерлянова О.А.,
аспірантка КНУКіМ

СВІТОГЛЯДНІ ТА ОБРЯДОВО-КУЛЬТОВІ ЗАСАДИ АРХАЇЧНИХ ЖІНОЧИХ ТАНЦІВ

Міфологічний світогляд українського народу, який формувався впродовж багатьох століть і знайшов своє специфічне вираження в хореографічному фольклорі, дійшов до нас лише в окремих фрагментах. У процесі реконструкції картини світу праукраїнської культури велике значення має дослідження скіфського періоду, своєрідність якого відображена в археологічних пам'ятках, текстах античної літератури й архаїчних формах обрядових жіночих танців.

Як доведено вченими, скіфський соціум не був однорідним. Він складався не лише з іраномовних кочовиків-завойовників, а й із місцевих землеробських праслов'янських племен, серед яких Геродот особливо виділяє дніпрян-борисфенітів. Оскільки культура "європейських скіфів" розвивалася в Північному Причорномор'ї і включала праслов'янський фактор, ми вправі інтерпретувати певні її прояви й аспекти як праукраїнські. Такий підхід дозволяє використовувати результати скіфологічних дослід-

жень для характеристики світоглядних засад архаїчних зразків жіночих танців у народній хореографії.

Аналіз скіфської міфології, проведений вітчизняними вченими, свідчить про те, що в ній домінували жіночі божества. Так, верховною богинею скіфів була богиня родинного вогнища Табіті; визначну роль у скіфському пантеоні відігравали богиня землі й води Апі, семантично близька до грецької богині Деметри, та Дніпрова русалка ("дочка Борисфена"), яку скіфи вважили своєю праматір'ю, пов'язуючи з нею свій генеалогічний, тобто родовідний міф. На честь цих богинь, семантично пов'язаних не тільки із грецькими, а й із – у більш пізній період – давньоруськими жіночими божествами землі й води, що втілюють материнське начало, ідею родючості, щорічного згасання і відродження природи, відбувалися найбільші календарні культові свята скіфської доби. Це засвідчує, зокрема, й міфологічний зміст зображень на золотій пекторалі – найвизначнішій пам'ятці скіфської культури, знайденій українським археологом Б. Мозолевським.

Проблема міфологічних витоків українського народного танцю майже не розглядалася у вітчизняному мистецтвознавстві. Процес дослідження української міфології як засадничої бази народного мистецтва був надовго загальмований за радянської доби шляхом вилучення з наукового обігу праць дореволюційних і діаспорних дослідників, присвячених українській міфології, та шляхом підміни об'єктивних наукових досліджень догматичними висновками ідеологічного характеру. У незалежній Україні вийшла низка праць, присвячених українській міфології, однак міфологічні світоглядні засади народного танцю розглядаються в них побіжно.

Архаїчним суспільствам був властивий "тотальний міфологізм", що зумовлює необхідність всебічного дослідження міфологічного аспекту найдавніших жіночих танців в українській народній хореографії. Продуктивність таких мистецтвознавчих досліджень є безперечною, оскільки заглиблення в міфологію дозволяє відстежити витоки народного танцю, а оволодіння міфологічними кодами може суттєво збагатити художній арсенал сучасних хореографів, розширити образно-тематичну палітру народно-сценічної хореографії.

Дослідники української народної хореографії (зокрема, А. Гуменюк і К. Василенко) інтерпретували зооморфні хороводи в дискурсі побутової тематики, розглядаючи їхню художню образність як ілюстративну. На прикладі хороводу "Зайко" або "Загороджу річку" дослідником Д. Раєвським показано, що аналіз поетики найдавніших жіночих хороводів у дискурсі виключно побутової тематики є контрпродуктивним. Такий аналіз, широко практикований в мистецтвознавстві радянської доби, не дозволяє розкрити первинний міфологічний зміст хороводу, зокрема пояснити закладений у його тексті алогізм ("зайко" виступає в цьому хороводі як представник водної стихії).

Пояснення архаїчної рецепції зайця як представника водної стихії можна знайти, розглядаючи зооморфну образність даного хороводу в контексті міфологічних уявлень, згідно з якими заєць виступає як утілення жіночого водяного божества родючості. Можна припустити, що зміст відомого хороводу "Зайко" або "Загороджу річку" полягає у відтворенні прадавньої, зі скіфської доби відомої обрядовості. Міфологічний зміст хороводу можна витлумачити в такий спосіб: упійманий "зайко" передає учасницям хороводу свою силу плодючості, що є еквівалентом усякого багатства та благополуччя.

Спираючись на це твердження Д. Раєвського, можна зробити висновок про те, що в архаїчній культурі, в різних формах – словесній, образотворчій, хореографічній відтворювався той самий міф. Цей висновок обґрунтовує принципову можливість "перекинути місток" між значною мірою розшифрованими оповідним та образотворчим кодами міфу і майже зовсім не дослідженим хореографічним кодом.

Архаїчний хоровод у специфічних образах танцю виражав той самий зміст, який оповідався чи зображувався на пам'ятках образотворчого мистецтва, які до нас дійшли. Танець був специфічною формою вираження цілісного міфологічного світогляду й відтворював у пластичній формі структуру цього світогляду та певний набір його елементів-символів.

Культура Скіфії, центри якої зосереджувалися на території сучасної України, постійно і плідно досліджується археологами, істориками, мистецтвознавцями, етнологами. На нашу думку, українським хореографам і мистецтвознавцям, які спеціалізуються в галузі народного танцювального мистецтва, варто підключитися до цієї роботи й розпочати детальне вивчення різних аспектів скіфської культури. Це сприятиме розширенню неправомірно звужених, власне, обмежених епохою Козаччини образно-тематичних обріїв народної хореографії, суттєво збагатить репертуар професійних і самодіяльних хореографічних колективів.

Література:

1. Василенко К. Український народний танець. – М.: Искусство, 1981.

2. Гуменюк А. Народне хореографічне мистецтво України. – К.: Музична Україна, 1963.

Назарець О.І.,
заст. директора Вінницького ОЦНТ

ГОЛЕНДЕРСЬКІ ЧЕХИ НА ВІННИЧЧИНІ

Вінниччина є частиною великого самобутнього регіону України, який називається Поділлям. Вінницька область – багатонаціональна, на її території компактно проживають представники більше 100 національностей і народностей. У місті Вінниці та десяти районах області при підтримці управління культури і туризму облдержадміністрації та обласного центру народної творчості проводять активну роботу з вивчення культури свого народу 55 товариств 12 національностей. Про одне з них і піде мова.

В одному з найпрекрасніших куточків області, Козятинському районі, є невеличке село Миколаївка. Давним-давно краса природи, родючі ґрунти зачаровували переселенців з гірських районів Чехії. І ця земля, густо скроплена кров'ю та зрошена потом попередніх поколінь, стала рідною для них. Історія чеського поселення, як і в Україні, так і на Вінниччині, цікава тим, що тут немає чорних сторінок у взаєминах із корінним населенням.

Переселитися на Україну в 60-х роках XIX століття чехів спонукали соціально-економічні та політичні умови. Позначилася роль німецького тиску на Чехію, передусім в економічній галузі, а також проросійські симпатії слов'янських народів в Австро-Угорській імперії, північно-східній Чехії, спустошення, викликане пруссько-австрійською війною. На їхній батьківщині, в Чехії, була відносна нестача землі.

З королівської ласки, ще за 83 роки до приїзду чехів, тодішній Київський воєвода Прот Потоцький, дідичний власник Махнівки і Самгородка, на самгородських ґрунтах, в урочищі Михайлин, на досить пільгових умовах поселив прибульців з далекої Прибалтики – голендрів. Голендри – михайлівська колонія німців, переселенців з Прибалтики, яка була першою на Правобережній Україні.

На самгородських "ґрунтах" Прота Потоцького з дозволу короля Станіслава Августа в 1791 році в урочищі Михайлин вони створили хутірське поселення-колонію німців-меноністів, які показали зразки грамотного ведення хутірського господарства та високий рівень суспільної громадської організації. Проте у 70-их роках минулого століття царський указ Олександра II про загальну військову повинність зруйнував добре налаштоване господарювання голендрів-меноністів. За відмову захищати зі зброєю в руках свою другу Вітчизну вони мусили підкоритися царському ультиматуму – негайно покинути Росію. Тепер важко уявити, яке страшне лихо спіткало хазяйновитих колоністів 1874 року. Вони були змушені за безцінь спродувати нерухоме майно (та й рухомого не так вже

й багато можна було забрати з собою!), покинути поселення і за 48 годин вибратися за межі держави.

Опинившись у Північній Чехії, колишні жителі Голендер (так називалося перше поселення на честь засновника) розповідали про благословенний край, де вони покинули дбайливо оброблені землі, обійстя, худобу, реманент, і запропонували чехам оселитися там, викупивши землю та майно.

В пошуках кращої долі (хто – возами, а хто – пішки) зі своїм домашнім скарбом потягнулися на Поділля жителі гористої Чехії, які марили плодючими чорноземами. Російський царизм пішов назустріч бажанню переселенців: після того, як вони прийняли російське підданство, дозволив їм довгостроковий викуп землі та майна.

З того часу минуло більше століття. Чехи швидко обжилися на новому місці, доля українського народу стала їхньою долею.

В 1900 році поселення дістало назву хутір Михайлівський на честь останнього російського імператора Миколи II. На початку XX ст. у селі Миколаївському Дубово-Махаринецької волості (нині Козятинський район) числилось уже 78 дворів з 757 мешканцями. Вони були добрими господарниками. У всіх навколишніх і далеких селах славилася порода корів – голендерка, виведена у Миколаївці. Тутешні землі давали високі врожаї зернових та цукрових буряків.

Культура та громадське життя чехів нерозривно пов’язані з ростом їхньої національної самосвідомості. Культурне життя базувалося на традиціях предків, які переселенці принесли зі своєї батьківщини.

В 1928 році в Миколаївці методом народної будови зведено клуб, в якому створено гуртки художньої самодіяльності: хорові капели, театральні, співочі, художнього читання. В 1930 році засновано чеську школу та організовано національний чеський колгосп. Спів як вияв культури лунав не лише на релігійних відправах, похоронах, весіллях, але й у будні. Співали, коли дерли пір’я, на посиденьках, влітку – на вулиці. І понині молодь залюбки співає чеських пісень.

У Чехії є прадавній жарт: “Що чех – то музикант”. Звісно, жарт є жартом, але те, що цей народ до глибини душі закоханий у музику – факт. Досить колоритно показує це у своєму романі “Зелені млини” відомий український письменник Василь Земляк.

Процеси відродження національної самосвідомості, котрі розпочалися в Україні, не пройшли осторонь Миколаївки. В 1990 році в селі було створене чехословацьке культурно-освітнє товариство ім. Я.А. Коменського (нині товариство “Голендерські чехи”), головою якого обрано Йосипа Йосиповича Ланкамера. Пріоритетні напрямки роботи товариства – просвітницька діяльність, відновлення зв’язків з історичною батьківщиною. Роботу з відродження традицій і звичаїв чеського народу, дослідження

історії та культури чехів очолила заступник голови товариства Лариса Лановик. За цей час зібрано матеріали та оформлено куточок про визначних людей, вихідців з Миколаївки – академіка АН України Г. Сухомела, письменника В. Земляка, самобутнього художника С. Смаля. Створено музей культури і побуту чеського народу, при школі є кабінет чеської мови, бібліотека чеської літератури, налагоджено культурні зв'язки з прабатьківщиною. Щорічно у школі працюють студенти університетів Чеської Республіки. Чеська сторона упродовж останніх років виділяє кошти для придбання аудіо- та відеоапаратури, комп'ютерної техніки для дітей, забезпечує оздоровлення учнів школи у таборах Чеської Республіки, надходження періодичних видань. В 2004 році завдяки відділу краянських та культурних зв'язків Міністерства закордонних справ Чеської Республіки побачила світ книга Л.Я. Лановик "Прадідів розчищені джерела". Вона присвячена життю і діяльності чехів на подільських землях. (Саме з цієї книги були використані матеріали для підготовки тез доповіді на конференції). Життєдайним джерелом називають народний аматорський фольклорно-етнографічний ансамбль "Студанка". Його учасники – справжні подвижники духовного піднесення. Його незмінним організатором та керівником є Лариса Лановик – член чеської національної Ради України.

У 1999 році управлінням культури Вінницької облдержадміністрації та ОЦНТ у Вінниці започаткований обласний конкурс творчих колективів національних меншин та етнічних груп Вінниччини "Подільські барви", який проводиться щорічно. Саме він став першою сходинкою росту "Студанки". Вже в 2000 році ансамбль удостоєний звання народний аматорський. Своїм природним колоритом та сценічними автентичними костюмами колектив привертає увагу найвибагливіших глядачів. На його рахунку чимало виступів на міжнародних, всеукраїнських, обласних фестивалях та конкурсах. Найвідповідальнішою була участь в творчому звіті майстрів мистецтв та художніх колективів Вінниччини "Краса України – Поділля" в Національному Палаці мистецтв "Україна" (Київ, 2003).

Отак живе дружнє товариство "Голендерські чехи" на Вінниччині. Минає 132 роки з того часу, як першопрохідцями прогресивного господарювання та провідниками культури прийшли на українські землі чехи, і сьогодні відрадно усвідомлювати, що завдяки створеним товариствам відроджується національна самобутність народів, які проживають на теренах Вінниччини. Мабуть, кожна область України хоче мати національно-культурний центр, де б могли задовольнити повсякденні культурні потреби представники різних національностей. Звісно, ці питання мають вирішуватися на державному рівні. Також важливе значення має забезпечення рівних умов для розвитку різних національних культур з урахуванням особливостей кожного регіону, культурного обміну між національними об'єднаннями України, а також виїзди творчих колективів на прабатьківщину.

Для подальшого удосконалення участі культурно-просвітницьких організацій у розвитку різноманітних форм культури і мистецтва потрібні довгострокові цільові програми. В кожному товаристві має бути методичний посібник, який дасть можливість зорієнтуватися в основних напрямках культурного та духовного відродження, визначити пріоритети, з'ясувати джерела фінансування окремих заходів, передбачених окремими програмами, що сприятиме ефективнішому виконанню статутних цілей та завдань кожного об'єднання. Гострою проблемою нині є недостатнє фінансування створених об'єднань. В їхніх кошторисах не передбачені кошти на утримання керівників творчих національних колективів, принаймні тих колективів, які мають звання народний (зразковий) аматорський.

Нечаєнко Т.В.,
доцент КНУКіМ

РОЛЬ ГОЛОСОВИХ І КІНЕТИЧНИХ ЗАСОБІВ ВПЛИВУ НА СЛУХАЧА В ОРАТОРСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ

Доволі часто розповсюдженою є думка про те, що публічно може виступати кожний, що навичками усного мовлення ми володіємо з дитинства. Проте прибічники подібних думок не помічають однієї серйозної обставини: мовне спілкування у сфері публічного виступу перетворюється на самостійний вид професійної діяльності, ефективність якої визначається тим, як оратор зуміє зацікавити слухачів, перетворити знання в переконання, охопити своїм впливом всю масу людей і в той же час дійти усним словом до кожної людини.

Усне слово – це, насамперед, слово живе, виразне. Усна мова володіє значно більшим арсеналом виразних засобів для передачі думок і почуттів, ніж письмова. Слово в усній мові завжди супроводжується інтонацією, мімікою, жестами. Ці засоби мови виконують надзвичайно важливу функцію: завдяки їм оратор передає своє відношення до предмету мови, іноді він повідомляє слухачам те, що не піддається передачі одним тільки словом, те, що спеціалісти зі сценічного мистецтва називають "підтекстом".

Між змістом мови і засобами її виголошення повинно бути повне співпадання. Як би змістовно не було те, про що ви намагаєтесь сказати, якими б точними, яскравими словами і виразами ви не володіли – все це буде ще "мовою" до тих пір, поки ваше слово не прозвучить перед слухачами, поки ви не виголосите все, що задумане вами, поки не "подасте" його засобами вашого голосу, інтонацією, мімікою і жестами. Аналізуючи роботи А.А. Волкова [2], А.К. Михальської [5], Н.Ф. Кошанського [3], можна дійти висновку, що ораторство тому і ораторство, що складає

особливе витончене мистецтво і потребує ще до того виголошення, тобто мови у дії.

Відомо, що на питання: що важливіше за все в красномовності?, Демосфен відповів: “По-перше, виконання, по-друге, виконання, в третє, виконання”. Тому одне з головних питань риторики – “як?” – на стані виголошення вирішується в основному за рахунок звукового оформлення мови, уміння правильно озвучити мову. Аристотель залишив нам деякі рекомендації з приводу того, як необхідно користуватися голосом для кожного почуття, коли необхідно говорити голосно, коли тихо, коли середнім і коли необхідно користуватися інтонаціями, навіть якими ритмами для кожної даної ситуації [1, 128].

Знайомство з голосовими характеристиками важливе для професійних ораторів (викладачів, адвокатів, політиків тощо), а не для кожного, хто намагається навчитися грамотно і правильно виражати свої думки. Необхідно мати уявлення про тембр голосу, діапазон, звучність; знати як побудований голосовий апарат людини (органи дихання, резонатори, вібратори), щоб вміти всім цим правильно користуватися в своїй мовній дії.

Людський голос має виключну виразність, він допомагає донести не тільки глибину думки, а й різноманітність почуттів, ставлень, відношень. І оскільки цих думок і почуттів безліч, то і голос оратора повинен бути гнучким, слухняним і виразним. Він повинен бути м’яким і відвертим, музичним і точним. Окрім того, голос повинен бути сильним, витривалим, мати достатньо звукових тонів і різних звукових регістрів. Темп голосу має залишатися рівним і милозвучним як у середньому, так і в низькому та високому регістрах. Мовний тон має бути рухливим, емоційним, внутрішньо активним.

Виховання голосу для оратора має подолати такі вади, як: швидка втомлюваність, невиразне швидке вимовляння, млявість звучання, обмежений діапазон і, навпаки, вульгарний тон, галасливість, а кращі природні властивості слід розвивати, дбайливо ставитись до голосу і постійно над ним працювати.

Працюючи над голосом, необхідно виходити із розуміння органічної природи народження звуків мови. А це означає, що вимовляння будь-якого звуку мови, повинно розглядатися як мовний вчинок, як дія.

Всі ці голосові засоби, накладаючись на семантику текста, звершують мовний витвір з точки зору змісту та форми. За допомогою голосу оратор може впливати на стан аудиторії, корегувати і контролювати емоції залу, а за допомогою умілого володіння законами і правилами логіки мови виділяти головні слова і розставляти паузи. З цього можна дійти висновку, що оратору необхідно знайти “правильну”, відповідну предмету, аудиторії і ситуації інтонацію, щоб полегшити слухачам сприймання мови.

Також на службу впливу повинні бути поставлені ораторські міміка, рух і жести. Ф.І. Шаляпін писав, що жест є не рухом тіла, а є рухом душі, підтверджуючи слова Цицерона про те, "що виконання, втілення – це наче язик нашого тіла, який повинен узгоджуватися з нашею думкою" [9, 248].

Жести, рухи і міміка є позамовними засобами впливу. Паралінгвістика як наука вивчає фактори, які супроводжують мову, беруть участь у передачі інформації в процесі вербального спілкування, розкриває сутність і види цих засобів виразності, їх роль в системі зворотних зв'язків при мовному спілкуванні.

Позамовні засоби є несамостійними, а допоміжними у комунікації. Вони характеризуються подвійністю: з одного боку, вказують на предмет чи об'єкт, не витрачаючи зайвих слів на їх опис, з іншого боку, вони компенсують багато з того, що невимовлене словами, розкривають підтекст, багатозначність мови, почуття, відношення тощо.

Парамова поділяється на два великі види: кінетику і фонацію. Кінетика – розділ науки, який вивчає рухи тіла, відповідні певним інтонаційним моделям, словесним зворотам. Фонація – інтонація живої мови як додатковий ланцюг зв'язку в мовній взаємодії: інтонаціям відповідають певні жести, міміка, пози. Тому ми говоримо, що інтонація – це жест, а жест – це інтонація.

Будь-яка дія проявляється з психічного і фізичного боку. В побутовому русі виявляється воля, а в забарвленні руху – почуття.

Неможливо говорити з захопленням і переконливо без ледь вловимого складного руху голови, шиї, плеч і ніг.

Користуючись жестом, необхідно дотримуватись поміркованості. Погано, коли оратор стоїть сковано, боячись підняти руку, але і погано, якщо оратор жестикулює забагато, тому що така поведінка може викликати у слухачів втому і роздратування.

Природно у виступі виглядають жести рук від ліктя. На них практично немає обмежень: вони відповідають логічному наголосу і легко сприймаються слухачами. Жест руки від плеча може з'явитися лише в момент найвищого емоційного напруження. Жест вище плеча можливий тільки як виключний, в момент кульмінації дуже емоційного мовлення. Двома руками водночас рухати не бажано тому, що увага слухача спрямовується на руки і таким чином відволікає від основної думки оповідача.

П.Л. Сопер виділяє чотири типи жестів – виразні, вказівні, описові, імітаційні.

З.В. Савкова поділяє жести на умовні (іноді замінюють мовлення), які мають інтернаціональний, національний, вузько соціальний характер і не умовні жести, які, в свою чергу, поділяються на чотири групи – вказівні, переказуючі, підкреслюючі, ритмічні. Переказуючі жести поділяються, в свою чергу, на зображувальні та емоційні. Зображувальні передають вид,

форму предмета чи об'єкта. Краще їх уникати, бо вони ілюстративні і тяжіють до зайвої жестикуляції.

Існують і індивідуальні жести. Вони нерозривно поєднані з напрямком думки, почуттям конкретної людини.

Від жестів, які допомагають підсиленню виразності мовлення, необхідно відрізняти безглузді жести, які заважають спілкуванню, оскільки замість того, щоб слідкувати за думкою оповідача, аудиторія з цікавістю слідкує за шпилькою чи ґудзиком: зламає, відірве чи не встигне.

Сила жестів – в економічності позамовних засобів спілкування, в їх вольовому і виразному сприяння, які допомагають проникнути в смисл, підтекст мовлення.

Вербальне спілкування є домінуючим ланцюгом у комунікації. Воно підкоряє собі всі позамовні засоби. Логіка, значимість думки, стриманий темперамент на сьогодні сильніше діє на слухачів, ніж емоційна пристрасть і численна жестикуляція [8, 132].

Література:

1. Аристотель. Риторика / Античные риторики // Ред. А.А. Тахо-Годи. – М.: Изд-во "МГУ", 1978.

2. Волков А.А. Основы русской риторики. – М.: Изд-во "МГУ", 1996.

3. Кошанский Н.Ф. Общая риторика. – СПб., 1835.

4. Львов М.Р. Риторика: учебное пособие для учащихся 10–11-х классов. – М.: Академия, 1995.

5. Михальская А.К. Основы риторики: Мысль и слово. – М.: Просвещение, 1996.

6. Савкова З.В. Искусство оратора. – М.: Искусство, 2004.

7. Сопер П.Л. Основы искусства речи. – М.: Прогресс, 1992.

8. Станиславский К.С. Собр. соч. в 8-ми т. – М.: Искусство, 1955. – Т. 2.

9. Цицерон. Об ораторе // Эстетика: трактаты, речи, письма. – М.: Искусство, 1994.

Орлюк К.В.,
ст. викладач, аспірантка ДАКККіМ

ОРГАНІЗАЦІЯ ТА ДІЯЛЬНІСТЬ ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНИХ МАЙСТЕРЕНЬ ПРИ ДЕРЖАВНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ МУЗЕЇ

30-ті рр. XX століття для України стають початком складних випробувань з боку радянського уряду. Всі сфери культурного життя позбавляються усіх вільностей. Попри все, тогочасна влада була зацікавлена у подальшому розвитку мистецтва, виділяючи при цьому провідні види, жанри, ідеї, теми, образи. Для забезпечення країни новими кадрами розроблялися нові освітні програми. Водночас, для підготовки кваліфікованих

кадрів управлінню у справах мистецтва було доручено на базі мистецьких артілей організувати школи-майстерні: килимарства і ткацтва в Діхтярях Чернігівської області, килимарства і вишивки в Решетилівці Харківської області, декоративного малювання в Петриківці Дніпропетровської області, вишивки і ткацтва в Клембівці Вінницької області та Скобцях Київської області.

Найважливішою подією 30-х рр. стало відкриття у 1935 р. центральних експериментальних майстерень у Києві при Державному українському музеї, що розташовувалися на території Києво-Печерської лаври. Саме цей навчальний заклад являв собою принципово новий якісний рівень розвитку організаційної структури і педагогічного спрямування мистецьких шкіл. Ідея організації закладу була пов'язана з бажанням створити кращі умови для творчості народних майстрів. В основу побудови навчального процесу була покладена творча індивідуальність кожного майстра, яка була сформована на кращих традиціях того чи іншого регіону. Майстри отримали можливість познайомитися з роботою професійних художників. Окрім практичних занять, вводилися і теоретичні: технологія, історія мистецтва та політграмота.

Першим організатором і керівником школи був В. Гагенмейстер. Крім нього, були запрошені П. Мусієнко, І. Падалка, П. Іванченко, Д. Щавикіним, М. Дерегусом, М. Рокицький, С. Колос, Т. Флора та ін.

Здобутки експериментальних майстерень були продемонстровані на Першій виставці українського народного мистецтва у Києві, Москві, Ленінграді у 1936–1937 рр.

Помітно виділяються нові та незвичні рішення у килимарстві. Завдяки плідній праці народних майстрів Т. Кононенко, Т. Кисіль, О. Балун, М. Щур, П. Іванець, Н. Вовк, Я. Демченко з відомими українськими художниками Д. Щавикіним, М. Дерегусом, В. Касяном, А. Петрицьким, М. Рокитським та М. Вовк з'являється український тематичний килим – історичний, побутовий та портрет. В сфері традиційного орнаментального килиму дебютувала П. Власенко, яка розробила власну систему створення килимової композиції, запозичену з розпису.

В сфері декоративних розписів також намітилися інноваційні процеси, які заслуговують на увагу. З'являються нові теми в творчості народних майстрів та нові форми застосування розписів. Петриківський декоративний розпис збагатився від знайомства з професійною станковою і книжковою графікою. Доволі своєрідно народні розписи були привнесені в систему оздоблення інтер'єрів споруд.

Під керівництвом П. Іванченко та П. Мусієнко невелика група народних майстрів: С. Пучко, брати Герасименки, І. Гончар, М. Приймаченко, спираючись на традиційні взірці українського гончарства, працювали над розширенням його асортименту, враховуючи запити сучасності. Так, Яків

і Яким Герасименки, спираючись на традиції бубнівської кераміки, створили столовий і чайний сервізи. І. Гончаром, який був вихований на традиціях народної іграшки, були створені сатиричні багатофігурні твори. Доволі вдало у декоруванні керамічних виробів був пристосований особливий стиль малюнка М. Приймаченко.

У галузі ткацтва, вишивки спільна праця народних майстрів з професійними художниками, які здобули спеціальну освіту, стала поштовхом для опанування нових сфер використання декоративної вишивки, Так, з'являються взірці тогочасного одягу своєрідно декорованого вишивкою, столовий гарнітур вишитих речей та інші ткані і вишиті речі, що призначалися для оформлення сучасного інтер'єру.

Так, робота народних майстрів в експериментальних майстернях засвідчила, що багаж теоретичних знань, зближення з професійним мистецтвом, взаємний обмін творчими навичками та ідеями породили своєрідний експеримент, який полягав у свідомому порушені міри традиційності та внутрішньої самодостатності, яка притаманна народному мистецтву. Завдяки своїй життєвій необхідності цей навчальний центр проіснував не один рік та з часом був реорганізований у Школу народних майстрів.

Література:

1. Бутник-Сіверський Б.С. Українське народне мистецтво. – К., 1966.

Найден О.С. Українське народне мистецтво XX ст. // Народне мистецтво. – 2002. – № 1–2. – С. 12–13.

2. Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва / Відповід. ред. Я.П. Запаско. Ред. Колегія: П.М. Жолтовський та інші / Львів.: Вид-во Львівського ін-ту, 1969. – 191 с.

3. Розенберг Л. Творчість вільного народу (Перша українська виставка народного мистецтва) // Соціалістичний Київ. – К., 1936. – № 3. – С. 29–33.

4. Рудяков П. Выставка украинского народного искусства // Творчество. – М., 1936. – № 10. – С. 1–24.

5. Шмагало Р. Мистецька освіта в Україні середини XIX і середини XX століття.: Структурування, методологія, художні позиції. – Львів.: Українські технології, 2005. – 528 с.

Оспадова Л.Л.,
ст. адміністратор Миколаївського філіалу,
здобувач КНУКіМ

РОЛЬ ДИТЯЧОЇ АМАТОРСЬКОЇ ТЕАТРАЛЬНОЇ СТУДІЇ У РОЗВИТКУ КОМУНІКАТИВНОЇ КУЛЬТУРИ ПІДЛІТКІВ

Плідна організація дозвілля людиною – важливе завдання суспільства, адже, коли вона здійснює процес свого дозвіллєвого спілкування з мистецтвом, технікою, спортом, природою, а також з іншими людьми, важливо, щоб робила вона це раціонально, продуктивно і творчо.

Формування комунікативної культури підлітків – це складний безперервний процес, що протікає на біологічному, психологічному і соціальному рівнях, за якого, з одного боку, потреби в спілкуванні окремо взятої особистості адаптуються до потреб суспільних (або відкидаються нею). Причому адаптація носить не пасивний характер, що призводить до конформізму, а активний, за якого індивід добровільно і творчо вибудовує свою роль в суспільстві, розвиваючи і удосконалюючи при цьому людську природу на рівні генетичної пам'яті. З іншого боку, суспільство формує норми моралі і поведінки, педагогічно доцільні форми спільного проживання, відносин між людьми в сім'ї, школі, в дозвіллєвих установах, в іншому соціальному середовищі. Розвиток комунікативної культури як поетапний процес протікає в свідомості і поведінці дітей паралельно стосовно кожної соціальної інформації. Причому, дійшовши свого логічного завершення у формі самооцінки, на певному етапі життя цей процес повторюється знов, але вже на якісно новому рівні.

Розвиток комунікативних навичок розкриває і визначає процес розвитку індивіда і суспільства. Він спрямовує активність індивіда, визначаючи більш чи менш перспективні шляхи розвитку особистості. Реалізуючись в комплексі, спілкування та сформовані комунікативні навички дають можливість індивіду проявити себе в певній сфері діяльності.

Включення в трьохрівневу структуру впливу на розвиток особистості (біологічний, психологічний, соціально-педагогічний) обумовлює просторово-часову безперервність процесу формування комунікативної культури впродовж всього життя людини.

Оскільки соціальне середовище – явище динамічне, результатом розвитку комунікативної культури є все нові і нові якості, що отримуються в процесі соціального життя, завдяки зав'язуванню все нових відносин з іншими людьми, спільнотами, системами.

Дозвілля є сприятливим ґрунтом для випробування підлітками фундаментальних людських потреб. В процесі дозвілля дитині набагато простіше формувати поважне ставлення до себе, навіть особисті недоліки

можна подолати за допомогою дозвіллєвої активності. Дозвілля в певній мірі відповідальне за формування характеру дитини, зокрема таких якостей, як ініціативність, упевненість в собі, стриманість, мужність, витривалість, наполегливість, щирість, чесність тощо.

Творче самовираження особистості підлітка, актуалізація генетично запрограмованих задатків, а також реалізація сформованих в процесі соціальної діяльності здібностей якнайкраще протікають у дозвіллєвий час, сутністю якого є вільна творча діяльність.

Дозвілля – це сфера активного спілкування, що задовольняє потреби підлітків у контактах.

Дозвілля за певних обставин може стати важливим чинником фізичного розвитку дітей. Улюблені заняття в години дозвілля підтримують емоційний стан. Воно сприяє виходу із стресів і дрібних занепокоєнь, і, нарешті, дозвілля визнано значним знаряддям у попередженні розумової відсталості і реабілітації розумово хворих дітей. Особлива цінність дозвілля полягає у тому, що воно може допомогти дитині-підлітку реалізувати те краще, що в ньому є.

Можна виділити реальне дозвілля (суспільно корисне) і уявне дозвілля (асоціальне, особистісно-спрямоване). Реальне дозвілля ніколи не знаходиться в розриві як з самою особистістю, так і з суспільством. Навпаки, це стан діяльності, створення свободи з необхідних повсякденних справ, час для відпочинку, самоактуалізації, розваги.

Уявне дозвілля – це, перш за все, насильство людини над собою, або над суспільством, і як результат – руйнування себе і суспільства. Уявне дозвілля, обумовлене невмінням проводити свій час, – це безцільне проведення часу, що призводить до асоціальних вчинків.

Однією з найважливіших характеристик підліткового дозвілля є детермінація внутрішня (потребами, мотивами, установками, вибором форм і способів поведінки) і зовнішня (чинниками, що породжують поведінку).

Таким чином, можна констатувати, що суть підліткового дозвілля полягає у творчій поведінці (взаємодії з навколишнім середовищем) підлітків, у вільному виборі роду занять і ступеня активності у просторово-часовому середовищі. Творча самореалізація особистості підлітка, актуалізація генетично запрограмованих задатків, а також реалізація сформованих в процесі соціальної діяльності здібностей якомога краще протікають під час дозвілля. Дитяче дозвілля – це своєрідна “зона невтручання”, необхідна для самоперевірки, оцінки власного “Я”. Дозвілля для підлітків – це сфера, в якій, виступаючи в нових ролях, відмінних від сімейних і шкільних, вони особливо гостро і повноцінно розкривають свої природні потреби в свободі і незалежності, активній діяльності і самовираженні.

Творча діяльність – це “родова суть людини”, в процесі реалізації якої “вона перетворить світ” (До. Маркс). Творчі процеси у всій своїй силі

проявляються в дитячій грі, в пізнанні навколишнього світу, в "примірюванні" дітьми найрізноманітніших соціальних амплуа. Причому ці процеси здійснюються переважно в дозвіллєвий час. Через механізм емоційного сприйняття і переживання підлітки максимально активно засвоюють елементи творчої діяльності, які закріплюються в їх свідомості і поведінці, й накладають відбиток на все подальше життя.

Діти оцінюють себе, орієнтуючись на соціально прийняті критерії та еталони, адже самосвідомість соціальна за своїм змістом, за своєю суттю, і неможлива поза процесом спілкування. Саме в умовах дозвілля формуються угруповання, що дають підліткам можливість виступати в найрізноманітніших соціальних амплуа.

У театральній студії підлітки стають більш відкритими для сприймання і впливу на них найрізноманітніших соціальних інститутів, що дозволяє з максимальною ефективністю впливати на їх етичний вигляд і світогляд. В процесі колективного дозвіллєвого проведення часу відбувається зміцнення почуття товариськості, зростання ступеню консолідації, стимулювання трудової активності, вироблення життєвої позиції, навчання нормам поведінки в суспільстві.

Однією з особливостей дитячого дозвілля є його театралізація. Художні образи, впливаючи через емоційну сферу, примушують підлітка переживати, страждати і радіти, їх дія часто набагато гостріша за життєві колізії. Саме тому дитячий аматорський театр, який загострює ці відчуття, надає можливість педагогу вплинути на розвиток дитини. Інакше кажучи, дитяче дозвілля, проведене в аматорському театрі, сприятливе для формування піднесених ідеалів і вироблення системи ціннісних переваг.

Отож театр робить величезний вплив на пізнавальну діяльність підлітків. Під час занять відбувається пізнання нового в найрізноманітніших сферах знань: розширюється художній кругозір; осягається процес технічної творчості; відбувається знайомство з історією; нарешті, здійснюється озброєність комунікативними навичками, необхідними для спілкування у суспільстві.

Реалізація спеціальної моделі організації аматорського дитячого театру, спрямованої на розвиток комунікативної культури підлітків, може здійснюватися культурно-дозвіллєвими центрами, музичними, хореографічними і художніми школами, бібліотеками, літніми таборами, санаторно-курортними установами за активної участі всієї сім'ї дитини.

Література:

1. Аверьянов А.И. Психолого-педагогические условия организации социального взаимодействия в театральном объединении подростков: Автореф. Дис. К.п.н. – М.,1994. – 17 с.

2. Алексєєва А.В. Особливості формування системи ціннісних орієнтацій обдарованої особистості // Обдарована особистість: пошук, розвиток, допомога. – К.: Гнозис, 1998. – С. 299–303.

3. Жарков А.Д. Технология культурно-досуговой деятельности: Учебное пособие. – М.: МГИК, 1998. – 248 с.

4. Концепція позашкільної освіти та виховання // Освіта, 5 березня, 1997. – С. 3–4

5. Фельдштейн Д.И. Психология становления личности. – М.: МПА, 1994. – 324 с.

6. Формування творчої особистості: проблеми і суперечності / Під ред. В.В. Крижко. – Запоріжжя: ЗДГУ, 1995. – 143 с.

Піддубна О.М.,
аспірантка Житомирського ДУ

ПРОБЛЕМИ НАРОДНОЇ ХУДОЖНЬОЇ ТВОРЧОСТІ У ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

У народно-художній творчості сконцентровані величезні можливості виховання творчої особистості, тобто усього того, що має значення для сучасного світосприймання й світогляду.

Зосереджуючи в собі емоційно-естетичний досвід поколінь, народна художня творчість втілює та передає ціннісне ставлення до світу. Вона є ефективним засобом формування естетичної культури, а також патріотичних почуттів, громадської позиції особистості [2].

Народна художня творчість в системі культури знайомить учнів з етнографічними матеріалами, народними традиціями, іграми, святами та міфологією, з досвідом народних митців, звичаями та обрядами, з досвідом народного родинного виховання.

Психологічний аспект народної художньої творчості відображений у працях Б. Ананьєва, І. Беха, Л. Виготського, В. Вілюнаса, О. Запорожця, Н. Лейтеса, О. Леонтьва, Г. Костюка, С. Рубінштейна, В. Семиченко, О. Сисоєвой, П. Симонова, Г. Шингарова та ін.

Важливі дані про сутність психолого-педагогічної підготовки майбутніх учителів отримані в результаті досліджень науковців: А. Бойко, Н. Волошиної, С. Гончаренка, О. Дубасенюк, І. Зязюна, О. Киричука та ін.

Позитивну роль народної художньої творчості у фаховій підготовці вчителя образотворчого мистецтва відзначали відомі педагоги: Г. Ващенко, Б. Грінченко, О. Духнович, С. Русова, В. Сухомлинський, К. Ушинський, Р. Шнайдер та ін.

Цікавими є положення та результати експериментальних досліджень народної художньої творчості Т. Антоненка, Н. Дмитракової, А. Ільїної, К. Радіної, М. Суботи та ін. Особливості підготовки вчителів продовжують досліджувати українські вчені-педагоги Н. Бібік, В. Киричок, Н. Кудикіна, Ю. Мальований, Л. Момот, Л. Шелестова та ін.

Вплив народної художньої творчості на підготовку вчителя образотворчого мистецтва відзначають спеціалісти у галузі мистецтвознавства: В. Білоусова, М. Лещенко, Л. Масол, О. Рудницька, Г. Шевченко, Б. Юсов. Зокрема, вплив української народної творчості розглядається в працях О. Березюк, Н. Бібік, Т. Демянюк, В. Лосюк, О. Король, Г. Лозко, Ю. Руденка, М. Стельмаховича, В. Струманського та ін.

Народна художня творчість передбачає організацію педагогічно-мотивованого процесу, в якому взаємопов'язані зміст, форми, методи художньої діяльності. Вона знайшла своє відображення в Законі України "Про освіту", Державній національній програмі "Освіта" ("Україна XXI століття"), Концепції національного виховання, Національній доктрині розвитку освіти в Україні, Програмі "Вчитель" тощо [1, 4].

У процесі навчально-виховної діяльності важливу дидактичну функцію виконує образотворче мистецтво, яке ефективно впливає на творчість, почуття, актуалізує навчальну діяльність. Йому також належить важлива культурно-соціальна функція, яка тісно пов'язана з проблемою організації вільного часу учнівської молоді. В умовах науково-технічного прогресу образотворче мистецтво виконує ще одну функцію – задовольняє духовні потреби, переносить людину в особливий світ творчості.

Але поряд із цим зазначимо, що теоретичні та методичні аспекти використання народної художньої творчості ще недостатньо розроблені, відсутні фундаментальні праці, які б стосувалися наукового обґрунтування відбору народно-мистецьких традицій, недостатньо розроблені педагогічні умови застосування методів, форм та засобів народної художньої творчості у підготовці майбутнього вчителя образотворчого мистецтва.

У сучасних умовах, що постійно змінюються, найкраще орієнтується, успішно працює людина творча, гнучка, здатна до використання нових ідей, задумів, рішень. Творча особистість учителя складається із системи загальнокультурних і професійних знань, гуманітарного світогляду, на основі яких будується й регулюється його діяльність; високого ступеня розвитку творчого мислення, його гнучкості, нестереотипності й оригінальності, здатності швидко змінювати прийоми дій відповідно до нових умов. [2]

Творчу особистість учителя можна розглядати як складну структуру, що містить культурологічні, професійно-педагогічні та психологічні знання, гуманітарний світогляд, емоційну культуру, ціннісні орієнтації, здатність оцінювати педагогічні явища з творчих позицій, образне мислення,

фантазію, розвинену образну уяву, інтуїцію, художньо-естетичне бачення, генетичне задане обдарування, здатність моделювати й використовувати різноманітні способи творчої діяльності [4].

Завдання у підготовці вчителя образотворчого мистецтва полягає в тому, щоб вчасно помітити художньо-творчі риси, зосередити увагу на їх вихованні та розвитку, запобігти їх згасанню. Зародки творчості повинні не лише помічатись або сприйматись, а й одержувати підтримку.

Вплив народної художньої творчості на фахову підготовку вчителя образотворчого мистецтва передбачає:

– нетрадиційне формування цілей предмета з таких фахових дисциплін, як живопис, малюнок, композиція, дизайн, декоративно-прикладне мистецтво, скульптура, історія образотворчого мистецтва, методика образотворчого мистецтва і художньої праці. Такий підхід визначається формулою "знання – уміння – розвиток", де розвиток є певним "духовним продуктом" – творчістю, кінцевим результатом навчання та орієнтується на розвиток культури мислення, почуттів, поведінки суб'єкта навчання.

– нетрадиційну побудову змісту навчання, зокрема презентація творчих робіт із таких предметів, як композиція, дизайн, декоративно-ужиткове мистецтво тощо;

– визначення спеціальних методів навчання образотворчого мистецтва, серед яких найбільш продуктивний метод моделювання процесу творчості. Сутність його полягає в тому, що потрібно побачити, осмислити, усвідомити процес народження художнього твору, стати на позицію творця і заглибитися в процес створення художнього задуму;

– різні форми діяльності: колективні, парні, особливо індивідуальні тощо.

У плані вдосконалення форм і методів навчально-виховної роботи у ВНЗ – це проведення занять в музеях за такими темами: “Народне декоративно-ужиткове мистецтво як невід’ємна складова частина культури українського народу”, “Історія розвитку декоративно-ужиткового мистецтва України”, “Види декоративно-ужиткового мистецтва”, “Домашні ремесла” тощо [3].

Народна художня творчість впливає на особистість майбутнього вчителя, його світогляд і професійну підготовку, майстерність, багатство інтелекту і громадянську позицію. Вона завдяки розмаїттю засобів впливу повинна посідати особливе місце в системі освіти і впливати на процес саморозвитку людської духовності, залучати людину до світових художніх надбань, що позитивно позначаються на розвитку творчих здібностей не лише окремої особистості, а й суспільства в цілому.

Література:

1. Державна національна програма “Освіта” Україна XXI століття. – К.: Райдуга, 1994. – С. 5.

2. Клепіков О.І., Кучерявий І.Т. Основи творчості особи: Навч. посібник. – К., 1996. – 295 с.

3. Кучерявий І.Т. Творчість-основа розвитку потенційних джерел особистості. – К.: Вища школа, 2000. – 286 с.

4. Масол Л. Впровадження нових програм з мистецтва і художньої культури // Мистецтво та освіта. – 2001. – № 3 – С. 27–30.

5. Рудницька О.П. Педагогіка: загальна та мистецька: Навч. посібник. – К., 2002. – 270 с.

Покотило Г.М.,
доцент Львівської національної академії мистецтв

НАРОДНЕ МИСТЕЦТВО – ОСНОВА ЕСТЕТИЧНОГО ТА ПАТРІОТИЧНОГО СТАНОВЛЕННЯ МИТЦЯ

Побудова Української держави з усією очевидністю виявила потребу вироблення стратегії освітньо-виховного процесу, тобто дати відповідь на питання: який тип особистості ми повинні формувати, якою має бути людина XXI століття? Чи буде це людина з почуттям гідності, чи й далі триватиме процес деградації людської особистості, коли прагматизм, меркантилізм, десакралізація морально-етичних цінностей, антиестетизм – ці страшні хвороби часу – винищуватимуть людську сутність в людині. Відповідь може бути одна: маємо виховати людину культури, людину, здатну відродити занепалу культуру й брати ефективну участь у культуротворчому процесі. Сьогодні вищий навчальний заклад повинен виконувати роль транслятора культури, а не фабрики, де штампують спеціалістів. Країні потрібні інтелігенти, ті, хто справді акумулює в собі культуроґенний творчий потенціал нації. З особливою відповідальністю це надзвичайно важливе завдання – сформувати людину для культури, людину, здатну творити культуру, зокрема художню культуру, – постало перед мистецькими вищими навчальними закладами. І тут неминуче виникають запитання: яку культуру? Яка духовна наповненість тих, хто береться піднімати нашу культуру, які естетичні спрямування нашої мистецької юні? Чи не хвора сама культура?

Ще на початку XX століття, відразу після буремних революційних подій, у 1922 році Павло Флоренський писав, що “культура є середовищем, яке вирощує і живить особистість, але якщо особистість у цій сфері голодна і задихається, то чи не свідчить такий стан речей про якесь корінне "не так" культурного життя?”

Одна із причин цього "не так" – у нашій національній культурі, недооцінка ролі інтелігенції, зокрема гуманітарної та художньої, започаткована ще у 20–30-х роках XX ст., і як результат – загальний технокра-

тичний характер освіти і виховання, недооцінка національних культурних традицій, зниження культури міжособистісного спілкування, культури мови і мовної комунікації. Словом, надто тривала неувага до культурних потреб (в їх широкому розумінні – як потреби в культуроємності людської діяльності) призвели до того, що самі вони танули і вмирали.

Драматизм соціокультурної ситуації полягає і в тому, що вітчизняна культура протягом тривалого часу перебувала в пригніченому стані. Гальмувались, перекривались потенційно сильні художньо-творчі напрямки (зокрема, "поетичне кіно", психологічна драматургія В. Винниченка, сповнені глибокої експресивності новели М. Хвильового, сценічні новації Л. Курбаса, монументальні традиції Бойчукізму, не кажучи вже про новизну художнього бачення, звернену до праоснов скульптури, О. Архипенка).

Становище ускладнювалось і тим, що були порушені спадкоємні зв'язки зі світовим культурним процесом, минулим національної культури. Заборонялись ті чи інші культурні форми розвитку мистецтва (кобзарство, сакральна архітектура, фольклор, народні ремесла). Відбувся процес "розкультурнювання" цілих груп населення (співуча Україна майже перестала співати, в українських селах позникали драматичні гуртки тощо). У трьох основних сферах художньої культури – створенні, функціонуванні та освоєнні – були спотворені реальні зв'язки.

Наша культура була позбавлена цілісності і гармонійності. Різко знижувало її потенціал і маніпулювання естетичною свідомістю, стереотипність мислення, в тому числі й художнього, розрив мистецтва з традиціями національної духовної культури. Власне кажучи, весь цей час руйнувались (свідомо або й несвідомо) національні витоки культури.

Сьогодні, маючи свою державу, мусимо творити національну культуру, адже саме національна культура як історично зумовлене та об'єктивоване в різноманітних продуктах людської діяльності ставлення людини до буття, природи, суспільства, самої себе як унікального феномену духовності, забезпечує народу можливість та здатність, адаптуючись у постійно змінюваному світі, зберігати своє "етнічне обличчя". Одночасно вона виступає і як своєрідна знакова система, що допомагає людині орієнтуватись в лабіринтах світобудови, визначає сенс, життєві цінності цього світу.

Своєрідність і самобутність національної культури є певним підсумком історичного освоєння і водночас вростання в певне природне середовище, в якому формується та існує той чи інший народ з характерним тільки для нього відчуттям та світовідношенням, тобто тим, що іменується "національна картина світу". А зразки народного мистецтва – пісня, дума, казка, легенда, народний стрій є тими пластами культури, що несуть у собі інформацію про складові частини національної картини світу, про дух і народні уявлення про істину, добро і красу.

Втрата або ж замулення цієї глибинної криниці натхнення, творчої енергії, любові веде до зникнення самого етносу як цілісності. Таке розуміння значимості народного мистецтва спонукає до необхідності вважати його поряд з материнською мовою фундаментом національної культури. А звідси випливає вимога покласти народне мистецтво в основу естетичного та патріотичного виховання майбутніх митців.

Народне мистецтво завжди було активним чинником культурно-художнього процесу, невичерпним джерелом дослідження і творчого розвитку для професійного мистецтва, яке вчиться у нього національної художньої мови, є базою для створення самобутніх художніх шкіл (зокрема, на Україні – Опішне, Петриківка, Решетилівка, Кролевець, Косів, Гаваречина, Івня та інші), а також і художнім національним репрезентантом на виставках та на внутрішньому і міжнародному художніх ринках.

Проблема збереження традицій цього національного феномена стала сьогодні однією із найосновніших у комплексі питань існування і розвитку національних культур. Адже національні культури існують саме як національні завдяки тому, що вони наділені національною пам'яттю і їх розвиток здійснюється на основі національних традицій. Культурний зв'язок – це динамічний зв'язок культурної діяльності минулого, сучасного і майбутнього, поступовість розвитку якого забезпечує самовизначення культури в просторових і часових межах, в яких культурні традиції і новації у взаємодії становлять єдиний напрям руху.

Вивчати, зберігати, розвивати кращі художні традиції – завдання навчально-виховного процесу в мистецьких навчальних закладах. Обов'язковою тут мала б бути етнографічна практика, що ставила б собі за мету навчити майбутнього митця, людину культури, діяча саме національної культури, збирати, аналізувати, професійно використовувати автентичний етнографічний матеріал, включаючи його в подальший творчий процес.

На відродження національних традицій у плані їх стилізації та інтерпретації у мистецтві художньої обробки дерева, металу, скла, настінних розписів, декоративної пластики спрямовані зусилля викладачів та студентів Львівської національної академії мистецтв. Цікаві й цінні починання маємо тут на кафедрі художнього текстилю, де подвижницькими зусиллями доцента цієї кафедри Зеновії Шульги ще з 1998 року проводиться щорічна мистецька акція "Екологічний ракурс". На мальовничих полонинах Карпат в с. Яворів Косівського району Івано-Франківської області професійні митці художнього текстилю і моделювання одягу, студентська молодь академії, обдаровані діти разом з місцевими майстринями чаклують над створенням рукотворної краси ліжників, при тому одним із обов'язкових елементів цього чудодіяння є використання натуральних барвників для фарбування волокнистих матеріалів.

Творча праця викладачів кафедр художнього текстилю та моделювання одягу спрямована і на створення сучасного національного вбрання у його побутових та концертних варіантах. Зокрема, художниці Львівської академії мистецтв З. Шульга, М. Шеремета, Н. Дяченко-Забашта, Л. Іськів, М. Токар відтворили художнє розмаїття одягу українців усіх етнографічних регіонів України для хору ім. Г. Верьовки та багатьох інших вокально-хореографічних ансамблів України.

Виходячи з позиції Ле Корбюзье про те, що "звертаючись до народного мистецтва, варто ... брати його філософію", тут плідно працюють над переосмисленням традиційної форми одягу в сучасну, при якій основна увага надається ансамблю, стилістичній єдності всіх його компонентів. А це вимагає проникнення в духовно-естетичну сутність традиції, сприйняття народного одягу не як сукупності декоративно-конструктивних якостей, а як цілісного світорозуміння. Такий підхід дає чудові результати, незаперечні творчі перемоги. Підтвердженням цього є блискуче новаторське прочитання ліжникової тканини талановитими художницями-модельєрами, викладачами ЛНАМ С. Ярич та О. Миронови. Їхня колекція верхнього жіночого одягу вражає своєю оригінальністю, естетичним смаком, високою професійною культурою поєднання елементів традиційного народного та сучасного. Представлена у Львові, Києві, Польщі, а згодом і в Парижі, ця колекція мала абсолютний успіх. Це і є реальний шлях зацікавити і підкорити ту Європу, якої ми так прагнемо ще з часів болючого волання М. Хвильового до Європи. Саме висока художньо-естетична культура – запорука нашого діалогу з Європою, зі світом на рівних. Ми цікаві світу своєю самобутністю, унікальністю. Саме тут нас чекають творчі здобутки, а не на безплідному шляху "безгеройних героїв" (мається на увазі відповідна мистецька акція у Львові). Це цитування пройденого західною художньою культурою на тернистих стежках минулого століття. Деструкція вичерпала себе. Однією з причин перенасиченої алхімії художніх форм мистецтва XX ст. (а, радше, антимистецтва) було заперечення традиції. Без ґрунту, фундаменту немає спрямованості у вічність.

Треба шукати конструкту! Всі світлі уми вже минулого XX ст. сходяться на тому, що людство, щоб зберегти себе, мусить витворити антропоморфний світ. А здорове суспільство потребуватиме красивого здорового мистецтва.

Рідна мова, легенда, пісня, народне мистецтво, повага до традиції, творчий розвиток їх сприятимуть становленню повноцінної особистості митця з високим рівнем громадянської та професійної культури. І, очевидно, саме на цьому шляху нас чекають естетичні та художні відкриття, адже, як свідчить історичний досвід, мистецтво звертається до народної творчості як до виразника автохтонної культури. А ми народ древній.

Поліщук Л.О.,
здобувач КНУКіМ

СУЧАСНІ ФОРМИ ДОЗВІЛЛЯ В КЛУБНИХ ЗАКЛАДАХ

Сучасними фахівцями соціально-культурної сфери "клуб" розглядається переважно в двох значеннях:

– як добровільна організація, що об'єднує людей для спілкування, проведення дозвілля, співпраці, спрямованої на задоволення політичних, наукових, спортивних, літературних та інших інтересів;

– як товариство, зібрання осіб із спільними інтересами та мотиваційно-ціннісними орієнтаціями.

В Україні протягом довгого часу клуб сприймався як культурно-просвітній заклад (будинок культури), основні завдання якого полягали в політичному розвитку, комуністичному вихованні, виробничій просвіті та підвищенні культурного рівня і організації відпочинку працюючого населення. Найрозповсюдженішими формами роботи вітчизняного клубу були: заняття колективів художньої самодіяльності, вечори на виробничу та суспільно-політичну проблематику, танцювальні вечори, концерти, виступи агітаційно-художніх бригад, заняття в любительських об'єднаннях та клубах за інтересами, кінолекторії, університети культури тощо. Велика увага приділялась пропагандистській та ідеологічній роботі.

Зміна форм політичної та соціально-культурної організації життя суспільства викликала необхідність трансформації клубів в організації, які б стали добровільними об'єднаннями певного виду діяльності чи відпочинку людей у сфері вільного часу, своєрідними культурно-дозвіллєвими центрами. Головними ознаками таких клубів є: задоволення інтересів різних категорій населення, відпочинок, розваги, рекреація, неформальне спілкування. Саме тому перед сучасними клубами постає важливе й начальне завдання – пошук нових, оригінальних, якісних форм дозвілля, від яких залежатиме подальший розвиток і навіть саме існування клубу як культурно-дозвіллєвого центру. Адже дозвіллєва діяльність має велику кількість різноманітних форм організації вільного часу особистості, які, завдяки розважальній, комунікативній, інформаційній, ціннісно-орієнтаційній, пізнавальній, виховній функціям, мають потужний потенціал для формування та розвитку загальної культури особистості.

Обмежений асортимент послуг, застарілі форми клубної роботи призвели до того, що велика кількість державних клубних установ втрачають свою популярність серед населення. Натомість широкого розповсюдження набувають комерційні приватні заклади: нічні клуби, дискотеки, казино, спортивні клуби (боулінг-клуби, фітнес-клуби), комп'ютерні центри,

інтернет-кафе. Такі заклади користуються популярністю, мають велику кількість відвідувачів і відповідний прибуток.

Отже, важливою передумовою впровадження нових форм дозвілля в роботу клубних установ є переосмислення накопиченого історичного досвіду, перетворення та оновлення його відповідно до умов сьогодення, використання новітніх досягнень в галузі культури, науки, техніки, впровадження інноваційних програм, які б відповідали інтересам клубної аудиторії. Так, привабливішими для громадськості є ті клуби, що мають кафе, комп'ютерні класи, спортивні майданчики, тренажерні зали, курси іноземних мов, танцювальні, спортивні гуртки, організовують екскурсійно-туристичну діяльність.

Форми клубної роботи залежать від мети, змісту, рівня аудиторії і поділяються на: масові, групові та індивідуальні. І хоча школи, студії, гуртки, любительські об'єднання та індивідуальні форми роботи не властиві клубу, вони нерідко використовуються в освітніх видах дозвіллєвої діяльності. Найдоцільніше використовувати комплексні форми дозвілля, які охоплюють декілька структурних елементів: ігри, конкурси, змагання, танцювальні, вокальні, естрадно-циркові номери, пародії, модельні покази тощо. Серед таких культурно-дозвіллєвих програм слід відмітити сюжетно-ігрові, конкурсно-розважальні, фольклорні (їх елементами є народні ігри, пісні танці, хороводи), шоу-програми (до складу яких можна включити пластику, танці, покази мод, концертні номери, клоунаду), рекреаційно-оздоровчі (східні оздоровчі системи, шейпінг, аромотерапія, музична терапія, арттерапія), інформаційно-дискусійні, святкові, спортивно-розважальні програми.

Серед активних форм масового розповсюдження набули танцювальні вечори, які створюють умови для рекреації, спілкування, відпочинку. Вдалі програми дискотек поєднують відпочинок із активними діями, надають можливість емоційного розвантаження.

До інноваційних форм відноситься "комп'ютерне дозвілля" як найпопулярніше серед підлітків та студентської молоді. Окрім ігор, у користувачів ПК викликають інтерес сучасні технології web-дизайну, 3D графіки, анімації, хоча дана форма дозвілля має певні негативні наслідки, пов'язані з досить тривалим (більше 3-х годин) перебуванням за комп'ютером [1, 28–29].

Взагалі спеціалісти нараховують більше 600 видів і форм дозвіллєвих занять, та все ж для значної частини населення переважають визначені стандарти, стереотипи дозвіллєвих занять та дозвіллєвої поведінки [3, 31]. Тому завданням клубних установ є використання в своїй діяльності таких форм дозвілля, які б відповідали інтересам їхньої аудиторії, робили клуб для них привабливим, конкурентноздатним, доступним та цікавим.

Література:

1. Волощук О.М. Феномен компьютерного релакса в современной индустрии досуга // Вісник КНУКіМ: Матеріали міжнародної науково-практичної конференції "Педагогічні та рекреаційні технології в сучасній індустрії дозвілля": Ч. 2. – К., 2004. – С. 28–29.
2. Каким мы хотим видеть свой клуб. – М., 1964. – 155 с.
3. Киселева Т.Г., Красильников Ю.Д. Основы социально-культурной деятельности. – М., 1995. – 133 с.
4. Козловская Л.И. Моделирование культурно-досуговых програм в социокультурной деятельности // Вісник КНУКіМ: Матеріали міжнародної науково-практичної конференції "Педагогічні та рекреаційні технології в сучасній індустрії дозвілля": Ч. 2. – К., 2004. – С. 51–54.
5. Аксютин М.Ф. Культурно-досуговая деятельность. – Казань, 1995. – 140 с.
6. Петрова І.В. Дозвілля в зарубіжних країнах. – К., 2005. – 406 с.
7. Стрельцов Ю.А. Свободное время и развитие социокультурной деятельности // Вестник МГУКИ. – 2003. – № 1. – С. 76–85.

Пронь А.М.,
аспірант ДАКККіМ

АВТЕНТИЧНИЙ ХОРЕОГРАФІЧНИЙ ФОЛЬКЛОР ПОКУТТЯ: ПРОБЛЕМА ЗБЕРЕЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОГО В СУЧАСНІЙ КУЛЬТУРІ

Суспільні зміни останніх років дали відчутний поштовх процесам відродження української національної культури та збереження національних традицій. В цих процесах значна роль належить і хореографічному мистецтву. Століттями народ Покуття накопичував хореографічну фольклорну спадщину. Це і хороводи, ритуальні, побутові та сюжетні танці тощо.

Покуття, що розташоване між Дністром на північному та Черемошем на південному сході, – історико-географічна область, яку у джерелах XVII–XVIII ст. називали Кут Галичини, а також Пруто-Дністровським міжріччям. Збереження багатства й традицій танцювального фольклору, включення їх до сучасної хореографії, хореографічної культури є практично й теоретично важливою основою для фольклористів, мистецтвознавців, балетмейстерів. Проблема збереження фольклору є актуальною для будь-якого регіону України, зокрема і Покуття. Так, відомі дві форми функціонування фольклорних традицій: у первинній – автентичній формі й у вторинній – сценічній обробці.

Фольклорний танець виконувався і виконується в народі, він є невід'ємною частиною життя і побуту людей, які є одночасно і виконавцями, і глядачами. Під час народних свят і обрядів, збираючись на

"храмах", відзначаючи свята, люди танцюють для власного задоволення, узявшись за руки (використовуючи різні комбінації рухів, композиційні малюнки), відпочивають та знову продовжують танець.

У сценічних умовах слід враховувати особливість сприйняття танцю глядачем: він має відповідати певним часовим обмеженням, визначеним балетмейстером малюнкам, бути тісно пов'язаним із музичним супроводом, мати досконалу виконавську культуру. Сценічними варіантами фольклорних танців збагачується репертуар багатьох колективів регіону.

Численні аматорські і професійні колективи Покуття зберігають і розвивають місцеві фольклорні традиції. Це, наприклад, народні аматорські хореографічні ансамблі будинків культури с. В. Кам'янка, П'ядики, Ворона, Нижній Вербіж, зразковий ансамбль "Пролісок", колектив "Зірничка", ансамбль "Покуття" та "Покутянка", Державний Академічний Гуцульський ансамбль пісні і танцю. Такі колективи відрізняються один від одного не лише майстерністю, а й самобутністю, характером виконання. Умовно їх можна поділити на дві групи.

До першої належать такі колективи, як танцювальний колектив "Зірничка" с. Городниця Городенківського району, народний аматорський колектив "Тайстра" клубу с. Ворони Коломийського району, якими керують кращі знавці місцевих традицій. Виконані ними твори збагачують наші уявлення про фольклор, дають естетичну насолоду.

До другої групи належать колективи, які відроджують фольклор іншого регіону: народний ансамбль танцю "Покуття" Коломийського Народного дому, Державний Академічний Гуцульський ансамбль пісні і танцю. Ці визначні хореографічні колективи очолюють кваліфіковані фахівці Д. Демків та І. Курилюк.

Окремі фольклористи й хореографи прагнуть зберегти автентичність фольклору, оскільки саме він є найбільшою цінністю й джерелом для сценічного мистецтва – як аматорського, так і професійного. Сучасна молодь, усвідомлюючи високу місію збереження всього національного, намагається відродити давно забуте. Практика показує, що традиції вдається відродити там, де розуміють їхнє велике соціокультурне значення. Без перебільшення можна стверджувати, що майбутня доля старовинних танців пов'язана з діяльністю етнографічних, фольклорних, самодіяльних і професійних колективів. У сучасній художній творчості у сценічному мистецтві вбачаємо ми основне поле діяльності для хореографів, прихильників фольклору. Саме у фольклорі так яскраво і неповторно розкривається душа народу, його побут, вдача, звичаї.

Література:

1. Василенко К.Ю. Український танець. – К., 1997. – С. 98–112.

2. Голдрич О.С. Методика роботи з хореографічним колективом. – Львів, 2002. – С. 7–8.

3. Грица С.Й. Становлення і розвиток наукової думки про народну творчість // Українська художня культура / За ред. І.Ф. Ляшенка. – К., 1996. – С. 40–41.

4. Дорогих Л.В. Аматорське мистецтво як феномен культури // Наукові записки: Соціально-гуманітарні дисципліни. Вип. "Актуальні проблеми культурології". – К.: Національний педагогічний університет ім. Драгоманова, 1998. – С. 4–5.

5. Іваницький А.І. Українська народна музична творчість. – К., 1990. – С. 5–6.

6. Колосок О.П. Пошуки образного рішення хореографічної композиції. – К., 2000. – С. 54–60.

7. Луцкая Е.Д. Жизнь в танце. – М., 1968. – С. 21.

8. Мишанич С.В. Усна народна творчість // Культура і побут населення України / В.І. Наулко – керівник та ін. – К., 1993. – С. 203–205.

9. Наулко В.І. Культура традиційна і сучасна // Культура і побут населення України. – С. 245–246.

Садовенко С.М.,
зав. лабораторії УЦКД,
здобувач Сумського ДПУ
ім. А.С. Макаренка

УКРАЇНСЬКИЙ МУЗИЧНИЙ ФОЛЬКЛОР У МУЗИЧНОМУ РОЗВИТКУ ДОШКІЛЬНИКІВ

Одним із пріоритетів Української держави у сучасний період визначено відродження української національної нематеріальної культурної спадщини, збереження етнічної пам’яті, автентичної культури, у тому числі фольклорної музичної, як вагомих засобів національного виховання і формування у людини третього тисячоліття національних світоглядних поглядів й переконань на всіх етапах навчально-виховного процесу.

В українській народній педагогіці значна увага приділяється вихованню від народження до п’яти років – в той сенситивний період, коли дитина найінтенсивніше росте і розвивається [7]. Інформація, отримана в ранньому віці, обов’язково проявиться в дорослому житті, стане навіть потребою – рідна мова, народні пісні, свята, обряди тощо [4, 27–31]. Тому виховання національного світогляду у дітей з дошкільного віку, в якому джерелом знань про навколишній світ виступає український фольклор, зокрема музичний, на нашу думку, є актуальним.

Отже, реалії сьогодення та основи етнопедагогіки орієнтують сучасну педагогічну науку на розробку теоретичних основ і адаптованих до

навчально-виховної системи дошкільних та позашкільних закладів нових методик розвитку особистості, зокрема музичних, на національній основі.

Актуальність проблеми у тому, що, по-перше, кожен народний звичай, традиція, обряд чи свято обов'язково спрямовані на виховання людської душі, гідності, колективної праці і дозвілля. Засобами самореалізації за допомогою народних традицій природно вирішуються проблеми розумового, морально-етичного, трудового, фізичного та естетичного виховання. Звичаєве право, відображене в календарних та сімейних обрядових циклах, несе в собі компоненти становлення особистості через етнопедагогічні ситуації, які спонукають індивіда до творчості, сприяють самопізнанню, самоутвердженню, самовихованню, самоконтролю, відповідальності, самовдосконаленню (М. Стельмахович, С. Стефанюк).

По-друге, виховуючи дитину рідною мовою, культурою, музичним фольклором, ми вводимо її у світ народного життя, народної пісні, тим самим передаємо нащадкам, а, отже, зберігаємо наші традиції, обряди, ритуали, міфи, легенди – моральні норми. Українським народом накопичено велику кількість народних пісень (в різних усних джерелах ця цифра коливається від півмільйона до трьох мільйонів). На наше переконання це той скарб, на якому слід закладати підґрунтя як сімейного виховання, так і навчально-виховного процесу. Використовуючи пісенно-ігрові методи українського музичного фольклору, ми впливаємо на емоційний, музичний, загальний розвиток малят в природній для них музично-ігровій діяльності, тим самим допомагаємо їм пізнавати оточуючий світ та самих себе.

По-третє, український музичний фольклор є своєрідною візитною карткою української спільноти. Тому вивчення фольклорної спадщини українського народу сприятиме вдосконаленню процесу міжкультурного спілкування з іншими народами, адже без "рівноправного діалогу культур, без урахування духовного потенціалу і перспектив розвитку кожної цивілізації важко формувати ефективні механізми взаємодії суспільств в глобальному цивілізаційному поступі" [3].

Мета роботи – обґрунтувати і висвітлити роль українського музичного фольклору у вихованні та музичному розвитку дошкільників. Відповідно до мети визначено завдання – простежити взаємодію між музичним розвитком дітей дошкільного віку і формуванням їх емоційного, інтелектуального й духовного світу та становленням особистості.

Г. Сковорода у творах "Благодатний Еродій" та "Убогий жайворонок" зазначав, що виховання не може бути ізольованим від історичного життя народу, прагнув зробити таку систему освіти, в якій би відображувався саме дух народу, його яскрава неповторність, риси національної культури.

К. Ушинський вважав, що використання педагогічного досвіду інших народів не завдасть шкоди лише за умови, якщо в дитині міцно закладено національні основи, якщо вона перейнялась національним духом свого

народу. Інакше дитина виросте у штучно створеній атмосфері, залишаючись чужою серед життя народу.

Великого значення розвитку музичних здібностей, заснованому на любові до народної музики, надавала учениця К. Ушинського – О. Водовозова. Обґрунтовуючи власну методику виховання, дослідниця зазначала, що народна пісня і казка, епізоди з життя народу, його праці, картини навколишньої природи є визначаючим зміст ігор і занять з дітьми матеріалом.

Аналізуючи проблему дошкільного виховання, розвитку початкової дитячої свідомості, соціальних інстинктів, мови, морального виховання, неможливо пройти осторонь багатогранної творчої спадщини визначних українських педагогів-практиків кінця ІХ – початку ХХ ст. І. Блажкевич, А. Животка, С. Русової. Їхні ідеї організації національної дошкільної освіти та виховання, відродження української мови, культури й освіти на Україні є актуальними донині.

Західні науковці визначають народну музику як один з основних художньо-педагогічних засобів початкового етапу музичного навчання (А. Секі (Японія), З. Кодаї (Угорщина), К. Орф (Австрія), П. Хауве (Голландія), Б. Тричкова (Болгарія)).

Фольклор – невід'ємна складова національної культури, яка у сконцентрованій формі подає одночасно народну філософію, етику й естетику, створюючи неповторний національний образ світу [6].

Найбільш усталеним є визначення фольклору як цілісної й відкритої жанрової системи. Пізнати особливий світ українського фольклору можна, осягнувши єдність всіх складових частин цієї цілісної системи: взаємозв'язок образів, мотивів, сюжетів. Така система дає можливість людині зрозуміти довколишній світ, орієнтуватися в ньому, про що свідчать збережені традиції родинної і календарної обрядовості та записи фольклорних творів.

Ми є свідками того, що сьогодення коригує ознаки фольклорності, вносить зміни, доповнення. Сприяють цьому процесу і засоби мас-медіа. Новітнє фольклоротворення часто відображає співвідношення і взаємозалежність індивідуального й колективного, традиційного і новітнього, але неодмінною умовою входження твору у так звану фольклоризацію, на нашу думку, є його побутування за законами усної традиції.

У даній роботі "фольклор" розглядається нами як народна музично-поетична творчість, тобто власне музично-поетичний фольклор – вокальна (пісенна), інструментальна, вокально-інструментальна і музично-танцювальна творчість народу.

Найцікавішим і доступним матеріалом для дітей дошкільного віку є "дитячий музичний фольклор", метою якого є надання дитині через прості форми фольклорного матеріалу перших відомостей про оточуюче середовище, суспільні моральні цінності й культуру свого народу.

Обґрунтовуючи вплив народної педагогіки на особистість дитини, слід звернути увагу на психологічний підтекст. Граючись з малям, розважаючи його пестушками, утішками, казками, співаючи народних пісень, колисанок, у дитини активізуються почуття, формується свідомість. Ритмічність, цікавість, мелодійність дитячого музичного фольклорного матеріалу викликають бажання у дітей повторити й запам'ятати його, що сприяє розвитку рідної розмовної мови, природної та музичної пам'яті, музичних здібностей.

Говорячи "дитячий музичний фольклор", ми маємо на увазі "дитячий музично-ігровий фольклор". У процесі природної музично-ігрової діяльності дошкільнят створюються умови для пізнавальної активності, музичного виховання, гармонічного розвитку особистості.

Логічно і структурно організована музика пісенно-ігрового дитячого фольклору як ефективний вид пізнання життя впливає на емоційну сферу. Перевага веселих, бадьорих, ігрових музичних інтонацій повчального змісту несе в собі виховне та емоційно-моральне навантаження. Емоції ж є енергетичною базою розуму. Емоційний стан загострює, робить більш яскравим сприйняття оточуючого світу та самого себе [5, 72–76].

Видатний психолог Л. Виготський обґрунтував факт впливу музики на упорядкування внутрішніх процесів емоційного розвитку, що супроводжується значною втратою нервово-психічної енергії [1]. У відповідності з таким підходом музичні твори можна розглядати як систему подразників, мета яких полягає у моделюванні певних емоційних станів. Поряд з усвідомлюваними процесами в ході музичного сприймання має місце виникнення несвідомих психічних реакцій. Виховний ефект залежить від відношення особистості до твору мистецтва, зацікавленості в даному виді діяльності. Тому в роботі з дошкільнятами важливо використовувати спеціально підібрані музичні твори, які, впливаючи на афективну сферу дитини, здатні розвивати у неї вищі психічні функції – мислення, волю, мотивацію. Ми вважаємо, що значний емоційно-позитивний вплив на особистість дитини дошкільного віку може справити робота саме на матеріалі дитячого музично-ігрового фольклору, у нашому випадку українського.

Оригінальний метод прийому вступних іспитів запропоновано в одному з японських ВНЗ: кожний абітурієнт має виявити знання трьохсот народних пісень. Викладач починає співати перший куплет, а вступник – наступний. На глибоке переконання академіка І.А. Зязюна (про це він висловлювався неодноразово на нарадах, конференціях), якби кожний з українців знав хоча б триста з півмільйона існуючих українських пісень від початку до кінця, тоді б ми знали історію нашого народу, наші звичаї і нашу культуру.

Таким чином, виховання засобами українського музичного фольклору створює умови для музичного розвитку, формування внутрішньої потреби

у неперервному вдосконаленні, реалізації творчих можливостей та становленні духовного світу особистості на національній основі. Навчившись глибоко і естетично повноцінно сприймати фольклорні твори, діти починають осмислювати, міркувати над філософією народних казок, легенд, пісень, співвідносити почуте чи самостійно виконане з власними уявленнями і цінностями.

Український дитячий музичний фольклор віддзеркалює ментальність українського народу, "відтворює історичне тло, на якому формувалася і деформувалася національна самосвідомість мас", вводить "в ситуації емоційного співпереживання, виховує естетичний ідеал" [6].

"Україна стане колись новою Грецією; прекрасне підсоння цього краю, весела вдача народу, його музичний хист, родюча земля колись прокинеться; тільки з малих племен, якими також були греки, постане велика культурна нація, і її межі простягнуться до Чорного моря, і звідтіля ген у далекий світ". Так у 1769 р. подав оцінку майбутнього України Й. Гердер у праці "Щоденник моєї подорожі" [2]. Ми маємо втілити це в життя.

Література:

1. Божович Л.И. О культурно-исторической концепции Л.С. Выготского и ее значение для современных исследований и психологии личности // Вопросы психологии, 1988. – № 5. – С. 108–116.

2. Гердер Й. Письма о гуманизме // История философии. – М., 1943. – Т. 1. – С. 167.

3. Жулинський М. Національні культури і проблеми глобалізації // Слово і час. – К., 2002. – № 12. – С. 5–10.

4. Масару Ибука. После трех уже поздно: Пер. с англ. – М.: РУССЛИТ, 1991. – 96 с.

5. Садовенко С.М. Розвиток музично-творчих здібностей дошкільнят засобами пісенно-ігрових методів дитячого фольклору // Наукові записки. – Ніжин: Видавництво НДУ ім. М. Гоголя, 2005. – 157 с.

6. Семеног О. Український фольклор: Навч. посіб. – Глухів: РВВ ГДПУ, 2004. – 254 с.

7. Смоляк О.С. Український дитячий музичний фольклор. Підручник-хрестом. для викл. та учнів. Вип. 1. – Тернопіль: ЛІЛЕЯ, 1998. – 80 с.

Свистун А.О.,
викладач Миколаївського філіалу,
здобувач КНУКіМ

СУЧАСНИЙ СТАН РОЗВИТКУ АМАТОРСЬКИХ ТЕАТРІВ НА ПІВДНІ УКРАЇНИ (на прикладі Миколаївського молодіжного народного театру “Стук”)

Важко зрозуміти тенденційні зміни колективів театральної аматорської діяльності, виробити шляхи оптимізації ідейно-виховного та творчого процесу тільки на підставі впливу економічних, культурних і соціально-демографічних чинників. Вивести тенденції розвитку колективів театральної аматорської діяльності не можна без урахування особистісних особливостей людини, його ціннісних орієнтацій і мотивів діяльності. Оскільки питання мотивації є вузловими в загальнопсихологічній теорії особистості, то з ними пов'язана динаміка духовних потреб учасника колективів театральної аматорської діяльності, природа його творчої активності. У значній мірі ними пояснюються принципи поводження і діяльності відвідувачів клубів, ефективність роботи різноманітних студій, театральних колективів.

Знання мотивів діяльності учасників колективів театральної аматорської діяльності, уміння визначати їх природу набуває не тільки великого теоретичного, а не в меншій мірі і практичного значення. Як відомо, суттю будь-якого виховного процесу, у тому числі й в умовах колективів театральної аматорської діяльності, є керування діяльністю і поведінкою людини. Механізми такого керування самі різноманітні: вимоги вихователя, прохання, заохочення, інтерес до діяльності тощо. Проте серед усіх цих механізмів найважливішим являється наявність у молоді глибоких власних спонукань до тієї або іншої діяльності. Оскільки мотиви визначаються психологами як “психічне явище, що стає спонуканням до визначеної діяльності...”, “як психологічні умови, що визначають цілеспрямований характер дій” [2], то особливе значення набуває уміння створювати, моделювати такі психологічні умови, що викликали б серед учасників колективів театральної аматорської діяльності глибокі суспільні мотиви діяльності. Вміле використання мотивів значно полегшує виховний процес, посилює його ефект. Шлях до досягнення цього лежить через створення визначеної психологічної ситуації, обстановки, проблемної дії.

Наше дослідження з виявлення мотивів приходу молоді у колективи театральної аматорської діяльності, вивчаючи аматорський рух півдня України (загалом на Миколаївщині), на прикладі миколаївського Молодіжного народного театру “СТУК”, дає нам право стверджувати, що

сучасні учасники цих колективів мають досить різноманітну і складну структуру мотивів. Складність її визначається різноманітними причинами: рівнем освіти, віком, особистісними орієнтаціями, "стажем" участі в колективах, направленістю діяльності колективу, інтересами до керівника.

Психологи виділяють різноманітні рівні мотивів за їхньою усвідомленістю і спрямованістю. Так, В.С. Мерлин розділяє мотиви діяльності на спадкові і придбані, за характером тієї діяльності, до якої вони спонукають, за ступенем їхньої залежності від свідомого обґрунтування своєї потреби [5]. Л.И. Божович виділяє мотиви, пов'язані з утриманням діяльності людини і необхідністю спілкування з іншими людьми, з оцінкою і схваленням вчинків іншими людьми [1]. А.В. Петровский вважає, що мотиви можуть різнитися за видом потреб, широтою або вузькістю, конкретним змістом діяльності (мотиви дозвіллєвої, навчальної діяльності) [4].

Отже, психологи підкреслюють різноманітні можливі підходи до типології мотивів людини, проте з указівкою на те, що в основі лежить рівень їхньої значимості в житті людини, у підвищенні ефективності її виховання.

Тільки з огляду на роль усіх мотивів, що доповнюють один одного, можна точно виявити причини приходу молоді у самодіяльні колективи і знайти оптимальний варіант їхнього задоволення.

Оскільки мотиви породжуються різноманітними потребами, то і значення мотивів, їх соціальний і особистісний зміст різноманітні. Найбільш цінними з огляду сучасних змін особистості учасника колективу театральної аматорської діяльності, його художньо-творчого розвитку є мотиви першої групи, тому що вони породжуються пізнавальними інтересами й усвідомленою потребою в заняттях театральним мистецтвом, подають: саму активну форму залучення людей до художньої творчості. Мотиви, що пов'язані з художньо-творчою діяльністю учасників, складають великі потенційні можливості творчого розвитку особистості, упровадження творчого початку у всі сфери її діяльності: культуру, побут, матеріальне виробництво, стосунки між юнаками. Мотиви художньо-творчої діяльності несуть у собі сприятливі умови не тільки для виховання високих моральних, інтелектуальних і естетичних якостей учасників, але значною мірою допомагають мобілізувати волю, нейтралізувати негативні якості, розвити природні здібності.

Якщо врахувати, що виникнення мотивів, спонукань особистості детерміноване вимогами й установками суспільства на визначеному його етапі, то потреба молоді у залученні до участі у колективах театральної аматорської діяльності виступає як

закономірний прояв не тільки особистісної, але і суспільної потреби здорову і красиву молодь з розвиненим художньо-естетичним смаком.

Спілкування в колективі – це теж важлива форма прилучення молоді до мистецтва, але більш пасивна, ніж у першому випадку. За характером вона часто опосередкована через інших людей, заснована на імітації, співучасті. Проте різнобічне спілкування людей у колективі може поступово розвивати в людині потреби в більш глибокій діяльності, сприяти передачі виконавчих навичок, умінь, що в кінцевому рахунку буде сприяти розвитку творчих здібностей учасників, включати їх в активну діяльність [3].

Вивчення мотивів спілкування людей в умовах колективів театральної аматорської діяльності і урахування їх у повсякденній практиці значно розширюють не тільки можливості цих колективів в організації відпочинку молоді, творчих захоплень, але також дають додаткові механізми керування такими важливими процесами, як виховання порозуміння між людьми, колективізму, чуйності. Орієнтація колективів театральної аматорської діяльності на спілкування людей, пошуки сприятливих форм їхнього задоволення значно збагатять практику і теорію дозвіллєвих закладів.

Важко уявити життя учасників колективу без творчого хвилювання, оплесків і визнання глядачів. Їхня потреба в популярності і визнанні завжди пронизана духом суперництва і змагання. Мотиви визнання тісно пов'язані з усвідомленням своїх творчих потенцій, бажанням бути першим, одержати схвалення і заохочення громадськості.

Таким чином, в основі трьох розглянутих мотивів лежать різноманітні за рівнем потреби, що накладають вагомий відбиток і на характер діяльності учасників і на ефективність її педагогічного впливу.

Позитивно впливає на глибину мотивів тривалість участі в художній самодіяльності. Якщо учасники зі стажем до одного року частіше вказують на те, що їх цікавить популярність, можливість розширення приятельських зв'язків, то зі збільшенням стажу в самодіяльності ці мотиви помітно трансформуються в пізнавальні.

Таким чином, не важко помітити, що між мотивами прослідковується взаємна залежність, зв'язок і відповідна координація, що постійно змінюються в залежності від різноманітних соціальних, особистісних і педагогічних чинників. На цій основі якісь мотиви можуть стимулювати чи гальмувати інші. Наприклад, мотив визнання, популярності при вмілому педагогічному керівництві може трансформуватися в мотив художньо-творчої діяльності і т. д. Найглибше вивчення мотивів приходу людей у колективи театральної аматорської діяльності, їхня типологія не принесуть практичного результату у виховній роботі, якщо не будуть створюватися умови їх реалізації, не будуть вироблені форми їх стимулювання і педагогічного керівництва.

Формування мотивів учасників колективу театральної аматорської діяльності і врахування їх впливу на конкретну діяльність може розгля-

датись як комплекс педагогічного керування індивідуально-творчими процесами особистості. Цей комплекс, на нашу думку, може у себе включати:

1) вивчення внутрішніх мрій і бажань молоді щодо самодіяльного мистецтва, виявлення їх зовнішніх спонукань;

2) виховання у молоді глибоких і усвідомлених потреб, що надають основу мотиваціям;

3) розробка системи необхідних навчально-творчих дій і стимулів щодо реалізації мотивів.

Найважливішою основою виховання потреб і пов'язаних з ними мотивів діяльності є вирішення завдань, поставлених на першому етапі педагогічного керування. Правильне виявлення спонукань людей, їх природи і формування середовища є ключем до подальшої побудови всіх педагогічних дій.

Другий етап управлінського комплексу включає систему заходів і дій колективу при формуванні стійких і усвідомлених потреб молоді у художній творчості, у бажанні займатися театральним мистецтвом. Він розрахований також на потенційних учасників колективу й у загальному вигляді може включати такі форми впливу на аудиторію, як запрошення молоді на концерти колективів театральної аматорської діяльності.

Паралельно з цим варто приділити велику увагу проведенню пізнавальних заходів (бесід про музику, театр та про їхню роль у житті людини).

Тільки шляхом такого послідовного і систематизованого прилучення людей до мистецтва можна цілеспрямовано впливати на їхні мотиви, потреби, допомогти молодій людині усвідомити цінність занять у таких колективах, як колективи театральної аматорської діяльності. Без комплексного підходу не можна реалізувати значні виховні можливості театрального аматорського мистецтва.

Література:

1. Божович Л.И. Мотивации личности в условиях коллективной деятельности. – Л., 1973. – 101 с.

2. Вікова психологія / під ред. Г.С. Костюка. – К.: Рад. школа, 1976. – 270 с.

3. Искусство и общение. – Л., 1984. – 168 с.

4. Классики хореографии. – Л.-М., 1987 // Доработанное и дополненное.

5. Мерлин В.С. Психология танца. – М., 1985. – 123 с.

Сидоровська Є.А.,
ст. викладач КНУКіМ

ОСОБЛИВОСТІ ОРГАНІЗАЦІЇ ДОЗВІЛЛЯ ДІТЕЙ В ПАРКАХ КУЛЬТУРИ І ВІДПОЧИНКУ

Парки культури і відпочинку як осередки культури і природи сьогодні є найбільш доступними місцями для відпочинку і розваг всього населення нашої країни і, в першу чергу, молодшого покоління. Парк – це усмішка міста. І як усмішка людини привертає увагу до себе, так і парк повинен приваблювати смарагдом зелених насаджень та дитячим гомоном на майданчиках різноманітних форм дозвілля.

У порівнянні з іншими установами культури парк більш універсальний, багатогранний, у нього великі можливості для збагачення дозвілля, наповнюючи його різними заняттями, які відповідають особистим інтересам будь-якої вікової категорії. У його розпорядженні спортивні й ігрові майданчики, літній кінотеатр, комплекс атракціонів, всілякі виставки, гуртки технічної та художньої творчості. Парковий комплекс може залучити до керівництва дозвіллєвими заняттями спеціально підготовлені кадри, майстрів відпочинку просто неба. Все це дозволяє парку якнайкраще задовольнити пізнавальні потреби самих різних вікових груп, розвинути самодіяльні паростки в різних видах дозвіллєвої діяльності, стати визнаним центром культурних розваг і відпочинку, улюбленим місцем спілкування за інтересами.

Важливо, щоб робота в парках з дітьми та підлітками диференціювалася і територіально. Це так звані “дитячі містечка” в парках, які включають декілька або повний комплекс паркових споруд – естраду, галявину казок, каток, автомістечко з дитячою автодорогою та ДАІ, дитячу залізницю, фонтани, басейни, кінотеатри, зали ігрових автоматів, механізовані та прості атракціони, майданчики для ігор, ігротеки та багато інших видів відпочинку і розваг. Вдалим прикладом організації цікавого дозвілля дітей є функціонування дитячої залізниці в Центральному парку культури і відпочинку ім. О.М. Горького у Харкові, яка вже понад 60 років є найкращим засобом організації дозвілля дітей. Дитяча залізниця “Мала південна” поєднує дві станції, які розміщені на відстані 3,6 км одна від одної. Це “Парк” – у Центральному парку культури і відпочинку та “Лісопарк” – у мальовничому дубовому гаю лісопаркової зони Харкова. Господарі тут учні міста та області у віці від 10 до 15 років. Всі посади – від керівника залізниці до провідника – займають юні залізничники.

Головним завданням паркових культурних інституцій є надання дітям можливості знайти форми збагачення своїх інтересів, зробити своє дозвілля активним, задовольнити свої естетичні потреби тощо. Парки

культури і відпочинку, маючи в своєму арсеналі такий засіб як природне художньо-естетичне середовище, володіють привілеями у порівнянні з іншими культурно-дозвіллєвими установами і тому їхні форми дозвілля більш різноманітні й ефективні у формуванні художніх смаків юних відвідувачів.

Так, найбільш ефективною формою дозвілля у парках культури і відпочинку є дитячі свята. Особливо важливими тут є два моменти, в яких свято просто неба має унікальні виховні можливості. По-перше, емоційно-образний вплив на особистість засобами театралізації та, по-друге, забезпечення активного самовиявлення особистості дитини. Можна визначити три основні типи реальної дії в масових театралізованих святах для дітей і підлітків в паркових комплексах, які створюють широкі можливості для самовиявлення дитини. Це колективні виходи і процесії, колективні виступи і звернення, ігрові та церемоніальні дії.

І, найголовніше, всі парки культури і відпочинку в різні пори року мають відмінне художнє оформлення, яке створює сама природа і яке неможливо штучно створити будь-якими новітніми декоративними засобами при організації дозвілля у закритій культурній установі.

Турчак Л.І.,
аспірантка КНУКіМ

СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ У НАРОДНОМУ ДЕКОРАТИВНОМУ МИСТЕЦТВІ

Декоративне мистецтво – особливий різновид художньої творчості. Воно є однією з важливих галузей пластичних мистецтв і визначає навколишнє середовище людини, впливає на її внутрішній стан, формуючи естетичні смаки. Це величезний унікальний пласт самобутньої національної культури, яка не існує відокремлено, а розвивається і збагачується у контексті художніх процесів, що відбуваються в наш час.

З початку 90-х років, коли рухнула система соціалістичного реалізму і на зміну їй прийшли нові естетичні цінності, в українському мистецтві відбулися зміни. Кераміка з образами радянських вождів та орнаменти з тією ж радянською символікою давно в минулому. На відміну від тогочасних обмежень та шаблонів, сьогодні мистецтво має вільні можливості. Кераміка, скло, текстиль давно перестали бути утилітарними. Поєднуючи різні види технік, мистецтво трансформується. Вони сприймаються не лише як речі для використання, але й несуть в собі не тільки художній, а й філософський зміст.

У 2002 році з метою підтримки всіх видів і жанрів аматорської творчості, що сприяють відродженню, збереженню та розвитку національних

культурних традицій у м. Києві, створено Київський міський центр народної творчості та культурологічних досліджень.

Одним із головних завдань у сфері розвитку народного мистецтва держава вбачає у поверненні народу його культурної спадщини, збереженні та розвитку народних ремесел (про це йдеться в інформаційно-аналітичних та довідкових матеріалах до парламентських слухань 2005 р.).

Завдяки політичним та культурним подіям, що відбулися в країні останнім часом (Помаранчева революція, конкурс Євробачення), народ згадав про себе, про свої традиції. Зараз на відміну від японських нецке та російських матрьошок модні українські сувеніри! Це, звісно, велика праця наших митців, які вміло поєднують народні традиції з сучасними тенденціями.

Восени 2004 року відбулось І Всеукраїнське трієнале текстилю, яке стало значною подією в мистецькому житті. Його техніка в наш час настільки різноманітна, що він вийшов далеко за рамки гобелену. Разом із трієнале, які постійно відбуваються у малярстві, скульптурі і графіці, ця виставка дає можливість кожних три роки робити огляд художнього текстилю.

Наші митці прагнуть не лише зберегти традиції, а й передати їх майбутнім поколінням. Такий девіз був у організаторів виставки "Україна від трипілля до сьогодення в образах сучасних художників". Організатори виставки мріють про картинну галерею – музей історичного живопису, скульптури, гобелена, кераміки, де були б зібрані твори сучасних художників, що відображають історію України від найдавніших часів до сьогодення.

Для того, щоб декоративне мистецтво несло в собі цінності та надбання нашого народу, треба його розглядати як невід'ємну частину нашої культури, яка вимагає уваги з боку держави та суспільства.

Література:

1. Декоративно-ужиткове мистецтво: традиція – інновація – менеджмент // Образотворче мистецтво. – 2006. – № 1. – С. 22–24.

2. Борисенко Н. Шлях був нелегким // Образотворче мистецтво. – 2005. – № 1. – С. 56–57.

3. Марків Н. Етно в моді // Хрещатик. – 2005. – 15 липня. – С. 13.

4. Придатко Т., Чегусова З. Мистецтво України 1991–2003. – К.: Мистецтво, 2003. – 416 с.

Фішер В.М.,
ст. викладач КНУКіМ

ОСОБЛИВОСТІ ПАРОДІЇ ЯК РОЗМОВНОГО ЖАНРУ НА ЕСТРАДІ

Відомо, що пародії були притаманні всім періодам і народам, і в однаковій мірі ми можемо говорити про те, що у наш час майже зовсім не залишилось байдужих до створення пародій.

У повсякденному житті ми постійно витлумачуємо жести, слова, факти і події, з якими зіштовхуємося. Тому цілком очевидно, що імітація як процес не обмежується власне мовою, а охоплює інші сфери діяльності людини. Мова ж слугує універсальним засобом спілкування і вираження думки, тому вона ближче і тісніше всього пов'язана з імітаційною діяльністю людини.

Вся пізнавальна і комунікативна діяльність людини найтіснішим чином пов'язана з імітацією чи пародіюванням тих чи інших знаків, жестів, слів, здобутків літератури, музики, живопису і тому подібних знакових систем.

Основний засіб пародії – іронічне наслідування образу, що осміюється, передача в гіперболізованому, шаржовому вигляді властивих йому характерних рис, доведення їх до абсурду, безглуздості, чим і досягається сатирико-комічний ефект.

У процесі будь-якої пародії ми завжди маємо справу з фактами, що прагнемо зрозуміти і пояснити. Для цього ми розкриваємо їх зміст і значення.

Пародія (від лат. рага – біля, проти; осіє – пісня) – це номер (вистава), що заснований на іронічній імітації, тобто наслідуванні як індивідуальної манери, стилю, характерних рис і стереотипів оригіналу, так і цілих напрямків і жанрів у мистецтві. Амплітуда комічного: від гостросатиричного, тобто принижуючого до гумористичного, наприклад, дружній шарж визначається відношенням пародиста до оригіналу.

Володимир Даль у своєму “Тлумачному словнику живої великоросійської мови” визначив пародію так: “забавна переробка важливого твору чи глузливе наслідування, перелицювання, чи твір, представлений навиворіт”.

Темою пародії може бути також визначена суспільно-політична, побутова чи інша подія. Існує також думка, що пародія є відгалуженням жанрів комедії і сатири, тому що пародія, висміюючи те чи інше явище, викликає іронічне, критичне або негативне відношення до зображуваного. Завданням її є як негативна, так і позитивна оцінка суб'єкта. Автор пародії, зберігаючи форму оригіналу, вкладає в неї новий зміст, що контрастує з оригіналом, яка по-новому висвітлює події, що пародіюються і дискредитує їх.

Пародія неодмінно повинна знижувати, дискредитовувати об'єкт, що стилізується, і в цьому її відмінність від комічної стилізації жартівних унаслідувань, позбавлених такої спрямованості. І в даному випадку дуже важливо визначити об'єкт пародіювання.

Мета пародії – це розкриття, тобто оголення недоліків і слабких сторін людини (тип критичної пародії); або різкий, гострий напад на неї з метою додати їй комічності і підсилити почуття власної переваги (полемічна пародія); чи ж це необразлива жартівна варіація оригінального тексту якого-небудь твору, події (комічна пародія).

Пародія – це насамперед явище мистецтва. Отже, їй притаманна загальна властивість мистецтва – "невичерпність значень". Перший план – буквальний план пародії, те, що знаходиться на поверхні, що бачимо. Але за цим явним і буквальним планом незмінно ховається другий – план об'єкта. Двопланова природа пародії – це неодмінна умова існування цього жанру. Пародія існує остільки, оскільки крізь зовнішній план просвічує другий план, що пародіюється. Чим вужчий, обмеженіший цей другий план, чим більше усі деталі номера носять подвійний відтінок, сприймаються під подвійним кутом, тим сильніше пародійність.

Наступним досить розповсюдженим способом прояву пародії є алюзія. Значення самого терміна "алюзія" неоднозначне і допускає цілий ряд найрізноманітніших тлумачень. Саме слово "алюзія" у перекладі з латинської означає "жарт, натяк". Алюзія – це прихований у мові чи в поведінці актора натяк на яку-небудь людину, подію чи ситуацію, що приблизно відомі глядачу.

Алюзії часто носять політичний характер, коли за допомогою натяку вказується на те, що в умовах цензури не можна висловити прямо, наприклад, так звана "Езопівська мова".

Таким чином, явище алюзії теж є способом реалізації пародії. При цьому в якості основи номера виступають ті слова, що використовуються для натяку на яку-небудь якість героя чи історичну ситуацію тощо.

Отже, режисер для створювання номера з пародією повинен спочатку вибрати саме тих людей або ситуацію, котрі відомі ширшому колу глядачів, а потім вибрати акценти при алюзії. Режисер повинен завжди мати на увазі образ людини чи події, що пародіюється. Він повинен проникнутись цією подією, пропустити через внутрішній "чуттєвий фільтр", викликати в душі асоціації. Вважається, що пародія не виключає повну повагу чи любов до матеріалу, що пародіюється, точніше допускає таку можливість.

При роботі з пародією треба враховувати той момент, що пародія може виконувати одночасно багато функцій. Зв'язок естрадного номера і глядача є вирішальним чинником при створенні сатиричної ситуації. Тут мається на увазі норма, на яку посилається пародист при пародіюванні людини або пісні тощо.

Найважливіші умови для відповідного розуміння й аналізу пародій – це знання і розуміння пісні-оригінала, людини або події. Якщо ці умови не виконані, не дотримані, то енергія пародії згасне. У результаті такого порушеного процесу розуміння можуть виникнути наступні непередбачені моменти: номер може бути незрозумілим глядачеві; пародію може зрозуміти глядач невірно; усерйоз він сприймає тільки той зміст, що є усього лише іронічною імітацією оригіналу, і навіть дивиться на це критично. І, як наслідок, справа зводиться до так званого ефекту бумеранга: передбачуваний вплив відбувається зовсім в іншому руслі, і, як наслідок, номер не був зрозумілим.

Література:

1. Ардов В.Е. Разговорные жанры эстрады и цирка. – М., 1968.
2. Белинский В. Сочинения. В 13 т. – М., 1954. – Т.5.
3. Даль В. Толковый словарь: В 4т. – М., 1995.
4. Дземидок Б. О комическом. – М., 1974.
5. Клитин С.С. Эстрада: Проблемы теории, истории и методики. – Л., 1987.
6. Кузнецов Е.М. Из прошлого русской эстрады. – М., 1958.
7. Лук А.Н. О чувстве юмора и остроумии. – М., 1968.
8. Петросян Е.В. От смешного до великого. – М., 1995.
9. Русская советская эстрада. Очерки истории, 1917–1929. – М., 1976.
10. Русская советская эстрада. Очерки истории, 1930–1945. – М., 1977.
11. Русская советская эстрада. Очерки истории, 1946–1977. – М., 1981.
12. Тихвинская Л.И. Русские кабаре и театры миниатюр, 1907–1917. – М., 1995.
13. Эстрада России: лексикон. – М., 2000.
14. Эстрада: Что? Где? Зачем? – М., 1988.

Хмілевська І.С.,
викладач Волинського ДУКМ

НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ ЯК ДІАЛОГ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ І СПІВУЧАСТЬ У МІЖНАРОДНОМУ ОБМІНІ

Усна народна творчість дуже давня і багата своєю різноманітністю. Вона має першорядне значення для історії культури як джерело пізнання давнього побуту, обрядовості і ментальності наших предків. Через культуру людина пізнає світ і саму себе, а кожен етап пізнання формує її розвиток різноманітними формами знань про навколишню дійсність. Українська народна творчість у всіх видах обрядовості виявляє прямий і асоціативний зв'язок людини з природою. Народна творчість є найстаршою ділянкою гуманітарних знань і досвіду людини у різних сферах її фізичної і духовної діяльності.

Виняткову роль у народній творчості відіграє мова, в якій закарбована тематична гама фольклору і її специфічні діалектні ознаки. Звичаї, як і мова, витворювалися протягом усього життя і розвитку народу. Обряди і звичаї сприяли єднанню людей, вихованню любові до землі, формували патріотичні почуття і прищеплювали пошану до рідної історії та культури. Святково-обрядова культура українців становить синкретичну єдність, цілісну систему, в якій віками взаємодіяло народне мистецтво, ігри, пісні, танці, народні вірування. Неоціненну роль в історії духовної культури відіграє пісня, яка багата не тільки міфологічними, але і релігійними образами. В культурі кожного народу є свої особливі, етнічні, станові, групові, класові, регіональні тенденції. Культурні здобутки кожного народу є вагомим внеском у скарбницю світової культури. Після проголошення незалежності України було створено комітет у справах національностей при Кабінеті Міністрів, завданням якого було відродження мов, культури всіх національностей, що заселяли територію України. За Указом Президента України в липні 1994 року було створено фонд сприяння мистецтву України. В умовах національно-культурного надається велике значення відродженню народної творчості. В практику увійшли міжнародні фестивалі: “Берегиня” (м. Луцьк), “Сорочинська ярмарка” (с. Сорочинці Полтавської області), “Коляда” (м. Рівне), “Різдвяна містерія” (м. Луцьк), “Поліське літо з фольклором” (м. Луцьк), під час яких проводяться наукові конференції, огляди-конкурси, виставки декоративно-прикладного мистецтва, гала-концерти, зустрічі з керівниками творчих колективів.

Фестиваль “Берегиня” – це практична традиційна школа навчання і виховання. Міжнародний фестиваль українського фольклору “Берегиня” відбувся в 1991 році у місті Луцьку під девізом “Нашого цвіту по всьому світу”. Історія засвідчує, що зближення культур проходить і на основі генетичної або функціональної спорідненості. Актуальною сьогодні є інтегративна функція культури, яка має здатність об’єднувати людей незалежно від їх світоглядної та ідеологічної орієнтації, любові до культури і мистецтва. Неповторність і багатобарвність святково-обрядової української культури і культури української діаспори засвідчив Міжнародний фестиваль “Берегиня”. Усвідомлення своєї сутності, передача молоді істинних звичаїв, свят, обрядів, прилучення до мудрості є засобом впливу на світову культуру і співучасть у міжнародному культурному обміні. Загальновластивою ознакою для всіх культурних спільнот є знання, що найбільше накопичені в духовній сфері того чи іншого етносу, що і вирізняє його серед інших народів світу. Різноманітність, самобутність і особливість української культури вирізняють його регіони. Волинь – один з найдавніших культурних центрів України, яка багата на звичаї і свята, обряди, декоративно-прикладне мистецтво.

З метою залучення молоді до вивчення, збереження і популяризації фольклору при Волинському державному училищі культури і мистецтв був створений у 1993 році фольклорно-етнографічний ансамбль “Родина” зі студентів спеціалізації “Народне пісенне мистецтво” та “Видовищно-театралізовані заходи” (на базі 11 кл.). Учасниками колективу є студенти – уродженці різних сіл та районів Волині і Полісся. Вони збирають, вивчають, відтворюють та пропагують фольклор свого рідного краю. Основним завданням колективу стало якнайбільше записати і відтворити зразків народної творчості, на які так багаті наші села. Носії нашої культури, сільські люди відходять у вічність, а за ними можуть відійти і безцінні скарби народної творчості. Тому і кредо колективу: “Ми не кращі і не гірші, а інші”. Головним завданням колективу стало зберегти діалект як пам’ятку сивої давнини і особливість мовленнєвої культури конкретного села чи селища, досягнення автентичної манери виконання пісні, звичаєвості та святкової обрядовості. Адже кожне село, кожен регіон має свої особливості відомих свят та обрядів. Самобутнім є і стрій вбрання, і головні убори кожного району Волині і Полісся. Репертуар фольклорно-етнографічного ансамблю “Родина” побудований на науково-дослідницьких, експедиційних матеріалах, що підтверджує, що автентика – це основа, це ті джерела, з яких має і повинно розвиватися сучасне національне мистецтво.

Обрядове дійство “Випікання короваю” демонстрували на ІІ Міжнародному фестивалі “Берегиня” (1993 р.). Втілення в життя народної творчості, відродження та збереження традицій і обрядів етнографічних регіонів українців, виявлення спільних джерел їх виникнення і розвитку, знайомство з творчими колективами, майстрами декоративно-ужиткового мистецтва дають можливість ще більше навчитись та усвідомити сутність української культури.

Фольклорно-етнографічний ансамбль “Родина” представляв українську культуру на багатьох фестивалях:

Міжнародний фестиваль автентичного фольклору в Пінську (Білорусь) – призер;

ІІІ Міжнародний фестиваль “Берегиня” (1998) – дипломант за композицію “Веснянки-забавлянки”, “Ягідні пісні”;

Міжнародний фестиваль “Берегиня” (2004) – дипломант за обрядове дійство “Роздарювання короваю”.

З року в рік – пошуки, знахідки і щоденна праця. Студенти, які закінчили училище, не полишають любов до пісні. Колишні учасники “Родини” створили і створюють свої фольклорні колективи в школах м. Луцька, селах і районах Волині. Сьогодні виникла необхідність та доцільність всебічного вивчення фольклору в сучасному урбанізованому середовищі. Учасники колективу шукають різні форми та методи залучення дітей різних вікових категорій та навчання їх засадам народної творчості.

У весільному обрядовому дійстві “Випікання короваю” учасники колективу прийшли зі своїми дітками, меншими братиками і сестричками, а керівники з онуками. Діти і молодь – головні спадкоємці та майбутні носії фольклорної інформації і тому важливо не тільки зберігати культурні традиції, але й передати знання не стільки про розвиток культур усього світу, скільки про власний дім.

Унікальним явищем в історії світової та української культури став Міжнародний фестиваль “Різдвяна містерія” (1993 р.) в місті Луцьку, який розпочав і організував директор обласного театру ляльок, заслужений діяч мистецтв України Данило Поштарук. Театр став творчою лабораторією для науковців, постійно при фестивалі діє науковий симпозіум для акторів, художників, режисерів. Для глядачів різних вікових категорій є можливість побачити і почути про Таїнство народження Ісуса Христа, у виконанні акторів лялькових театрів України і Європи.

В ювілейний рік фестивалю (2003 р.) був показаний “Волинський вертеп” акторами Волинського обласного театру ляльок Петром Савошем та фольклорно-етнографічним ансамблем “Родина”. Вся вистава обрамлена колядками, які виконували учасники “Родини” на тому діалекті місцевості, де вони були записані. Співпраця з режисером театру Володимиром Богданцем, акторами і художником Миколою Куманівським стала духовним і творчим потенціалом для колективу. “Вертеп” був поставлений на основі дослідницьких матеріалів сіл Волині (вертеп і ляльки виготовлені з дерева на основі народних традицій Волині). Опанування і відтворення культурних традицій дає можливість людині знайти себе у культурному просторі та часі і разом з тим бути співучасником у міжнародному культурному обміні.

Метою Міжнародного слов’янського фестивалю “Коляда” (м. Рівне) є залучення дітей і молоді до народних історико-культурних тардицій різдвяної святкової обрядовості. Цей конкурсний фестиваль дає можливість популяризувати звичаї і обряди свого народу, розвивати міжнародні культурні зв’язки та інтегрувати Україну в європейський та міжнародний культурний простір. Фольклорно-етнографічний ансамбль “Родина” став лауреатом фестивалю “Коляда” в 1998 році за композицію “Колядниці”, а в 2004 році в номінації “Вертепна містерія”. Фестиваль сприяє взаєморозумінню між молоддю.

Почесним і відповідальним було для фольклорно-етнографічного ансамблю “Родина” представляти українську культуру у Франції (м. Страсбург).

З 7 по 14 грудня 2005 року проходили Дні української культури з нагоди 10-річчя входження України у Раду Європи. Демонструючи різдвяну традиційну культуру (“Вертеп”, “Водіння кози”, колядки, щедрівки, святкові віншування), учасники та гості свята зрозуміли, що мистецтво не має кордонів.

Концертні виступи, зустрічі з дітьми, школярами, молоддю та людьми різних вікових категорій, їх сприйняття представлених виступів та оцінка побаченого були показані на телевізійному каналі “1+1”. Більше п’яти сюжетів підготувала журналіст Леся Сакада-Островська та оператор Артем Васільєв. Особливо хвилюючим був концертний виступ в будинку Ради Європи в м. Страсбург, віншування в будинку Європарламенту.

Підсумком поїздки у Францію став виступ в Галереї мистецтв “Лавра” на ІІ Міжнародному дипломатичному рауті “Мистецтво без кордонів” в місті Київ. Вертеп, колядки та віншування гості сприймали по-особливому. Кожне слово вертепника – актора і викладача Петра Савоша – сприймалося то у повній тиші, то бурхливими оплесками. Різдвяна атрибутика (зірка, дідух, маска кози), виготовлена викладача відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Волинського державного училища культури і мистецтв Софією Пасюк та Русланою Вронською, стала предметом обговорень не тільки фахівців, але й гостей свята. Головний режисер дійства Олена Миколаївна Зеніна на високому професійному рівні довела, що кожен художній стиль неповторний і має право на існування. Колядки у виконанні хору хлопчиків, хорової капели імені Л. Ревуцького, народної артистки України Ніни Матвієнко і фольклорно-етнографічного ансамблю “Родина” вирізнялися своєю оригінальністю і манерою співу. Про свої враження учасники зустрічі ділилися з глядачами телевізійних програм “5 каналу”, “Україна – ТРК”, “Нового каналу”.

Виставка декоративно-прикладного мистецтва (автор проекту – Софія Пасюк) була в гармонії з різдвяним дійством.

Програма ЮНЕСКО, кооперація організаторів фольклорних фестивалів (CIOFF) спрямована на захист і екологію фольклору, його фізичне збереження не тільки в публікаціях, фоноархівах, а на формування наукового погляду на фольклор як на інтегральну частину культури в органічній єдності з історією, філософією, мовою у відтворенні фольклорної картини світу. В квітні 1999 року в місті Луцьку зібралася велика родина європейських подвижників збереження і розвитку народної творчості центрально-європейського сектору CIOFF. Посланці Бельгії, Грузії, Німеччини, Польщі, Росії, Словаччини, Угорщини, Чехії і України провели вісім сесій, конференцій впродовж чотирьох днів. Під час конференції проходила презентація Української національної секції CIOFF, про діяльність якої звітував заслужений діяч мистецтв України, начальник міського управління культури, директор Міжнародного фестивалю “Поліське літо з фольклором” Юрій Войнаровський. Фольклорно-етнографічний ансамбль “Родина”, що неодноразово ставав дипломантом Міжнародного фестивалю “Поліське літо з фольклором”, виступив перед учасниками конференції.

Президент центрально-європейського сектору CIOFF Єжи Хміль розповів, що на конференції була визначена стратегія сектору роботи з

дітьми та молоддю, оскільки її вважають найважливішою. Завданням стало зміцнення секції народознавства як осередку, довкола якого об'єднувалися б люди незалежно від політичних релігійних чи інших поглядів, які б професійно чи на громадських засадах займалися вихованням, мистецтвом, фольклором – усім тим, що свідчить про наші корені і щоб вони були спрямовані у майбутнє.

Міжнародний фестиваль "Поліське літо з фольклором", що проводиться під патронатом організації ЮНЕСКО, має свою тематику – колективи демонструють своє танцювальне і музичне мистецтво. Під час фестивалю відбуваються зустрічі з керівниками творчих колективів, знайомства, обмін досвідом. За умовами ЮНЕСКО тільки той фестиваль має право на патронат цієї всесвітньої організації, якщо на ньому присутні не менше п'яти ансамблів з трьох континентів.

У фестивальних колонах відчувалось дихання зеленої кулі, люди з різних континентів, неначе показували приклад, що в цьому світі можна жити мирно, без образ.

"Поліське літо з фольклором" – єдиний фестиваль у світі, який проводить Україна і Польща.

На гала-концерті, що відбувався в рамках V Міжнародного фестивалю "Поліське літо з фольклором" (1998 р.), в обласному драматичному театрі імені Т. Шевченка учасників фестивалю та публіку чекала несподіванка. Відбулися польсько-турецькі заручини по-українськи, а конкретніше по-волинськи: поляк Марцін познайомився у Луцьку з туркенею Еврін рік тому і закохана пара вирішила одружитися саме під час проведення фестивалю. Колектив ансамблю "Родина" запросив Еврін та Марціна на сцену і провів дійство у кращих традиціях Волині і Полісся: були і викуп за молоду, і в'язання хусткою рук, і вдягання весільного вінка, і водили наречених на сцені з піснею. Розчулена публіка спочатку плакала, а потім почала жартувати: "Якщо молодим буде зле жити у Польщі або в Туреччині, то нехай приїздять в Україну, зустрінемо як рідних".

В рамках фестивалю на Волині побувала наукова делегація з США (штат Юта). Професор Колін Андерсен, яка очолювала делегацію і записувала пісні, звичаї, відзняла весільні і купальські святково-обрядові дійства у виконанні колективу "Родина". А через рік на основі дійства "Випікання короваю" Колін Андерсен поставила танець хліба.

Співдружність, співпраця, взаємообмін між учасниками колективів, що брали участь в Міжнародному фестивалі "Поліське літо з фольклором" показує, що різні за мовою, культурою і способом життя народи прагнуть до взаємного пізнання і зближення. Фестиваль – це справжнє свято духовного єднання людей із різних куточків світу, а широка панорама культурного різнобарв'я людства – це демонстрація унікальних форм творчості народів світу.

З нагоди святкування 15-ої річниці незалежності української держави в місті Луцьку буде проходити Міжнародний фестиваль “Поліське літо з фольклором”. І якщо душа просить свята, їдьте на Волинь.

Література:

1. Бондар А. Кука есть не будем, будем танцевать // Независимость. – 1999. – 21 квітня.
2. Влад М. Волинська фольклорна родина // Міжнародний туризм. – № 1 (67)’06 (лютий – березень). – С. 90.
3. Гуменюк Н. Конференція CIOFF у Луцьку: Підсумки і перспективи // Віче. – 1999. – 22 квітня. – С. 6.
4. Доможирова Г. Сонячні спогади про “Міжнародне поліське літо” // Тиждень. – 1998. – 14-20 серпня. – № 33.
5. Доможирова Г. Якщо душа просить свята, їдьте на Волинь // Тиждень. – 1999. – 5-11 серпня. – № 32. – С. 5.
6. Жарчинська О. Українські вечорниці значите вся Європа // Вісник. – 1999. – 22 квітня. – № 16.
7. Філатенко А. До наступного літа // Волинь. – 1999. – 27 липня.
8. Хмілевська І. Фольклор – джерело формування народного світогляду. – Збірник наукових праць, 2004.
9. Штинько В. Луцьк – місто фестивальне. – Газета “Волинь”. – № 44, 22 квітня 1999 р.
10. VII Міжнародне поліське літо з фольклором. – Луцьк, 2000.

Яровий В.М.,
директор Луганського ОЦНТ,
викладач ЛНПУ ім. Т.Г. Шевченка,
здобувач ДАКККіМ;
Бірюкова Л.В.,
зав. сектору Луганського ОЦНТ,
магістрант ЛНПУ ім. Т.Г. Шевченка

РОЗВИТОК СУЧАСНОГО НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА ЛУГАНЩИНИ У ПОЛІКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

Носієм культурної спадщини завжди було і залишається народне мистецтво, яке є складовою частиною загальної національної культури. Народне традиційне мистецтво тісно пов’язане з життям та побутом людей, їхніми звичаями, навколишньою природою. Широкого визнання як в нашій країні, так і за кордоном набуло українське декоративне-ужиткове мистецтво.

Декоративно-ужиткове мистецтво Луганщини пишається розмаїттям видів і жанрів творчості: вишивка і ткацтво, мережка і мереживо, художня обробка дерева, металу, шкіри, каміння, плетення з природних матеріалів,

сутажу, художнє скло, кераміка і гончарство, моделювання сучасного одягу за народними традиціями – це все, що складає гордість нашого краю.

У Луганській області ведеться значна робота над збереженням і розвитком промислів. Обласні органи і установи культури проводять змістовну пошукову роботу над виявленням найкращих зразків окремих жанрів народної творчості.

Збереженням та розвитком кращих традицій декоративно-ужиткового мистецтва Луганщини займається обласний народний клуб "Лівша", який у 1980 році був створений з метою подальшого розвитку художніх промислів, об'єднання і спрямування творчості самодіяльних майстрів області, надання їм практичної допомоги та популяризації народного мистецтва серед населення. На сьогоднішній день клуб об'єднує більше двохсот членів і їх кількість поступово зростає.

Починаючи з 2002 року, Луганським обласним центром народної творчості та керівником клубу Слюсар Н.Г. ведеться робота над створенням осередків клубу "Лівша" у кожному місті та районі області, що дозволить налагодити більш тісні зв'язки з майстрами найвіддаленіших сіл та районів. На сьогодні таких осередків є вже 4: клуб "Тоніс" (м. Свердловськ), "Промінь" (м. Красний Луч), "Берегиня" (Сватівський р-н), "Джерело" (м. Лисичанськ). А також планується створення таких клубів у містах Роженьки, Антрацит та Стаханов.

Особливу увагу у своїй роботі керівництво клубу приділяє вихованню підростаючого покоління. Обласний клуб "Лівша" має дитячі колективи-супутники – зразковий колектив "Родинний вогник" центру дитячої творчості м. Луганська, комплексний позашкільний заклад "Радість" Палацу дітей та юнацтва Артемівського району м. Луганська, зразковий дитячий колектив "Гончарик" м. Успенка Лутугинського району, дитяча гончарна студія "Відродження" с. Пархоменко Краснодонського району.

Членство у клубі дає можливість майстрам не тільки спілкуватися з однодумцями, отримувати мистецькі поради, але й постійно приймати участь у різноманітних виставках, ярмарках та фестивалях, які проходять в Україні та за її межами. Це:

– свято поезії, літератури та творів декоративно-прикладного мистецтва "Лесині джерела" м. Новоград-Волинський Житомирської області (Україна);

– свято культури і мистецтва культурних регіонів України "Родослав" м. Івано-Франківськ (Україна);

– свято слов'янської культури "Хотмижська осінь" м. Хотмиж Білгородської області (Росія);

– свято культур "Шолоховська весна" с. Вьошки Ростовської області (Росія);

– міжнародний фестиваль мистецтв “Слобожанський спас” м. Сватове, Луганська область (Україна);

– міжнародний фестиваль козачої культури “Любо” смт. Станично-Луганське, Луганська область (Україна);

– всеукраїнська виставка “Експо центр” м. Київ (Україна), та багато інших.

Отож клуб “Лівша” постійно веде роботу по збагаченню, збереженню та розвитку народних художніх промислів. За підтримки адміністрації області та Луганського обласного центру народної творчості клубом здійснено багато різнопланових виставок.

Як підтвердження майстерності обласний клуб “Лівша” отримав диплом та бронзову медаль на Всеукраїнській виставці “Український сувенір – 2005”, що проходила за підтримки президента України в рамках Всеукраїнської виставки-конкурсу “Кращий вітчизняний товар року”.

Кращі зразки народного металообробного промислу з дивовижною гармонією поєднують природні властивості металу з професійною вправністю та естетичною свідомістю творця. У металообробному ремеслі на Луганщині працюють Е.Е. Кішш (смт. Успенка Лутугінського району) та О.О. Ткаленко (м. Антрацит).

Кішш Елемир Елемирович розпочав свій творчий шлях в сімнадцять років. Спочатку займався різьбленням і навіть отримав звання народного майстра. Та творчі пошуки привели майстра до металообробного промислу. Для того, щоб максимально приблизитись до оригіналу минувших століть, майстер вивчає історичну літературу, використовує стародавні прийоми обробки металу. Його кубки, сервізи, вази, скриньки, шаблі, шпаги – унікальні.

Захоплення зброєю Ткаленко Олександра Олександровича почалось з дитинства. Своє перше замовлення він отримав, ще навчаючись у школі. Самостійно вивчаючи техніку виготовлення зброї, Олександр Олександрович досяг високого рівня майстерності. У 2005 році на спеціалізованій виставці холодної високохудожньої зброї (м. Київ) майстер отримав першу премію.

На Луганщині килимарством займається тільки одна майстриня – це мешканка села Розкішне Лутугінського району О.П. Резнікова.

В Україні дуже мало майстринь, які працюють саме на ткацькому станку з використанням традиційних технологій. На сьогоднішній день в Луганській області в цьому виді декоративно-прикладного мистецтва працюють Г.К. Харламова (с. Гречишкіне Новоайдарського району) та А.І. Ясинська (Слов’яносербський район). Зокрема, у колекції Ганни Кіндратівни близько ста домотканих рушників, а також серветки, доріжки тощо. Її роботи були представлені на ІІ Всеукраїнській звітній виставці у м. Києві 2004 р., де їх високо оцінили народознавці. У 2005 році вона отримала звання народний самодіяльний майстер декоративно-прикладного мистецтва.

Вишивка є найпоширенішим промислом на Луганщині. Майстри цього виду народної творчості є в кожному місті та районі. Сучасні майстрині зберігають та продовжують народні традиції, органічно вплітають елементи поліхромії. Вироби вишивальниць зберігають характерні для традиційних слобідських рушників орнаменти.

Різноманітність технічних прийомів, багатство орнаментальних мотивів, високий рівень виконання демонструють такі майстрині, як Н.Г. Слюсар, Н.О. Жилякова, Л.С. Капралова, С.Г. Жукова, В.С. Косенко, В.В. Кривоніс, А.М. Литвинова, Н.С. Лебедєва, Є.С. Пирогова, Л.С. Капралова (м. Луганськ), Н.М. Анохіна (м. Успенка Лутугинського району), І.М. Волощенко (м. Щастя), Т.І. Гусарчук та О.Е. Павлова (м. Антрацит), Л.В. Свілогузова та Л.М. Левадна (м. Сватово) та інші.

Художня обробка дерева на Луганщині представлена різьбленням та точінням. Пошук дедалі нових сучасних форм та технічних прийомів для вираження художніх задумів, технічна майстерність та композиційна виразність притаманна таким самодіяльним майстрам Луганщини, як Л.В. Терещенко та А.Л. Терещенко (м. Северодонецьк), С.В. Ткаченко (м. Алчевськ), О.В. Клименко (с. Веселе Старобільський район), М.В. Лесик та В.С. Макарчик (м. Красний Луч), В.О. Мезін (м. Сватове), В.О. Шигобеєв (Перевальський район), О. Жур (м. Алчевськ), В.А. Буйко та Ю.В. Тихий (м. Луганськ).

Виробництво сучасної народної кераміки визначає традиційність з притаманною їй системою художніх образів, а також індивідуальний пошук у межах збереження локальних творчих канонів. Гончарство Луганської області представлене М.С. Павлюком (с. Пархоменко Краснодонського району), а кераміка М.К. Ярошко (м. Луганськ), Л.В. Воронова та В.І. Воронов (м. Успінка Лутугинського району).

Писанкарство не характерне для Луганщини, але на сьогоднішній день в цій техніці працює Т.О. Коновал (м. Свердловськ). Роботи майстрині зберігаються в музеях м. Свердловська, м. Луганська та м. Коломиї Івано-Франківської області в музеї писанки. У 2002 році Тетяна Олексіївна прийнята у члени Національної спілки майстрів України. Вона є автором методики та програми навчання дітей дошкільного віку писанкарству, та засновником Свердловської різновікової студії писанкарства, де займаються всі бажаючі. Також починаючі майстри писанкарства є у містах Алчевськ, Антрацит, Красний Луч та у Слов'яносербському районі.

Традиційне в самій своїй основі українське декоративне-ужиткове мистецтво має глибинні зв'язки з історичним минулим, передається із покоління в покоління і збагачується новими елементами як життєдайне джерело національної культури.

З М І С Т

Роль і місце Болонського процесу в системі художньо-мистецької освіти українського суспільства

Бакало Л.К.
Сутність самостійної роботи студентів-музикантів (майбутніх диригентів) 3

Балашова О.С.
З питань інтеракції мистецтв у системі музичної освіти 6

Верещак О.М.
Демократизація позашкільної освіти на засадах полікультурності 9

Гладушина Р.М.
Професійне становлення творчої особистості в контексті полікультурного простору 12

Глущук Т.В.
Особливості програмності у фортепіанній композиторській творчості для дітей в Україні останньої третини ХХ ст. 15

Губа О.А.
Особливості акторського тренінгу в роботі з дитячим театральним колективом 18

Гулевська І.
Режисерська концепція – фундамент культурної самоідентифікації та співпраці учасників творчого проекту 21

Донченко Н.П.
Педагогічна направленість режисерської професії 24

Дутчак У.В.
Художньо-творча діяльність та її вплив на естетичний розвиток підлітків 26

Єрмакова В.М.
Рекомендації щодо проведення тренінгів для підготовки танцювальних пар молодшого шкільного віку (бальна хореографія) 29

Жуковін О.В.
Стиль і стилізація у творчості режисера 36

Красножон С.
Науково-дослідна робота кафедри книгознавства та видавничої діяльності Київського національного університету культури і мистецтв (1999–2005 рр.) 41

Кудряшова О.Є.
Особливості формування творчого потенціалу в сучасному соціокультурному просторі 44

Луценко В.М.
Некоторые аспекты развития и сохранения певческого голоса школьника 46

Маруфенко О.В.
Формування вокально-слухових навичок у школярів 49

Миронюк О.Г.
Національне виховання як фактор цілісного виховання особистості 51

Мірошниченко І.М.
Педагогічний потенціал виховання культури дозвілля у студентської молоді 54

Нестеренко Д.М.
Розвиток потреби пізнавально–творчої діяльності молодших школярів засобами бальної хореографії 57

Оленіна Г.О.
Літературний розвиток підлітків засобами позашкільної роботи 59

Пашкова С.М.
Болонський процес та його віддзеркалення в системі дитячої музичної освіти українського суспільства 62

Петрова І.В.
Проектний підхід у педагогіці дозвілля: особливості застосування 67

Поліщук І.В.
Формування культурологічної компетенції української молоді засобами демократичної політичної освіти, культури та мистецтва 70

Попов М.М.
Роль педагогічної техніки у професійній підготовці студентів педвузів 73

Попова М.С.
Взаємодія мистецтв на уроках музики спеціалізованої школи 77

Рахманіна В.М.
Особливості художньо-естетичного виховання підлітків в умовах школи моделей 80

Саган В.А.
Воспитание профессионализма у студентов-театралов в условиях учебного театра 82

Ткачук А.О.
Психолого-педагогічний зміст навчання співу 86

Українець О.
Художня образність хорового твору Ірини Алексійчук "листи із мушлі" 89

Фадєєва К.В.
Методи "штучного інтелекту" в аналізі музичних творів 92

Фатюшин Ю.В.
Формування оздоровчої функції рухової активності студентів в позанавчальний час 96

Цой І.М.
Педагогічні погляди Григорія Ващенка на виховання духовності особистості 99

Чумаченко Л.М.
Відображення духовного світу творчої індивідуальності в аспекті аналізу художніх стилів 103

Шорошева Л.О.
Кобза, домра та специфіка їх перетворення 105

Музична культура в полікультурному світі

Афоніна О.С.
Творчість сучасних українських композиторів у дослідженнях студентів ДАКККіМ (на прикладі творчості В.І. Степурка) 109

Басса О.М.
Камерно-вокальна творчість В. Барвінського, Н. Нижанківського, С. Туркевич, А. Рудницького в загальноєвропейському контексті 113

Белініна Т.О.
Розуміння Т. Адорно музики як "соціального шифру" 117

Береза Р., Бурбан М.
Українська хорова традиція як фактор впливу на музичну культуру Росії 118

Блонська І. П.
Символізм П. Верлена у вокальній творчості С. Борткевича 121

Васильєва Л.Л.
Стилістика важкого року в Україні і світі 125

Гречуха Н.Г.
Рапсодія "Обереги" Ю. Алжнєва у контексті новаторства українського хорового мистецтва 90-х років XX ст. 128

Громченко В.В.
Роль деяких українських музично-культурних звершень у розвитку кларнетного виконавства в Європі XVIII століття 132

Зайцева І.Є.
Музичний спектакль як засіб відродження гуманістичних цінностей 135

Мальцева В.Г.
Вплив на формування художніх смаків медіа простору 137

Ніколаєва І.А.
Відень як центр українсько-австрійських музичних контактів 142

Ніколаєва Л.М.
Європейська сонатна модель у фортепіанній творчості композиторів Галичини 146

Павленко І.М.
Історико-культурний контекст становлення музикознавчої школи Харкова (перша третина ХХ ст.) 150

Парфентьєва І.П.
Духовне відродження творчого доробку А. Веделя в контексті ХХ століття 152

Петренко О.М.
Рефлексія сакрального як прояв полікультурності в творчості композиторів України кінця ХХ – початку ХХІ ст. 160

П'ятницька-Позднякова І.С.
Національна інтонаційність як концепт української музичної культури романтизму 164

Слабченко М.О.
Передумови становлення музичного професіоналізму на Херсонщині (XIX–XX ст.) 172

Тимощук О.Є.
"Дитячий альбом" для фортепіано: історія виникнення та становлення 175

Фабрика -Процька О.Р.
Динаміка розвитку лемківської пісенної культури в Україні ІІ пол. ХХ ст. – поч. ХХІ ст. 177

Харандюк Н.
Полікультурний діалог у камерно-вокальних творах В. Сильвестрова (на матеріалі вокального циклу "Тихі пісні") 181

Хоу Цзянь
Жанрова система традиційної китайської опери 184

Чжу Чанлей
Инновационные процессы синтеза смыслов в творчестве Евгения Станковича 187

Шандрина-Белоконева Т.Б.
Отражение традиции византийской культуры в древнерусской церковной музыке 189

Народна творчість як складова культурного простору держави

Александрова І.В.
Аматорський театр України: історико-культурологічні витоки 193

Андріяшко В.Д.
Вплив народного мистецтва і монументального живопису
на формування стилістики художнього текстилю Києва
(1960–1980 рр.) 196

Гаєвська Т.І.
Українська обрядовість: її роль і місце в сучасних умовах 200

Грачова Н.С.
Народна творчість як складова культурного простору держави 202

Грицак Т.І.
Аматорське мистецтво в контексті соціокультурного розвитку села
(на прикладі Рівненської області) 207

Денисюк Ж.З.
Масова культура як інструмент глобалізації суспільства 210

Доманська О.А.
Особливості видовищності театрального мистецтва 212

Кононенко Н.М.
Народні традиції як основа формування культури поведінки 214

Костюкова В.М.
Шляхи трансформації народного вишивального мистецтва Київщини
XIX – початку XXI століття в етномистецькому середовищі 216

Крижановська Н.Є.
Український народний хор як фактор збереження національної
ідентичності в сучасній культурі 219

Крипчук М.В.
Створення символічного образу масового театралізованого
видовища 221

Кухарєва О.К.
Шлюб та сім'я в українському суспільстві (традиції та сучасність) 226

Кучерук Н.П.
Фольклорна основа репертуару Заслуженого народного самодіяльного ансамблю пісні і танцю України “Колос” 231

Лата Н.А.
Діалектика національного і загальнолюдського в художньому образі хореографічного мистецтва 232

Мартошенко Т.М.
Дитяча аматорська творчість в контексті світового розвитку 235

Медвідь Т.А.
Значення місцевого колориту в народносценічному танці 237

Мельник М.М.
Еквівалент поетичного слова в театралізованому тематичному концерті 239

Мерлянова О.А.
Світоглядні та обрядово-культові засади архаїчних жіночих танців 241

Назарець О.І.
Голендерські чехи на Вінниччині 244

Нечаєнко Т.В.
Роль голосових і кінетичних засобів впливу на слухача в ораторському мистецтві 247

Орлюк К.В.
Організація та діяльність експериментальних майстерень при Державному українському музеї 250

Оспадова Л.Л.
Роль дитячої аматорської театральної студії у розвитку комунікативної культури підлітків 253

Піддубна О.М.
Проблеми народної художньої творчості у підготовці майбутнього вчителя образотворчого мистецтва 256

Покотило Г.М.
Народне мистецтво – основа естетичного та патріотичного становлення митця 259

Поліщук Л.О.
Сучасні форми дозвілля в клубних закладах 263

Пронь А.М.
Автентичний хореографічний фольклор покуття: проблема збереження національного в сучасній культурі 265

Садовенко С.М.
Український музичний фольклор у музичному розвитку дошкільників 267

Свистун А.О.
Сучасний стан розвитку аматорських театрів на півдні України (на прикладі Миколаївського молодіжного народного театру "Стук") 272

Сидоровська Є.А.
Особливості організації дозвілля дітей в парках культури і відпочинку 276

Турчак Л.І.
Сучасні тенденції у народному декоративному мистецтві 277

Фішер В.М.
Особливості пародії як розмовного жанру на естраді 279

Хмілевська І.С.
Народна творчість як діалог української культури і співучасть у міжнародному обміні 281

Яровий В.М., Бірюкова Л.В.
Розвиток сучасного народного мистецтва Луганщини у полікультурному просторі 287

Міжнародна науково-практична конференція

Україна – Світ:
від культурної своєрідності до спорідненості культур

25 – 26 травня 2006 р.

Частина 2

Підписано до друку _____2006. Формат 60х84/16
Друк офсетний. Умовн. др. арк. _____ Тираж _____ прим.
Зам. _____

Видавець і виготівник
Друкарня Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв
Адреса: 01015, Київ–15, вул. Січневого повстання, 21
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єктів
видавничої справи ДК № 2544 від 27.06.2006.

ПЕРІОДИЧНІ ФАХОВІ НАУКОВІ ВИДАННЯ ДАКККіМ

№	Назва (періодичність видання)	Розділи
1	Збірник наукових праць “**Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури**” (2 рази на рік)	1. Загальнотеоретичні питання 2. Історія художньої культури 3. Морально-естетичні проблеми сучасності 4. Художня творчість як об’єкт естетико-мистецтвознавчого аналізу 5. Методичні та методико-педагогічні проблеми
2	Науковий журнал **“Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв”** (4 рази на рік)	1. Філософія 2. Мистецтвознавство 3. Історія 4. Політологія
3	Альманах **“Культура і сучасність”** (2 рази на рік)	1. Філософія 2. Культурологія 3. Мистецтвознавство 4. Соціологія
4	Збірник наукових праць **“Мистецтвознавчі записки”** (2 рази на рік)	1. Музикознавство та музична педагогіка 2. Мистецтво театру і кіно 3. Проблеми образотворчого мистецтва 4. Питання культурології
5	Науковий журнал **“Бібліотекознавство. Документознавство. Інформологія”** (4 рази на рік)	1. Документознавство та архівознавство 2. Бібліотекознавство та інформаційна діяльність

Наукова частина (тел. 254-58-23)

ФОНД СПРИЯННЯ РОЗВИТКУ НАУКИ, ОСВІТИ, КУЛЬТУРИ ТА ПІДТРИМКИ МОЛОДИХ ВЧЕНИХ

“ОСВІТЯНИ”

◊ науково-методичне забезпечення;
◊ комп’ютерний набір;
◊ наукове, літературне, технічне редагування;
◊ професійна коректура;
◊ художнє та комп’ютерне макетування;
◊ підготовка до друку та видання;
◊ розміщення у фахових виданнях.

Наукові статті, автореферати, дисертації, монографії та інші наукові видання

тел. 468-7312; моб. (+38-067) 502-7495
моб. (+38-097) 446-1761
E-mail: osvityany@ukr.net

Запрошуємо до співпраці