

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка

Кафедра музичного мистецтва

Кафедра образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва
та реставрації творів мистецтва



ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ

студентів і магістрантів мистецьких спеціальностей
педагогічного факультету Кам'янець-Подільського
національного університету імені Івана Огієнка

Випуск XIII

Кам'янець-Подільський
2020

УДК 378.4(082)-057.87:78

ББК 74.58 Я 431:85.31

З-41

Рецензенти:

Урсу Н.О., доктор мистецтвознавства, професор;

Печенюк М.А., кандидат педагогічних наук, професор;

Бахмат Н.В., доктор педагогічних наук, професор.

Члени редколегії:

Яропуд З.П., кандидат педагогічних наук, доцент;

Воєвідко Л.М., кандидат педагогічних наук, доцент;

Маринін І.Г., кандидат педагогічних наук, доцент.

Відповідальна за випуск:

Печенюк М.А., кандидат педагогічних наук, професор.

Редактор:

Лабунець В.М., доктор педагогічних наук, професор.

З-41 Збірник наукових праць студентів і магістрантів мистецьких спеціальностей педагогічного факультету Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Вип. XIII. Кам'янець-Подільський : ТОВ «Друк-Сервіс», 2020. 160 с.

У збірнику вміщено матеріали, які стали наслідком науково-дослідної та пошукової праці студентів і магістрантів під керівництвом наукових керівників. Автори статей досліджують різноманітні актуальні проблеми в галузі мистецької педагогіки, історії музики, мистецтвознавства.

УДК 378.4(082)-057.87:78

ББК 74.58 Я 431:85.31

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації серія КВ № 14708-3679ПР «Збірник наукових праць студентів і магістрантів мистецьких спеціальностей педагогічного факультету Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка»

Рекомендовано до друку радою педагогічного факультету
Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка
Протокол № 5 від 28 квітня 2020 р.

© Кам'янець-Подільський національний
університет імені Івана Огієнка, 2020

З М І С Т

Алексєєва О. І. Художньо-виражальні можливості співацького голосу дітей молодшого шкільного віку	6
Базелюк А. Ю. Вокально-хорові навички школярів та методи їх розвитку	9
Барановська О. В. Сучасний гіперреалізм як інваріант французького реалізму середини XIX століття	13
Боднар С. О. Свято-Георгіївська церква Кам'янець-Подільського. Історія і сучасність	16
Бойко Ю. І. Іконографія образу Марії Магдалини у європейському малярстві (на прикладі живописного полотна «Марія Магдалина» з фондів Кам'янець-Подільського державного історичного музею-заповідника	20
Бойко Ю. І. Розвиток народної житлової архітектури Поділля	23
Гончар Д. В. Розвиток української народно-пісенної творчості: спроба ретроспективи	26
Гуль М. О. Особливості розвитку співацького голосу дітей молодшого шкільного віку	29
Душніцький Д. І. Тенденції та етапність формування репертуару для академічних ансамблів народних інструментів	32
Зернюк В. В. Роль українського музичного фольклору в естетичному вихованні молодших школярів	35
Зернюк В. В. Функції диригентської діяльності вчителя музики	39
Івасюк В. А. Виховний вплив сакрального мистецтва на освітні процеси майбутнього художника-реставратора	41
Івасюк В. А. Технічні аспекти укріплення ґрунту поліхромного різьблення двобічної процесійної ікони «Святий Станіслав» (Образ Богородиці Бердичівської) XIX століття	45
Кишкіна М. С. Ігор Стравинський і Україна	49
Кобріна Н. В. Дари природи в натюрморті живописців Хмельниччини XX століття	53
Король А. П. Українська міфологія очима радянських художників	57
Котик М. І. Особливості творчого становлення художниці Ольги Жудіної	59

Кравчук А. А. Естетичне виховання молодших школярів засобами хорового співу	62
Крилова О. В. Особливості формування музично-естетичного смаку учнів молодшого шкільного віку у процесі навчання співу	65
Лашко Я. В. Консервація двосторонніх процесійних ікон у реставрації	69
Леонтюк М. І. Подільська ікона як самобутнє явище в українському іконописі	72
Мазур Т. А. Проблема протистояння академізму та романтизму у творчості представників французького живопису: Жан Енгр та Ежен Делакруа	76
Марценюк О. М. Використання вокальної спадщини українських композиторів у формуванні художніх смаків підлітків	79
Маслюк Ю. В. Культурно-музичні українсько-польські зв'язки	82
Маслюк Ю. В. Особливості вокальної техніки в сучасному дитячому естрадному співі	86
Мевша О. Ю. Замок у селі Жванець як вид фортифікаційної архітектури Хмельниччини	90
Мулярчук О. М. Феномен творчості жінок-живописців в умовах соціальних обмежень європейської культури XVI-XVIII століть	93
Нарасвська М. М. Елементи театральної педагогіки в роботі вчителя	97
Николайчук П. П. Виховання патріотичних почуттів школярів засобами національного музичного мистецтва	100
Панкевич Т. В. Історична генеза іконописного мистецтва	103
Пасовиста Н. М. Вокальне виховання молодших школярів на уроках музичного мистецтва	106
Пилипей А. І. Особливості арт-терапевтичних методів в освітньому процесі	110
Підгорна А. О. Формування мистецьких течій XIX ст. крізь призму творчості Рафаеля Санті	114
Прутуляк М. Р. Поширення григоріанського хоралу у контексті цециліанського руху в Україні кінця XIX – початку XX ст.	119
Прутуляк М. Р. Українська культурна дипломатія та світовий тріумф «Щедрика»	121

Рекочинська А. Р. Едвард Колі Берн-Джонс – останній представник течії прерафаелізму	125
Роцінська І. О. Використання нетрадиційних технік малювання на уроках образотворчого мистецтва	129
Сазанська А. В. Житлова архітектура Вірменської вулиці в Кам'янці-Подільському	132
Сайнчук І. А. Розвиток музичного артистизму учнів музичних шкіл як художньо-педагогічна проблема	135
Самбор Б. О. Особливості формування вокально-хорових навичок у молодших школярів на уроках музичного мистецтва	138
Сотніков Д. В. Синтез макетування і комп'ютерних технологій у художньому конструюванні	141
Стефанцев Я. В. Палац князів Сангушків – важлива архітектурна пам'ятка України	144
Струк К. В. Семантичні аспекти сонати a-moll В.А. Моцарта.....	147
Тарнавська М. П. «Авторська манера» живопису Дмитра Жудіна....	150
Цибуляк І. Е. Організація шкільного хорового колективу у сучасній українській школі.....	153
Шухтуєва П. О. Інтеграція видів мистецтва як художній прийом сучасного кінематографу	156

ХУДОЖНЬО-ВИРАЖАЛЬНІ МОЖЛИВОСТІ СПІВАЦЬКОГО ГОЛОСУ ДІТЕЙ МОЛОДШОГО ШКІЛЬНОГО ВІКУ

У статті проаналізовано проблеми співацького розвитку дітей молодшого шкільного віку, вікові особливості функціонування голосового апарату школярів, формування художньо-виражальних засобів у співі.

Ключові слова: діти молодшого шкільного віку, музичне мистецтво, спів, співацький голос, художньо-виражальні засоби.

Співацький розвиток дітей молодшого шкільного віку на уроках музичного мистецтва та в позаурочний час передбачає формування вокально-технічних навичок та роботу над художнім боком виконання вокальних творів. Головним завданням в ході виконання музичного твору є передача художнього задуму композитора, почуттів, емоцій закодованих у літературному та музичному тексті.

Проблеми музичного виховання дітей у школі досліджували О. Ростовський, Г. Падалка, О. Щолокова. Співацький розвиток дітей аналізували у своїх працях О. Ростовський, Л. Хлебнікова. Особливості формування співацьких навичок учнів молодших класів висвітлені у дослідженнях В. Тевлина, Є. Алмазова, О. Апраксиної, Н. Орлової.

Метою написання статті є вивчення засобів удосконалення художньо-виражальних можливостей школярів у співі.

Важливим елементом роботи над вокальним твором є формування художньо-виражальних засобів у співі. Але необхідно зазначити, що відпрацювання навичок виразного артистичного виконання твору має базуватися на добре вивченому музичному тексті та вирішенні технічних виконавських моментів. До художньо-виражальних засобів у співі належать динамічні властивості співацького голосу, чіткість вокальної дикції, виразність та природність міміки та жестикулювання виконавця.

Для втілення художнього образу вокального твору виконавець має володіти засобами виразного виконання: сформованими співацькими навичками, розвиненим диханням, динамічними, тембральними характеристиками співацького голосу. Вокально-педагогічна робота з молодшими школярами вимагає урахування вікових особливостей розвитку голосового апарату дітей. Складність роботи з дитячими голосами по-

лягає в тому, що значна частина органів, які беруть участь у голосоутворенні можуть зростати з різною інтенсивністю, що позначається на їх функціонуванні. Цей процес можна охарактеризувати як стрибкоподібний, причому зміна стрибків протягом росту відбувається неодноразово і може набувати як інтенсивного характеру, так і послабленого. Розмір, положення, будова м'язів та нервово забезпечення гортані дитини має певні особливості. У цьому віці ще не сформований голосовий м'яз. На тій ділянці гортані, де має бути голосовий м'яз, утворюються лише окремі волокна майбутнього м'яза, вони ще не вплелися у голосові зв'язки і не прикріпилися до хрящів. Тому природно, що дитина не може у 7-9 років користуватися механізмами грудного резонування. Означені фізіологічні процеси пояснюють, чому у молодшому шкільному віці переважає фальцетний механізм звукоутворення. У цей період голосові зв'язки при фонації коливаються головним чином своїми внутрішніми краями, що обумовлює так зване фальцетне звучання, при якому голосова щілина залишається дещо відкритою на всю довжину голосових складок [4]. Щоб процес навчання співу мав ефективний і творчий характер, а виховання дитячого голосу відбувалося послідовно та поступово, необхідно врахувати вікові особливості розвитку дітей та особливості розвитку їх співацького апарату.

Особливості будови голосового апарату дітей молодшого шкільного віку відбиваються на певній обмеженості технічних, динамічних, звуковисотних можливостей співацьких голосі школярів. Обмеженість сили звуку голосу, об'єму легень, невелика витривалість органів голосоутворення звужують арсенал їх вокальних можливостей. Але технічна обмеженість голосових даних дитини компенсується глибокою емоційністю, проникливістю виконання, безпосередністю та природністю поведінки дітей на сцені. В роботі з учнями молодшої школи вчителів важливо враховувати і психологічні особливості розвитку школярів. Дитина молодшого шкільного віку більш активно вбирає в себе гаму звуків, кольорів, запахів, процес навчання спонукає до більш активного аналізу власних вражень. Дитина ще не вміє керувати своїми почуттями, але вона цього прагне, що створює гарні передумови для заняття з постановки голосу та розвитку творчих можливостей. Як відомо, виховання чуттєвої сфери дитини неможливе без організації творчої діяльності, у якій включено активне інтелектуальне та емоційне сприйняття краси оточуючого світу. Завдання вчителя музичного мистецтва через емо-

ційно яскраві і зрозумілі образи показати красу співу, навчити дитину бачити, чути, відчувати прекрасне й зберегти у своїй душі захоплення на все життя.

Працюючи над художнім боком виконання вокального твору педагог має турбуватися про розвиток емоційної пам'яті у дітей. Як вважав В. Сухомлинський, «для виховання дуже важливо знайти куточки краси та миті краси, які дитина має побачити, відчути, зрозуміти, закарбувати назавжди у своєму серці. Це сама сутність виховання емоційної пам'яті – пам'яті на прекрасне, не лише у природі, але й у людині. Від того, як у дитинстві розвивається пам'ять на прекрасне, значною мірою залежить здатність захоплюватися і зневажати, любити й ненавидіти» [3, с. 189].

Заохоченню дітей до занять співом, роботи з розвитку виразальних вокальних якостей сприяє урахування інтересів школярів в ході добору пісенного репертуару. Особливого значення діти молодшого шкільного віку надають творам казкового жанру, або тим, де мова йде про дитячих героїв з яскраво виділеними позитивними чи негативними рисами характеру. Дітям цього віку притаманне прагнення до пошуку вокальних засобів, які б допомогли відобразити характерні риси героя твору в перебільшено піднесених кольорах, якщо цей образ викликає у них захоплення, або у перебільшено потворних, якщо герой вокального твору викликає огиду.

Дітям молодшого шкільного віку властиві наслідування та підвищена навіюваність, що може набути як позитивних, так і негативних наслідків у процесі вокального виховання. У зв'язку з недостатнім розвитком самосвідомості і малим життєвим досвідом, діти можуть наслідувати недоречні рухи під час співу, гучний спів, прагнути повторити тембральне забарвлення голосу дорослих виконавців. Усе це може згубно позначитися на подальшому їх становленні як музикантів. Завдання вчителя прививати своїм вихованця художній смак, турбуватися про естетичний розвиток особистості учня.

Отже, важливим елементом співацького розвитку учнів молодшого шкільного віку є формування арсеналу засобів художньої виразності у співі. Працюючи над художнім боком виконання твору педагог має допомогти учневі проаналізувати зміст, характер твору, дібрати засоби інтерпретування вокального образу. Роботі над художнім боком виконання пісні має передувати вивчення літературного тексту та мелодії, відпрацьованість технічних виконавських складнощів.

Список використаних джерел

1. Кушка Я.С. Методика музичного виховання дітей. Вінниця : НОВА КНИГА, 2007. 289 с.
2. Ростовський О.Я. Методика викладання музики в початковій школі. Тернопіль: Навчальна книга, 2000. 215 с.
3. Сухомлинський В.А. Избранные произведения в пяти томах. Київ : Радянська школа, 1979. Т. 1. 686 с.
4. Стулова Г.П. Развитие детского голоса в процессе обучения пению. Москва : Прометей, 1992. 118 с.

The article analyzes the problems of singing development of children of primary school age, age peculiarities of functioning of voice apparatus of students, formation of artistic and expressive means in singing.

Key words: *young children of school age, musical art, singing, singing voice, artistic and expressive means.*

УДК 373.5.016:78.087.68

Базелюк А. Ю., студентка III курсу

Науковий керівник: **Воєвідко Л. М.**, кандидат педагогічних наук, доцент

ВОКАЛЬНО-ХОРОВІ НАВИЧКИ ШКОЛЯРІВ ТА МЕТОДИ ЇХ РОЗВИТКУ

У статті розглянуті основні вокально-хорові навички та методи розвитку цих навичок у школярів закладів загальної середньої освіти.

Ключові слова: *вокально-хорові навички, вокально-хорова робота, вокально-хорова техніка, хоровий спів, звуковедення, дихання.*

У наш час надзвичайно актуальним питанням є формування у школярів духовності на моральних цінностей. Значну роль в цьому процесі відіграє саме музичне виховання. Завдяки різноманіттю засобів, методів і підходів школярі не тільки отримують широкий спектр знань, а й навчаються креативно мислити, поважати культуру і мистецтво, любити естетику і прекрасне. Тому вокально-хорова робота здійснюється у школі як один із найпоширеніших аспектів активної музичної діяльності. Вокально-хорові навички учнів постійно потребують розвитку для покращення і удосконалення процесу співацької діяльності у хорі.

Проблема хорової освіти досліджувалась у творчості провідних музичних педагогів, таких як С. Гладка, Н. Тевлін, Н. Чорноіваненко, Л. Дмитрієв, О. Апраксіна, Л. Безбородов, Г. Стулова та багато інших. Однак тема вокально-хорової роботи настільки важлива і глибока для

музичного виховання дитини і в цілому, що досліджуючи її, впроваджуючи безліч різних методів залишаються прогалини. Але цю скарбничку компетентностей і методів постійно доповнюють музичні педагоги, вносячи оновлення, узагальнюючи те, що існує і активно застосовується. Метою статті є теоретичне обґрунтування формування вокально-хорових навичок та методів їх розвитку.

Починаючи з молодших класів, музично-естетичне виховання та вокально-технічний розвиток школярів повинен йти взаємопов'язано і нерозривно. Виховання школярів, хоровий спів і сьогодні являється одним із найбільш доступних засобів прилучення школярів до музичної культури. Основне завдання шкільного хорового колективу та його керівника складається з того, щоб прищепити дітям цікавість і любов до хорового співу. Добре організована робота хору сприяє згуртуванню дітей в єдиний дружній колектив, виявляючи їх творчу активність [1, с. 152]. В таких умовах у школярів відбувається розвиток спільної відповідальності за справу. Також хорове виконання слугує не лише розвиткові музичних здібностей, а й виразності мовлення, мислення, збільшенню словникового запасу.

Для успішної діяльності шкільного хорового колективу є необхідною вокально-хорова робота. Вокально-хорова робота складається з багатьох елементів: ансамблю, динаміки, строю та інших. Надзвичайно важливим є вокально-хорова техніка, про яку завжди повинен піклуватися керівник. Якісний спів у хорі повністю пов'язаний із засвоєнням основних вокально-хорових навичок: дихання, звукоутворення, дикції, співацької установки, звуковедення, чистоти інтонування.

Під час співу важливу роль відіграє дихання, яке поділяється на три види: грудне, діафрагматичне, грудно-діафрагматичне. Особливим є те, що під час роботи над диханням не потрібно акцентувати увагу дітей на ньому, а працювати над ним поступово разом з іншими вокальними навичками. Тобто надзвичайно важлива комплексність у даній роботі. Для якісного співу необхідні сприятливі умови, які забезпечує співацька установка. Це правильне положення корпусу, голови, а також відкриття рота під час співу. Окрім того, це є дисципліна дітей, що є важливим організаційним моментом у хоровому колективі. Звуковедення та звукоутворення майже повністю залежить від співацької установки та дихання. Якщо ці навички не сформовані, дарма чекати успіху в хорошому звучанні. Дзвінкість та рівність дитячих голосів залежить від чіткого вимовляння звуків – дикції. Важливою умовою хорового звучання

є точне виконання звуків за висотою, тобто стрій і співацька інтонація. Як показали спостереження за роботою з 6-7-річними дітьми, чистота співацького інтонування формується в них повільно, що пояснюється зокрема недостатньою цілеспрямованістю навчання. Учитель повинен особливу увагу приділити початковому етапові становлення співацької інтонації в дітей [2]. Хороший стрій залежить від того, якою мірою розвинений музичний слух учнів, від їхньої уваги та вміння володіти своїм голосом і співацькими навичками, від фізичного й емоційного стану [4].

Оскільки хоровий спів – це колективне вокальне мистецтво, а школярі, приходячи на урок музичного мистецтва, мають різні вокальні можливості, манери співу, різні навички дихання, вимови тексту тощо, перед вчителем із першого ж заняття постає одне з найскладніших завдань вироблення у всього класу єдності вокально-хорових принципів [3, с. 2]. Одним із найефективніших методів розвитку вокально-хорових навичок є використання вправ (організовані вокальні дії). Для того, щоб досягалась чистота інтонування, розвиток гармонійного слуху, на початку розучування мелодії вправи, необхідно підтримувати акомпанементом. Вправи для розвитку вокально-хорових навичок поділяються на дві групи. Перша група – це вправи, які не пов'язані з програмою шкільного пісенного репертуару. Вони сприяють опануванню вокально-хорової виразності для художнього виконання. Вправи, що відносяться до другої групи, зосереджені на подолання вокальних труднощів, які зустрічаються у творах шкільної програми. Також до вокально-хорових вправ відносяться вправи для розспівування або розспіванки. Вони формують початкові навички володіння співацьким голосом. Розрізняють унісонні та гармонічні розспіванки. М. Румер пропонувала для розспівування використовувати уривки з творів, які передбачені шкільною програмою зі слухання, а саме: проспівувати головні теми інструментальних або хорових творів. Потрібно також як розспівування запроваджувати музичний матеріал зі шкільного репертуару, особливо фрагменти, де трапляються певні інтонаційні труднощі. Інтерес та увагу школярів викликають розспівки, в основу яких покладено народні пісні, поспівки та примовки [5, с. 3].

Важливе місце у вокально-хоровій роботі з школярами займає шкільний пісенний репертуар. Робота над ним передбачає вивчення пісень написаних для дітей та молоді, українських народних пісень та пісень інших народів. Зараз існують різні методи розучування пісень шкільного репертуару. Методисти та науковці пропонують в цій справі дотриму-

ватись певних етапів, що значно полегшить роботу та принесе кращий результат. К. Пігров у своїй праці виділяє наступні етапи: показ і початкова робота, технічне засвоєння, робота над засобами вокально-хорової виразності із завершальним етапом – художнє виконання.

Робота над шкільним пісенним репертуаром сприяє набуттю учнями художньо-естетичного досвіду, засвоєнню системи естетичних умінь і навичок, усвідомленню загальнолюдських естетичних цінностей, розвитку художньо-образного мислення, що відіграє помітну роль у формуванні естетичної культури особистості [5, с. 8]. Отже, вокально-хорові навички є надзвичайно важливими в діяльності та успішності музичного навчання та виховання школярів. Така діяльність несе в собі особливу функцію – морально-естетичне виховання учнів. Слухання, аналіз, виконання різножанрових творів викликає в школярів емоції, почуття, впливає на їх психіку і цим самим вони вбирають в себе цю палітру звуків і розширяють своє сприйняття не тільки музики, а й в цілому. А за допомогою вправ, розспівок, вокалізів відбувається ефективний розвиток співацьких навичок сучасних школярів Нової української школи.

Список використаних джерел

1. Воевідко Л.М. Методика музичного виховання. Навчальний посібник. Кам'янець-Подільський: ФОП Сисин Я.І., 2019. 220 с.
2. Розвиток вокально-хорових навичок на уроках музичного мистецтва / Інтернет ресурс: <https://vseosvita.ua/library/rozvitok-vokalno-horovih-navicok-na-urokah-muzicnogo-mistectva-115810.html>
3. Стець Г. В. Сучасні підходи до формування вокально-хорових навичок учнів на уроках музичного мистецтва / ScienceRise. Педагогічна освіта. 2016. № 2(5). С. 55-59.
4. Хоровий спів як один з найулюбленіших видів музичної діяльності дітей / Інтернет ресурс: <http://osvita.ua/vnz/reports/culture/11694/>
5. Черкасов В. Ф. Вокально-хорова робота на уроках музичного мистецтва як засіб формування естетичної культури учнів загальноосвітніх навчальних закладів. Наукові записки. Випуск 103. Серія: Педагогічні науки. Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2012. С. 14–22.
The main vocal and choral skills and methods of development of these skills in students of general secondary education are considered in the article.
Key words: *vocal and choral skills, vocal and choral work, vocal and choral technique, choral singing, sound engineering, breathing.*

Барановська О. В., студентка II курсу

Науковий керівник: **Мендерецька Н. В.**, магістр, асистент

СУЧАСНИЙ ГІПЕРРЕАЛІЗМ ЯК ІНВАРІАНТ ФРАНЦУЗЬКОГО РЕАЛІЗМУ СЕРЕДИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ

У статті описується процес розвитку реалізму, як могутнього мистецького руху середини ХІХ століття, який з часом видозмінюється за певними правилами і канонами та закладає основу сучасного гіперреалізму.

Ключові слова: *реалізм, гіперреалізм, мистецтво, митці, процес.*

Постановка проблеми. В історії мистецтва неодноразово можемо спостерігати за тим як мистецькі явища, завдяки певним обставинам, умовам і правилам виникають, потім розвиваються, розквітають, набувають максимальної сили і згасають, перероджуючись у щось нове, більш вітальне, більш необхідне саме своєму часу. Здавалось стиль є вичерпним, але ж ні – завжди створюється умови, за яких з плином часу він удосконалюється, видозмінюється і переформовується у щось абсолютно нове, зберігаючи певні риси оригіналу але відповідаючи при цьому вимогам свого історичного періоду. Гіперреалізм ХХ-ХХІ століття відродився і набув своєї мистецької сили після всіх течій, які були в історії мистецтва після французького реалізму ХІХ століття. В давньому і забутому завжди є те, що нас може турбувати і торкатись сьогодні, минуле завжди повертається в сучасність...

Мета. В історії живопису художники постійно намагалися звертатись до зображення життя соціуму, показуючи дійсність з її проблемами, негараздами і звичайно прекрасними естетичними сторонами. Час іде все довкола змінюється, проте тенденція невичерпного натхнення із реального життя залишається. Тому, основною метою статті є спроба прослідкувати розвиток реалізму, як мистецької течії починаючи від французького реалізму середини ХІХ ст. і до гіперреалістичних пошуків наших днів.

Виклад основного матеріалу. Поява нових технологій, розвиток медицини, науки, різних галузей промислового виробництва, зростання міст, посилення експлуататорського тиску на селян і робітників, все це не могло не відбитися на культурній сфері ХІХ ст., що і привело в подальшому до розвитку нового руху в мистецтві – реалізму, покликаного відобразити життя нового суспільства без прикрас і спотворень. Вперши термін «реалізм» був використаний французьким літературним

критиком Жулем Жанфрілі, який у своїй книзі «Реалізм» (1857 р.) трактував це поняття як мистецтво, створене для протистояння таким темам, як романтизм і академізм.

Протягом усього часу історії змінювались погляди людей на життя, тому і мистецтво також зазнавало значних змін. ХІХ ст. це період, коли бурхливий розвиток європейської суспільної свідомості у всіх сферах життя дав можливість проявити себе – науковцям, художникам, музикантам в особливий спосіб у чомусь новому, що відповідало реаліям життя. Саме тепер творці зображували у своїх роботах «правдивість», те що є було в реальності. Тому у роботах митців проглядалися такі риси: тяжіння до достовірності, звільнення від канонічності, увага до проблем взаємодії людини і середовища [1].

Говорячи про реалізм середини ХІХ ст., мають на увазі певну цільну художню систему. У Франції реалізм зв'язується головним чином з ім'ям Курбе, який, щоправда, відмовлявся від найменування реаліста, і у великій мірі не без підстави. Реалізм в мистецтві, безсумнівно, пов'язаний з перемогою прагматизму в суспільній свідомості, переважанням матеріалістичних поглядів, панівної роллю науки. Звернення до сучасності у всіх її проявах з опорою, як проголошував Еміль Золя, на точну науку стало основною вимогою цієї мистецької течії. Але мова Курбе – володіння міццю, монументальністю, простотою і силою. Реалісти заговорили чіткою, ясною мовою, яка прийшов на зміну «музичному», але хиткий і неясній мові романтиків, хоча багато в чому був і дуже їм близький.

Таким чином, реалізм збагатив мистецтво новими сюжетами й образами, удосконалив його виразові засоби. Кращі художники реалістичного напрямку присвятили свої твори зображенню історії, природи й побуту свого народу. Поява даного напрямку пов'язано з ім'ям Гюстава Курбе. Неоднаразово «реалізм Курбе» викликав у соціума та критиків обурення і не сприйняття. Часто з нього глузували робили в театрі на нього пародії та всіляко хотіли пригнітити митця. Багато інших реалістів не визнавалися та були розкритикованими [3].

Реалісти мали особливий погляд на навколишнє середовище, тому у своїх роботах вони аналізували та зображували страждання скривдженого простого народу, несправедливість і всездозволеність можновладців, критикуючи життя буржуазного суспільства. З часом реалізм розпадається на дві гілки: натуралізм та імпресіонізм. Проте реалізм зробив неабиякий внесок в мистецтво ХІХ ст..

Після реалізму виникала велика кількість нових течій, проте в ХХ ст. ідеї реалізму відроджується у новому напрямку, який почали називати гіперреалізм. Приставка «гіпер» до слова «реалізм» варіюється: його називають «новий», «радикальний», «холодний» реалізм. **Гіперреалізм** – такий художній напрям, інваріантом художньої концепції якого є знеособлена жива система в жорстокому і грубому світі [4].

Гіперреалізм або фотореалізм напрямком в образотворчому мистецтві останньої третини двадцятого століття, що поєднує граничну натуральність образів з ефектами їх драматичного відчуження. І в своїй практиці, і в естетичних орієнтаціях на натуралізм і прагматизм гіперреалізм близький поп-арту. Їх насамперед об'єднує повернення до складної фігуративності малюнка і композиції. Гіперреалізм акцентує механічний, «технологічний» характер зображення, домагаючись враження гладкопису за допомогою лесування, аерографії, емульсійних покриттів; кольору, обсяги, фактурність спрощуються. І хоча улюблена проблематика гіперреалізму – реалії повсякденного життя, міське середовище, реклама, макрофотографічний портрет «людини з вулиці», створюється враження статичною, холодною, відстороненою, відчуженою від глядача надреальності [5]. Сучасний гіперреалізм ґрунтується на естетичних принципах фотореалізму, але на відміну від останнього, не прагне буквально копіювати повсякденну реальність. Об'єкти і сцени в гіперреалістичному живописі деталізовані, щоб створювати ілюзію реальності, але це не сюрреалізм, так як зображене цілком могло статися.

Висновок. Отже, мистецтво реалізму невичерпне у своєму прагненні відображати життя таким, яким воно є, не зважаючи на реалії різних часів і культурних осередків. Митці у пошуках натхнення завжди повертаються до тенденцій минулого, які входять в наше сьогодення та навіть, дають можливість зазірнути у майбутнє. Будь яке мистецтво прекрасне і пролонговано у часі, мистецтво реалізму і гіперреалізму є переконливим свідченням цього. Важливо, що в різні епохи митці вирішували подібні мистецькі проблеми, знаходячи відповіді на одвічно хвилюючі питання людства.

Список використаних джерел

1. Ильина Т.В. История искусства Западной Европы от Античности до наших дней: учебник для академического бакалавриата / Т. В. Ильина, М. С. Фомина. – 7-е изд., перераб. и доп. – М. : Издательство Юрайт, 2017. – 330 с.

2. Ходж А.Н. История искусства от Джотто да наших дней. Москва: Кучково поле, 2017. С. 108.
3. URL: сезоны-года.рф/искусство%20реализм.html.
4. URL: <http://smallbay.ru/hyperrealism.html>
5. Разуваев М., Зубко А. Москва Гиперреализм. Когда реальность становится иллюзией. Москва: Галарт, 2015.

The article describes the process of development of realism as a powerful artistic movement of the middle of the nineteenth century, which over time is modified by certain rules and canons and forms the basis of modern hyperrealism.

Key words: realism, hyper-realism, art, artists, process.

УДК 726:27-523.42(477.43-21)(091)

Боднар С. О., магістрантка І курсу

Науковий керівник: **Урсу Н. О.**, доктор мистецтвознавства, професор

СВЯТО-ГЕОРГІЇВСЬКА ЦЕРКВА КАМ'ЯНЕЦЬ-ПОДІЛЬСЬКОГО. ІСТОРІЯ І СУЧАСНІСТЬ

У даній статті розглядаються історичне минуле і перебудови Свято-Георгіївської церкви у Кам'янці-Подільському. Стаття може бути корисною для студентів творчих дисциплін вищих навчальних закладів.

Ключові слова: архітектура, Польські фільварки, Свято-Георгіївська церква, планетарій.

Постановка проблеми. Кам'янець-Подільський має багато визначних пам'яток, у тому числі сакрального призначення. Але мало тих, які упродовж війн і змін влади не постраждали. Свято-Георгіївська церква одна з небагатьох, яка проіснувала півтора століття й не мала глобального втручання в її архітектонічну конструкцію. Довгий час ця церква залишалася поза увагою науковців, тому **мета дослідження** – розглянути історичний шлях будівлі, архітектурні особливості, опорядження декором тощо.

Як і будь-який досить великий район міста Польські фільварки мали потребу у сакральному приміщенні, де могли би проводитися богослужіння. Тому там збудували власний храм, освячений на честь святого Георгія-Змієборця. Хоча дата його заснування достеменно і не відома, але історичні свідчення доводять, що вже в першій половині XVIII століття прихід не лише існував, але й активно діяв. Понад сторіччя проіснувала дерев'яна церква, але час зробив свою чорну справу, перетворивши колись міцну будівлю в стару небезпечну споруду. Очевидність

неможливості подальшої експлуатація храмових приміщень постала ще в середині XIX століття. Тоді ж і було розпочато збір коштів на новий кам'яний будинок Божий, а вже в 1851 році було зафіксоване будівництво нового храму.

Стара дерев'яна церква св. Георгія була розібрана. На місці, де знаходився престол цієї церкви, був поставлений кам'яний пам'ятник, увінчаний хрестом.

Будівництво храму розпочалося під наглядом єпархіального архітектора Антона Островського, а з 1854 р. авторський нагляд взяв на себе зодчий Микола Онуфрієвич Кулаковський. Подільським губернським архітектором у той час був Микола Федорович Корчевський, який теж здійснював контроль за спорудженням церкви. Будівельні роботи були доручені підряднику купцю 3-ої гільдії Іцку Аксельруду, котрий узяв на себе обов'язок наймати будівельників, слідкувати за їх роботою і відповідати за якість робіт. На жаль, в описі архітектури церкви св. Георгія та дзвіниці, який міститься в ілюстративному довіднику-каталозі «Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР» (Т. 4, 1986), помилково зазначено, що архітектором був купець Іцко Аксельруд.

Архітектурні особливості: церкву побудовано відповідно до типових проєктів, рекомендованих у другій половині XIX століття для повсюдного використання в межах Російської імперії.

Будівля церкви кам'яна, квадратна в плані, чотиристовпна з однією напівкруглою апсидою і трьома притворами (північний, південний та західний). Чотири стовпи за допомогою арок несуть високий світловий восьмигранний барабан із банею. Кутові членування кубічного об'єму увінчано зовні восьмигранними шатровими верхами, що створюють характерний п'ятиглавий силует споруди. За типом, Свято-Георгіївська церква, є наслідуванням російського шатрового храмового зодчества. Фасади оформлено в «псевдо руському стилі» із застосуванням щипцевих завершень, кокошників, напівколонок із перспективними арками на профільованих імпостах. Високі шатрові дахи декоровано люкарнами. Надбрамна дзвіниця розташована на захід від церкви. Її місце в ансамблі і композиція – два восьмигранника на четверику – продиктовані традиціями російського православного зодчества. Оформлення фасадів зроблено відповідно до архітектурного декору церкви [1].

Урочисте освячення церкви відбулося раніше – 15 жовтня (за старим стилем) 1861 р. стало знаменним для пастви Польських філварок Кам'янця – протоієреєм Павлом Троїцьким було освячено нову церкву

будівництво якої тривало 10 років. Та 1863 р. окремо від нової кам'яної церкви була збудована кам'яна 3-поверхова дзвіниця. В її нижньому ярусі знаходились два житлових приміщення, в третьому – 6 дзвонів.

Через двадцять років після відкриття (1881-й) в північній частині храмового будинку було відкрито другий престол на честь святої Софії та трьох її дочок: Віри, Надії та Любові. Від часу побудування церкви які-небудь перебудови або розширення не проводились. У 1877 р. замість колишнього іконостасу був встановлений новий. Ікони для нього були замовлені у Петрограді і написані олійними фарбами на полотні академіком візантійського живопису Васильєвим. Тоді була влаштована дубова підлога.

Ремонти церкви проводились у 1867, 1869, 1877, 1884, 1890 та 1898 роках. У 1884 р. були здійснені розписи стін і куполу в інтер'єрі, але ім'я автора залишилося невідомим. У 1898 р. розписи були поновлені.

У 1911 р. 15 жовтня відбулось урочисте святкування 50-річчя з дня побудови і освячення церкви. У звіті Георгієвсько-Серафимівського братства за 1910-1911 рр. повідомлялося, що розписи цієї частини інтер'єру були доручені відомому на Поділлі художнику Дмитру Ананійовичу Жудіну. Розписи характеризуються як «історичний живопис з південно-руською орнаментациєю» (тобто українською).

Після революції 1917 р. церква св. Георгія ще досить довго залишалася діючою. У середині 1930-х років радянська влада починає наступ на права віруючих. Але церква зазнала менших втрат у порівнянні з деякими іншими храмами Кам'янця. Вона частково використовувалась для зберігання зерна. Так як у 1935 р. частина церкви згідно з договором була надана Довжоцькому спиртзаводу. Водночас, в іншій частині церкви відбувалися богослужіння.

Згідно зі свідченнями старожилів Польських фільварків, церква залишалася діючою до середини 1950-их років, після закриття в ній було влаштовано склад солі.

1980-ті роки відкрили нову сторінку в історії церкви св. Георгія, яку було вирішено пристосувати під міський планетарій. Проект реставрації і пристосування розробили фахівці республіканського інституту «Укрпроектреставрація». До колективу авторів увійшли В.А. Петренко, Є.М. Пламеницька, В.Д. Іваненко, С. Буркацький, А. Тюпич.

Під час досліджень в інтер'єрі церкви виявлено живопис Д. А. Жудіна. Розписи були відновлені київськими художниками і реставраторами.

15 грудня 1983 р. в Георгіївській церкві відкрили перший у Хмельницькій області та 65 у Радянському союзі – планетарій. У процесі пристосування під планетарій церква була розділена на 2 поверхи. На нижньому поверсі створено зоряний зал на 200 місць з оригінальним куполом. У залі встановлено проєкційний апарат «Малий Цейс» для демонстрації зоряного неба та інші оптичні прилади. На другому поверсі було розгорнуто експозицію макетів космічних станцій, ракет, супутників тощо. Експозиція була оформлена відомими кам'янецькими художниками Олександром Миронюком та Володимиром Антонюком. Головним акцентом експозиції став вітраж «Ікар» .

Кам'янецькому планетарію випав недовгий вік – менше 7 років. 2 жовтня 1990 р. президія міськради виробила заходи для звільнення приміщення церкви та передачі її громаді УПЦ Московського патріархату. Після передачі церкви у ній було ліквідоване перекриття, яке утворювало 2-ий поверх, встановлено іконостас, в інтер'єрі зроблені нові розписи згідно з канонами Московського патріархату. На жаль, не були збережені розписи, створені Д. А. Жудіним.

Висновки. Упродовж років змінюються конструкції і типи сакральних споруд. Мало залишається автентичних будівель з їхнім інтер'єром та екстер'єром, завдяки яким студенти можуть наочно вивчати та досліджувати архітектуру минулих часів. Так і Свято-Георгіївська церква мала багато політичних і фізичних втручань. Але зараз ми можемо зберігати уже існуюче.

Список використаних джерел

1. Георгиевская церковь, 1851-1861 гг., и колокольня, 1863 г. // Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР. Т. 4. Київ : Будівельник, 1986. С. 138.
2. Пламеницька О. Сакральна архітектура Кам'янця на Поділлі. Кам'янець-Подільський, 2005. С. 387.
3. Осетрова Г. О. Церква св. Георгія у Кам'янці-Подільському в світлі історичних джерел // Кам'янець-Подільський у контексті українсько-європейських зв'язків: історія і сучасність: Збірник наукових праць за підсумками міжнародної науково-практичної конференції. Кам'янець-Подільський, 2004. С. 72-74.

The study looks at the structures and types of sacral structures. I have so little access to authentic construction with their internet done and exterior. When we study the architecture of particular eras, they may have been

exploring and exploring architecture. So St. George's Church had many political and physical structures. But now we can review and save existing ones.

Key words: *architecture, Polish filwark, St. George's Church, planetarium.*

УДК 75.051:2-135 Марія Магдалина

Бойко Ю. І., магістрантка I курсу

Науковий керівник: Віштаченко В. А., кандидат мистецтвознавства,
старший викладач

ІКОНОГРАФІЯ ОБРАЗУ МАРІЇ МАГДАЛИНИ У ЄВРОПЕЙСЬКОМУ МАЛЯРСТВІ (НА ПРИКЛАДІ ЖИВОПИСНОГО ПОЛОТНА «МАРІЯ МАГДАЛИНА» З ФОНДІВ КАМ'ЯНЕЦЬ-ПОДІЛЬСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО ІСТОРИЧНОГО МУЗЕЮ-ЗАПОВІДНИКА)

У даній статті розглядається іконографія образу Марії Магдалини у європейському малярстві на прикладі живописного полотна «Марія Магдалина». Стаття може бути корисною для аналізу сакральних творів живопису.

Ключові слова: *мистецтво, живопис, образ, Марія Магдалина.*

Постановка проблеми. Ознайомлення з образом святої Марії Магдалини, її канонічними зображеннями та атрибутами. Розглянути іконографію святої на прикладі творчості відомих живописців та полотна з Кам'янець-Подільського державного історичного музею-заповідника.

Мета дослідження – дослідити особливості зображення Марії Магдалини на живописних полотнах майстрів різних епох.

Виклад основного матеріалу. До реставраційних майстерень Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка з фондів Кам'янець-Подільського державного історичного музею-заповідника надійшло живописне полотно «Марія Магдалина» невідомого автора. Головним об'єктом сюжетно-тематичного сакрального полотна є образ святої що покутує.

Марія Магдалина – послідовниця Ісуса Христа. Її ім'ям називають притулки для грішних жінок, з нею ототожнюють образ грішника, що покутує. Також була улюбленим об'єктом для зображення у художників епохи Відродження [3]. Образ грішника, що покутує, в число яких у католицькому трактуванні входить Марія Магдалина, користувався популярністю на Заході, починаючи із середніх віків й особливо з періоду

Контрреформації – оскільки Церква культивувала поклоніння таїнств, особливо таїнства покаяння. Історія Марії Магдалини стала одним з найпопулярніших втілень цієї ідеї [1].

Мистецтво знає багато варіантів зображення святої. У православ'ї Марія Магдалина зображується в числі стоячих біля Розп'яття святих жінок, хоча іноді там лише два свідка – Богоматір і Іоанн Богослов. Західноєвропейські митці її зображують плачучою біля підніжжя Хреста, що обіймає його підніжжя і навіть цілує стопи. У православ'ї окремі ікони для цієї сцени страстей немає, елементи зустрічаються в «Покладанні до гробу» [6]. У західноєвропейському мистецтві як правило зображується, як плачуча Марія Магдалина притримує стопи Ісуса. Як присутня при «Покладанні до гробу» Марія Магдалина зазвичай притримує ноги або руки Ісуса. Так званий сюжет «Noli me tangere» – «Не торкайся до Мене», – у православному мистецтві зустрічається рідко. У західноєвропейській іконографії зображується, як блудниця Марія Магдалина омиває ноги Ісуса миром, витираючи їх своїми розкішними волоссям. Грішниця що розкалася, Марія Магдалина зображалася у вигляді самітниці, часом в печері, з черепом, можливо, без одягу або в лахміття, покрита тільки волоссям. Як грішниця, що покутує, Марія Магдалина носить тільки простий плащ, або оголена, прикрита довгим волоссям. Тут її атрибути зазвичай – розп'яття і череп, іноді батіг і терновий вінок. Вона може читати, міркувати або «покутувати» – піднімати заплакані очі до небес. Місцем дії таких зображень є печера у Франції, місце її відлюдництва [6].

В епоху Контрреформації зображується як покрита волоссям пустельниця на руках у ангелів, що літає над землею. У ранній період її пишуть напіводягнуеною, що підноситься в молитовній позі, а в епоху бароко – оголеною або прикритою волоссям, іноді – напівлежачою серед хмар, подібно Венері [5].

Західноєвропейські художники зображали цю святу найчастіше у багатофігурних композиціях, присвячених Страстям Господнім – в сценах «Зняття з Хреста», «Оплакування», «Покладання до гробу». Так вона зображена на знаменитому, повному трагізму «Оплакуванні» Хусепе Рібери.

Багато прославлених художників зображували Марію Магдалину в той момент, коли вона, усамітнівшись, з повинною молитвою звертається до Бога. Такою постає вона перед нами на полотнах Ель Греко і Хусепе Рібери, Караваджо і Жоржа де ля Тура [4].

Полотно «Марія Магдалина», що поступило на реставрацію має схожий сюжет і відповідну символіку. Центральною фігурою картини є Марія Магдалина що покутує, в печері у промені світла. Зображена Марія зі складеними у молитві руками, піднесеними догори очима. З довгим світлим волоссям, білому хітоні і червоній накидці. Справа від неї – гілка дерева, нижче – відкрита книга – Біблія, за книгою – хрест. Під книгою можна помітити череп. Позаду Магдалини, на другому плані, гірський пейзаж. Все це – атрибути Марії Магдалини, що нагадують про окремі періоди її життя і характеризують її як надзвичайно шановану святу. Череп – символізує тлінність людського життя, говорить про те, що коротке земне існування треба присвячувати вдосконаленню душі. Розкрита Біблія вказує нам, що перетворення грішниці в святу відбулося під впливом християнського вчення. Дерево праворуч від Марії Магдалини символізує не тільки її духовне зростання, але і її безсмертя. Скала за спиною Марії Магдалини – символ її твердості у вірі [2].

Висновки. Отже, можна зробити висновок, що Марія Магдалина була однією з найпопулярніших образів для художників епохи Відродження завдяки історії свого життя і покаяння. Образом покуючої грішниці надихалися митці не однієї епохи, завдяки чому ми маємо великий творчий доробок сакрального живопису даного сюжету.

Особливого змісту і глибини роботам надавали символи віри та атрибути святої. Аналізуючи символіку полотна можна визначити різні етапи життя Марії Магдалини та прослідкувати її шлях від грішного життя до головного символу покути християнської віри.

Список використаних джерел

1. Евангельские свидетельства : веб-сайт. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Мария_Магдалина#Евангельские_свидетельства (дата звернення 28.02.2020).
2. Марія Магдалина : веб-сайт. URL: <https://24smi.org/celebrity/5443-mariia-magdalena.html> (дата звернення 28.02.2020).
3. Марія Магдалина: биография. : веб-сайт. URL: http://www.people.su/ua/71075_2 (дата звернення 28.02.2020).
4. Равноапостольная Мария Магдалина. Православный церковный календар. : веб-сайт. URL: <https://days.pravoslavie.ru/Life/life6722.htm> (дата звернення 28.02.2020).
5. Смирнов В. Л. Мария Магдалина. Популярные сюжеты. : веб-сайт. URL: <https://www.portal-slovo.ru/art/35862.php> (дата звернення 28.02.2020).

6. Jansen, Katherine Ludwig. The Making of the Magdalen. Preaching and Popular Devotion in the Later Middle Ages. Princeton, N.J. Princeton University Press, 2000. P. 28-29.

This article examines the iconography of the image of Mary Magdalen in European painting on the example of the painting «Mary Magdalen». The article may be useful for analyzing the sacral works of painting.

Key words: art, painting, image, Mary Magdalen.

УДК 728.6:39 (477.43)

Бойко Ю. І., магістрантка I курсу

Науковий керівник: Урсу Н. О., доктор мистецтвознавства, професор

РОЗВИТОК НАРОДНОЇ ЖИТЛОВОЇ АРХІТЕКТУРИ ПОДІЛЛЯ

У даній статті розглядаються особливості розвитку народної житлової архітектури Поділля. Стаття може бути корисною для студентів творчих дисциплін вищих навчальних закладів.

Ключові слова: Поділля, планування житла, сільська хата.

Постановка проблеми. Ознайомлення з типами планувань та конструкціями житлової архітектури Поділля у XIX-XX ст. та їх розвиток довгий час залишався поза увагою дослідників. У наш час до розгляду народної спадщини звертається все більше науковців.

Тому мета дослідження – розглянути особливості розвитку планувань та конструкцій народного зодчества на території Поділля і факторів, що на них вплинули.

Виклад основного матеріалу. На будь-якому етапі розвитку суспільства головна функція житла – захист людини від впливів зовнішнього середовища, яка в свою чергу завжди залежить від кліматичних умов і географічних особливостей тієї чи іншої території. Це і є передумовою для деяких специфічних локальних рис житла і його планування [1].

У XIX на початку XX ст. типом житла найбіднішого населення Поділля були землянки і напівземлянки, їх ще називали бурдеями. Будувалися вони переважно під горбом. По периметру прямокутної чи квадратної форми ями, глибиною до двох метрів, клялися стіни з каменю заввишки 0,5 метра над рівнем землі, зверху дах засипався землею [3]. Найбільш примітивні землянки і напівземлянки були переважно однокамерні, хоча зустрічалися двокамерні та трикамерні. Будувалася в них і піч яка розташовувалася переважно в кутку проти входу, або навіть у

центрі. Дим виводився через отвір у даху. У другій чверті ХХ ст. цей тип житла зник.

Хата більш заможних селян являла собою наземне трикамерне житло двох видів: у північних районах побутував варіант комора + сіни + хата, в південних – хата + сіни + хатина або хата + сіни + хата – «дві хати через сіни» а або «хата на дві половини» [2]. Нечасто зустрічалось двокамерне житло типу – сіни + хата, але існував подвоєний тип плану у декількох варіантах: сіни + хата + хата + сіни; хата + сіни + сіни + хата і хата + сіни + хата + сіни [3]. Північний варіант традиційного трикамерного планування (комора + сіни + хата) на початку ХХ ст. зазнає змін: в сінях виділяється кухня, а також встановлюють перегородку, що відділяє простір хати від печі до причілкової стіни [4]. Таким чином виділявся ванькир, у якому готували обід та займалися промислом. Створення такого приміщення давало змогу зробити хату чистішою. Як правило, ванькир займав меншу половину ширини всієї хати, близько 2 метрів, тоді як чиста хата мала приблизно 3 метри ширини.

До середини ХХ ст. сільське житло Поділля залишалося переважно традиційно трикамерним з входом по центру (сіни, прихожа). Кухня з піччю уже виділялась на цей час в окреме приміщення. У другій половині ХХ ст. змінюється характер прибудов. Якщо раніше вони були ознакою певних районів Поділля, а ганки були характерні лише для заможних верств, то в цей час, масового поширення набула прибудова заскленої веранди, яка мала вигляд розвинутого ганку [3].

Важливе місце в плануванні житлового будинку відігравала в ХІХ – на початку ХХ ст. традиційна сільська піч. Найчастіше піч робили з глини. На початку ХХ ст. при виведені печі почали застосовувати цеглу. Печі були дуже масивними займаючи майже третю частину і без того малої житлової площі хати. Зі зміною соціально-економічних умов життя сільської родини, змінюється конституція печі її розмір.

Особливістю традиційних планувальних типів житла західних районів Поділля, слід вважати широке побутування у трикамерному типі сіней з наскрізними дверима. Тоді як у житлі східних районів такий прийом застосовувався нечасто.

Багаті традиції Поділля використання місцевих будівельних матеріалів і технік. Цікаво, що будівництва тут брали матеріали, які є під руками, це не могло не позначитися на техніці зведення житла [1].

Оскільки Поділля займає лісостепову територію України, то найбільшого поширення тут набули зрубна і стовпово-каркасна техніка будів-

ництва [4]. Але спочатку у житлах зовсім не було фундаменту. Лише згодом його почали укладати на каміння або дерев'яні торчі.

На початку XX ст. починає створюватися стрічковий периметральний фундамент з каменю (граніту, плитняку або цегли) – це «хати на фундаменті», «на підмурку» [5]. Він дав змогу значно збільшити період експлуатації житлового будинку. Господарські будівлі двору зводилися здебільшого у каркасній техніці, без фундаменту.

За конструкцією стін з давніх часів на Поділлі була поширена зрубна техніка виведення стін [4], чому сприяла наявність великих лісових масивів. Проте, в кінці XIX – на початку XX ст. кількість лісів через їх хижацьку експлуатацію зменшилася, що призвело до поширення стовпової конструкції виведення стін [6].

Окремий конструктивний тип становили безкаркасні стіни заповнені змішаною з глиною соломою. У переважній більшості це стіни з вальків, які клялися на фундамент. Зустрічаються також стіни глинобитні або глиноліті – коли глину вимішану із соломою заливають у дерев'яну вертикальну опалубку.

Дуже рідко зустрічалось на Поділлі в XIX ст. – на початку XX ст. безкаркасна техніка виведення стін з природного каменю. Використовувалося переважно два види каменю: пісковик і вапняк [3]. Хати ж будували тільки з вапняку. Він вважався «теплим каменем» і добре піддавався обробці. Починаючи з кінця 50-х років XX ст. стіни будинків на Поділлі стали викладати цеглою або шлаком і обробляти їх цементом «під шубу» [4].

Висновки. Загалом, конструкція житлового будинку в XIX-XX ст. зазнавала кардинальних змін, як у техніці його зведення так і у використанні будівельних матеріалів. Планування традиційного народного житла Поділля, пройшло довгий шлях свого розвитку – від найпростішого однокамерного до широко поширеного у XIX ст. дво- та трикамерного [2]. Також варто зазначити, що змін зазнали і конструкції житла. У результаті історичного розвитку і технічного прогресу прямо пропорційно мінялись і матеріали будівництва – від примітивних землянок до цегляних забудов.

Список використаних джерел

1. БОЛЬШАЯ НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА : веб-сайт. URL: <http://www.rk-p.ru/> (дата звернення 27.02.2020).
2. Данилюк А.Г. Українська хата. Київ, 1991. 110 с.
3. Данилюк А.Г. З глини, дерева і соломи. Тернопіль, 2003. 96 с.

4. Історія українського мистецтва у шести томах. Том 4. Кн. 2. Київ, 1970. 436 с.
5. Косміна Т.В. Сільське житло Поділля: кінець XIX-XX ст. Київ, 1980. 192 с.
6. Поділля. Історико-етнографічне дослідження. Київ, 1994. 504 с.
This article discusses the features of development of folk residential architecture of Podillya. The article can be useful for students of creative disciplines of higher education.
Key words: *Podillia, housing planning, rural house.*

УДК 78.071.1:784

Гончар Д. В., студентка III курсу

Науковий керівник: Яропуд З. П., кандидат педагогічних наук, доцент

РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНО-ПІСЕННОЇ ТВОРЧОСТІ: СПРОБА РЕТРОСПЕКТИВИ

У статті робиться спроба систематизувати процес розвитку народно-пісенної творчості у зв'язку з її жанровою і стилевою самобутністю.

Ключові слова: *синкретичне мистецтво, народно-пісенна творчість, жанри, національні жанри і стилі.*

Музичність та співучість є одним з характерних рис українського народу. Музичні традиції на території України сягають прадавніх часів. Знайдені київськими археологами в околицях Чернігова музичні інструменти – тріскачки з бивнів мамонта датують віком 20 тис. років. До того ж періоду відносять флейти, знайдені на стоянці Молодове (Чернівецька обл.). На фресках Софії Київської (XI ст.) зображені музики, що грають на різних духових, ударних та струнних (подібних до арфи і лютні) інструментах, а також скоморохи, що танцюють. Ці фрески свідчать про жанрове різноманіття музичної культури Русі. До XIII століття відносяться літописні згадки про співців Бояна та Митусу.

Загалом первісне музикування носило синкретичний характер – пісня, танець і поезія були злиті в нерозривній єдності і, найчастіше, супроводжувало обряди, церемонії, ритуали, трудовий процес тощо. В уяві людей музика і музичні інструменти відігравали важливу роль оберегів під час заклинань і молитов магічно-охоронного значення. В музиці люди вбачали захист від нечистої сили, поганого сну, від зурочення. Існували в людей і спеціальні магичні награвання для забезпечення родючості ґрунту і плодovitості худоби. У первісній грі починають виді-

лятися солісти, заспівувачі; розвиваючись, диференціюються елементи музично виразної мови. Речитація на одному тоні ще без чіткої розмірності інтервальних ходів (низхідний глісандуючий рух первісної мелодії низькими, частіше всього, сусідніми звуками) приводить до поступового розширення звукового діапазону: закріплюються кварта і квінта, як природні межі підвищення і зниження голосу, а тим самим як опорні для мелодії інтервали і їх заповнення проміжними (вузькими) ходами.

Цей процес, що відбувався і найдавніші часи, і був тим джерелом, з якого виникла народна музична культура. Він поклав початок формуванню музичних систем, які в дальших історичних умовах, унаслідок своєрідності, привели до виникнення національних прикмет музичної мови [1, с. 48-49]. У цей період зароджуються історичні думи та пісні, які в наступну епоху переростають в одне з найяскравіших явищ національної культури. Їхня генеза тісно пов'язана з давніми плачами й голосіннями, билинною епікою княжої доби, південнослов'янськими історичними піснями. Термін «дума» у науковий обіг вперше запровадив М. Максимович, маючи на увазі історичні свідчення сучасників – Станіслава Сарницького (1587), Адама Чагровського (кінець XVI ст.), Єроніма Морштина (1606) та ін.

Найдавнішою верствою цієї епіки є думи, тематика яких тісно пов'язана з татаро-турецькими війнами: «Про азовських братів», «Про Марусю Богуславку», «Невольники на каторзі» («Невольницький плач»), «Про Івася Коновченка», «Про Самійла Кішку», «Про Олексія Поповича», «Про самарських братів» та ін. У невольничих плачах події розвиваються в Трапезунді, Кафі, згадуються Царгород, земля Орабська, Причорномор'я. У цих думках сформувалися основні силові ознаки жанру. Тут переважають образи страждання, страдницьких плачів і неймовірної туги за рідною землею. Особливо виразно це проявляється у експресивно-драматичній музичній мові, наповненій інтонаціями плачу, ридання, крізь які просочуються героїчні мотиви.

Історичні пісні як окремий жанр формуються у XVI – XV ст., розвинувши історичні тенденції давніх колядок, величальних пісень, балад та інших жанрів. Найдавніші верстви змальовують важкий період в історії українського народу – спустошення і насильства. Пісні цього кола за тематикою й музичним стилем тісно пов'язані з думами – наприклад, пісня про Коваленка, у якій йдеться про напад татар на мирне населення. Стильова спорідненість з думами зумовлена спільним середовищем побутування (кобзарство). Особливо яскравою тут є тема козацтва та

його героїчна боротьба за волю народу – наприклад, відома «Пісня про Байду». Творилися історичні пісні в середовищі козаків. Їхня висока освіченість та грамотність зумовлювали постійний приплив зі сторони писемної літератури різноманітних тем, образів, формально-стилістичних структур і засобів виразності. Паралельно засвоювався стиль світських і духовних пісень. Історичні пісні здебільшого побутовали в чоловічому, козацькому середовищі й для них характерним був гуртовий багатоголосий спів. Саме в цьому жанрі народний багатоголосий спів досяг свого найвищого розвитку. Про практику народної пісні, що існувала в найдавніші часи на теренах України, можна судити зі старовинних обрядових пісень. Багато з них є відбитком цільного світогляду часів первісної людини, що розкриває ставлення народу до природи та її явищ.

Самобутній національний стиль найбільш повно представлений піснями центрального Придніпров'я. Їм властиві мелодична орнаментика, вокалізація голосних, лади – еолійський, іонійський, дорійський (нерідко хроматизований), міксолідійський. Зв'язки з білоруським і російським фольклором особливо яскраво виявляються у фольклорі Полісся. У Прикарпатті й Карпатах розвинулися свої відмінні пісенні стилі. Їх визначають як гуцульський і лемківський діалекти. Гуцульський фольклор відрізняється архаїчними рисами в мелосі й виконавській манері (інтонування, наближене до натурального ладу, низхідні глісандо в закінченнях фраз, спів з вигуками, імпровізаційна мелізматика, силабічний речитатив), взаємодію вокального й інструментального начал, зв'язками з молдавським і румунським фольклором. В ладовому відношенні гуцульському фольклору притаманний особливий – гуцульський лад, а також – еолійський, іонійський та дорійський. Для лемківського діалекту характерні зв'язки з польською, угорською, словацькою пісенністю, що проявляються в гостро пульсуєчому синкопованому ритмі, переважанні мажору над мінором, пануванні силабічного речитативу [2, с. 2].

За своїм значенням у житті народу, за тематикою, сюжетом і музичними властивостями українська народна пісня поділяється на безліч різноманітних жанрів, що об'єднуються певною системою ознак. У цьому розумінні найбільш типовими жанровими української пісні є:

- календарно-обрядові – веснянки, щедрівки, гаївки, колядки, купальські, обжинкові та ін.;

- родинно-обрядові та побутові – весільні, жартівливі, танцювальні (в тому числі коломийки), частівки, колискові, поховальні (в тому числі коломийки), частівки, колискові, поховальні, голосіння та ін.;
- кріпацького побуту – чумацькі, наймитські, бурлацькі тощо; історичні пісні і думи;
- солдатського побуту – рекрутські, солдатські, стрілецькі; ліричні пісні та балади.

Отже, упродовж свого історичного розвитку українська пісня прагнула до виявлення найхарактерніших рис творчого життя народу, його художньої психології. Широкий і різнобарвний діапазон її мелодійності, ліричності, різноманітних зіставлень емоційних станів мелодій, надають будові її цілого розповідного характеру, змістом якого є переживання і конфлікти внутрішнього життя особистості.

Список використаних джерел

1. Історія української музики. Київ, 1989. Т. 1. С. 48-49.
2. Максимович М. Украинские народные песни. Москва, 1834. С. 2.
The article attempts to systematize the process of development of folk-song creativity in connection with its genre and style identity.

Key words: *syncretic art, folklore, genres, national genres and styles.*

УДК 373.3.016:78.087.5/.6

Гуль М. О., студент I курсу

Науковий керівник: **Прядко О. М.**, кандидат педагогічних наук, доцент

ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ СПІВАЦЬКОГО ГОЛОСУ ДІТЕЙ МОЛОДШОГО ШКІЛЬНОГО ВІКУ

У статті розглядаються проблеми співацького розвитку дітей молодшого шкільного віку, аналізуються особливості функціонування голосового апарату учнів молодших класів, вивчається специфіка формування вокально-технічних навичок школярів.

Ключові слова: *співацький голос, музичне мистецтво, учні молодших класів, вокально-технічні навички.*

Найбільш ефективним шляхом естетичного виховання дітей, збагачення їх емоційної сфери є уроки музичного мистецтва. Вокально-хорова робота на уроці займає одне з центральних місць у системі музичних занять із молодшими школярами. Саме процес співу дозволяє якнайширше розкрити творчий потенціал дітей, активізувати їх уяву, емоції. Вивчення вокально-хорового репертуару, передбаченого навчальною

програмою школи, сприяє музично-естетичному вихованню дітей, розвиткові музичних здібностей. Співацькі навички в 1-4 класах формуються не лише на уроках музичного мистецтва, а й в ході позакласної та позашкільної творчої діяльності.

Питання розвитку співацького голосу школярів розглядали у своїх працях Т. Овчинникова, Н. Орлова, С. Гладка, Г. Стулова та інші. Загальні питання формування вокальної культури дітей вивчали С. Гладка, О. Комісаров, О. Маруфенко, Н. Орлова, О. Юрко.

Дитячий голос проходить певні етапи свого розвитку: 1) 6-9 років – молодший домутаційний вік; 2) 9-12 років – середній домутаційний вік; 3) 12-17 років – мутаційний і постмутаційний вік. Кожна вікова категорія переживає поступові зміни гортані – головного «інструменту» звукоутворення. У процесі змін під час мутаційного періоду голос набуває тембрового забарвлення голосу дорослої людини. У дітей віком до 10-ти років голос має суто дитяче звучання. Вокальний звук у цьому віці легкий і ніжний, має «головне звучання», «високе резонування», що є природним і відповідає періоду розвитку співацького голосу молодших школярів. Аналізуючи тембр, свободу, силу голосу в цьому віці, вчитель ставить за мету в процесі занять розширити діапазон дитячого голосу. Формування звуковисотного діапазону голосу молодших школярів залежить від природних анатомо-фізіологічних особливостей голосового апарату, довжини, товщини голосових складок, якості співацького дихання.

Примарні тони в дитячих голосах складають 2-3 звуки в середині звуковисотного діапазону й визначаються як природні, вільні. У домутаційний період, як підказує практика, зона примарного звучання припадає на звуки фа¹-ля¹. У примарному тоні акумулюються основні якості голосу з усіма його індивідуальними властивостями: тембром, звучністю та ін. Відповідно, робота з формування вокально-хорових навичок, як правило, починається з примарних звуків, із рухом у висхідному або низхідному напрямі за допомогою хроматичних ходів, намагаючись зберегти й уподібнити звучання сусідніх тонів до звучання примарного тону.

Існують різні думки з приводу формування навичок співацького дихання в учнів молодших класів. Загальновідомо, що правильний спів – це правильне співацьке дихання. Вважаємо, що із самого початку необхідно формувати в дітей нижньоребернодіафрагматичний тип дихання. З цією метою потрібно ілюструвати прийоми правильного дихання на

матеріалі пісенного репертуару, в ході активного музикування школярів. З метою закріплення навичок співацького дихання на кожному уроці по декілька хвилин треба повторювати вивчені розспівки, спрямовані на розвиток співацького дихання, трансформуючи їх у виконання пісенного репертуару. Можна пропонувати дітям для виконання цікаві вправи на розвиток дихання без використання голосу. Педагогу необхідно враховувати, що діафрагма, міжреберні грудні м'язи в молодших школярів розвинені недостатньо, відповідно, дихальні шляхи відносно вузькі, об'єм легенів невеликий. Дихання учнів має бути спокійним: вдихати безшумно, не піднімаючи плечей, видихати економно, повільно й рівномірно, з урахуванням завершення музичної фрази. Такий підхід дає змогу сформувати навички співацького дихання шляхом закріплення правильних внутрішніх природних відчуттів із коректуючою ілюстрацією вчителя [1].

Важливим елементом співацького розвитку школярів є формування навичок чіткої артикуляції та виразної вокальної дикції. Розвиток співацької дикції, як правило, проводиться на складах, що утворюють різні комбінації голосних із приголосними й різні мовні наголоси. Робота над змістовною передачею тексту починається з розподілу логічних наголосів згідно з фразами, дотримуючись умови, що в кожному реченні може бути лише один головний наголос, усі інші наголоси змістовних груп слів переходять у підпорядкування до головного. Таким чином, навички співацької дикції формуються шляхом використання різних форм роботи: роботи над вимовою слів у творах, спеціальними вправами на розвиток дикції, виразним виконанням назв нот.

У донотний період формування співацьких навичок здійснюється шляхом виконання вправ та дитячих пісень у зручній для першокласників тональності й відповідних теситурних умовах. Навички чистого інтонування вдосконалюються на українському дитячому фольклорному матеріалі, народних піснях із цікавою мелодичною будовою.

Підсумовуючи проблему формування і розвитку співацьких навичок (співацького дихання, звукоутворення, чистоти інтонування, виразності дикції) потрібно відзначити, що розвиток співацького голосу школярів необхідно розглядати як комплексний процес, що веде до виховання співацької культури учнів молодшого шкільного віку. Така робота має відбуватися з обов'язковим урахуванням вікових особливостей розвитку голосового апарату дітей, дотриманням норм і правил охорони співацького голосу школярів.

Список використаних джерел

1. Кушка Я.С. Методика музичного виховання дітей. Видання друге, доопр. Навч.посіб. Вінниця : Нова книга, 2007. 216 с.
2. Ростовський О.Я. Методика викладання музики в основній школі : навч.-метод. Посібник. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2001. 272 с.
3. Хлебнікова Л.О. Методика хорового співу у початковій школі : методичний посібник. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2006. 216 с.
The article deals with the problems of singing development of children of primary school age, analyzes the peculiarities of functioning of the vocal apparatus of pupils of the lower grades, examines the specifics of formation of vocal and technical skills of students.

Key words: *singing voice, musical art, junior high school students, vocal and technical skills.*

УДК 785.16

Душніцький Д. І., студент I курсу

Науковий керівник: Маринін І. Г., кандидат педагогічних наук, доцент

ТЕНДЕНЦІЇ ТА ЕТАПНІСТЬ ФОРМУВАННЯ РЕПЕРТУАРУ ДЛЯ АКАДЕМІЧНИХ АНСАМБЛІВ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ

У статті висвітлено репертуарні тенденції академічних ансамблів народних інструментів, окреслено основні етапи формування репертуару.

Ключові слова: *академічний народно-інструментальний ансамбль, педагогічний і концертний репертуар.*

У другій половині ХХ – початку ХХІ століть в практиці академічного народного ансамблево-оркестрового виконавства України з'являються нові за формою і змістом твори вітчизняних композиторів, які стали об'єктом дослідження низки українських науковців.

Проблематика та основні етапи формування репертуару для народно-інструментальних колективів є однією із головних тем вітчизняних науковців: М. Булди, М. Давидова, В. Дутчак, А. Душного, Є. Іванова, І. Єргієва, Н. Морозевич, В. Мурзи, О. Незовибатька, М. Михайленка, В. Сидоренко, М. Корчинського, Б. Корчинської, Д. Кужелева, М. Різоля, А. Черноіваненко, А. Сташевського, М. Черепанина. Однак дослідження етапності формування репертуару академічного народно-інструмен-

тального ансамблевого мистецтва України потребує деяких уточнень та чіткої хронологічної послідовності.

Метою статті є з'ясування етапності формування репертуару для академічних ансамблів народних інструментів та висвітлення репертуарних тенденцій, що є провідними в цьому процесі.

Серед завдань – аналіз процесу формування репертуару для академічних ансамблів народних інструментів та його основних чинників.

Аналіз репертуару для ансамблів народних інструментів, дає підставу для з'ясування етапності домінуючих репертуарних тенденцій та їх особливостей в контексті розвитку народно-інструментального виконавства.

I етап (20–30-ті рр. ХХ ст.) характеризується появою нотної традиції та перших зразків народно-ансамблевих форм виконавства. Репертуар формується із фольклорно пісенно-танцювальних композицій (обробки, варіації), де авторами є керівники творчих колективів. Перші зразки обробок вирізнялися «варіаційною формою, прозорою фактурою, нескладними виконавськими прийомами гри, простими штрихами, використанням народного пісенно-танцювального фольклору, демонстрацією віртуозності виконавців тощо» [1, с. 77].

II етап (40–50-ті рр. ХХ ст.) започатковує формування зразків педагогічного репертуару. Поширюється впровадження народних інструментів в систему музичної освіти. Великого розмаху та популярності набуває фольклорний напрям (обробки, варіації). З'являються перекладення класичних мініатюр фортепіанної, симфонічної та вокальної музики, а також перші оригінальні концертні твори Л. Гайдамаки, М. Геліса, В. Кабачка, К. Мяскова, О. Незовибатька, В. Підгорного М. Різоля, Г. Хоткевича. У різних тембральних сполучення ансамблевих інструментів стає «можливим виявити нові «тембри» звучання оригіналу у виконанні ансамблю народних інструментів» [2, с. 192].

Важливе місце у формуванні репертуару для ансамблів народних інструментів відводиться **третьому етапу (60–80-ті рр. ХХ ст.)**. Народно-ансамблевий репертуар вирізняється ускладненням фактури педагогічного репертуару; появою значної частки оригінальних концертних творів, перекладеннями та транскрипціями фортепіанних, скрипкових, симфонічних і вокальних творів, які є різноманітними за стилем, жанром, характером та технічним навантаженням. Кропітка праця авторів перекладень творів духових, народних оркестрів, симфонічних камер-

них ансамблів та оркестрів – стала підґрунтям для вдосконалення «ансамблевого» звучання та його наближення до звучання оригіналу.

У творах композиторів простежуються неофольклорні тенденції в написанні обробок, варіаційних парафразів, фантазій. У змісті творів прослідковується тенденція звернення до фольклорної тематики із використанням новітніх прийомів композиторської техніки (адаптації до оркестрового звучання, поліфонічності оркестрової фактури, появи широкого спектру сучасних виконавських прийомів гри тощо). Зокрема, з'являються міхові прийоми: рикошет, тремоло, глісандо для баяна; симфонізація фактури, поліфонічність голосів з одночасною їх індивідуалізацією, урізноманітнення штрихової палітри тощо. Українські композитори: С. Баштан, Є. Бобровников, В. Герасименко, В. Гуцал, В. Зуляк, В. Івко, О. Незовибатько, Д. Пшеничний, Б. Міхеєв, М. Михайленко, М. Корчинський, Я. Пухальський, М. Різоль, А. Твердохліб, І. Яшкевич значно доповнили репертуарний доробок ансамблів новими якісними творами та композиціями.

IV етап формування репертуару для академічних ансамблів народних інструментів бере початок у 80–90-ті рр. ХХ ст. і триває до сьогодні. Зазначений період вирізняється появою оригінальної ансамблевої музики з використанням інноваційних засобів виражальності: вібрато, кластери, кластерне глісандо, шумові ефекти «percussions».

В оригінальній творчості композиторів спостерігаємо зменшення кількості обробок народно-пісенного (фольклорного) та танцювального спрямування. Натомість зростає значимість оригінальних творів. Авторами таких перекладень є самі учасники ансамблів, викладачі мистецьких навчальних закладів, композитори: Г. Агратіна, О. Бец, С. Баштан, Т. Баран, В. Власов, В. Герасименко, С. Грінченко, В. Дутчак, М. Корчинський, Л. Матвійчук, М. Михайленко, Б. Міхеєв, В. Мунтян, Ю. Пешков.

У цьому періоді варто сфокусувати увагу на появі в ансамблевому репертуарі нового напрямку – естрадно-джазової музики, де провідне місце посідають композитори: В. Власов, В. Зубицький, Л. Самодаєва, К. Цепколенко. Характерною ознакою естрадно-джазового ансамблевого репертуару є: індивідуалізація композиторського стилю, перевтілення стильових ознак жанру в народно-інструментальному виконавстві, використання широкого спектру інноваційних виконавських прийомів та тембрових сполучень удосконалених інструментів. Особливе місце в

репертуарі сучасних ансамблів народних інструментів відводиться творам композиторів Річарда Гальяно та Астора П'яццолли.

Отже, удосконалення інструментарію, упровадження народних інструментів у систему музичної освіти, оригінальна композиторська творчість, поява сучасних виконавських прийомів гри та індивідуалізація виконавської ансамблевої техніки стали головними чинниками у формуванні ансамблевого народно-інструментального репертуару й зумовили остаточне утвердження його в академічному народно-ансамблевому виконавстві ХХІ століття.

Список використаних джерел

1. Пасічняк Л. Творчість українських композиторів для сучасних академічних народно-інструментальних ансамблів // Творчість композиторів України для народних інструментів: зб. матеріалів міжнар. наук.-практ. конф. Дрогобич : Посвіт, 2006. С. 76-89.
2. Пасічняк Л. Перекладення (аранжування) як складова сучасного репертуару академічних народно-інструментальних ансамблів України // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Івано-Франківськ : Плай, 2004. Вип. VII. С. 190-198.

In the article was considering of features of forming the tendencies of repertoire the academic ensemble folk instrumental, defines the main stages of the formation of the repertoire.

Key words: *academic folk instrumental ensemble, pedagogic and concerto repertoire.*

УДК 398.8:373.3.015.31:7

Зернюк В. В., студентка III курсу

Науковий керівник: **Восвідко Л. М.**, кандидат педагогічних наук, доцент

РОЛЬ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ В ЕСТЕТИЧНОМУ ВИХОВАННІ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ

У статті висвітлюється застосування українського музичного фольклору в естетичному вихованні молодших школярів.

Ключові слова: *фольклор, естетичне виховання, культура, молодші школярі, педагогічний процес, музичне мистецтво.*

Вагомий вплив на духовне життя особистості здійснює фольклор. Вагомою стороною споконвічного розвитку культури є народна музична творчість, яка містить в собі спадок багатьох поколінь. Упродовж багатівікової щоденної практики українського народу виділяється ос-

новний принцип естетичного виховання школярів засобами українського музичного фольклору. Естетичне виховання – роз’яснюється як педагогічний процес спрямований на розвиток естетичних почуттів, творчу дію у всіх етапах життя, потреба оцінювати щось прекрасне. Основними компонентами естетичного виховання є естетичне сприйняття, естетична оцінка, естетична діяльність та естетичне судження. Вони характеризуються розумовою, емоційною та духовною діяльністю. Головна заповідь успіху естетично-виховного процесу полягає в його відкритості для найрізноманітніших педагогічних ідей. Цей процес повинен бути спрямований на формування загальнолюдських і культурно-національних цінностей, сприяти зростанню інтелектуального та духовного багатства суспільства [1, с. 7].

Важливе питання музично-естетичного виховання дітей шкільного віку засобами народної творчості в педагогічній літературі знайшли широке висвітлення. Науково-теоретичні дослідження і рекомендації педагогів Л. Артемова, А. Богуш, М. Лисенко, Т. Науменко, М. Стельмахович, А. Шевчук розкрили роль народного мистецтва покращенні естетичних почуттів дітей, в організації дитячої творчості на фольклорному матеріалі.

Система естетичного виховання молодших школярів повинна будуватися з урахуванням вікових психолого-педагогічних особливостей дітей молодшого шкільного віку. Адже відомо, що молодший шкільний вік – найбільш продуктивний період для формування творчої особистості. У своїх дослідженнях Д. Богоявленський, Л. Виготський, Б. Давидов, Б. Ельконін, Л. Занков, В. Крутецький, О. Леонтьєв, Н. Менчинська, зазначають, що діти молодшого шкільного віку легко оволодівають теоретичними поняттями, які створюють основу сучасних знань. Засвоєння системи цих понять дає можливість молодшим школярам орієнтуватися в основах наук, формує їхнє прагнення до самостійного пошуку фундаментальних зв’язків, розуміння суті предметів та явищ [1, с. 8].

Один із методів покращення естетичного виховання школярів засобами фольклору, складають такі етапні варіанти: пізнавальний (накопичення «фольклорних знань»); емоційно-смісловий (формування естетичної культури, розвиток здібностей до художньо-творчого співпереживання); художньо-діяльнісний (втілення засвоєних «фольклорних знань» у процесі організації свят, обрядів).

Фольклор не просто культурна пам’ятка минулого, він несе в собі цінності, що далеко виходять за рамки часу, відображеного в піснях чи

казках. В широкому розумінні фольклор – це своєрідний концентрат духовної історії людства від найдавніших часів і до сьогодення. Фольклор охоплює музичну, хореографічну, поетичну та театральну-художню творчість народу. Він увібрав в себе естетичний, утилітарний, моральний, правовий, світоглядний досвід сотень поколінь. Такі види творчої діяльності допомагають розвивати фантазію, творче мислення, уяву. В процесі засвоєння народної творчості на уроках музичного мистецтва, необхідно використовувати всі види музичної діяльності у взаємозв'язку [3, с. 5].

Особливу зацікавленість викликає український дитячий музичний фольклор. Це доступний, цікавий, багатофункціональний матеріал для виховання дітей дошкільного та шкільного віку, сутність якого полягає в передачі суспільних та моральних цінностей культури свого народу. Український дитячий музичний фольклор – це ціла сукупність зразків усної народної творчості призначена для дітей. Він вирішує незначну кількість педагогічних завдань, які пов'язані із музично-естетичним вихованням молодших школярів. Розкриває безмежні можливості народного таланту, естетичні уподобання, виховує любов до своєї землі, гордість за свій народ. Народна пісня має виняткову роль в правильному, бережливому формуванні дитячих голосів. Тому вивчення музичного фольклору має велике значення в музично-естетичному вихованні підростаючого покоління [4, с. 5].

Процес навчання та виховання учнів молодшого шкільного віку на народних традиціях, у якому велике значення має пісенний жанр дитячого фольклору, є досить актуальним для сьогодення. Пісні відіграють важливу роль в музично-естетичному вихованні школярів. Вони формують у школярів любов до людей, природи, Батьківщини. До цього пласту входять такі народнопісенні жанри як колискові, забавлянки, пісні-казки, небилиці та пісні із казок.

Невід'ємною частиною уроку музичного мистецтва є виховання школярів засобами календарних та обрядових пісень. Для дитячої творчості потрібно використовувати якомога більше календарно-обрядових пісень. Такі пісні мають просту побудову, нескладну мелодичну лінію, ігровий характер, простий метро-ритм і тому вони легкі для вивчення. Як правило, їх вивчають у такому порядку: обжинкові пісні (наприклад, «А у лісі ожинки»); колядки, щедрівки («У Віфлеємі», «Добрий вечір тобі»); веснянки, гаївки («Весна наша, весна»); купальські пісні («Ой на Івана, на Купала»).

Фольклорний матеріал наводить дитину на успішність навчання. Завдяки дитячому музичному фольклору, виховний вплив у навчальному процесі здобувається за допомогою правильного добору музично-фольклорного матеріалу та подання його дітям через музичний образ. Дитячий фольклор спрямований на задоволення потреб дитини у спілкуванні. Постійна цікавість дітей вимагає постійного контакту з батьками, однолітками, іншими людьми. Постійне використання дитячого фольклору, підвищує у дітей ступінь музичного сприймання, яке стає більш обдуманим, проявляється в стійкості, увазі школярів, творчій роботі.

Музично-естетичне виховання, що ґрунтується на застосуванні фольклорних досягнень, ефективно використовується в роботі зі школярами різного віку та рівнем розвитку і дає свої потужні результати у процесі музичного навчання та виховання школярів. Українські науковці наполягають на визнанні провідної ролі музичного фольклору в музично-естетичному вихованні школярів; в діалектичній єдності українського фольклору з фольклором інших народів; у розкритті народної музики на основі досягнення учнями суті й особливостей музичного мистецтва загалом.

Отже, великий масив народних пісень має величезний потенціал для виховання морально-духовних цінностей молодого покоління. Народний досвід музичного виховання виробив чимало способів розширення естетичної й художньої діяльності школярів, розкриття творчих здібностей у різних видах творчої діяльності. Фольклор – це велике багатство українського народу, яке потрібно відроджувати, вивчати та розвивати.

Список використаних джерел

1. Вацьо М.В. Український дитячий музичний фольклор у художньому розвитку молодших школярів. Вінниця, 2015. 125 с.
2. Воєвідко Л.М. Методика музичного виховання. Навчальний посібник. Кам'янець-Подільський: ФОП Сисин Я.І., 2019. 220 с.
3. Іваницький А.І. Український музичний фольклор / Іваницький А.І. Вінниця: «Нова книга» 2004. 314 с.
4. Ройченко І.В. Використання фольклору на уроках музичного мистецтва в початкових класах. Вінниця, 2016. 48 с.

The article covers the use of Ukrainian musical folklore in the aesthetic education of younger students.

Key words: *folklore, aesthetic education, culture, junior high school students, pedagogical process, musical art.*

УДК 783.8(477)(09)

Зернюк В. В., студентка III курсу

Науковий керівник: Яропуд З. П., кандидат педагогічних наук, доцент

ФУНКЦІЇ ДИРИГЕНТСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ

У статті розглядаються основні функції диригентської діяльності вчителя музики в школі у зв'язку з її багатоплановістю.

Ключові слова: диригентська діяльність, функції учителя музики, громадська робота.

У системі професійної та громадсько-педагогічної діяльності вчителя музики української національної школи особливе місце посідає диригентська діяльність, яка є складовою частиною всіх, без винятку, аспектів педагогічної творчості що пов'язані з музичним мистецтвом.

Педагогічна діяльність учителя музики загальноосвітньої школи спрямована на реалізацію важливої соціальної функції – національного виховання підростаючого покоління. Водночас професійній діяльності вчителя будь-якої спеціальності властиві специфічні особливості, зумовлені змістом і специфікою навчального предмета, який він викладає.

У багатоплановій професійній діяльності вчителя музики можна виділити основні її напрями. Найперше, учитель музики виконує функції викладача відповідної навчальної дисципліни під назвою «Музичне мистецтво». Реалізація цього напрямку його професійної діяльності передбачає оволодіння учнями основами музичної культури в обов'язі, який визначений навчальною програмою загальноосвітньої школи. Конкретні завдання цього предмета викладені в пояснючій записці до навчальної програми з музики. Головні з них полягають у тому, щоб навчити школярів слухати й розуміти музичні твори, виховати художні смаки, розвинути художні здібності. З цією метою вчитель створюватиме відповідний емоційний настрій на заняттях. Діти мають одержати естетичну насолоду від слухання музики та співу. Методи роботи вчителя спрямовані на те, щоб прищеплювати учням любов до музичного мистецтва, збуджувати творчу активність, виховати в них здатність емоційно сприймати музику, естетично відчувати й виконувати її. Як видно з наведених вище завдань, зміст викладацької діяльності вчителя музики включає формування у школярів умінь слухати й чути музику, вивчення основ музичної грамоти, ознайомлення з життям і діяльністю композиторів, виконавців, вивчення основ української і світової музичної культури, ознайомлення з видатними музичними творами україн-

ських і зарубіжних композиторів, залучення школярів до різних видів музично-естетичної діяльності (слухання музики, виконання доступних хорових творів, гра на інструменті тощо).

У реалізації викладацьких функцій учителя музики важливе місце посідає диригентська діяльність. Справді, як видно з програми музики, із цього предмета педагог має вивчити з учнями значну кількість пісень. Практично він навчає учнів основам виконавського мистецтва, а учні класу виконують функції хорового колективу, у якому ведеться копітка хормейстерська робота, спрямована на формування у школярів правильного трактування музичних образів, їх розуміння, незважаючи на те, що клас комплектується без урахування принципів організації хорового колективу. Для вчителя музики кожен клас виступає як колективний суб'єкт музично-хорової діяльності, тобто розглядається як виконавський хоровий колектив, який є об'єктом диригентського управління. Учитель виконує функцію вихователя дитячого колективу в цілому й кожного учня зокрема.

Зміст професійної діяльності вчителя стосовно до аспектів праці, яку ми розглядаємо, визначається всією системою завдань національного виховання школярів, включаючи патріотичне, моральне й трудове виховання. Проте головним змістом виховної діяльності вчителя музики є естетичне виховання. Стосовно учнів 1–8 класів воно здійснюється, як правило, на уроках і в позакласній роботі, а в 9–12 класах виключно в позаурочний час. Позакласна робота вчителя музики реалізується шляхом організації творчих учнівських колективів й об'єднань (гуртків художньої самодіяльності, серед яких вагоме місце посідають хорові, оркестрові, інструментальні колективи), у яких він виступає, головним чином, у ролі керівника-диригента.

Важливим напрямом діяльності вчителя музики є його громадська робота як у рамках школи, так і поза її межами. У багатьох випадках він виконує функції керівника творчих колективів учителів школи, гуртків художньої самодіяльності трудових колективів за місцем роботи. У громадській діяльності вчитель музики дуже часто виконує не тільки функції організатора творчих колективів (наприклад: хору, оркестру народних інструментів, духового оркестру у т. п.), а і його диригента.

Отже, диригентська діяльність учителя музики реалізується у викладацькій, виховній і громадській роботі. Вона посідає особливе місце в системі його професійно-педагогічної праці.

Той факт, що диригування є загальним компонентом усіх основних напрямів професійної діяльності вчителя музики й що ця діяльність певною мірою сприяє залученню підростаючого покоління до музичної культури, дає підставу розглядати його як відносно самостійний напрям його праці.

Список використаних джерел

1. Доронюк В.Д. Методика викладання диригування / В.Д. Доронюк. – Івано-Франківськ, 2005. – С. 79-80.
2. Скульський Р.П. Підготовка майбутніх учителів до педагогічної творчості / Р.П. Скульський. – К.: Вища школа, 1987. – С. 81.

The article deals with the main functions of conducting a music teacher in a school in connection with its multifaceted nature.

Key words: *conductor activity, functions of music teacher, community service.*

УДК 378.147.091.31:7.071.3]:7:2

Івасюк В. А., студент IV курсу

Науковий керівник: Гуцул І. А., кандидат мистецтвознавства, доцент

ВИХОВНИЙ ВПЛИВ САКРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА НА ОСВІТНІЙ ПРОЦЕС МАЙБУТЬОГО ХУДОЖНИКА-РЕСТАВРАТОРА

У статті розкрито питання необхідності вивчення сакрального мистецтва фахівцями галузі реставрація творів мистецтва, акцентовано увагу на важливості цієї дисципліни в освітньому процесі мистецьких дисциплін, адже вона формує духовний світогляд майбутніх спеціалістів.

Ключові слова: *сакральне мистецтво, духовність, реставрація творів мистецтва, іконопис, іконографія, церковне мистецтво.*

Постановка проблеми. XXI ст. можна сміливо назвати «епохою технологій і наукових знань», адже людина постійно знаходиться у вирі інформаційного потоку, її оточують різноманітні гаджети, освітній процес, у якому вона бере участь, здійснюється шляхом впровадження новітніх методів навчання й застосування технічних мультимедійних пристроїв. Натомість, занурення молоді в інформаційний простір поступово призвело до переоцінки цінностей (переважання матеріального над духовним), втрати гуманістичних і моральних якостей, які виступають фундаментом духовного світогляду особистості. Саме тому в навчальному процесі ВНЗ, особливо мистецьких спеціальностей, необхідно зо-

середжувати увагу на формуванні високоморальної, свідомої та духовної сторони індивіда.

Мета. Дослідження ролі сакрального мистецтва в освітній і професійній діяльності майбутнього художника-реставратора. Сприяння формуванню компетентності фахівців у сфері вивчення сакральної мистецької спадщини України, на прикладі пам'яток церковного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Сакральне образотворення – це тонка невловима межа між індивідуальним і суспільно значущим, між містичним і реальним, прикметна риса сакрального мистецтва [5]. Головний чинник, що домінує протягом всієї історії розвитку цього мистецтва – це символізм, тісно пов'язаний із вірою у Бога, релігійними обрядами, літургійним життям, символізмом божественної сили. Він відіграє роль стимулятора під час виникнення ідеї у свідомості людини [6]. На відміну від художнього образу символ не має безпосередньої схожості з об'єктом, він його визначає, проте не відображає. Замість змістової тотожності, що існує між образом та об'єктом, між символом та образом створюється логічний зв'язок [3]. Сакральне мистецтво завжди відображало духовні, моральні, естетичні цінності суспільства та його часу, надаючи їм особливого статусу. Воно охоплює мистецькі засади церковної архітектури та її внутрішнього устрою; ікон і системи іконографії, літургійного посуду, хрестів, свічників, богослужбових книг, священницького облачення і нагород; церковної музики, дзвонів, а також стилі, художню мову та релігійну символіку в мистецтві [1].

Не є таємницею, що церква впродовж багатьох віків була для українського народу тим об'єктом, у який вкладали найкращі досягнення українського творчого генія. Зароджене у формах стилістики візантизму, засвоївши протягом віків стильові течії європейського мистецтва, українське церковне мистецтво завжди прагнуло до власної національної самоідентифікації, інтерпретуючи усталені канони, типи, сюжети через призму національного світосприйняття [5].

У наш час обсяг накопиченого дослідного матеріалу і відкриттів, завдяки відновлювальній роботі все нових пам'яток сакрального мистецтва реставраторами, спонукає до необхідності вивчення курсу «церковного мистецтва» серед спеціалістів у сфері реставрації творів мистецтва [2]. Усім відомо, що будь-який вищий навчальний заклад – це не лише база для навчання і підготовки фахівців у відповідних сферах, а в першу чергу підґрунтя для розвитку наукової діяльності, якій повинна приділятися належна увага [7]. Сучасна освіта потребує якісного її наповнення

виховним потенціалом, який досягається шляхом активізації процесу формування професійного та духовного розвитку майбутнього фахівця [4]. Аспект виховання духовних якостей в особистості представлено у роботах вітчизняних педагогів та діячів культури минулого: І.Огієнка, Г.Сковороди, В.Сухомлинського. Сьогодні найбільшу зацікавленість у вивченні питання сакрального мистецтва виявляють дослідники, підготовлені на базі Львівської академії мистецтв, Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, Харківської державної академії дизайну і мистецтв, Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Повертаючись до сакрального мистецтва, варто пригадати кілька засадничих істин (знавці про них добре знають, а віруючі – інстинктивно здогадуються). Не тільки сюжети відіграють важливу роль у церковному мистецтві: в реалізації «прекрасного» вагомому роль відіграє колір, що модифікує світло. Особливий ефект при осягненні храмового дійства досягається саме за певного мінливого освітлення в «задіянні гри світла», кольору ікон, розписів, мозаїк. Традиції символів, фарб, що виявлені у ликах, позах (наприклад, традиційно видовжені пропорції тіла – підкреслюють стан одухотворення, «преображення плоті»), окремих деталях (увага приковується до положення рук, жестикуляції), безумовно, розвивалися. У тодішні часи ні один майстер не застосовував прийоми реалістичного живопису зі світлотіньовим моделюванням ликів та складок одягу [5].

У кожній епосі, кожній стилістичній течії, вже установлені, традиції сягали найвищих злетів творчої думки. Це ренесанс, бароко, академізм, реалізм і в завершенні – український модерний стиль першої половини ХХ ст. Саме він досягнув особливої мистецької вершини у втіленні національної образності. Зразки цієї творчості, які де-не-де ще зберігаються в церквах України, зачаровують художньою досконалістю, а понад усе національним духом. У такому храмі під ореолом віковичних святостей відчуваєш духовну велич своєї нації, пронизуєшся гармонією її творчої виразності, що розкриває невичерпний творчий початок суспільства. Та цей період еманации національно-творчого початку в церковному мистецтві, на жаль, був короточасним. Фатальні катаклізми історії раптово припинили його злет. Комуністично-атеїстичний терор супроти української церкви залишив по собі особливі стереотипи сприйняття релігії, і сакрального мистецтва, позначився на світоглядних орієнтирах нинішнього суспільства [5].

Висновки. Отже, формування моральних якостей особистості студента-митця, майбутнього реставратора відбувається в процесі здобуття освіти й залежить, насамперед, від звернення до духовних витоків культурної спадщини, адже кожен твір який потрапляє на реставрацію несе у собі інформацію про певний відрізок історії й головне завдання фахівця грамотно його «прочитати», щоб не порушити автентичний вигляд твору. Майбутній спеціаліст повинен володіти знаннями у сфері особливостей сакрального мистецтва, зокрема іконопису та живопису й вільно оперувати ними. Не може людина займатися відновленням пам'ятки церковного мистецтва й водночас бути байдужою до її долі. Кожен твір – надзвичайний, він заряджений особливою енергетикою і справжній майстер, котрий повністю віддається своїй справі – відчуває її на собі. Багатовіковий життєвий досвід, укотре, доводить нам, що за відсутності духовного росту в людині відбувається деградація особистості, повернення її на нижчі, егоїстичні рівні свідомості. Слід зауважити, що процес виховання «посередництвом сакральних творів мистецтва» передбачає не лише формування позитивних рис характеру, а й готовність самих фахівців розв'язувати морально-етичні проблеми, які можуть виникати в майбутній вітчизняній реставраційній науці.

Список використаних джерел

1. Станкевич М., Боньковська С. та ін. Словник українського сакрального мистецтва // Інститут народознавства НАН України (Львів), 2006. 287 с.
2. Стародубцев О. В. Русское церковное искусство X-XX ст. М.: Лепта-Книга, Издательство Сретенского монастыря, 2007, 302 с.: илл.
3. Герчанівська П.Е. Художня та релігійна свідомість: спільне й особливе. Мультиверсум. Філософський альманах. К.: Центр духовної культури, 2005. № 51. [Електронний ресурс]. Режим доступу : https://www.filosof.com.ua/Jornel/M_51/Herchanivska.htm. Назва з екрану (23.04.2020).
4. Каленюк О. М. Виховний вплив сакрального мистецтва на формування духовності майбутнього художника-педагога [Електронний ресурс]. Режим доступу : file:///C:/Users/User/Downloads/sacral_art1060324225.pdf. Назва з екрану (23.04.2020).
5. Попіль В. М. Сакральне мистецтво [Електронний ресурс]. Режим доступу : <https://sacralne.at.ua/>. Назва з екрану (23.04.2020).
6. Сакральне мистецтво [Електронний ресурс]. Режим доступу : uk.wikipedia.org/wiki/Сакральне_мистецтво. Назва з екрану (23.04.2020).

7. Факультет образотворчого мистецтва і реставрації [Електронний ресурс]. Режим доступу : <http://www.logos.biz.ua/proj/lnam/online/lnam--68-95.pdf>. Назва з екрану (23.04.2020).

The article discusses the need for the study of sacred art by experts in the field of restoration of works of art, emphasizes the importance of this discipline in the educational process of artistic disciplines, because it shapes the spiritual outlook of future specialists.

Key words: *sacred art, spirituality, restoration of works of art, icon painting, iconography, church art.*

УДК 7.025.4:2-526.62“18”

Івасюк В. А., студент IV курсу

Науковий керівник: Якубовська О. П., магістр, асистент

**ТЕХНІЧНІ АСПЕКТИ УКРІПЛЕННЯ ҐРУНТУ
ПОЛІХРОМНОГО РІЗЬБЛЕННЯ ДВОБІЧНОЇ
ПРОЦЕСІЙНОЇ ІКОНИ «СВЯТИЙ СТАНІСЛАВ»
(ОБРАЗ БОГОРОДИЦІ БЕРДИЧІВСЬКОЇ) ХІХ СТОЛІТТЯ**

У статті висвітлено питання виникнення процесійних ікон та їх роль у Літургійному житті Церкви. Розкрито зміст поняття «двобічна ікона-феретрон» і «поліхромне різьблення». Описано методику й способи укріплення ґрунту, на прикладі реставрації такого виду ікон.

Ключові слова: *процесійна ікона, двобічна ікона-феретрон, церковне мистецтво, поліхромне різьблення, реставрація, укріплення ґрунту, глютиновий клей.*

Українська ікона – це виняткове явище, яке слід розглядати під призвою не тільки загальнонаціональної культури, а й світової. Вона бере свої витoki від візантійського мистецтва, але в подальшому зазнала певних західноєвропейських впливів [2, с. 4].

Важливим складовим елементом Богослужіння Східної Церкви стали церковні процесії, у яких головна роль припадала на переносні ікони. Для кращого розуміння становлення і розвитку процесійних ікон слід розглянути літургійний аспект використання цих атрибутів церковного життя [7].

Перші ранньохристиянські процесії обмежувалися лише випадками перенесення мощів мучеників, які звершувались уночі, через неможливість відкрито сповідувати віру й постійні гоніння з боку імператорів. Такі процесії отримали назву літанія (літія), що з грецької означає ко-

лінопреклоніння, ревно всенародна молитва. Поступово розвилася ціла система хресних ходів. На Русі традиція звершення хресних ходів була встановлена разом із запровадженням християнства князем Володимиром у 988р [7].

Практика використання переносних ікон у процесіях на українських землях була подібною до візантійської [7]. Двобічні ікони були відомі й шановані на території Київської Русі, що засвідчують пам'ятки кінця XI-XIII століть. Це, зазвичай, досить великих розмірів ікони, які були пишно оздоблені дорогими тканинами й різьбленням. З плином часу декор обрамлення ставав дедалі багатшим: використовували коштовні металічні оклади, золочене й сріблене поліхромне різьблення [8]. Унизу на іконному щиті були спеціальні отвори для держаків, за допомогою яких люди здійснювали транспортування ікони. Інша назва такого виду ікон – феретрони.

Питання збереження таких пам'яток є досить актуальним у наш час, адже кожна така ікона є неповторною й виконана у єдиному екземплярі. Аналіз літератури свідчить, що тема відновлення процесійних ікон недостатньо досліджена. Вивченню західноукраїнських процесійних ікон XVII–XIX ст. присвячено лише дисертаційне дослідження Дундяк І. М., у якому розглянута історія розвитку церковних процесій та окреслена еволюція художніх особливостей таких творів [1]. У наукових публікаціях мистецтвознавців, зокрема: Р. Косів, Д. Янковської, Н. Золотарчук, О. Болук – розглянуто призначення двобічних мальованих ікон, їх роль у процесіях Візантії та Київської Русі, описано еволюцію різьбленого рельєфного обрамлення феретронів.

Мета статті – описати методи укріплення ґрунту поліхромного різьблення (на прикладі двобічної процесійної ікони-феретрона «Святий Станіслав» (образ Богородиці Бердичівської) XIX ст.

Дерев'яна основа, з якої виготовляють процесійні ікони – недовговічна. Зміни в структурі матеріалу, що виникають унаслідок природного старіння деревини завдають пам'яткам непоправної шкоди. Постійні атмосферні впливи (коливання вологи, дія кисню і шкідливих газів) й пошкодження, викликані живими організмами згубно діють на поліхромне покриття, котре вкриває різьблену ризу феретрона. У більшості випадків відбувається порушення зв'язку між ґрунтом і основою. Наслідком цього стає здуття, деструкція, відшарування, осипання ґрунту. Перш ніж розпочати реставраційні роботи необхідно провести укріплення – найважливіший захід для збереження ікони.

Консолідація ґрунту – це повернення йому механічної міцності, відповідної початковій, ліквідація деформацій, відновлення порушеного зв'язку з поверхнею основи. Руйнування ліквідують введенням всередину шару ґрунту або під нього колагенового клею, оскільки він повертає ґрунту первинні властивості і досить міцно підклеює його до поверхні дерев'яної основи [5].

Процесійна двостороння ікона-феретрон «Святий Станіслав (образ Богородиці «Бердичівська») надійшла на реставрацію у поганому стані з численними осипаннями ґрунту й потребувала комплексу реставраційних дій по відновленню зв'язку поліхромії з основою. Також ікона поновлялася. Усе золочене й сріблене поліхромне різьблення було покрито «бронзівкою» й емалевою фарбами. Перед початком роботи було проведено всі необхідні дослідження твору й фотофіксація. Візуальне обстеження дало можливість зробити висновок про вид та характер руйнувань. Ці відомості допомогли обрати способи та послідовність проведення операцій.

Укріплення виконувалося після зняття щільних фарбових нашарувань. Реставраційною радою було затверджено два способи зміцнення ґрунту – просочення шару левкасу в місцях втрат позолоти і підклеювання його до основи. Обидва способи проводилися послідовно: спочатку просочували ґрунт, для відновлення його міцності, потім вводили клей для відновлення зв'язку з основою. Просочення велось спочатку на невеликих ділянках, м'яким білячим пензлем із використанням теплого слабкого розчину кроликового клею (2,5-3%) з додаванням антисептику (Preventol ON extra (0,25%)) та пластифікатора (мед по сухій масі клею).

Бортове укріплення виконувалося ін'єкційно (6%) розчином клею з антисептиком і пластифікатором. Його, розігрітим до температури 30° С, вводили шприцом у місця відставання. Для введення голки також використовували отвори в місцях осипань ґрунту. Підведений клей швидко, поки не розмокнув левкас, розганяли, намагаючись його рівномірно розподілити. Для цього по поверхні прокочували валик з марлі й обережно прогладжували пальцями. Укріплювальну ділянку залишали на 15-20 хвилин до легкого застигання клею. Коли частково випарувалася волога й з'явився невеликий «відлип», поверхню пропрасовували теплим каутером через сухий фільтрувальний папір й ізолююче захисне покриття. Просушку каутером виконували для того, щоб просушити поверхню, вирівняти деформації, ущільнити ґрунт і відновити адгезію з дерев'яною основою. Комплекс укріплювальних заходів дав позитив-

ний результат. Зв'язок ґрунту з основою був відновлений, що дозволило виконувати наступні реставраційні втручання спрямовані на відновлення твору.

Отже, ікони здавна стали невід'ємною частиною християнської традиції. Вони наділені глибоким символічним змістом, несуть певне літургійне й функціональне навантаження. Переносні ікони – унікальні пам'ятки сакрального мистецтва, «живі свідки» духовного життя цілого народу. На жаль, через природне старіння вони втрачають свою красу й первозданність, зазнають численних поновлень і непрофесійних втручань з боку прихожан храмів, які згубно діють на матеріали ікони. Нашим завданням є збереження та відновлення таких творів.

Ікона-феретрон «Святий Станіслав» (образ Богородиці Бердичівської) ХІХ ст., яка надійшла на реставрацію завдяки небайдужості сільської громади, потребувала комплексу реставраційних робіт. Консервація ікони пройшла досить успішно, проведено консолідацію ґрунту, відновлено адгезію ґрунту з дерев'яною основою за допомогою глютинового клею. Після виконання усіх консерваційних робіт можна продовжувати реставраційні дії по відновленню святині.

Список використаних джерел

1. Дундяк І. М. Процесійні ікони Західної України ХVІІ-ХІХ ст. (походження, іконографічні та художні особливості) [Текст] : автореф. дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.05 / І. М. Дундяк : Львівська національна академія мистецтв. Львів, 2003. – 18 с.
2. Мельник А. Український іконопис ХІІ–ХІХ ст., з колекції НХМУ: альбом. Хмельницький : 2005. 254 с.
3. Сланський Б. Техніка живопису та реставрації. Київ : Мистецтво, 2009. 304с.
4. Степовик Д. В. Сучасна українська ікона: З іконотворчості Христини Дохват. Київ: Мистецтво, 2005. 302 с.
5. Филатов В. В. Реставрация станковой темперной живописи. Изобразительное искусство, 1986. 264 с.
6. Вчення Православної Церкви про шанування ікон. URL: <http://paraskeva.lviv.ua/?info=117> (дата звернення: 19.04.2020).
7. Історія хресної ходи в Православній Церкві. URL: <https://berezan.church.ua/2018/12/04/istoriya-xresnoji-xodi-v-pravoslavnij-cerkvi/> (дата звернення: 19.04.2020).
8. Пам'ятки дерев'яної скульптури ХVІІ-ХІХ ст. у збірці Волинського краєзнавчого музею. URL: http://volyn-museum.com.ua/publ/muzej_

volinskoji_ikoni/pam_jatki_derev_janoji_sculpturi_xvii_xix_st_u_zbirci_volinskogo_kraeznavchogo_muzeju/4-1-0-63 (дата звернення: 20.04.2020).

The essence of the article is to consider the appearance of processional icons and their role in the liturgical life of the Church. The contents of the concept of «two-sided icon feretron» and «polychrome sculpture» are disclosed. The methods and ways of strengthening the soil are described, with the example of restoration of this kind of icons.

Key words: *processions icon, two-sided icon feretron, church art, polychrome sculpture, restoration, strengthening the soil, collagen glue.*

УДК 7.071.1(477)(092)

Кишкіна М. С., магістрантка

Науковий керівник: Печенюк М. А., кандидат педагогічних наук, професор

ІГОР СТРАВИНСЬКИЙ І УКРАЇНА

У статті обґрунтовується зв'язок творчості композитора Ігоря Стравинського з Україною та аргументується його українське походження.

Ключові слова: *етнічна ментальність, український фольклор, національний стиль.*

XX століття – це час нових відкриттів, музичних експериментів і потрясінь. Століття, що виплекало цілу плеяду геніальних композиторів, музична спадщина яких має світове визнання і до сьогодні користується великою популярністю. Серед них такі українські та зарубіжні композитори, як М. Леонтович, К. Стеценко, Я. Степовий, В. Косенко, Б. Лятошинський, Л. Ревуцький, С. Людкевич, М. Скорик, Є. Станкович, Л. Дичко, М. Колесса, С. Рахманінов, О. Скрябін, С. Прокоф'єв, Д. Шостакович, А. Шнідке. Лідерство у формуванні естетичних та стильових засад музики XX ст. отримала творчість композитора І. Стравинського. Воістину – «Цар Ігор», так називав його відомий музичний критик та композитор А. Оннегер. Існує значний доробок досліджень творчості й особистості І. Стравинського. Видано велику частину його літературних творів епістолярної спадщини. 60-80-ті роки XX ст. – це Ренесанс вивчення композитора в Росії. У цей період вийшли монографії та статті Б. Ярустовського, С. Смирнова, Я. Друскіна, І. Вершиніної, переклади «Хроніки», «Діалогів» та інших літературних творів композитора.

Початком процесу вивчення життя та творчості І. Стравинського стала перша, опублікована у 1929 р., ґрунтовна праця композитора та му-

зикознавця Б. Асаф'єва. У «Книзі про Стравинського» він писав: «Доля всієї музики Стравинського визначається не на Заході, а на батьківщині, що його виховала» [2]. Зараз дослідники уточнюють, географічно розширюють поняття «батьківщина Стравинського». Національні ознаки індивідуального стилю композитора яскраво виражені, особливо у «російський період». Дослідники зауважували, що формування цих ознак однозначно зводилася до джерел фольклорної традиції російської музики. Однак, при цьому майже не враховано значення елементів музичної культури його батьківщини, а саме – української. Констатується лише їхня присутність.

Поза аналізом становлення національного стилю І. Стравинського, залишаються такі важливі і стійкі категорії, як етнічна ментальність, історичні і культурні традиції соціуму, в якому відбувалося становлення творчої особистості музиканта. Ставлення композитора до народної творчості було досить своєрідним. Він вивчав збірники російського фольклориста, дослідника духовної культури слов'янських народів А. Афанасьєва, головного теоретика слов'янофільства І. Кирєєвського та інших. Їхні тексти ставали літературною основою низки його творів. Однак, композитора цікавив не лише їх зміст, а й ритміка, мовні алітерації. Музичні враження надовго закарбовувалися у його пам'яті, про що композитор неоднозначно наголошував у своїх численних інтерв'ю: «Якщо деякі речі звучать, як справжня народна музика, то це, мабуть, завдяки моїй здібності відтворювати деякі мої несвідомі «народні» спомини» [5, с. 23]. Ці спомини здебільшого пов'язані з його перебуванням у селі, серед простих людей. До 1914 р., до від'їзду за кордон, майже кожне літо І. Стравинський перебував в Україні, а саме у с. Печиски Хмельницької області або у власному будинку в м. Устилуг Волинської області, де композитор працював над своїми творами. Тут він написав фантазію для оркестру «Феєрверк» і в подальшому працював над сімнадцятьма творами. Не важко уявити, якою значною була доля українських фольклорних вражень. Про це він пише: «Пам'ятаю, Печиски були нудним містечком, але не далеко від них, верст за тридцять, знаходили Ярмолинці – гомінке і колоритне містечко, що славилося своїми ярмарками. Понад усе я насолоджувався переплясом, який у майбутньому я використав у «Петрушці», куди ввійшли також козачок і тріпак» [5, с. 35]. Приклади українського пісенно-танцювального фольклору спостерігаємо й у «Весіллячку», у «Жар-птиці» та «Весні священній». Відомо, що для батька І. Стравинського особливим захопленням була

українська народна пісня, яка увійшла й в число захоплень сина. В Устилузі композитор зустрічався з співцями-музикантами – лірниками, записував виконувани ними народні пісні [3, с. 256]. Українські музичні враження композитора не обмежувалися фольклором. Значний вплив на його творчість мала православна відправа й саме така, якою вона складалася в Україні. І. Стравинський вказував на джерела своєї духовної Літургії («Отче Наш», «Вірую», «Богородице, діво»: «...З цього приводу я можу лише сказати, що твори поєднали воедино ранні спогади про церковну музику, яку я чув у Києві та Полтаві, і моє прагнення залишитися вірним простоті і строгості її гармонічного стилю» [3, с. 300]. Церковні враження І. Стравинського позначилися не лише на Літургії, а таких творах, як «Цар Едип» та «Симфонія Псалмів» [4].

Важливим питанням у формуванні творчої особистості І. Стравинського є етнічна ментальність. Сам композитор не був байдужим до свого походження. Він особисто займався пошуками родового коріння, намагався відтворити генеологічне дерево. Є факти, що І. Стравинський належить до старовинного шляхетського роду Стравинських-Сулимів. Композитор назвав молодшого сина подвійним іменем Святослав-Сулима, тим самим пов'язавши його із славним українським гетьманським родом. У «Діалогах» він писав: «Наше прізвище було Сулима-Стравинські..., але коли Росія анексувала частину Польщі, «Сулима» з невідомої причини було випущено з нашого прізвища» [5, с. 194]. Згадував, що його батько – Федір Стравинський, видатний оперний співак (бас) і талановитий художник. Співав у Київському оперному театрі, гастролював у Харкові, Одесі, Катеринославі. Його репертуар налічував велику кількість творів на українську тематику. Зокрема, арії з опер «Наталка Полтавка» і «Тарас Бульба» М. Лисенка. Народився Ф. Стравинський у маєтку «Новий Двір» Мінської губернії, де його батько, Гнат Стравинський, служив агрономом. Тривалий час жив у різних містах України. Навчався в Одеському та Київському університетах, закінчив Ніжинський ліцей, добре знав українську мову, читав напам'ять «Кобзар» Т. Шевченка й збирав усі його видання, малював до нього ілюстрації. Ще з дитинства у нього було чуття України й українства, розуміння зв'язків власної долі з нею. Йому належала одна з найкращих бібліотек Петербурга, де чільне місце займала україністика, серед якої – твори П. Куліша, Г. Квітки-Основ'яненка, І. Котляревського, книги з історії України. Також, Ф. Стравинський підтримував дружні зв'язки з українським антропологом, істориком та мовознавцем Д. Яворницьким. У

Києві він познайомився з матір'ю Ігоря – Анною Холодковською, яка походила з українсько-козацького роду.

Дослідження проблеми «Стравинський та Україна» сьогодні є надзвичайно актуальним. Нею займаються як і українські, так і зарубіжні дослідники, що вивели науку про І. Стравинського на новий щабель. Щорічно, з 2005 р, у м. Устилуг та у Луцьку проходить міжнародний музичний фестиваль «Стравинський та Україна» – єдиний фестиваль Волині, що пропагує класичну музику в усіх її жанрах та стилях. Його головною метою є популяризація творчості І. Стравинського та вивчення його зв'язків з Україною, а також популяризація кращих зразків світової і української музичної класики [7]. У Устилузі функціонує єдиний у світі музей-садиба композитора. У чотирьох залах за тематично-хронологічним принципом подані матеріали, в яких міститься інформація про життя, творчий шлях та перебування композитора в Устилузі [6].

Таким чином, робимо висновок, що постать І. Стравинського таїть у собі багато невідомого, і тому можна з впевненістю стверджувати, що його музична творчість стане об'єктом досліджень наступних поколінь науковців. Як писав скрипаль С. Душкін у своїх спогадах: «Музика Стравинського жива, вона залишається. Це ми тут не надовго затримаємося» [1].

Список використаних джерел

1. Алфеевська Г. С., Вершиніна І. Я. І. Ф. Стравинський: статті, спогади / за ред. Г. С. Алфеевської. Москва: Радянський композитор, 1985. С. 354.
2. Асаф'єв Б. Книга про Стравинського: монографія. Ленінград: Музика, 1977. С. 7-8.
3. Варунц В. П. І. Ф. Стравинський. Публіцист і співрозмовник: статті і інтерв'ю. Москва: Сов. композитор, 1988. С. 256, 300.
4. Друскін М. С. Ігор Стравинський: монографія. Ленінград: Рад. композитор, 1982. С. 61.
5. Стравинський І. Ф. Діалоги: спогади, роздуми / заг. ред. М. С. Друскін. Ленінград: Музика, 1971. С. 23, 35, 194.
6. <http://volyn-museum.com.ua>.
7. <http://culture-lutsk.org.ua>.

The article justifies the connection of composer Igor Stravinsky with Ukraine and argues his Ukrainian origin.

Key words: *ethnic mentality, Ukrainian folklore, national style.*

УДК 75.041.7.071.1(477)

Кобріна Н. В., магістрантка I курсу

Науковий керівник: Урсу Н. О., доктор мистецтвознавства, професор

ДАРИ ПРИРОДИ В НАТЮРМОРТІ ЖИВОПИСЦІВ ХМЕЛЬНИЧЧИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Стаття присвячена розгляду жанру натюрморту в творчості художників Хмельниччини ХХ ст. Матеріал торкається композиційних рішень і живописної гармонії у творах митців, звернень до зображення дарів природи тощо. Акцентується стилістична спрямованість, техніки та колористична гама обраних для аналізу натюрмортів.

Ключові слова: живопис, натюрморт, художники, дари природи, техніка живопису.

Постановка проблеми. Світ натюрморту – це світ нерухомості або того, що стає нерухомим, коли відображається мить, в якій все застигає. Якщо в композицію входять і живі, рухаючі елементи (комахи, що плазують по фруктам, собаки, кішки, люди), то вони, за контрастом, ще рельєфніше підкреслюють незвичайну, штучну статичність природи, яка оточує людину.

На картинах майстрів-живописців букети, овочі й фрукти виглядають майже живими – так і хочеться доторкнутися до свіжих пелюсток або вкусити наливне яблуко за рум'яний бочок! Не дивно, що для цих витворів навіть існує свій особливий жанр в мистецтві. Аналіз наукових статей останніх років присвячених проблемам натюрморту доводить, що науковці висвітлюють проблеми переважно через розкриття біографії митця та мистецтвознавчий аналіз авторських творів.

Мета статті – розгляд натюрморту з дарами природи в творчості художників Хмельниччини.

Виклад основного матеріалу. Натюрморт – невловима краса речі у мистецтві. До жанру натюрморту (від французького «*natur morte*», «мертва природа») відносяться всі картини, що зображують об'єднані в групу предмети неживої природи. Малюнок обов'язково повинен відрізнятися цілісністю композиції, але при цьому він може бути як самостійним витвором, так і частиною великої жанрової картини, наприклад, портрета або побутової замальовки. Створюючи натюрморт, художник зображує не просто квіти, фрукти та предмети – він розкриває перед глядачем своє ставлення до природи, розуміння краси і гармонії. Завдяки цим роботам можна зазирнути в минуле та дізнатися, як жили наші предки.

Уміння достовірно передавати речі на полотні – важлива частина майстерності живописця. Ще до того, як ці зображення стали окремим жанром мистецтва, вони були невід’ємною частиною багатьох прекрасних картин. При цьому натюрморт ніколи не був просто фоном для подій, що відбуваються або ж випадковим малюнком розрізаних предметів. Навпаки, всі предмети на ньому брали участь у створенні загального образу, допомагали відтворити задум художника і повніше розкрити персонажів. Іноді незначні на перший погляд деталі набували глибокий сенс, значущість, підтекст.

Історія натюрморту – від давніх часів до сучасності, як і будь-який вид мистецтва, натюрмортний живопис сформувався не відразу. Мистецтвознавці можуть назвати періоди злетів і падінь цього жанру.

Перші подібні витвори можна побачити вже в піднесених, аскетичних роботах майстрів Візантійської імперії. Художники, створюючи монументальні та піднесені образи, писали в кілька стилізованих, узагальненій манері. Але від цього малюнки окремих речей тільки набували більшої виразності, доповнювали символічне навантаження картини, мозаїки або фрески.

З візантійського мистецтва декоративний натюрморт поступово перейшов і в давньоруський, а саме – в іконопис. Через те, що всі ікони писалися в суворому дотриманні канону, ті деякі речі, які традиція дозволяла зображувати поруч зі святими і праведниками, наповнювалися особливим змістом. Але разом з цим такі предмети оживляли зображення, робили його більш безпосереднім, життєвим, наближали до глядача міфологічний сюжет.

Але справжній розквіт натюрмортного живопису стався в XVII столітті. Художники почали створювати витвори на літературну тематику, зображуючи героїв античних міфів, легенд і навіть казок. Малюнки речей та предметів тієї епохи стали ще одним способом занурити глядача в атмосферу і передати їх колорит і настрої.

Саме завдяки цим картинам й виникли основні якості даного напрямку в мистецтві. Наприклад, натюрморт з фруктами розповідав глядачеві не тільки про властивості та характеристики плодів, а й розкривав, як ставиться до них живописець і його сучасники, висловлював їх спосіб пізнання навколишнього світу, повноту зв’язків між його елементами. На витворах, де було показане кухонне начиння, обігрувалася їх функціональна цінність, зв’язок з повсякденним життям і побутом, утилітарна корисність. Таким чином, ці роботи – не тільки об’єкти мистецтва, а й

невичерпне джерело знань про минулі епохи, вікно в минуле. Вони дозволяють оцінити майстерність ремісника, який створив зображені речі, виявити повагу до його старань і праці.

Змінювалися способи композиційного рішення натюрморту, манера роботи художника, але суть картини залишалася незмінною – вона передавала погляд живописця на світ. Накопичуваний художній досвід дозволяв робити це все більш вірогідним, збагачуючи скарбницю світової культури. Пізніше, під впливом течій імпресіонізму та сюрреалізму, ці витвори стали не стільки зображенням зовнішнього вигляду предмета, скільки способом розкрити його властивості та якості, виразити з їх допомогою свої цінності, ставлення до навколишнього світу, розуміння дійсності.

Зараз художники мають величезний діапазон виражальних засобів, що дозволяють створювати різні модифікації класичного натюрморту. Для роботи використовуються не тільки звичні фарби та пензлі, а й вирізки з журналів, полімерна глина, фарбувальний порошок і навіть дорогі каміння, наприклад, бурштин. Живописці працюють не тільки в реалістичному стилі, але й застосовують різні прийоми, що дозволяють посилити враження від витвору – стилізацію, гіперболізацію, техніки абстракціонізму та імпресіонізму.

Серед художників Хмельниччини ХХ ст. які пишуть натюрморти із дарів природи можна вирізнити Ганну Сушарник, Олега Демка, Івана Боднара, Романа Свереднюка, Івана Гуцула, Олену Швець та інших.

Для створення натюрморту усі зазначені художники використовують фарби, близькі до реальності, що мають символічну суть у передачі реального зображення фруктів та овочів. Можна констатувати переважну більшість класичних натюрмортів, виконаних в академічній манері. Більше декоративності і стилізації бачимо в пастельних натюрмортах заслуженого художника України Бориса Негоди.

Але в будь-якому випадку предмети, показані на картині художників Хмельниччини, несуть у собі відбиток думок, емоцій, почуттів і настрою людини, що створила їх. Так, осінній натюрморт (Г. Сушарник, Д. Кравець, І. Лашко, О. Швець та ін.) дозволяє передати не тільки красу дозрілих плодів та поживклого листа – він стає способом занурити глядача в атмосферу природного достатку і багатства, подяки за літні дари. О. Швець, наприклад, поєднує дари природи з вишуканими квітковими композиціями.

Естетично переосмисленні і пропущені крізь призму суб'єктивного сприйняття живописця натюрморти – це особливий вид мистецтва, який буде зачаровувати вас та захоплювати ваших гостей, стане прекрасним доповненням до ретельно розробленого дизайну і стильним акцентом в будь-якому приміщенні.

Багато чого можна розповідати про натюрморти і їх символи, але головне – це спробувати знайти родзинку натюрморту, його ідею і завдання. Так само цей досвід може стати в нагоді для створення власних натюрмортів.

Висновки. Мистецтво натюрморту вчить нас бачити, любити і розуміти світ, сприймаючи його неминущу цінність. В натюрмортах художники не завжди зображують речі «з природи», часто вони попередньо підбирають і вибудовують їх у відповідності зі змістом і художнім завданням. За результатами аналізу наукової літератури виявлені особливості натюрморту художників Хмельниччини ХХ ст. відповідно до основних етапів стильової еволюції в українському мистецтві. Це класицистичний напрямок, академічна манера виконання натюрмортів, а також поодинокі пошуки авангардних рішень.

Список використаних джерел

1. Образ сучасника в творах українських художників. Київ, 1984. С. 45.
2. Жанр живопису. Київ : «Радянська школа», 1966.
3. Українське мистецтво другої половини ХІХ – початку ХХ століття. Київ : Мистецтво, 1964.
4. Негода Б.М. Живопис навчальний посібник. Кам'янець Подільський : Абетка, 2005.
5. Урсу Н. О. Духовні витоки Поділля: митці в історії краю : матеріали ІV всеукр. Наук.-практ. конф. (Хмельницький, 13 березня 2014 р.). Хмельницький : ХГПА, 2014. 417 с.

The article is devoted to consideration of the still life genre in the work of Khmelnytskyi artists of the twentieth century. The material touches on compositional decisions and picturesque harmony in the works of artists, appeals to the image of the gifts of nature and more. The stylistic focus, techniques and color scheme of those selected for still life analysis are emphasized.

Key words: *Painting, still life, artists, gifts of nature, painting technique.*

УДК 7.046.1(477):7.071.1(47+57)

Король А. П., студентка IV курсу

Науковий керівник: Підгурний І. С., кандидат мистецтвознавства, доцент

УКРАЇНСЬКА МІФОЛОГІЯ ОЧИМА РАДЯНСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ

У даній статті розглядається розвиток української міфології та її вплив на мистецтво, використання міфічних образів у графічних та живописних творах мистецтва.

Ключові слова: міфологія, художник, боги, істоти.

Постановка проблеми. Через різні причини (насадження християнства, заборони СРСР та русифікація тощо), українська культура частково була втрачена і мало вивчалась. Але багато художників ХХ століття та сучасності розглядали і вивчали слов'янську міфологію. Багато сучасників слідують їх прикладу і вивчають та інтерпретують слов'янські образи під новий лад.

Метою статті є пізнання української міфології та вивчення образів слов'янських істот та богів у картинах та графіці художників Росії та України.

Виклад основного матеріалу. Художників любого часу та різних епох завжди цікавили чарівні, загадкові та казкові образи, міфічні створіння, боги, різні духи та істоти. Картини живописців та графічні роботи пронизувались містикою і манили своєю незвичністю. Адже важко проминути роботу у якій ти можеш показати всю багатогранність твого внутрішнього світу та фантазій. Тому художників цікавить містика та те чого не існує в реальному світі, бо завдяки їхнім талантам та вмінням, вони можуть оживити та дослідити світ незнаного світу.

Українська культура завжди була сповнена величними та приманливими постатями казкових героїв, колоритністю вишивки, мелодійністю пісень та багато іншого. Але без уваги не залишилась і старослов'янська культура нашого народу. Українська міфологія являється одною з тих, яка може похизуватись великою кількістю міфічних богів, істот та духів. Кожен з істот, яких люди колись боялись, з богів, яким люди поклонялись, відрізнялись один від одного не лише назвами і стихіями, а й різною символікою. Кожен бог мав свій символ, знак, які люди зображували у вишивках, малюнках та розписах, щоб вшанувати того чи іншого бога. Також і істоти мали знаки, але вони не означали їх імен, а скоріше стихії у яких живуть чи панують ті чи інші створіння. В ХХ столітті радянські художники і українські і російські хоч раз звертались до цих

образів. Чудовими роботами, які передають всю гармонійність образів та навіть найменші деталі, є живописні картини Васнецова. Найвідоміша його робота «Сирін та Алконост» відносить у світ міфів. Неймовірно створіння які є подібними і водночас протилежними передають вірування слов'ян найкращим чином [2]. Чудернацькі створіння, на пів птахи на пів жінки є вісниками доброї новини і поганої. За віруваннями цих істот посилали боги, щоб ті співали людям сповіщаючи, яка доля їх чекає. Але якщо людина чула їх спів занадто близько і довго, то вона могла втратити пам'ять, чи стати божевільною.

Художників, які хоч один раз зображували міфічних істот слов'янської культури було багато і в ХХ столітті, і в сучасності. Один з найкращих художників слов'яністів вважається Андрій Шишкін. Він повністю присвятив свою творчість слов'янській міфології. Його роботи наповнені символікою. Він використовує не лише атрибути богів, а й слов'янські руни, для кращого усвідомлення культури наших прадідів. Його богині ніжні та сильні духом, навіть негативних героїв він наділяє душею [3]. Кожна його картина сповнена загадковості, глянувши на них можна втратити зв'язок із реальністю і повністю поринути у зображуване. Небесних богів та істот він зображує у хмарах, які немов туман огортають небесні постаті. Також не може не вражати велика деталізація. Художник ретельно вивчав усю культуру слов'ян, їхні звичаї, одяг тощо. Його фотографічні картини сповнені слов'янською вишивкою, символами, одягом тощо, який дуже детально опрацьований.

Завдяки таким художникам, як Шишкін, Васніцов та інших, що присвячували себе слов'янській культурі, українцям набагато простіше буде вивчати своє минуле та свою культуру.

Висновки. У статті було розглянуто історію української міфології та її вплив на сучасне мистецтво. Досліджено художників ХХ століття та сучасності, які звертались до теми слов'янської міфології.

Список використаних джерел

1. Митрополит Іларіон (І. Огієнко) . Дохристиянські вірування українського народу / Іларіон (І. Огієнко). – Київ: Обереги, 1992.
2. Опис картин Віктора Васнецова. [Електронний ресурс]. – Режим доступу <https://opisanie-kartin.com/opisanie-kartiny-viktora-vasnecova-pesn-radosti-i-pechali/> Назва з екрану.
3. Art vernissage галерея современных художников [Електронний ресурс]. – Режим доступу <https://www.art-vernissage.ru/painter/shishkin/> Назва з екрану.

This article examines the development of Ukrainian mythology and its impact on art, the use of mythical images in graphic and pictorial works of art.

Key words: *mythology, artist, gods, creatures.*

УДК 373.5.016:741.02

Котик М. І., студентка IV курсу

Науковий керівник: **Гуцул І. А.**, кандидат мистецтвознавства, доцент

ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОГО СТАНОВЛЕННЯ ХУДОЖНИЦІ ОЛЬГИ ЖУДИНОЇ

Дана стаття розкриває аспекти та способи формування творчої особистості художниці Ольги Жудіної. Дякуючи Дмитру Жудіну розвивався творчий успіх, художня освіта. Розповідається про те, як вона проходила свій творчий шлях, які методи творення мала.

Ключові слова: *живопис, графіка, мистецтво, творчість, портрет, художник.*

Постановка проблеми. Розкривається індивідуальність художника за рахунок вродженого обдарування, це допомагає виражати свої естетичні ідеї. Талановиті художники і менш обдаровані загалом становлять єдиний масив мистецького середовища, який і визначає прикметний образ певного часу і простору. Серед мистецького загалу завжди є імена знакові, що відіграють значну роль у розвитку образотворчих тенденцій. Ідейність, народність та реалізм стали головними гаслами демократично налаштованих митців цього часу. Правдивість життєвого мотиву, емоційна наснаженість, витонченість і яскравість живопису характеризують кращі твори однієї з найкращих митців того часу – Ольгу Жудіну.

Мета. Метою цієї статті є аналіз творчого становлення та спадщини художниці Ольги Жудіної.

Виклад основного матеріалу. Дуже велику увагу фахівців привертають малодосліджені епізоди історії мистецтва нашого народу. Якісне вивчення та аналіз показали, що, насправді, не так і багато є досліджено творчості художниці Ольги Жудіної. Почалось з того, що спочатку знайшли роботи самої художниці, але не було ніякої на інформації, ні теоретичної бази. В той же час з'явилась необхідність проаналізувати творчу спадщину Ольги. Але є перевага у тому, що мистецька спадщина художниці достатньо велика, є традиції академізму і відповідають тим спрямуванням епохи, що позначилися в демократизмі та реалізмі мистецтва. Найбільш велику заслугу отримує батько Ольги. Думаю, так

можна визначити його цінність, так як його творчу спадщину можна визначити ступенем наслідування його діяльності, творчої манери, педагогічних новацій у процесі викладання художніх дисциплін. Він мав троє дітей і саме Ольга унаслідувала його справу. Як саме вона наслідувала батька? Вона акцентувала увагу саме на психологічних портретах, займалась художньо-педагогічною роботою.

1892 року разом із батьком Дмитром Ананійовичем, матір'ю Марією Антонівною, братами Володимиром і Миколою оселилася в Кам'янці-Подільському. Закінчила Кам'янець-Подільську Маріїнську жіночу гімназію. сім'я Жудіних подружилася з молодим педагогом, майбутнім письменником Сергієм Сергєєвим-Ценським, який у 1896–1897 роках учителював у Кам'янці-Подільському. Покинувши губернське місто, Сергій Миколайович листувався із Жудіними, слідкував за розвитком художнього таланту Ольги [1]. В одному з листів молодий письменник писав: «Я досі зберігаю, мов святиню, малюнки Олі і показую їх знайомим. Мабуть, якщо вона захоче, пошлю їй за це одне зі своїх оповідань чи казок для дітей». У квітні 1911 року Ольга разом із батьком брала участь у виставці, яку в Кам'янці-Подільському організувало Кам'янець-Подільське товариство красних мистецтв. 1912 року закінчила відділення живопису Київського художнього училища. У 1915–1922 роках навчалася в академії мистецтв у Петрограді в майстерні Дмитра Кардовського. Здобула звання художника живопису.

Навчання в майстерні Дмитра Миколайовича відіграло визначальну роль у розвитку її професійної майстерності й становленні творчої індивідуальності [3]. Його учнями було багато художників-реалістів першої половини ХХ століття: Б. Анісфельд, Н. Дормидонтов, Н. Радлов, К. Рудаков, А. Савінов, П. Шиллінговський, Д. Шмарінов, В. Шушаєв, А. Яковлев та інші майстри, що блискуче володіли малюнком, застосовували сангіну, пастель та інші пластичні матеріали. Д. Кардовський постійно звертав увагу на розвиток моральних якостей майбутніх художників. «Чим вище особистість, – писав він, – тим більше художник». І сам Дмитро Миколайович був у цьому відношенні і для учнів, і для оточуючих прикладом. У 1932 році Ольгу Дмитрівну прийняли до Спілки художників, а згодом вона виїхала у творчі відрядження країною [3, с. 5]. У запасниках Центрального військово-морського музею в Санкт-Петербурзі є кілька портретів героїв Великої Вітчизняної війни, виконаних Жудіною в Ленінграді. П'ять графічних робіт художниці

належать художньому музеєві Переславля-Залеського (Ярославська область Росії). Про долю інших творів Жудіної нічого не відомо [2].

Успіхом О. Жудіної є портрет Калле Сійканена, голови комуни «Промінь». Його вирізняли виняткова працьовитість і енергія. Ольга Жудіна створила в портреті Сійканена суспільно значущий образ: яскрава творча особистість, ініціативна людина, його відрізняють внутрішня інтелігентність і гідність. Портрет Еліса виконаний сангіною. У минулому шахтар, він керував у комуні ланкою канавокопачів та вирізнявся винятковою сумлінністю й працьовитістю. Ця робота Жудіної цікава за виконанням і емоційністю звучання. Портрет створювався спекотним літом у короткі хвилини відпочинку: оголений торс і засмагле обличчя говорять про особливості професії. Теплою вирізняються і жіночі образи, створені Ольгою Жудіною. На портреті Майккі Екела зображена проста трудівниця комуни. О. Жудіна ставить до своєї героїні з великою симпатією. Художниця змогла передати риси нового ставлення до життя та наповнити їх характері. Так само, як і цикл живописних композицій, створених Ольгою Жудіною в 1934 році, є однією з найяскравіших. У фондах Карельського державного краєзнавчого музею (КГКМ) зберігаються її роботи, створених у 1934 році в Карелії, в комуні «Сяде» («Промінь»), у запасниках Центрального військово-морського музею в Санкт-Петербурзі є кілька портретів героїв Великої Вітчизняної війни, виконаних в Ленінграді, 5 графічних робіт належать художньому музею Переславль-Залеського. За життя художниці не відбулося жодної персональної виставки, але в каталогах ленінградських виставок 1920-1950-х років ім'я Жудіної згадується часто. У Останні роки життя Ольга була замкнутою і рідко показувала свої роботи на виставках.

Висновки. Тому, можна зробити такий висновок: вивчення творчої спадщини та становлення художниці Ольги Жудіної є актуальним у розвитку української культури.

Список використаних джерел

1. [Електронний ресурс]. – <https://uk.wikipedia.org/wiki/>. (23.04.2020).
2. Карелия № 109 (1977) за 1 октябрю 2009 года. Чем выше личность, тем больше художник. [Електронний ресурс]. – <http://old.gov.karelia.ru/gov/Karelia/1977/47.html> (21.04.2020).
3. Кабачинська С. Натхнення їй дала краса землі Поділля / С. Кабачинська // 1995.

This article reveals aspects and ways of forming the creative personality of artist Olga Zhudina. Thanks to Dmitry Zhudin, creative success and artistic

education developed. It tells how she went through her creative journey, what methods of creation she had.

Key words: *painting, graphics, art, creativity, portrait, artist.*

УДК 37.015.31:7]:78.087.68+784.1

Кравчук А. А., магістрантка I курсу

Науковий керівник: **Борисова Т. В.**, кандидат педагогічних наук, доцент

ЕСТЕТИЧНЕ ВИХОВАННЯ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ ЗАСОБАМИ ХОРОВОГО СПІВУ

У статті розкрито процес музично-естетичного виховання дітей молодшого шкільного віку засобами хорового співу. Стверджується, що хоровий спів є одним із видів діяльності, у процесі якого розвиваються мислення, уява, пам'ять, фантазія, здатність милуватись красою звучання музики, інтерпретувати її художньо-образний зміст.

Ключові слова: *хоровий спів, особистість, духовність, молодші школярі, шкільний хор, співочий голос, музичні здібності, вокально-хорові навички, вокально-хорові вправи, репертуар, естетичне виховання.*

Пошук шляхів естетичного виховання сучасних школярів засобами дитячої вокально-хорової музики є важливою проблемою сучасної музичної педагогіки, адже в сучасній школі спостерігається тенденція до погіршення виховання дітей засобами мистецтва взагалі і хоровим мистецтвом зокрема.

Проблема естетичного виховання дітей молодшого шкільного віку засобами вокально-хорового навчання знайшла своє відображення в роботах І. Гадалової, С. Горбенка, Л. Масол, Є. Печерської, Г. Струве, В. Соколова та інших. Однак, ця проблема є надзвичайно багатогранною та потребує ретельного наукового опрацювання більш широкого обсягу її різноманітних аспектів.

Метою статті є висвітлення естетико-виховних функцій хорового співу, дослідження процесу естетичного виховання молодших школярів засобами вокально-хорового навчання.

Музика-один із могутніх засобів спілкування і згуртування людей у переживанні прекрасного, утвердженні ідеалів епохи, формуванні відносин людини до суспільства, в осмисленні дійсності, розкриває внутрішній світ людини, все багатство її думок і почуттів. Серед усіх різноманітних форм музичного виховання дітей чи не найвагоміше місце належить пісенно-хоровому співу. Його колективний характер, широка

доступність, масовість роблять цей вид діяльності найбільш ефективним засобом залучення особистості до цінностей музичної культури.

Музично-естетичне виховання являє собою процес реалізації виховної функції музики в цілях формування гармонійно розвинутої особистості, її активної естетичної позиції. Історичний досвід музично-естетичного виховання красномовно свідчить про те, що виховна спрямованість залучення до мистецтва була, як правило, однією з центральних педагогічних проблем.

Могутній, естетико-виховний потенціал хорового мистецтва завжди брався до уваги видатними діячами хорової культури. Дуже точно визначив естетико-виховну роль хорового мистецтва В. Шебалін: «Хоровий спів є такою формою масового музикування, через яку широкі верстви народу стикаються з музичним мистецтвом не за допомогою простого слухання, а в процесі активного виконавства. Ця особливість хорового співу робить останній наймогутнішим і найдоступнішим засобом, за допомогою якого можна дати основи загального музичного розвитку» [5, с. 16].

Участь у хорі також збагачує, удосконалює і відшліфовує естетичні смаки, створює певні художні критерії оцінок мистецьких творів. Хоровий спів забезпечує активізацію творчих починань (особливо в дитячому віці), стимулює процес творчої діяльності, заохочує займатись музикою більш серйозно, а нерідко і обрати її своєю професією. Естетико-виховна цінність класичних пісенно-хорових творів полягає, насамперед, в тому, що вони поєднують в собі глибину образно-емоційного змісту з досконалістю форми, відзначаються широтою і багатогранністю тематики.

Мистецтво хорового співу становить найважливішу ділянку в загально-естетичній системі виховання, оскільки повністю відповідає тим вимогам, які стоять перед ним в нашому суспільстві: формувати художні смаки, вірні критерії оцінок творів мистецтва, всебічно розвивати естетичне ставлення людини до явищ суспільного життя.

Дитячий хоровий колектив має величезний вплив на формування особистості кожної дитини, її художніх уподобань, смаків, морально-естетичних якостей, є засобом її духовного збагачення. Особливого значення набуває естетичне виховання у молодшому шкільному віці, коли складається своєрідне відношення до світу, мистецтва, духовних цінностей, формується здатність сприймати, інтерпретувати, виховуються важливі людські якості. Головною метою вокально-хорового навчання є зростання духовного світу дитини, формування емоційної сфери, роз-

виток відчуття прекрасного, музичного смаку і художніх потреб молодших школярів [1; 4].

Методика роботи з хором молодших школярів має свою специфіку, головним принципом якої є врахування вікових можливостей і інтересів дітей. Вокально-хорова робота з учнями вимагає індивідуальних форм виховної роботи, адже будь-який вплив на дитину відбувається через її індивідуальні особливості [4]. Методика індивідуального виховного впливу залежить від індивідуальних особливостей учнів, психологічних станів, темпераменту [5]. Формування вокально-хорових навичок школярів базується на розвитку музичного слуху дітей, музичної грамотності, за допомогою використання ігрових моментів. Значне місце в хоровій роботі з молодшими школярами займають вокально-хорові вправи, що сприяють розвитку уваги і уяви, образного мислення, емоційної пам'яті [2]. Вибираючи твори для розучування, керівник хору передусім повинен думати про його художні цінності. Включення в репертуар класики та народної музики – обов'язкова умова роботи будь-якого дитячого хору. Репертуар має відповідати віковим особливостям співочого голосу учнів, рівню їх загального та музичного розвитку [5].

Отже, забезпечення естетико-виховної ефективності вокально-хорової роботи з молодшими школярами вимагає від педагога не тільки високого музичного професіоналізму, глибоких мистецтвознавчих, а також психолого-педагогічних знань, а й щирої любові до дітей, правдивого прагнення через призму хорового співу сформувати у юних виконавців естетичне ставлення до світу, до оточуючої дійсності, здатність у подальшому, дорослому житті насолоджуватись невичерпною красою й милозвучністю усєї палітри барв хорової музики.

Список використаних джерел

1. Гадалова І. М. Музика та співи. Методика викладання: навчальний посібник. Київ: Вища школа. 1996. 425 с.
2. Масол Л. М. Вивчення музики в 1–4 класах: навчально-методичний посібник для вчителів. Х.: Скорпіон, 2003. 144 с.
3. Михайлова М. Хорова робота в початковій школі // Мистецтво у школі. 2003. №3. С. 43–47.
4. Печерська Е. П. Уроки музики в початкових класах: навч. посібник. К.: Либідь, 2001. 272 с.
5. Горбенко С. С. Морально-естетичне виховання школярів у процесі хорового співу // Роль искусств в воспитании творческой личности. Кировоград, 1990.

The article deals with the process of musical-aesthetic education of young children by means of choral singing. It is argued that choral singing is one of the activities in the process of developing thinking, imagination, memory, fantasy, the ability to admire the beauty of sounding music, to interpret its artistic and figurative content.

Key words: *choral singing, personality, spirituality, elementary school children, school choir, singing voice, musical abilities, vocal and choral skills, vocal and choral exercises, repertoire, aesthetic education.*

УДК 373.3.016:78.01:784

Крилова О., магістрантка

Науковий керівник: Совік Т. В., кандидат педагогічних наук

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНОГО СМАКУ УЧНІВ МОЛОДШОГО ШКІЛЬНОГО ВІКУ У ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ СПІВУ

У статті розкриваються особливості музично-естетичного смаку учнів молодшого шкільного віку у процесі навчання співу. Окреслено педагогічні умови ефективного формування музично-естетичного смаку в учнів молодшого шкільного віку у процесі навчання співу.

Ключові слова: *музично-естетичний смак, художній смак, молодший шкільний вік, спів.*

Сучасні школярі повинні самостійно орієнтуватись у світі мистецьких цінностей, уміти вибирати справжні мистецькі твори, оригінальні за змістом і формою. Але зрозуміти й оцінити їх зможе лише той учень, який володіє музично-естетичним смаком – умінням сприймати, переживати, оцінювати естетичне значення мистецьких творів і розвивати власні творчі здібності. Усі ці якості мають закладатися ще змалку.

Естетичний смак є здатністю людини, яка орієнтується на свої симпатії й антипатії, відрізнити те, що має естетичну цінність, від того, що позбавлене її, диференційовано сприймати й оцінювати різні естетичні об'єкти, розрізнити прекрасне й потворне, трагічне, абсурдне, жорстоке, тощо. По відношенню до оцінки твору мистецтва естетичний смак конкретизується як художній смак [1, с. 137].

Розвиток естетичного смаку дітей є одним з основних завдань естетичного виховання у школі, наприклад, слухання найкращих творів музичного мистецтва може глибоко вплинути на дітей, викликати благородні відчуття, позитивно відобразитися на духовному розвитку.

Музика відіграє виняткову роль для розвитку духовних потреб учнів, тому що живить чуттєво-емоційну сферу людини, викликає прекрасні почуття. Музичне виховання, крім суто естетичної сфери, пов'язане зі сферою моралі.

Актуальність музично-естетичного виховання зростає у зв'язку з тенденціями розвитку суспільства. Музика буде відігравати дедалі більшу роль як у культурі, так і за її межами, оскільки подальше зростання впливу на людську свідомість з боку науки, техніки, абстрактного мислення, породжуватиме дедалі гострішу потребу в урівноваженні людського розвитку активізацією духовно-емоційної сфери, здатності не лише мислити, а й переживати [2, с. 248].

Великого значення у нашому дослідженні набувають теоретико-методологічні положення Б. Асаф'єва, який обґрунтував три основних види музичної діяльності, що можуть бути використані вчителем музичного мистецтва та сприяти творчому особистісному розвитку вихованців. Це сприймання музики, хорове та інструментальне виконавство, імпровізаційна діяльність. У ході аналізу музично-естетичних смаків учнів молодшого шкільного віку ми враховуємо досвід урочної та позаурочної системи музичного навчання, застосовуючи такі види позаурочної співацької (вокально-хорової) діяльності як: хорове виконавство, ансамблевий спів, гурткова вокальна робота.

Більшість науковців підкреслює, що педагогічні умови мають впливати на зміни в структурі особистості. Під педагогічною умовою ми розуміємо сукупність доцільних педагогічних заходів, що сприяють розвитку музично-естетичного смаку школярів у процесі співацького навчання.

Беручи до уваги думки вчених-практиків і осмислення ситуації, що склалася, ми вважаємо, що розвиток музично-естетичного смаку у школярів у процесі співацького навчання доцільно реалізувати з урахуванням таких педагогічних умов:

- посилення ціннісно-естетичних аспектів у змісті співацького навчання учнів у процесі навчальної та позанавчальної діяльності;
- створення емоційної насиченості співацьких занять;
- стимулювання творчих проявів молодших школярів у соціокультурній вокально-хоровій діяльності.

Однією з педагогічних умов розвитку музично-естетичного смаку учнів молодшого шкільного віку є створення позитивної емоційної насиченості співацьких занять. Вікові особливості учнів молодшого

шкільного віку вимагають особливого і делікатного підходу, використання різних цікавих завдань на заняттях з музичного мистецтва та в позанавчальній діяльності під час співу.

Молодший шкільний вік – перша сходинка послідовного прилучення до вокальної культури при належно організованому процесі виховання дітей. Саме в молодшому шкільному віці дитина бере із довкілля в багато разів більше для розвитку свого розуму, почуттів, волі, характеру, здібностей, ніж у подальші життєві періоди. Саме тому початкова школа стає для дітей першим щаблем систематичного, цілеспрямованого виховання вокальної культури, добре розвиненого музичного слуху школярів [3, с. 7-9].

Також у молодших школярів яскраво виявляється емоційність сприймання. Однак, емоційний відгук дітей цього віку має свої особливості: реагуючи на музику безпосередньо й активно, вони не усвідомлюють емоційні стани, які нею викликаються. Тому діти не говорять, наприклад, про свої внутрішні переживання («мені було сумно»), а оцінюють загальний характер музики («була сумна музика»). Тому під час підбору репертуару слід звернути увагу на його складність. Якщо писати про доступність музики, то вона визначається, перш за все, її змістом, близькістю тематики інтересам дітей, а також обсягом музичного твору. Чим молодший слухач, тим більше він опирається на позамузичні асоціації. У різних учнів один і той самий твір може викликати різні асоціації, залежно від індивідуальності слухача, його духовної культури [4, с. 740].

Пам'ятаючи про те, що дитина, учень є особистістю, хоч і маленькою та найвною, ми також маємо брати до уваги, що вона має право сама обирати музику, яка їй подобається. Звичайно, дорослі мають направляти дитину і навіть слідкувати за тим, що вона слухає, вивчає та що їй впадає до смаку. Але дитина є особистістю і її музичний смак – це частина тієї особистості, яка має право на власний вибір. Формування гарного музичного смаку у наш час є складним процесом, на який повністю вплинути ніхто не може і, я вважаю, не має права.

Музичний розвиток це не просто знання людини у музичній галузі, вміння володіти інформацією з цього приводу. Людина, у якої розвивали музичну культуру ще з дитинства, є якісно іншою особистістю, музичний розвиток впливає на сприймання світу. Коли ми вчимо дитину сприймати музику, бачити красу в музичних творах, показуємо їм їх сенс та змальовуємо картини – ми, буквально, вчимо її сприймати усе

навколо. Людина, що сприймає музику, буде сприйнятливою і до усього світу.

Таким чином, щоб досягти значних успіхів у музичному розвитку дітей молодшого шкільного віку, необхідно розвивати в них музичний смак. Вчителеві необхідно зуміти зацікавити школярів уміло підібраним матеріалом, розвивати у них інтерес до музичного мистецтва, виховувати естетичний смак на кращих зразках музичного мистецтва. Розвиток музичного смаку – першочергове завдання у процесі становлення світогляду особистості. До актуальних завдань формування музично-естетичного смаку учнів у процесі співацького навчання слід віднести такі, як:

- формування основ музично-естетичної культури учнів молодшого шкільного віку;
- збагачення музично-естетичного досвіду учнів;
- оволодіння необхідними вміннями і способами естетичного освоєння музичних творів;
- розвиток естетичних здібностей учнів у процесі співацького навчання.

Формування музично-естетичних смаків молодших школярів повинне здійснюватися як єдиний органічний процес творчого розвитку особистості учня, виховання у нього естетичного ставлення до музичного мистецтва в процесі оволодіння естетичними знаннями й уміннями.

Список використаних джерел

1. Нікітіна І. П. Смак. Філософія : енциклопедичний словник. Москва, 2004. 137с.
2. Ростовський О. Я. Педагогіка музичного сприймання: навчально-методичний посібник. Київ : ІЗМН, 1997. 248 с.
3. Дем'янчук О.Н. Розвиток музичних здібностей у молодших школярів / Початкова школа. 1995. №4. С. 7-9
4. Зайченко І.В. Педагогіка: [підручник для студентів педагогічних спеціальностей вищих навчальних закладів]. Київ : Видавництво Ліра, 2016. 740 с.

The article reveals the peculiarities of musical and aesthetic taste of young students in the process of singing. The pedagogical conditions for the effective formation of musical and aesthetic taste in primary school students in the process of singing are outlined.

Key words: *musical-aesthetic taste, artistic taste, younger school age, singing.*

КОНСЕРВАЦІЯ ДВОСТОРОННІХ ПРОЦЕСІЙНИХ ІКОН У РЕСТАВРАЦІЇ

У статті розглянуто використання укріплення як основного процесу консервації та відновлення двосторонніх процесійних ікон, у професійній діяльності реставраторів.

Ключові слова: *феретрон, двостороння процесійна ікона, консервація, укріплення, збереження, реставрація, живописний шар.*

Постановка проблеми. Посеред української культурної спадщини існує таке явище як іконопис, який налічує чимало високомайстерних творів. Серед них є процесійні ікони – феретрони. Тому що їх збереглось не так багато до сьогодні вони залишаються не достатньо вивченими пам'ятками мистецтва. У сучасному суспільстві проявляють велику увагу до охорони та відновлення історико-культурної спадщини. Реставратори різних країн, досліджуючи твори мистецтва, розробляють найрізноманітніші методики для їх збереження. Проблема полягає у тому, що феретрон як цілісний об'єкт реставрації і відновлення, включає в себе ікону з наливним левкасом та обрамлення з елементами поліхромного різьблення. Під час виконання реставрації твору доводиться виходити за рамки традиційної практики, коли необхідно рівноцінно приділяти увагу як живописній складовій, так і відновленню втрачених дерев'яних елементів поліхромного різьблення, втраті пошкодженого ґрунту, відтворенню оригінального авторського покриття. Таким чином приходиться вивчати багато різноманітних технологій, в тому числі укріпленню, як основному процесу збереження наливного левкасу, який є унікальним для феретронів. В свою чергу для студента-реставратора є важливим можливість проведення досліджень пов'язаних з виконанням різноманітних робіт по реставрації наливного левкасу. Під час цієї роботи студент набуває нових знань які він може застосовувати на практиці в його подальшій реставраційній діяльності.

Мета. Ознайомити реставраторів з одним із основних процесів укріплення для подальшого збереження двосторонніх процесійних ікон (феретронів).

Виклад основного матеріалу. Феретрон (лат. Fero – носити, thronus – престол) – переносний релігійний образ в прикрашеній рамі на підставці, свого роду переносний алтарник, використовується для релігійних

процесій в католицьких храмах [5]. На сьогоднішній день їх залишилось дуже мало, зокрема це ікони XVIII-XIX ст. Двосторонні процесійні ікони виконували подвійну функцію, в храмі їх використовували як запрестольні, а під час процесій як процесійні. Найперші відомі феретрони ще за часів Київської Русі – «Богородиця Вишгородська» та «Холмська Богородиця». Стиль бароко значно вплинув на мистецький характер західноукраїнських процесійних ікон. Це стосується і феретронів XIX ст., виконаних як професійними, так і народними майстрами [7].

У сучасній реставраційній практиці розроблено та використано різні методики дослідження та збереження творів мистецтва. Слід зазначити, що більшість реставраторів надають перевагу консервації. Тобто запобігають руйнуванню пам'ятки біологічними організмами (жуками-точильниками, пліснявою, бактеріями) та втраті пошкодженого левкасу й фарбового шару, з найменшим втручанням в структуру твору.

Консервація походить від латинського слова «conservo», що означає «збереження». В даному випадку «зберегти» предмет – означає зберегти його таким чином, щоб він не втратив своїх відмінних властивостей і особливостей історичного документа і зберіг свою природу [2].

Перед початком роботи проводять всі необхідні дослідження твору. Візуальне обстеження дає можливість зробити висновок про вид та характер руйнувань: чи є відставання левкасу, здуття, яка його крихкість, твердість або розпорошеність. Відзначається, чи був твір на реставрації, визначається стан фарбового шару і так далі.

Ці відомості допомагають вибрати способи і послідовність проведення операцій. Наприклад, якщо на творі з відсталим левкасом є ділянки з луцненням живописного шару, то процес укріплення можна починати з просочення левкасу, щоб одночасно укласти фарбовий шар. Якщо твір відреставрований, але має відставання левкасу, процес укріплення слід обмежити лише зміцненням відсталих ділянок без просочення, способом підведення клею під левкас.

Проводиться біологічне обстеження твору і в разі виявлення уражень пліснявою або жуками-точильниками потрібно отримати від фахівця-міколога висновок і провести дезобробку.

Одним з перших процесів консервації та відновлення твору є укріплення. Укріплення – основний процес консервації картин, що поєднує різні прийоми відновлення живопису при різноманітних характерах руйнування. Ці руйнування можуть складатися у втраті зв'язку між фарбовим шаром і ґрунтом; відставанні ґрунту, добре пов'язаного з фарбо-

вим шаром, від основи; недостатнім зв'язком між живописними шарами при багатошаровому живописі [4].

На творах, які побували в реставрації, потрібно вивчити результати попередніх укріплень (зокрема, нерідко доводиться спостерігати надлишок клею, що лежить під левкасом і перешкоджає його зміцненню).

Як приклад роботи з багатьма пошкодженнями розглянемо феретрон, що потрапив у реставраційні майстерні Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Це двостороння процесійна коронована ікона Бердичівської Богородиці одигітрії. Вона є унікальною тим, що на стороні зображення Богородиці з Ісусом виконано наливний левкас який являє собою рідкість серед феретронів. Ікона мала критичний стан та значні пошкодження ґрунту, відставання від основи, численні кракелюри, були втрачені шматочки левкасу.

Для відновлення роботи застосували спосіб суцільного укріплення живопису за допомогою мікалетного паперу та желатинового клею. З антисептиком та медом зварили 6% желатиновий розчин. Роботу розташували укріплюючою стороною догори, та очистили сухою тканиною фарбовий шар. На живописному шарі зверху поклали мікалентний папір, більший за розмір укріплюючої ділянки. Теплий желатиновий клей нанесли м'яким пензликом починаючи від центру паперу і поступово до країв. У процесі не допускали нерівності, бульбашки з повітрям та калюжі, але залишили укріплюючу поверхню вологою. У подальшому для повного висихання роботи її просушили інфрачервоною лампою та пропрасували теплою праскою без перегрівання через фільтрувальний папір.

Зміни дій не за технологію процесу укріплення забороняються. Не слід спочатку наносити на поверхню роботи клей, а потім накладати мікалентний папір. Тому, що лягаючи на клей, сухий папір буде жолобитись. Це неприпустимо.

Втрачені ділянки левкасу відновили за допомогою реставраційного ґрунту. Для цього використали 10% відвар клею (харчовий желатин) та наповнювач – крейду. Спочатку заповнили втрати основного левкасу, потім поступово, нанесли ґрунт врівень. Слід пам'ятати про те, що новий шар левкасу потрібно накладати на повністю сухий попередній, щоб не виникло додаткових тріщин.

Після відновлення втраченого левкасу, розчистили фарбовий шар від пилюки, бруду та застарілого лаку. Далі покрили ікону ізолюючим шаром лаку, після його висихання на місцях відновленого левкасу провели

тонування, за допомогою олійних фарб з терпентином. На кінець феретрон покрили захисним шаром дамарного лаку.

Висновки. Укріплення є найважливішим процесом у реставрації пам'яток мистецтва. Феретронів залишилось не так багато, вони втрачаються через їх недбале збереження і потребують саме консервації, щоб запобігти подальшому руйнуванню цих важливих та рідкісних творів. Всі реставраційні процеси є важливими для збереження робіт, але укріплення залишається найголовнішим, тому що без цього процесу всі інші втрачають свій сенс.

Список використаних джерел

1. Бобров Ю.Г. Теория реставрации памятников искусства: закономерности и противоречие. – М., 2004.
2. Иванова Е.Ю, Петрунин Е.В., Титов В.П., Тихомирова И.М. Реставрация станковой масляной живописи. – ВХНРЦ, М., 1976.
3. Кудрявцев Е.В. Техника реставрации картин. – М., 2002.
4. Фармаковский М.В. Консервация и реставрация музейных коллекций. – М., 1947.
5. Филатов В.В. Реставрация станковой темперной живописи. – М., 1986.
6. Дудняк И.М. Автореферат – Процесійні ікони Західної України XVII-XIX століть (походження, іконографічні та художні особливості) <http://referatu.net.ua/referats/7569/149253> (17.04.2020).
7. Словарь архитектурно-реставрационных терминов. URL: <http://terms.archodessa.com/all/feretron/> (14.04.2020).

The article deals with the use of strengthening as the main process of conservation and restoration of double-sided processional icons in the professional activity of restorers.

Key words: *feretron, double-sided procession icon, conservation, strengthening, preservation, restoration, picturesque layer.*

УДК 75.058:2-526.62(477.43)

Леонтьук М. І., студентка I курсу магістратури

Науковий керівник: Урсу Н. О., доктор мистецтвознавства, професор

ПОДІЛЬСЬКА ІКОНА ЯК САМОБУТНЄ ЯВИЩЕ В УКРАЇНСЬКОМУ ІКОНОПИСІ

У даній статті розглядається подільська ікона як самобутнє явище в українському іконописі, народна ікона Хмельниччини та її сюжетні та технологічні особливості.

Ключові слова: *ікона, техніка, живопис, образ, манера, Поділля, Хмельниччина.*

Постановка проблеми. Ознайомлення з теоретичним матеріалом та духовним спадком Поділля має надзвичайно важливе значення для розвитку та дослідження подільського іконопису та народної ікони зокрема. Матеріали дослідження допоможуть висвітлити унікальність іконопису Хмельниччини на фоні й в контексті іконописання в Україні.

Даному питанню дотепер приділялося занадто мало уваги, тому мета дослідження – розгляд особливостей подільського іконопису, його становлення та вплив на його розвиток різних іконописних шкіл.

Виклад основного матеріалу. На Поділлі в XIX-XX ст. в церквах, соборах, хатах зберігалися ікони різних історичних епох та різних шкіл. Українські ікони кінця XVII – початку XX ст. настільки оригінальне, самобутнє явище, що їх важко сплутати з іконами інших народів візантійської сфери впливу. Це виявляється, насамперед, у підвищеній декоративності всієї структури твору завдяки розвинутим орнаментальним формам.

Тло цих ікон прикрашене гетерогенним орнаментом, який складається з геометричних та фітоморфних елементів. Пам'ятки іконопису Поділля переважно анонімні. Поодинокі імена відомі з письмових джерел. Так на сторінках збірника «Музей Подольського церковного историко-археологического общества» вказані прізвища священика Струцинського та псаломщика Вільчинського з с. Немиринці, які на початку XIX ст. намалювали кілька ікон. Незважаючи на вороже ставлення офіційної церкви до українського малярства, священики далекої провінції змушені були звертатися до «доморощених живописців» задля поновлення старих і замовлення нових образів.

З XVIII століття живописці призвичаїлись до полотна, як основи іконопису, й використовували його нарівні з традиційною дошкою. У дерев'яних храмах поверхні, призначені до розпису, також обклеювали полотном. Досвід роботи з матеріалом вилився в укорінені засоби побудови простору та колористичного рішення творів, які широко розвинулись у наступному столітті. Тло ікон на полотні здебільшого темно-коричневого або зеленого кольору, що підсилює яскравість визначеної палітри фарб, які здавна мають символічне навантаження у візантійському мистецтві та фольклорі.

Сюжетне коло іконописання українського, зокрема Хмельницького регіону, значно розширене у XVII-XVIII столітті, перейшло у спадок

народному іконопису ХІХ століття. У межах українського бароко був народжений та розвинутий тип ікони-картини, відкритий для проникнення західноєвропейських образотворчих прийомів. Іконографія святих, що мала загальні риси в українському сакральному малярстві, отримала на подільських теренах деякі специфічні ознаки. Коло небесних заступників відображало землеробський життєвий уклад та набувало певних історичних акцентів. Канон щодо святих у народному іконописі залишався константним, переважно це зображення більш ніж поясных постатей у фронтальному ракурсі, голова трохи нахилена. Вирішені за національними ідеалами краси та людської гідності образи, незважаючи на умовну ідеалізацію, несуть індивідуальні й певні психологічні характеристики. Герой твору мав бути відразу впізнаним, і майстер дотримувався визначених зовнішніх рис та атрибутів. На Хмельниччині побутовали хатні ікони народних майстрів, писані як на полотні, так і на дереві. Традиційні іконографічні образи Св. Миколи, Параскеви П'ятниці, Юрія, Варвари у народних іконах набувають фольклорного звучання. Святих зображали з селянським типом обличчя, у квітах. Силуети та пропорції фігур, риси обличчя, пластика образу помітно відрізняються від академічного живопису; постаті присадкуваті, з великими головами, широкими плечима. Ікона могла бути оберегом і святинею для окремої родини, місцевої громади чи нації. Сюжетне коло подільського іконопису включало зображення Христа та Богородиці, подій з їхнього земного життя, релігійну алегорію, а також визначений пантеон святих. Серед найбільш поширених сюжетів – Святі діви Варвара та Параскева, Свята Марія Магдалена у сцені каяття, Святі воїни Архангел Михаїл, Юрій Змієборець, Дмитро Солунський та Іван Воїн. Першість за кількістю зображень утримує Святий Миколай у щедро орнаментованому священицькому вбранні. Зустрічається сюжет «Усікновення Глави Івана Хрестителя» – ця ікона вважалася чудотворною у Лядовському скельному монастирі, що на Вінниччині. Про вплив мистецтва бароко свідчить поява в народній іконі сюжетів «Коронування Богородиці», «Новозавітної Трійці». Алегоричні сюжети «Христа з виноградною лозою» та «Недремне око» у поетичній формі нагадують про жертвний подвиг заради спасіння.

Незважаючи на перепони церковної та світської адміністрації, які було запроваджено з ХVІІІ століття, народний іконопис на Хмельниччині не втратив великої поваги мешканців регіону, дотримуючись значної кількості творів та їхньої художньої якості. До того ж священики,

яких готували подільські духовні навчальні заклади XIX століття, самі здебільшого були виховані на місцевих традиціях, тож боротьба, ймовірно, не була такою жорсткою.

Іконопис Поділля вирізняється стриманою гамою кольорів, використанням рельєфного, фактурного і золоченого фону, паралельним існуванням професійно написаних і аматорських зображень. Пам'ятки іконопису регіону переважно анонімні. Подільське сакральне малярство XIX століття корінням сягає всього складного комплексу української культури різних рівнів, але належить це явище саме своєму часу і входить до кола пам'яток сакрального примітиву XIX століття, що існувало в Україні та в країнах Центральної Європи.

У художньому вирішенні ікона-картина майже відійшла від ікони і наблизилася до картини, набираючи декоративності в колориті й орнаменті – про це свідчить і те, що образи покинули своє значне місце та прикрашали стіни хати. В умовах економічного зубожіння та суспільного пригнічення художній талант народу знаходив вияв у творах, у яких відбивається його історична пам'ять та прагнення до краси. Особливою рисою можна назвати вплив римо-католицьких образів, а інколи, взаємопроникнення, синтез шкіл українського і західноєвропейського малярства.

Висновки. Ікони, які були знайдені на території Хмельниччини, різні за призначенням, технікою виконання. Вони є цінними пам'ятками мистецтва, через них можна познайомитись із невідомими досі сторінками історії краю.

Народна ікона Поділля чарує своєю ширістю у створенні образу і різністю малярської манери. Ікона, написана народними майстрами для своїх земляків, була незамінною і органічною частиною як селянської хати так і подільського храму. Народні ікони ясніють локальними кольорами, процвітають пишнотою рослинних орнаментів, що єднають її з іншими видами народної творчості. В ній ми бачимо народні уявлення про красу та духовні чесноти людини, втілені в образах Христа, Богородиці, святих. Шанування небесних заступників відображало землеробський життєвий уклад та набувало акцентів, пов'язаних з історією регіону.

Список використаних джерел

1. Грушевський М. С. Духовна Україна. Київ, 1994. 470 с.
2. Журунова Т. Канон і манера в художній системі народного сакрального малярства Поділля : Електронний ресурс. – Режим доступу: http://museum.vn.ua/articles/nesa/jurunova_t_kanon_manera_.html.

3. Кречковський Л. Унікальне зібрання народного мистецтва. Київ, 2006. 8 с.
4. Муляр Л. В. Хмельницька школа-студія іконопису «Нікош». Вісник ХДАДМ, 2007. 81-88 с.
5. Нестуля О. О. Доля церковної старовини в Україні (1917-1941). Київ, 1995. 74-76 с.
6. Урсу Н. О. Нариси з історії образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва Хмельниччини. Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2012. С. 142-147.

This article examines Podolsk icon painting as a unique phenomenon in Ukrainian icon painting. People's icon of Khmelnytsky region and its plot and technological features.

Key words: *icon, technique, painting, image, manner, Podillya, Khmelnytsky region.*

УДК 75(44):7.011.4Енгр:7.035Делакруа

Мазур Т. А., студентка III курсу

Науковий керівник: Мендерецька Н. В., магістр, асистент

ПРОБЛЕМА ПРОТИСТОЯННЯ АКАДЕМІЗМУ ТА РОМАНТИЗМУ У ТВОРЧОСТІ ПРЕДСТАВНИКІВ ФРАНЦУЗЬКОГО ЖИВОПИСУ: ЖАН ЕНГР ТА ЕЖЕН ДЕЛАКРУА

У статті висвітлено характерні особливості творчості художників Ежена Делакруа та Жана Огюста Домініка Енгра, розкрито зміст понять «академізм» і «романтизм», а також питання протистояння академізму й романтизму і частково прилеглих до нього жанрів.

Ключові слова: *жанр, художник, академізм, романтизм.*

Постановка проблеми. З кожним кроком розвитку мистецтва світ споглядає все нові епохи, стилі й течії; він спостерігає за появою нових імен та милується їхніми доробками. Кожна конкретна мистецька доба несе в собі конкретну ідею, беззаперечну істину, певну атмосферу і мовчазне послання. Процес змін мистецьких стилів і течій – це сукупність причинно-наслідкових зав'язків, що має доволі складний характер. Жодне, бодай і найменше зрушення в іншому напрямку не може статися просто так, це – безсумнівний показник змін у навколишньому світі, або, безпосередньо, в душі митця. Порівняльна характеристика творчості двох видатних постатей у мистецтві XIX століття – Ж.О.Д. Енгра та

Е. Делакруа дає можливість відчутти і зрозуміти всю складність мистецьких та культурних процесів їх часу.

Мета статті. Визначити характерні ознаки стилю художників та проаналізувати пануючі тенденції у творчості представників різних, сучасних їм художніх жанрів, та особистісне ставлення до них.

Виклад основного матеріалу. З появою свіжого, нового стилю і напрямку у мистецтві живопису знаходяться як прихильники, кожного з них, так і, власне, критики. Вони ж, у свою чергу, висувують найрізноманітніші думки, з якими нерідко сучасники можуть не погоджуватися. Потрібен довгий час для того щоб досягнути всю велич творчих задумів митців. Серед таких – Ежен Делакруа і Жан-Огюст-Домінік Енгр. Це двоє художників, які працювали в дещо різних манерах: Делакруа – у романтизмі, Енгр – в академізмі.

Романтизм – ідейний рух у мистецтві та літературі, що виник наприкінці XVIII століття. Головна ідея романтизму полягає насамперед у ствердженні культу природи, почуттів і природного в людині, зображення особливих їх станів [1].

Академізм – стиль і напрям у мистецтві XIX століття, який наголошував на необхідності дотримання принципів і правил, визначених визнаними офіційними авторитетами в галузі «високого мистецтва», насамперед національними академіями мистецтв із використанням спадщини античності та Відродження [2].

Взагалі академізм являє собою цікавий феномен. Це – унікальний жанр, який тісно межує із класицизмом, неокласицизмом, реалізмом та романтизмом, отож він, у свою чергу, прагнув дещо переосмислити й об'єднати надбання всіх попередніх стилів, що видалося нереальним [2]. Кожен стиль є унікальним і самобутнім, тому їх об'єднання є принципово неможливим. Отже, зважаючи на це, між художниками і критиками з'являлися певні суперечності, про що йтиметься нижче.

Обоє митців долали свій шлях до вершини майстерності дещо відмінно, та не зважаючи на заклади навчання, художники були учнями у відомих живописців, наука яких помітна у творах їх послідовників. Але в Ж.О.Д. Енгра це помітно набагато краще. Жан Енгр навчався в майстерні Жака-Луї Давіда, той майстерно й віртуозно працював у напрямку неокласицизму. В його картинах спостерігається абсолютно чітка побудова, приголомшлива композиція та незрівнянна колористика, а ці умови стануть найважливішими у мистецтві академізму, яскравим представником якого стане Енгр [3].

Делакруа навчався у портретиста П'єра Нарсиса Герена. Звичайно, Ежен навчився майстерності свого вчителя, який якісно і плідно працював в епоху ампіру, але вважається, що все ж таки, його манера істотно відрізняється від манери наставника. Делакруа, швидше, місцями перейняв ампірну вчистість [4].

Також цікавим фактом у становленні Енгра і Делакруа як художників є те, що обоє надихалися в шедеврами музею Лувр та захоплювалися історією.

Щодо тематики картин митців – то вона значно відрізняється: у творах Делакруа переважають батальні сцени та зображення міфічних сюжетів, у творах Енгра – більше портретів. Проте, як данина тогочасній моді, спільним в обох художників було палке захоплення Сходом та образами прекрасних східних жінок.

Аналізуючи техніку написання живописних робіт художників, незброєним оком можна помітити колосальну різницю в творчому почерку обох. В роботах Жана Енгра прослідковується чітка канонічність, непохитність, гармонійність і переконливість, відчувається позитивний вплив італійського мистецтва, якого зазнав художник під час свого стажування [5].

Слід зазначити, що у картинах Делакруа зчитується унікальна і неповторна атмосфера, віртуозний колорит та емоційність. Технології письма Енгра інші, в його живописних творах виражено більшу чіткість, довершеність та впевненість дій, чого деяким роботам Делакруа не вистачає.

Відомо, що Жан Огюст Доменік Енгр був суворим противником классицизму, реалізму та романтизму і особливо не схвалював творчість Делакруа.

Отже, вибір стилю і діяльність у ньому – це ніщо інше як особистий вибір, справа смаку та втілення творчих прагнень. Звичайно, кожен має право на висловлення своєї мистецької думки і розумної критики, але навряд чи є гуманним безпосереднє засудження певних рис, особливостей або ознак художньої творчості, наголошення на переважності або негативному відторгненні.

Враховуючи всі спільні та відмінні ознаки, бажання, амбіції і вподобання, художників об'єднував час, школа, політика, люди, відданість своїй справі та ін.. Вони заздрили і протидіяли, критикували і не погоджувалися, але попри все, палали любов'ю до своєї країни, захоплювалися її історією, не цуралися вивчення культури інших народів світу і

все це було підпорядковано єдиній цілі – залишити свій, особистий і не повторний слід в мистецтві живопису.

Висновки. Академізм, романтизм, класицизм і реалізм, є повноцінними самобутніми жанрами в історії розвитку французького мистецтва. Незважаючи на певні суперечності між художниками, кожен із них приніс в європейське мистецтво унікальну художню цінність та неповторність. Характерні ознаки живописної манери видатних митців XIX століття, їх внесок у розвиток культури назавжди залишаться в скарбниці світової мистецької спадщини. Кожен художній твір призначений для свого поціновувача, необхідно подивитися на нього крізь призму часу та історії, щоб почути оте німе послання, яке так старанно вкладають у свої картини митці.

Список використаних джерел

1. Романтическая школа / Гайм Р. Москва, 1891. 8 с.
2. Академізм. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Академізм> (дата звернення: 20.04.2020).
3. Эжен Делакруа / Жюлиан Ф. Москва, 1996. 261 с.
4. Энгр / Березина В. Москва, 1977. 56 с.
5. Всезагальна теорія та історія мистецтва / Безклубенко С. Д. Київ, 2003. 261 с.

In this article is presented the peculiarities of creativity of artists Eugene Delacroix and Jean-Auguste-Dominique Ingres, reveals the content of the concepts of «academicism» and «romanticism», and the question of the confrontation of academicism and romanticism and some of the genres adjacent to it.

Key words: genre, painting, artist, academicism, romanticism.

УДК 373.5.015.31:78.01]:78.087.6:7.071.1(477)

Марценюк О., магістрант

Науковий керівник: Совік Т. В., кандидат педагогічних наук

ВИКОРИСТАННЯ ВОКАЛЬНОЇ СПАДЩИНИ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ У ФОРМУВАННІ ХУДОЖНІХ СМАКІВ ПІДЛІТКІВ

У статті розкривається поняття «художній смак». Розглядаються особливості використання вокальної спадщини українських композиторів у формуванні художніх смаків підлітків.

Ключові слова: художній та естетичний смак, вокальна спадщина, підлітки.

Формування творчої особистості у процесі музичної діяльності відбувається у тісному зв'язку зі становленням та розвитком естетичної та художньої культури. Розгляд питання художньо-естетичного розвитку підлітків шляхом вивчення вокальної спадщини композиторів на позакласних заняттях сольного співу є актуальним в інтегрований час спроб відродження культурного та духовного життя українського суспільства.

Проблеми естетичного та художнього виховання частіше усього розглядаються поряд одна з одною. «Співвідношення естетичного та художнього в історичному розвитку людства таке, що естетична діяльність як універсально-практична, виробнича, а не просто духовна форма людської небайдужості може зростати на основі мистецтва як на своєму фундаменті, на історично викристалізованому «еталоні» чуттєвого сприйняття людини» [1, 2]. Художня культура особистості, у свою чергу, формується під впливом засвоєння людиною цінностей мистецтва і залежить безпосередньо від рівня та характеру їх засвоєння.

Формування художнього смаку у різних вікових категоріях дітей – питання, яким цікавилися і цікавляться багато науковців як сучасного, так і минулого. Сутність художнього смаку та його вплив на естетичне виховання учнів досліджували радянські вчені Б. Асаф'єв, Б. Ліхачов, В. Остроменський, Г. Падалка, В. Сухомлинський, В. Шацька та ін. Проблемою формування в учнів музичного смаку займалися Б. Бесак, Л. Дмитрієва, Д. Кабалевський, О. Радинова, Н. Черноіваненко.

Сьогодні питанням смаку та його різновидів (музичний, художній, естетичний) приділяють увагу науковці Т. Бабенко, Д. Джола, А. Щербо й інші. Філософсько-аксіологічний аспект проблеми формування естетичного смаку досліджували І. Зязюн, М. Каган, Р. Шульга, Є. Яковлев, ін. З психологічної точки зору проблемою смаку цікавились такі видатні вчені як Б. Ананьєв, Л. Виготський, О. Леонт'єв, О. Молчанова, С. Рубінштейн, Б. Теплов та інші. Специфіка формування та розвитку художнього, музичного та естетичного смаку у школярів привертає увагу багатьох дослідників. Незважаючи на велику кількість наукових робіт з цього питання, воно залишається актуальним.

Мета дослідження – визначити формування художніх смаків підлітків у процесі вивчення вокальної спадщини українських композиторів.

Необхідною умовою розвитку художнього смаку в учнів є правильний розвиток естетичного судження, без наявності якого не можна уявити собі слухача, виконавця, який має свої вимоги до музики, своє став-

лення, смаки. На думку сучасних дослідників, естетичний та художній смак – різні модифікації одного психічного процесу.

Художній смак – це система почуттєво-раціональних схильностей особистості, що виростають на ґрунті соціально детермінованих уявлень кожного індивіда про прекрасне і спонукають його до активної, відповідної ідеалу, мистецької діяльності.

Художній і естетичний смаки до музичної спадщини не залишаються незмінними. Вони варіюють, збагачуються з часом, з розвитком рівня освіти та досвідом можуть набувати нових орієнтирів, певної динаміки розвитку або, навпаки, консервуватися. В. Шацька вважає, що музичний смак перебуває у деякій залежності від ступеня розвитку загальних та музичних здібностей учнів, їхньої загальної культури, музичного слуху, ладового та ритмічного почуття.

Творчість композиторів кінця XIX – початку XX сторіччя об'єднує синтез таланту, музикальності та педагогічної майстерності. Фундаментальне підґрунтя для формування художніх смаків учнів підліткового віку дає ознайомлення, сприймання та вивчення творчості, життєвого шляху таких відомих українських композиторів кінця XIX – початку XX сторіччя як М. Лисенка (цикл «Музика до Кобзаря»), М. Леонтовича (Піють півні), «Котилася зірка», «Мак», «Щедрик»), К. Стеценка (пісенні збірки для дітей та родини «Луна» (1907 р.), «Шкільний співаник» (1918 р.)), Я. Степового (цикли «Барвінки та «Пісні настрою» (на слова О. Олеся), П. Сокальського («Думи», «Утоптала стежечку»), І. Воробкевича («Буковинь дорога», «Ти, шинкарко молода», «Заграй ти, цигане старий», «Мово рідна», «Соловій-чародій»), В. Матюка («Ой плакав я впросонню», – Ти маєш брильянти й перли», «Прощальна пісня» на слова Г. Гейне, «Веснівка» на текст Шашкевича), Д. Січинського («Дума про Нечая» на народні слова, «Як почувеш вночі» на слова І. Франка, романси «Скільки дум тут переснилось», «І не питай мене», «Фінал»).

Вокальна спадщина українських композиторів високохудожня за змістом, глибокоемоційна і різнобічна за засобами виразності, здатна викликати співпереживання, радість, смуток, гнів і непримиренність. Висока художність і доступність надають українській музиці великого педагогічного значення. Найкращі зразки допомагають виховувати в особистості високі моральні, художньо-естетичні, світоглядні якості, формують музично-педагогічну освіту, розвивають інтерес до самого музичного фольклору, художній смак, фантазію, природні обдарування.

Список використаних джерел

1. Бабюк Л. Музично-педагогічна діяльність С. П. Людкевича. Творчість С. Людкевича : статті. Київ, 1979. С. 184.
2. Загайкевич М. П. Творчество Л. Людкевича : сб. статей. Київ : Музична Україна, 1979. С. 5.
3. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва : теорія і методика викладання мистецьких дисциплін. Київ : Освіта України, 2008. 274 с.
4. Ростовський О. Я. Методика викладання музики у початковій школі : навч. метод. посібник. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2000. 2-е вид., доп., 216 с.
5. Шацкая В. Н. Музыкально-эстетическое воспитание детей и юношества: сб. статей. Москва : Педагогика, 1975. 200 с.

The article reveals the concept of «artistic taste». The peculiarities of the use of vocal heritage of Ukrainian composers in forming artistic tastes of teenagers are considered.

Key words: *artistic and aesthetic taste, vocal heritage, teenagers.*

УДК 008+78(477)+(438)

Маслюк Ю. В., студентка II курсу

Науковий керівник: **Яропуд З. П.**, кандидат педагогічних наук, доцент

КУЛЬТУРНО-МУЗИЧНІ УКРАЇНСЬКО-ПОЛЬСЬКІ ЗВ'ЯЗКИ

У статті розглядаються зв'язки між українською і польською музичними культурами, їх взаємовпливи на формування національних композиторських шкіл, на становлення музичної освіти.

Ключові слова: *український музичний фольклор, професійна музична освіта Поділля, взаємопроникнення музичних культур.*

Глибина зв'язків між українським і польським народами, взаємодоповнення і взаємопроникнення їх музичних культур значною мірою визначається спорідненістю походження, історичною долею і тривалою державною спільністю. Україна для багатьох польських письменників, поетів, художників, музикантів стала другою Батьківщиною. Народившись тут, вони полюбили чарівну українську природу, народну пісню і поезію з їх мелодійністю, багатством образів, особливим світоглядом, душевністю і простотою, захоплювалися героїчним минулим українського народу.

Українська народна музика захоплювала композиторів багатьох національних шкіл Східної та Західної Європи, зокрема й Польщі. Так, «інтонації українського музичного фольклору простежуються у народ-

но-національних джерелах музики не тільки Зарембовського та Шимановського, що походять з України, Монюшка, який жив в Росії, а й Шопена, про що писав, зокрема, Ярослав Івашкевич» [2, с. 134]. Життя і творчість музикантів польського походження Юзефа Витвицького, Едуарда Добжинського, Міхала Завадського, Владислава Заремби, Антона Коципінського, Анджея Ямовича, Ігнація Яна Падеревського та багато інших нерозривно пов'язані з Україною. Усі вони були виховані у шляхетсько-польських традиціях, але, перебуваючи тривалий час в українському середовищі, органічно засвоїли українську культуру, що, зрештою, зумовило характерні особливості їх творчості. Найбільш ранніми музичними враженнями здебільшого ставали народні мелодії, почуті від няньок, челяді, селян. Українські народні пісні й думи, що їх розносили бандуристи і лірники, звучали в маєтках і селах, в польському домашньому побуті й салонах знаті. Польський публіцист історик Є. Геленіуш писав, що «паночки з задоволенням виспівували українські пісні у супроводі фортепіано, створюючи на цій основі різноманітні салонні варіації» [3, с. 332]. А вишукане віденське товариство захоплювалося українськими піснями у виконанні Саломеї Словацької-Бекю. Великий інтерес до народної творчості був породжений епохою романтичної культури XIX століття і реалізувався в активному збиранні й виданні цими діячами народнопісенного матеріалу, його аранжуванні, гармонізації, появі різних творів, заснованих на українській народній музиці. Фольклорист П.Чубинський про культурне життя польських дворян Правобережної України писав: «Українські мелодії, з якими познайомили польську публіку в 30-х роках Вацлав-з-леська і Жегота Паулі, а з 60-х Коципінський, зробилися модними і служили багатою темою для композиторів, таких, як Козловський, Яронський, М Завадський, І.Коморовський, Ясінський, Обницький, навіть К.Ліпінський, почасти Монюшко та інші. Народні пісні і композиції на теми українських пісень розкуповувались нарозхват» [4, с. 255]. Музикантів, яких об'єднувало звернення до українського фольклору, в першій половині XIX століття було дуже багато і різними були їх обарування і композиторський хист. Хоча серед них не було видатних митців, однак своїм творчим набутком вони збагатили загальнокультурний фонд українського народу, залишивши самотутню творчу спадщину, як от: камерно інструментальну (варіації, транскрипції, фантазії, танцювальні п'єси, аранжування народних пісень, танців), фортепіанну і вокальну (обробки народних пісень, власні твори, стилізовані під народну музику). Ці твори виконувались однаково як у сало-

нах, так і за домашнього музикування, використовувались у педагогічній практиці, охоплювали всі сфери музичного побуту.

Важливу роль у музичному житті України відіграла педагогічна діяльність музикантів польського походження, життя і творчість яких пов'язані із Кам'янцем Подільським – духовним і культурним центром Поділля. З поміж музикантів, чия спадщина однаково належить польському й українському народам, варто назвати Антона Коципінського (1816–1866) – композитора, етнографа і педагога. Проживаючи з 1845 до 1849 року у Кам'янці Подільському, він поряд з композиторською і етнографічною діяльністю займається і педагогічною роботою. Серед його учнів найбільш відоме ім'я Владислава Заремби, згодом відомого композитора і педагога. У 1856 році Коципінський видає монографічне етнографічне дослідження «Ярмарок на Україні», а в 1862 – збірку «Пісні, думки і шумки руського народу на Поділлі, Україні і в Малоросії». Крім цього, він автор багатьох вокальних і фортепіанних творів. І сьогодні надзвичайно популярними є подільські народні пісні «Гандзя», «Ой під вишнею», «Чом я в лузі не калина була» та інші. Ім'я Міхала Завадського (1828–1887) – композитора, піаніста і педагога – теж пов'язане з Кам'янцем Подільським. Тут він працював учителем співу. Його творча спадщина нараховує понад 500 творів, більшість з яких пов'язана з українськими темами. Серед них незакінчена опера «Марія», 12 думок для фортепіано, 42 шумки, 4 запорізькі марші, 2 рапсодії тощо. Важливий його внесок і у розвиток фортепіанної музики: вперше звертається до жанру рапсодії. Владислав Заремба (1833–1902) – композитор, піаніст і педагог теж знаний у Кам'янці Подільському, оскільки музичну освіту здобував тут у А.Коципінського, а згодом декілька років працював учителем фортепіано. Він автор численних фортепіанних творів (п'єси «Прощання з Україною», «Думка шумка», «Реве та стогне Дніпр широкий» та ін.), романсів та пісень на слова українських і польських поетів (понад 30 – на вірші Т.Шевченка), обробок популярних пісень для голосу і фортепіано тощо. Важливим його доробком є видання збірочка для навчальних цілей, як от: «Пісенник для дітей» і для фортепіано «Маленький Падеревський».

Великого подиву, захоплення і вдячності заслуговує саможертвна праця з організації і налагодження музичної професійної освіти у Кам'янці Подільському відомого скрипаля, педагога, диригента і композитора Тадея Ганицького (1844–1937). Він закінчив Віденську консерваторію (1872), Берлінську Академію (1876), був професором консерваторії у

Берліні (1877), Варшаві і Лодзі (1894–1901), Петербурзі (1901–1902), концертував як скрипаль соліст, йому пророкували велику кар'єру, його визнала Європа. Але Т.Ганицький повертається на Батьківщину, продає масток Чемериси і на виручені гроші відкриває у Кам'янці (1903 р.) музичну школу, яка діяла з перервами до 1921 року. У 1927 році вона переросла в музичну профшколу, а у 1930 – у музичний технікум ім. М. Лисенка. Весь цей час незмінним його директором і професором був Т.Ганицький. Крім педагогічної діяльності, Т.Ганицький провадив і велику музично-просвітницьку роботу. У 1914 році створив симфонічний оркестр і концертував з ним, займався збором фольклорних пісень, видав збірки власних творів для фортепіано, скрипки, навчально-методичні розробки, щоб якось поповнити «...своїми музичними творами убогу нашу музичну літературу...» [5]. Вихований на кращих взірцях європейської музично-педагогічної школи ХІХ ст. Т.Ганицький заклав міцний фундамент справжньої професійної музичної освіти на Поділлі [6, с. 122]. Його музично-педагогічна школа опирається на міцний теоретико-методичний ґрунт і має багато послідовників не лише в Україні, а й за її межами. Однак його творча спадщина майже втрачена, пошуком її займаються музикознавці. Похований Т.Ганицький у Кам'янці Подільському, а його ім'я носить сьогодні міська дитяча музична школа № 1. Ще одним прикладом співпраці українських і польських митців з налагодження музичної освіти в Україні служить утворення Львівської державної консерваторії (1939) шляхом злиття кількох музичних навчальних закладів: Консерваторії Польського музичного товариства, Консерваторії ім. Кароля Шимановського та Вищого музичного інституту ім. Миколи Лисенка. Таке об'єднання посприяло зближенню педагогічного складу та встановленню творчого взаємообміну.

Отже, підсумовуючи, скажемо, що українська народна музика, пісня мала величезний вплив на творчість музикантів польського походження, формування їх композиторського хисту, школи. Народившись тут, вони полюбили чарівну українську природу, народну пісню і поезію з їх мелодійністю, багатством образів, особливим світоглядом, душевністю і простотою, захоплювалися героїчним минулим українського народу. У польській літературі й образотворчому мистецтві виник навіть цілий напрямок – «українська школа». Водночас просвітницька діяльність музикантів польського походження збагатила музичну культуру України досягненнями західноєвропейської музики, сприяла залученню скарбів української народної творчості до загальнокультурного обігу. Адже

орієнтація цих композиторів на західноєвропейську музичну культуру сприяла, за визначенням Б.Асаф'єва, «приспосовуванню» народного музичного матеріалу «до загальноновживаних на той час європейських прийомів і форм музичного мислення» [7, с. 9]. Їх досвід допомагав становленню музичної педагогіки і професійної освіти в Україні.

Відтак культурні надбання двох народів, їх близькість за мовою, легкістю сприйняття творів є ключовим чинником для розвитку культурно-музичних зв'язків між польською та українською культурами.

Список використаних джерел

1. Богуцький Ю. Потенціал українсько-польської культурної співпраці в умовах глобалізації та «інформаційних війн». Київ, 2018. С. 7.
2. Шамаєва К. Музикант просвітител з Поділля // Український музичний архів. Київ, 1995. С. 134.
3. Heleniusz E. Wspomnienia lat minionych. Krakov, 1876. Т. 2. S. 332.
4. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край снаряженной Императорским русским географическим обществом. СПб., 1872. Т. 7. С. 255.
5. Геренович В. Т.Ганицький (з нагоди 55 річчя музичної діяльності) // Червоний кордон, 1928. 3 березня.
6. Іванов В.Ф. Тадеуш Ганицький. Вінниця: ВМГО «Розвиток», 2007. С. 122.
7. Асаф'єв Б. Русская музыка. Ленинград, 1968.

The article deals with the links between Ukrainian and Polish music cultures, their mutual influence on the formation of national composer schools, on the formation of music education.

Key words: *Ukrainian musical folklore, professional music education in Podillya, interpenetration of musical cultures.*

УДК 78.087.6:784.67

Маслюк Ю. В., студентка II курсу

Науковий керівник: Мартинюк Л. В., кандидат педагогічних наук, доцент

ОСОБЛИВОСТІ ВОКАЛЬНОЇ ТЕХНІКИ В СУЧАСНОМУ ДИТЯЧОМУ ЕСТРАДНОМУ СПІВІ

У статті висвітлено особливості вокальної техніки естрадного вокалу, які широко застосовуються та викликають надмірну цікавість в учнів. Розглянута специфіка вокальної техніки та її різновиди.

Ключові слова: *співак, вокальна техніка, прийоми вокалізації, учні.*

Постановка проблеми. Вокальне мистецтво – одне з найбільш популярних видів музичного виконавства, що є найважливішою сферою духовного буття людини, значущим пластом її культури. У сучасній культурі воно перевершує за обсягом усі інші жанрові сфери музики. Особлива роль мистецтва в сучасному суспільстві зумовлюється новою освітньою парадигмою, що визначає нові підходи до розробки та вдосконалення мистецьких технологій. Найбільш гостро сьогодні постають питання вокального виховання дітей, особливо підліткового віку, коли організація повноцінної резонуючого співацького звуку та стабілізація положення гортані при зміні голосних і висоти тону здійснюється під час анатомо-морфологічного розвитку голосо-утворюючої системи на фоні росту всього організму.

Виклад основного матеріалу. Вокальні навички – це комплекс автоматизованих дій різних частин співацького апарату, які відбуваються в процесі співу і підкоряються волі співака. Вокальними навичками є співацька постава, дихання, звукоутворення і звуковедення, дикція, артикуляція і чистота інтонування. Основною метою на заняттях з вокалу є розвиток в учнів елементарних основ співацького дихання, високої позиції звучання, опори звуку, легкого голосоведіння без форсування, різних атак звуку, кантиленного та речитативного стилю, динаміки звуку, співацької артикуляції, чіткої дикції, співацької орфоєпії, специфічних вокальних прийомів, характерних для різноманітних жанрів естрадної музики.

Еволюція вокального мистецтва на естраді вимагає від співака точного й тонкого психологічного проникнення в емоційний і інтелектуальний зміст музичного твору. Сучасний естрадний співак повинен уміти відтворити всі найтонші відтінки людських емоцій, оскільки специфіка естрадної драматургії передбачає глибоке занурення співака у внутрішні процеси «життя людського духу». Естрадний виступ базується на величезній концентрації творчих зусиль для втілення художнього образу за мінімального часу.

Мікрофон – це основний і найважливіший з усіх елементів роботи естрадного співака на сцені, який стоїть між реальним акустичним звуком і його уявленням слухачами. Велике значення під час використовувannya звукопідсилювальної апаратури має формування навички постійного слухового самоконтролю як під час навчання в студії, коли необхідні координації ще тільки формуються, так і в період творчої діяльності на сцені. Саме в студії вихованці навчаються працювати з мікрофоном,

мікшерним пультом, підсилювачем, ревербератором. Завдання педагога – довести навички роботи з мікрофоном до автоматизму, зробити його союзником у створенні творчого образу. Якісний естрадний вокал – це професійний, розвинутий голос з необмеженою технічною виконавською свободою і подальшою його спроможністю проявити себе в різних музичних стилях, напрямках і манерах, а також вміння на підсвідомому рівні правильно співпрацювати з різноманітною звуковою технікою (мікрофон, монітори тощо).

Універсальне застосування технологічних прийомів – основний чинник у вирішенні проблеми розкриття змісту сучасної вокальної музики, де синтезуються традиційні засоби музичної виразності із новітніми виконавськими техніками. У вокальному мистецтві – це універсальний співак, який зможе використовувати на практиці прийоми сучасної вокальної техніки, а саме: техніки гри тембрами, вміння застосовувати у співі мовні інтонації, майстерно передавати психологічні моменти в музиці.

Для розвитку вокальної техніки найефективнішими прийнято вважати такі форми навчальної роботи, які застосовуються в комплексі:

- спів а cappella. Деяким співакам-початківцям він здається «нецікавим», але саме він забезпечує більш швидке засвоєння навичок володіння голосом. Супровід «глушить» деякі вади голосу; спів а cappella їх виявляє. Водночас такий спів уможливує якісну роботу над нюансуванням, тембральними якостями голосу;
- спеціальні вправи в різних стилях сучасної музики, на основі яких поєднуються розвиток техніки і відчуття стилів;
- вправи для вокального дихання;
- сценрух (хореографія); тренування дихання в процесі руху;
- ансамблевий спів, що формує «дисципліну голосу», уміння підпорядковувати його різноманітним акустичним фонам;
- робота з мікрофоном;
- активна концертна діяльність.

Дуже важливо, у розвитку вокальної техніки естрадних співаків-початківців, позбутися «носового звучання». Якщо «носове звучання» не є частиною сценічного іміджу, воно розглядається як вокальний дефект. Якщо причиною є неправильно сформований вокальний стереотип – інтонувати мелодію на «р» : при співі на цій приголосній носове звучання неможливе. Правда, можуть виникнути певні труднощі при переході

від цієї вправи до «нормального» співу. Щоб позбутися «носового звучання» доречно використовувати таку вправу: затиснути ніс пальцями і співати на звук а; при цьому природно виникає «носове звучання». В цьому положенні слід спробувати спрямувати звук «у потилицю», трохи опустивши голову й опускаючи щелепу – голосний а буде позбавлятися від «носового звучання».

У дітей грудний резонатор практично не розвинений, переважає головний резонатор, тому голос у них дзвінкий. Широта і повнота звуку пов'язані з положенням гортані і ротової порожнини. Зменшення ротової порожнини в обсязі затемнює звук, при збільшенні – робить його яскравішим. Надмірно закритий рот не дає гарного звуку, надмірно відкритий – дає некрасивий «білий» звук (його називають «відкритим» звуком). Естраді властивий більш «відкритий» звук, але ця «відкритість» повинна мати свої межі, не перетворюючись у неприємний для слуху звук У зв'язку з цим, співати «на позіху», максимально відкриваючи. При цьому відчувати резонування («деренчання») у голові при співі у високому регістрі (потилиця і чоло, але не ніс!) або грудній клітці при співі у низькому регістрі. Співати затуленим ротом, відчуваючи резонування в потилиці і верхній частині чола. Сучасні педагоги-вокалісти часто використовують методику Лондонської вокальної школи, яка базується на нестандартних вокальних вправах, що сприяють розвитку співацького дихання-основи подальшого розвитку вокальних здібностей учнів. Ця методика направлена на розвиток правильного звуковидобування, гнучкості голосу (мелізматики), розширення діапазону, розвиток гармонічного слуху, вокальної імпровізації та координацію вокальних звуків.

Висновок. Отже, ефективне використання різноманітних сучасних вокально-технічних методів розвитку співацької майстерності сприяють індивідуальному розвитку дитини. Сучасною наукою доведено, що діти, які займаються співацькою діяльністю, більш чуйні, емоційні, сприйнятливі та комунікативні. Володіння голосом дає можливість дітям одразу висловлювати свої почуття у співі, і цей емоційний сплеск заряджає їх життєвою енергією.

Список використаних джерел

1. Основи вокальної методики. Електронний ресурс: <http://dspace.ltsu.org/bitstream/123456789/3199/2/Kuldirkaeva.pdf>.
2. Формування вокальних навичок у дитячій студії. Електронний ресурс: irshavarbdt.ucoz.ru/_ld/1/165_____pdf.

The article highlights the features of the vocal technique of pop vocals, which are widely used and cause excessive interest in students. The specifics of vocal technique and its variants are considered.

Key words: singer, vocal technique, vocal techniques, students.

УДК 623.1:728.81(477.43-22)

Мевша О. Ю., магістрантка I курсу

Науковий керівник: **Урсу Н. О.**, доктор мистецтвознавства, професор

ЗАМОК У СЕЛІ ЖВАНЕЦЬ ЯК ВИД ФОРТИФІКАЦІЙНОЇ АРХІТЕКТУРИ ХМЕЛЬНИЧЧИНИ

У даній статті розглядається поняття «фортифікаційна архітектура», її види та підрозділи, а також досліджується замкова споруда у селі Жванець Кам'янець-Подільського району, Хмельницької області.

Ключові слова: Жванець, фортифікаційна архітектура, споруда.

Постановка проблеми. Фортифікаційні споруди мали важливе оборонне значення, забезпечували безпеку, слугували укриттям населенню та війську від нападників. В сучасні часи функція даних споруд змінилась на громадську. Замок у селі Жванець залишив яскравий слід в історії країни. Мета статті – розглянути інформацію, що стосується Жванецького замку як величного оборонного об'єкту минулого.

Виклад основного матеріалу. Архітектура на всіх історичних етапах розвитку формувалася двома шляхами – як народне зодчество та як професійна творчість. В дослідженнях замкових комплексів втілювалися ідеї як професійних архітекторів, інженерів, художників, так і народних майстрів-умільців. Особливо це проявлялося в періоди перебудови або нового будівництва, які практично відбувались в кожному архітектурному комплексі. При цьому, народне мистецтво знаходило своє творче втілення в композиціях, плануванні та оздобленні багатьох споруд замкових ансамблів України [1, с. 190].

Фортифікаційна архітектура – це оборонні споруди для успішного ведення бою і захисту від дій ворога; укріплення місцевості для провадження бойових дій; конструкції тощо. Це військові споруди та оборонні укріплення.

Залежно від місцевих традицій, будівельних матеріалів і впливу регіональних архітектурних шкіл кожний комплекс має власні самобутні риси, але основні відмінності, які можуть лягти в основу класифікації замків, полягають в ландшафті місцевості, де розміщений замок, що впливав на особливості розпланування укріплення, на систему захисту.

За своїм призначенням фортифікаційні споруди підрозділяються:

- на споруди для ведення вогню (окопи, траншеї тощо);
- спостереження й управління (спостережні й командні пункти);
- захисту особового складу (щілини, бліндажі, притулки), військової техніки й матеріальних засобів (котловані укриття, укриття закритого типу);
- укриття сполучення (хід сполучення, потерни – галереї під землею або усередині споруди).

Раніше до фортифікаційних споруд відносилися також такі види штучних перешкод, як рови, ескарпи, контрескарпи, надовби й інші, тому, що вони були невід'ємними елементами фортифікаційних укріплень типу замка, фортеці, форту. Під час Другої світової війни штучні перешкоди стали самостійним елементом укріплених позицій, що отримали назву невибухових загороджень. За умовами зведення й експлуатації фортифікаційні споруди поділяються на довгострокові й польові [2, с. 54].

Довгострокові зводяться головним чином у мирний час із довговічних і міцних матеріалів. Такі фортифікаційні споруди обладнуються системами енерго- та водопостачання, каналізації, вентиляції, що забезпечують можливість тривалого бойового застосування.

Польові фортифікаційні споруди застосовуються, як правило, у воєнний час. Для їхнього устрою використовуються переважно місцеві матеріали, а також елементи й конструкції промислового виготовлення зі сталі, залізобетону, дерева. Конструкції фортифікаційних споруд розвивалися й удосконалювалися в залежності від засобів і способів збройної боротьби, а також від загального рівня розвитку техніки.

Жванецький замок споруджено у XV столітті, неодноразово перебувало у XVI-XVII століттях, значно зруйновано протягом XX століття. Комплекс розташований на березі річки Жванчик між Кам'янцем-Подільським і Хотиним у селі Жванець, Кам'янець-Подільського району Хмельницької області [3].

Перші муровані укріплення замку з'явилися в кінці XIV на початку XV століття. Північна вежа замку, що збереглася, побудована на фундаменті тристінної, відкритої з середини вежі. Кам'яні мури сполучали між собою п'ять башт, шостою була надбрамна вежа. Замок, окрім північного боку, за яким починалося урвище, був оточений по периметру глибоким ровом. В'їзд до замку був облаштований через надбрамну вежу з південно-західної сторони. Північна вежа була перебудована у чотири стінну. Таким був замок до кінця XV століття.

Далі перебудова замку припала на час, коли ним володів Валентій-Олександр Калиновський. Між баштами, поряд з старими мурами споруджено нові стіни, дві башти перебудували у bastionний тип, інші підняли ще на один ярус. Протягом XVI ст. укріплення були перебудовані в п'ятикутний в плані замок. На початку XVII ст. вони модернізуються з добудовою кам'яно-земляних валів вздовж стін з боку двору за сприяння генерального старости Поділля Валентія-Александра Калиновського. Під валом влаштовуються кам'яні казематні приміщення.

Жванецький замок було пошкоджено під час Хотинської війни. В замку перебував, повертаючись з Хотинського походу, гетьман Петро Конашевич Сагайдачний. Відбудував замок Станіслав Лянцкоронський, власник Жванця з 1626 року. Значних руйнувань комплекс зазнав в 1653 році за польсько-козацьких воєн, а також у період турецької окупації Поділля у 1672-1699 роках. Під час здобуття замку Яном III Собеським в 1673 та 1684 роках, його було зруйновано і спалено. Після відходу турків, в 1699 році, фортеця втратила своє військово-стратегічне значення і на початку XVIII століття Лянцкоронські пристосували його під житло. Турецько-татарський напад 1768 року та захоплення Жванця барськими конфедератами 1769 року спричинили нову руйнацію фортеці.

Нині ніщо не нагадує про минулу велич замку. Збереглася лише північна частина укріплення з північною баштою, а також рештками надбрамної та південно-східної башт [1, с. 100].

Висновки. У наші часи Жванецький замок є пам'яткою фортифікаційної споруди Хмельницької області. До комплексу організовують екскурсії, тут роблять фотосесії, у фортецю приїжджає багато туристів звідусіль. Проте про колишню велич говорять лише залишки колись могутнього і стратегічно важливого укріплення.

Список використаних джерел

1. Беликов О. Замки, фортеці, палаци України. 70 чудес. Київ: Веселка, 2012. 192 с.
2. Тарасов С. Замки і фортеці України. Київ: Балтія-друк, 2005. 64 с.
3. Фортеці, замки, палаци. Жванецький замок URL: <https://ua.discover.net.ua/locations/zhvaneckiy-zamok> (дата звернення: 22.02.2020).

This article discusses the notion of «fortification architecture», its types and subdivisions, as well as explores the castle structure in the village of Zhvanets, Kamianets-Podilskyi district, Khmelnytsky region.

Key words: *Zhvanets, fortification architecture, building.*

Мулярчук О. М., студентка II курсу

Науковий керівник: Мендерецька Н. В., магістр, асистент

ФЕНОМЕН ТВОРЧОСТІ ЖІНОК-ЖИВОПИСЦІВ В УМОВАХ СОЦІАЛЬНИХ ОБМЕЖЕНЬ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ XVI-XVIII СТОЛІТЬ

У даній статті розглядається художня діяльність жінок-живописців минулих часів, вплив їх творчості на мистецтво різних країн, місце і роль жінки в мистецтві «дофеміністичної» епохи.

Ключові слова: живопис, жінка, мистецтво, стиль, роль.

Мета статті: дослідження впливу жінок-живописців на творчість їх сучасників та значення їх діяльності для наступних періодів мистецтва.

Традиційно склалося так, що домінуючу роль в історії мистецтва відігравали чоловіки. В сучасному світі художниці можуть почуватися вільно у вираженні своїх почуттів через творчу діяльність, самореалізуватися у будь-якому жанрі, але так було далеко не завжди. Для того, щоб мали змогу з'явитися Керолі Шнееман і Джорджія О'Кіф, працювало багато художниць різних жанрів та епох. Інколи вони здобували визнання, інколи ні, бували випадки, що жіночі картини приписували їх сучасникам-чоловікам, а справжніх авторок піддавали забуттю...

Часто художниці працювали не самостійно, а підмайстрами у своїх батьків чи чоловіків, що звичайно унеможливлювало авторське право. Так сталося з нідерландкою Юдит Янс Лейстер (1609 – 1660), яка вийшовши заміж, майже перестала писати – виховувала дітей і підтримувала чоловіка – Яна Моленара. Багато полотен він написав у співавторстві з дружиною, але це нікому не було відомо і навіть її самостійні роботи приписували Моленару. Дивно, що ця смілива жінка, яка самостійно побажала вчитися живопису, хоч і походила з родини ніяким чином не пов'язаної з мистецтвом (її батько був корчмарем), не побоялася судитися з Франсом Халсом за своїх учнів (так-так, вона була членкинею гільдії Св. Луки і мала власних учнів) так легко відмовилася від мистецтва і присвятила себе сім'ї. Тим не менше її роботи мали вплив на сучасників, тому що будучи по натурі емоційною бунтаркою, вона звичайно ж працювала у властивій їй новаторській манері. Лейстер першою починає зображати жінок за домашніми заняттями, в їх кімнатах, при світлі свічок. Люди на картинах цієї художниці, не застигли скульптури, які було прийнято писати в той час, а живі, емоційні, усміхнені.

Можливість творити для широкого загалу у слабкої статі з'явилася лише у епоху Відродження, з рядом певних заборон і обмежень. Першою відомою жінкою-живописцем була сестра Плаутилла Неллі, яка народилася в 1524 році. Писати картини вона навчилася, копіюючи роботи Фра Бартоломео, тобто ніякої художньої освіти не отримала і її творчість цілком можна назвати наївним мистецтвом XVI ст. На жаль, художниця мала можливість працювати тільки у стінах свого монастиря, але там вона проявляла неабияку сміливість, беручись за величезні формати. Для трапезної вона створила «Таємну вечерю» розміром 7 на 2 м, причому позували їй для фігур Христа і апостолів черниці того ж монастиря, тому що віра забороняла жінці зображати чоловіків, навіть одягнених. Незважаючи на обмеження, Плаутилли вдалося створити живі ніжно наївні картини, що поєднали її з примітивістами наступних поколінь.

Правителі європейських держав охоче запрошували мисткинь, аби ті писали портрети їх дружин. Таким чином і опинилася в Мадриді перша справжня художниця епохи Відродження, яка отримала освіту і писала картини на замовлення – Софонісба Ангвіссоло. Вона приїхала на запрошення Філіпа II і незабаром завоювала повагу і довіру молодій королеви Ізабелли, яка стала підтримувати її творчість. Саме завдяки королівському впливу у консервативній патріархальній Іспанії Ангвіссоло почала отримувати від придворних замовлення портретів і поступово здобула визнання. Роки, проведені в Мадриді, розділили її життя на два періоди. До цього вона була молодого невідомою нікому художницею. Після ж її слава вийшла далеко за межі Іспанії, непересічний талант знайшов відгук в серцях сучасників і приваблював багатьох художників, що прийїжджали повчитися та просто поговорити про мистецтво. Серед інших відвідувачів був і Ван Дейк, геній барокового живопису, який отримав від Ангвіссоло цінні поради. Сама ж вона навчалася аж у трьох живописців, зокрема у самого Мікеланджело, який високо оцінив її роботи і запропонував свої консультації – офіційно взяти Софонісбу в учениці він не міг, заважали суспільні норми моралі. Проте показував свої замальовки, давав завдання протягом двох років.

Інша цікава представниця епохи Відродження і раннього бароко – Лавінія Фонтана. В той час як Ангвіссоло була «випадковою» людиною в живописі, Лавінія походила з сім'ї художника. За запрошенням папи Климента VIII працювала в Римі, писала фрески в церкві Сан-Паоло. Більш того, була прийнята в Римську академію мистецтв. Якимось чи-

ном їй вдалося обійти заборону на вивчення анатомії (тобто малювання оголеної натури) і Лавінія першою продемонструвала жіночі картини в жанрі ню.

Також у жанрі ню не боялася працювати Артемізія Джентілескі, дочка римського живописця Ораціо Джентілескі, перша жінка, вибрана членом Академії живописного мистецтва у Флоренції. Батько художниці був послідовником Караваджо, тому навчив дочку писати, використовуючи караваджійську світлотінь. Уже в XIX ст. ім'я Артемізії стало символом фемінізму, що зароджувався, символом боротьби жінок за суспільні права, за рівність з чоловіками, боротьби проти насилля і лицемірства по відношенню до жінки. Вперше в історії образотворчого мистецтва жінка сублімувала свої страждання в творчість, зверталася до сюжетів невластивих жінкам. Її творчість аж ніяк не можна назвати жіночною. Насильство, страждання, біль, відчай, помста проходять червоною ниткою в кожній її картині.

Абсолютною протилежністю жорстоким сценам, зображуваним Джентілескі, є творчість художниці XVIII ст. Елізабет Віже-Лебрен, французької портретистки, що писала в жанрі рококо. Елізабет почала заробляти на диво рано – у 15 років. Її любили за те, що вона відмовилася від ярлика «парадний портрет» і підкреслювала жіночу красу в спонтанних і одночасно інтимних портретах. Також їй властиве характерне для рококо «прикрашання» дійсності. Портрети, виконані мадам Лебрен так подобалися королеві Марії Антуанетті, що саме за її протекцією художницю прийняли до Королівської академії живопису, де мали право знаходитися не більше чотирьох жінок. Творчість цієї, здавалось би абсолютно конформістської особи теж не обійшлася без бурхливої реакції публіки – скандал викликало зображення жінки, що сміється, привідкривши губи. Сміятися, демонструючи зуби було непристойно і так само непристойним був визнаний портрет з такою усмішкою.

Стиль, в якому вона працювала – рококо – по своїй суті дуже жіночний, витончений, легкий і чуттєвий. Та й не дивно, тому що біля його витоків також стояла жінка – Розальба Каррера (1675–1757). Її пастельний живопис став одним з імпульсів для мистецтва рококо. Після переїзду до Парижу її творчість відразу була помічена і оцінена, що підтверджують 36 замовлень на портрети членів королівської родини. Окрім художньої діяльності Каррера відзначилася тим, що вела щоденники і активну переписку з тогочасними художниками, зокрема Ватто. У Французьку королівську академію живопису її обрали відразу після

приїзду, у 1720 році. На даний час її ім'я не звучить поряд з іншими представниками рококо: Ватто, Буше, Піфетті, Фрагонаром.

Такою була доля художниць XVI-XVIII століть, вони залишилися маловідомими, але їхня віддана праця заклала фундамент подальшого «жіночого» живопису. Картини, що спочатку шокували консервативну аудиторію, з часом сприймалися як нормальне явище і не тільки не викликали спротиву, але й захоплювали поціновувачів мистецтва. Список жінок-художниць став поповнюватися, адже їх нестача була викликана не відсутністю талантів у прекрасної половини людства, а обумовлена соціальними упередженнями та впливаючими з них інституційними перешкодами. Незважаючи на майстерність і новаторство в живописі, жінкам доводилося важко реалізовуватися в цій сфері і щоб довести своє право на творчість, художницям здебільшого приходилося іти на жертви, докладати величезних зусиль, долати перешкоди, які під силу не кожному чоловікові. Їх творчість не пропала марно і до початку XX століття привела до того, що художниці отримали можливість розвивати свій власний стиль і ввійти в історію мистецтва нарівні з чоловіками, що раніше здавалося неможливим або й непристойним.

Список використаних джерел

1. Битва за смисли: як жіноче мистецтво змінює світ/ сайт «Korydor, журнал про сучасну культуру» URL <http://www.korydor.in.ua/ua/equality/bytva-za-smysli-yak-zhinoche-mystetstvo-zmiiyuye-svit.html> (дата звернення: 22.04.2020).
2. «Women, Art and Power and Other Essays», Nochlin, Linda. New York, [New York] ; London, [England] : Routledge, 2018 (дата звернення: 23.04.2020).
3. Жінки-мисткині // Вікіпедія. Вільна енциклопедія. URL <https://uk.m.wikipedia.org/wiki/Жінки-мисткині> (дата звернення: 22.04.2020).
4. «Жизнеописание знаменитых живописцев», Джорджо Вазари/ пер. с ит. А. Венедиктова, А. Габричевского. – СПб.: Азбука-классика, 2006 (дата звернення: 23.04.2020).
5. Артемизія Джентілескі URL <https://artchive.ru/artemisiagentileschi> (дата звернення: 21.04.2020).

This article examines the artistic activity of women painters of different times, the influence of their creativity on the art of different countries, the place and role of women in the art of the «pre-feminist» era.

Key words: *painting, woman, art, style, role.*

Нарасвська М. М., студентка III курсу

Науковий керівник: **Ситник Т. М.**, доцент

ЕЛЕМЕНТИ ТЕАТРАЛЬНОЇ ПЕДАГОГІКИ В РОБОТІ ВЧИТЕЛЯ

У статті визначається багатогранна структура професійної майстерності учителя та обґрунтовується важливість застосування елементів театральної педагогіки у забезпеченні технології педагогічного процесу.

Ключові слова: *увага, психофізична свобода, уява і фантазія, спілкування, дія, креативність.*

Сучасне соціальне замовлення висуває принципово нові вимоги до педагогічних кадрів, адже сприяти формуванню креативної особистості може тільки той учитель, який сам є особистістю, який відповідає цілям, змісту, методам і засобам навчання й виховання підростаючого покоління. Професія учителя – одна з тих надзвичайних професій, у яких особистість педагога, його досвід, характер, світогляд є інструментами професійної діяльності.

Театральна та педагогічна діяльність подібні за метою (вплив на людину та створення переживання); за змістом (комунікативні творчі процеси); за інструментарієм, засобами (психофізична природа актора та педагога). «Я – інструмент свій», – казав про сутність власної професії видатний російський актор Михайло Чехов. Як для актора, так і для педагога головною умовою для розкриття здібностей та можливостей є публічність. Педагог виходить один на один з аудиторією, впливає на розум і серце своїх вихованців усіма психофізичними засобами, торкаючись думок, почуттів, волі, уяви та пам'яті слухачів. Заразливність, чарівність, переконливість – це ті якості, без яких не може обійтись ані справжній актор, ані справжній педагог. Серед спільних рис, що зближують педагогічну та акторсько-режисерську діяльність, можна також назвати: взаємодію найрізноманітніших індивідуальностей, колективність творчої діяльності, регламентованість у часі, узгодженість переживань почуттів актора й глядача, педагога та учня.

У своїх дослідженнях Г.І. Баланюк, В.П. Безпалько, Я.І. Бурлака, І.А. Зязюн, В.А. Кан-Калік та інші доводять, що відсутність творчого стану не може бути компенсована ніякими вольовими зусиллями. Жоден учитель, який не має внутрішньої і зовнішньої психотехніки, ніколи не зможе володіти розумом і серцями дітей, він ніколи не зможе роз-

винуті сприйнятливості учнів, їх здатність «спалахувати» від його завдань. Не випадково професію учителя порівнюють з «театром одного актора».

Метою статті є окреслення шляхів формування основних елементів театральної педагогіки у становленні і розвитку педагогічної майстерності майбутніх вчителів.

Виклад основного матеріалу. Методологічним підґрунтям акторської майстерності у професійній діяльності педагога є системи К.С. Станіславського та М.О. Чехова, що розвивались у працях О. Кнебель, П. Єршова, С. Гіппіус, Л. Новицької та інших. Універсальність підходу К.С. Станіславського, який спирається у своїх дослідженнях на природні, психологічні закономірності взаємодії людини з оточуючим світом, дозволяє говорити про те, що елементи акторської майстерності повинні бути присутні й у процесі педагогічної дії в обставинах навчання..

Є п'ять головних здібностей педагога, які відповідають базовим принципам театральної педагогіки. Кожна із зазначених здібностей може бути розвинена й удосконалена за наявності необхідних задатків і нахилів за допомогою відповідного театального принципу.

Увага, психофізична свобода, уява і фантазія, спілкування, дія – елементи, які, з одного боку, є провідними в театральній педагогіці, а з іншого – є засадничими щодо педагогічної професії.

Актуальність проблеми формування уваги є безперечною. В кожній сфері творчої діяльності, а надто в педагогічній, необхідна увага, зосередженість думки, почуттів і всього організму. Все це багато в чому залежить від вольових якостей людини. Творча увага повинна бути довільною, тобто знаходитись в залежності від нашої волі і так само, як в звичайному житті, бути безперервною. Адже в сценічній діяльності, так само як і в педагогічній, зустрічається дуже багато обставин, які впливають на зосередженість. Тому вправи на вироблення довільної уваги є найпершими у формуванні педагогічної майстерності.

У найбезпосереднішій взаємодії з увагою перебуває друга необхідна умова успішної професійної діяльності – психофізична свобода, як головна умова творчого самопочуття. Розглядаючи природу творчого самопочуття, ми бачимо, що творчій роботі актора (педагога) заважають складні умови публічної творчості. Вони полягають у тому, що актор (учитель), котрий виходить перед аудиторією, потрапляє в певну залежність від неї. Це штовхає його на бажання сподобатись будь-що. У свою чергу ця залежність викликає стан безпорадності, розгубленості, ску-

тості, напруженості, хвилювання, страху. Все це створює неприродний стан, який умовно можна назвати неправильним сценічним (педагогічним) самопочуттям. Саме воно і є головною перешкодою для вільної творчості. Марно протистояти людським природним проявам, так би мовити, безпосередньо. Тільки, займаючись відповідними психофізичними вправами, можна навчитися створювати в собі той стан, який наближає нас до нормального людського стану.

Наступним етапом в опануванні засад педагогічної техніки за допомогою сценічного мистецтва є уява і фантазія. Ці елементи справляють істотний вплив на творче самопочуття. Без роботи уяви не обходиться жоден, навіть підготовчий, момент творчості. Тому, в першу чергу, треба розвивати життя своєї уяви.

Професійне володіння дією починається з уміння бачити дії в реальному житті, з уміння розрізнати їх і розуміти їх розвиток і перебіг. Засадничою щодо підготовки педагога концепція К.С. Станіславського про живу фізичну дію з відповідною логікою почуттів, підсвідомою цариною вимагає тренування передусім органів сприйняття за умов педагогічного впливу. Зі сприйняття починається жива органічна дія, зокрема й педагогічна. Порушення цього закону виключає педагога з процесу взаємодії з аудиторією.

Тільки педагог з якостями артистичної особистості, з багатством особистісних проявів та природністю, свободою, красою та витонченістю рішень може самоствердитись у досвіді учнів, сформувати мотиваційно-ціннісне ставлення до змісту освіти та передати досвід попередніх поколінь відповідними засобами. Це безпосередньо пов'язано з переходом від функцій «передавача знань» до функцій «вчителя життя», «актуалізатора розвитку». Педагог, який працює відповідно до психотехніки школи переживання, відкритий для студентів, готовий до співгри, співтворчості, викликає довіру учасників навчального процесу. За словами відомого музиканта Д. Ойстраха, серце + голова + майстерність дорівнює творчості. І все це необхідно професіоналові не лише заради створення гармонічного синтезу в мистецтві або в освіті, але й у житті в цілому.

Список використаних джерел

1. Абрамян В.Ц. Театральна педагогіка. Київ: Лібра, 1996. 224 с.
2. Жураковский Г.Е. Педагогический талант и педагогическая техника в области педагогики общей, художественной, музыкальной, театральной. Москва, 1958. 131 с.

3. Захава Б.Е. Мастерство актёра и режиссёра: Учебное пособие. Москва, 1978. 326 с.
4. Макаренко А.С. Методика організації виховного процесу: твори у 7 томах. Київ, 1954. Т.5. С. 76-78.

The article analyzes ways and means of applying drama pedagogies to the formation of basis for the mastery of pedagogical skills of both future and practicing teachers as well as codependence of pedagogical and drama activities.

Key words: *attention, psycho-physical freedom, imagination and fantasy, communication, action, creativity.*

УДК 373.3.015.31:172.15:781.7

Николайчук П.П., магістрант

Науковий керівник: **Прядко О. М.**, кандидат педагогічних наук, доцент

ВИХОВАННЯ ПАТРІОТИЧНИХ ПОЧУТТІВ ШКОЛЯРІВ ЗАСОБАМИ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

У статті розглядаються питання виховання патріотичних почуттів учнів молодших класів на уроках музичного мистецтва, аналізуються шляхи формування любові до Батьківщини в ході музично-естетичного виховання.

Ключові слова: *патріотичні почуття, учні молодших класів, музичне мистецтво.*

Проблема виховання у школярів патріотичних почуттів засобами національного музичного мистецтва, постає в сучасній музичній педагогіці України досить гостро. Саме на вчителів музичного мистецтва покладена основна відповідальність за проведення виховних заходів в школі. Вчитель має бути добре обізнаним й підготовленим до проведення подібного роду заходів, володіти широким шкільним пісенним репертуаром. Особливості виховання дітей молодшого шкільного віку досліджували Н. Ветлугіна, Л. Хлебнікова, О. Ростовський. Вплив музичного мистецтва на виховання особистості дітей аналізували А. Болгарський, В. Бутенко, С. Горбенко, Н. Гродзенська, Г. Падалка, Ц. Колев, О. Кривдич, Л. Масол, О. Михайличенко, О. Олексюк, О. Рудницька, О. Стахевич, О. Хижна, О. Щолокова. Вивченням проблеми виховання патріотичних цінностей займалися А. Афанасьєв, У. Герасимчук, В. Дзюба, В. Коваль, П. Онищук, І. Бех, М. Бойко, М. Боришевський, С. Гончаренко, Ю. Римаренко, Г. Філіпчук.

Необхідно встановити, що таке патріотизм та як саме його можна формувати за допомогою музики. Патріотизм (грец. Πατριώτης – співвітчизник, та лат. Patria – батьківщина) – громадянське почуття, змістом якого є любов до Батьківщини і готовність пожертвувати своїми інтересами заради неї, відданість своєму народові, гордість за надбання національної культури, особливе емоційне переживання своєї приналежності до країни і свого громадянства, мови, історії, традицій, готовність діяти в інтересах Вітчизни та постати на її захист у разі необхідності. Вчені І. Бех, І. Чорна сформуvalи таке поняття патріотизму: «Патріотизм – це любов до Батьківщини, свого народу, турбота про його благо, сприяння створенню й утвердженню України як суверенної, правової, демократичної, соціальної держави, готовність відстояти її незалежність, служити й захищати її» [1, с. 17]. Розкриємо складові поняття патріотизму. О. Кривдич переконує, що основою національної ідеї є любов [2]. З цим твердженням важко не погодитись, оскільки любов до своєї Батьківщини є основою патріотизму. Попри це, важливими також є готовність жертвувати своїми інтересами заради неї, гордість за свою національну культуру, відданість своєму народові, мові, традиціям, історії, готовність захищати Вітчизну в разі необхідності.

Основним завданням процесу патріотично виховного є формування в свідомості учнів поняття про Батьківщину, її роль і цінність. Після формування знання про Батьківщину необхідно переходити до формування відчуття цінності своєї Батьківщини. Вчені визначають такі основні поняття патріотичного виховання: ставлення до Батьківщини, політичне виховання спрямоване на формування в особі національних інтересів; ставлення до суспільства, виховання уявлень про суспільство, в якому вона проживає, виховання поваги до законів й норм поведінки в даному суспільстві; культура, демонстрація культури суспільства для більш широкого її розуміння, виховання поваги до своєї культури; ставлення до професій, виховання поняття про професії й їх загальну цінність для суспільства; виховання ставлення до своєї особистості як однієї з найбільших цінностей [1; 2].

Необхідно встановити значення музики як чинника патріотичного виховання особистості. Потрібно зауважити, що музика спрямована як на забезпечення музично слухового досвіду, так і на виховання громадсько-патріотичного почуття особистості. Задля максимізації виховного процесу слід використовувати потенціал всіх предметів, які читаються в школах, але особливе місце з низки цих предметів посідає музи-

ка, оскільки саме через музику це можна зробити найбільш ефективно. Музика має величезний набір засобів й можливостей для виховання у школярів патріотичних почуттів. Необхідно зауважити, що саме українська музика вміщує величезний пласт патріотичних текстів, як досить давніх народних пісень («Ой, у лузі червона калина», «Засвітали козаченьки», «Чорна гора», «О, Україно!», «Ой там під лісом»), так і хітів сучасних виконавців (гуртів «Гартак», «Океан Ельзи», «Тінь сонця»).

Під час організації виховного процесу вчитель музичного мистецтва має звертати увагу на особливості розвитку дітей, їх вік, ступінь обдарованості, рівень сформованості музичних навичок. У різному віці діти сприймають і засвоюють інформацію по різному. Так, діти молодшого шкільного віку сприймають музику емоційніше, цікава для учнів пісня швидко знаходить відгук у серцях юних слухачів. Вподобання учнів відіграє важливу роль і вчитель може використати їх в доборі матеріалу для проведення патріотичного музично-виховного заходу, що в свою чергу покращить результат проведеної роботи.

Отже, важливою метою уроків музичного мистецтва, проведення музично-виховних заходів є формування у школярів відданості й любові до Батьківщини, оскільки саме молодь являється майбутнім Української держави. Актуальною проблемою навчання є виховання громадянина-патріота в умовах досить серйозних викликів, які стоять перед нашою державою. Патріотизм є важливою складовою морального виховання. Завдання сучасного педагога-музиканта засобами музичного мистецтва донести до учнів національні ідеї, які покладаються в систему національно-патріотичного виховання, сформувані любов до Батьківщини, прагнення зберегти та примножити національне культурне надбання.

Список використаних джерел

1. Бех І., Чорна І. Національна ідея у становленні Громадянина-патріота України. Черкаси. 2010. 40 с.
2. Колесник О. Українська національна ідея і доля України. Луцьк: Волинь. 2010. 117 с.
3. Олексюк О. Музична педагогіка : навчальний посібник. Київ: КНУ-КіМ, 2006. 188 с.

The article deals with the issues of educating the patriotic feelings of the younger students in the lessons of musical art, the ways of forming love for the Motherland during musical education are analyzed.

Key words: *patriotic feelings, elementary school students, musical art.*

ІСТОРИЧНА ГЕНЕЗА ІКОНОПИСНОГО МИСТЕЦТВА

У даній статті розглянуто особливості історичного виникнення, розвитку та становлення іконописного мистецтва. Досліджено генезис християнства у світовій ідеологічній системі, його вплив на формування особливостей іконописання.

Ключові слова: ікона, іконопис, генеза, християнство, мистецтво.

Постановка проблеми. Упродовж століть іконопис являється важливою невід’ємною складовою духовної культури, що уособлює своєрідність образного світу, художніх уявлень і смаків, формуванню естетичних та етичних ідеалів. Характерним вираженням яких є ікона.

Тому актуальність дослідження даної статті – висвітлити історичне походження іконопису з портретного живопису; дослідити його витоки, становлення та розвиток на території Візантійської імперії; проаналізувати релігію як один із факторів, що впливав на розвиток іконописного мистецтва.

Про особливості історичного виникнення та розвитку іконопису досліджено багато наукових праць, зокрема, розглянуто праці мистецтвознавців: В. Н. Лазарева [4], О. О. Рак, О. О. Грозовська [5], А. Н. Стрижева [6], у яких простежено генезис історичного становлення іконописання.

Мета статті – розкриття поняття «іконопис» та його вплив на розвиток мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Для правильного розуміння іконопису завжди важливо розуміти той культурний контекст, в рамках якого виникло іконописання.

Виникнення ікони, або ж її передісторія, розпочинається з епохи еллінізму (I ст. до н. е. – IV ст. н. е.). З віднайденням фаюмських портретів, які отримали свою назву по області Фаюм (від єгипетського слова, що означало озеро), розташованої на східних околицях Лівійської пустелі, яка в давнину була заселена єгиптянами. Основні типологічні ознаки фаюмського портрета:

- тонкі риси обличчя;
- великі очі (сумні, тужливі, замріяні, які ніколи не бувають веселі);
- слід скорботної відокремленості від життя на всіх фаюмських обличчях.

Фаюмський портрет був одним із етапів погребального культу: зображені перебували вже у потойбічному світі, що й пов'язує саме цей портрет з іконою. Ранні християнські ікони унаслідували від фаюмського портрета не тільки основні риси фізіономічного зображення, але й прийоми і техніку написання. Перші іконописні зображення були написані так само, як і фаюмський портрет використовуючи воскові фарби та енкаустичну техніку [1].

Походження ікони з портретного живопису, це довготривалий та складний процес, який супроводжувався суперечками, справжніми битвами і гоніннями, одним з таких було так зване візантійське іконоборство. На початку християнської історії зображувати Бога академічним живописом у тілесному його вигляді було гріховним, й межувало з ідолопоклонінням. Після важкого періоду іконоборства дійшовши до компромісу, ікона отримала право існування як предмет сакрального значення, ставши посередником між Богом і людиною: «це місток між земним і небесним, ікона стала засобом «зведення душі до первообразу», тобто до архетипу» [2].

Особливість географічного положення Візантії, що захопила своїми володіннями одразу три континенти (Європу, Азію, Африку) зробила Візантійську імперію своєрідним мостом між Сходом та Заходом, країною, де змішалися культури різних релігій та народів. Все це відзначилось на суспільному і політичному житті, релігійно-філософських ідеях і звичайно ж на мистецтві.

Історики умовно поділяють історію Візантійської імперії на п'ять періодів: Перший період тривав з V по VIII століття за імператорів Юстиніана і Іраклія, це був період розквіту імперії, та її територіальних експансій. Відбувається активний розквіт візантійської економіки, військової справи, та культури.

Другий період тривав з 717 по 867 рік і почався з правлінням імператора Лева III Ісавра. Імперія у цей час з одного боку досягає найбільшого розвитку своєї культури, але у тім супроводжується заворушеннями, а саме численними релігійними суперечками (іконоборством).

Третій період характеризується відносною стабільністю і закінченням смут, але з майже неприривними війнами з зовнішніми ворогами, русичами та своїми сусідами болгарами. І саме на цей час припадають походи Київських князів Олега, Ігоря, Святослава на Константинополь [3].

Четвертий період почався із правління династії Комнінів, першим імператором був Олексій Комнін який зійшов на престол у 1081 році. Період відомий як «Комнінське відродження», в цей час відбувається відродження Візантійської культури і політичної величі, яка почала занепадати після постійних воєн та смут. Комніни будучи мудрими правителями, вправно балансували в непростих умовах, тогочасного Візантійського становища: зі Сходу імперії активно тисли турки-сельджуки, із Західної сторони давила католицька Європа, що вважала православних візантіїців еретиками, та відступниками, які не кращі ніж невірні мусульмани.

П'ятий період тривав з 1261 року по 1453 рік, це був занепад Візантії, який привів, до загибелі великої імперії. У цей час Візантія вела нерівну і відчайдушну боротьбу за існування. Османська імперія, нова наддержава середньовіччя, остаточно знищила Візантію[3].

У Візантії досить активно розвивалися ремесла античності, розкішні роботи тамтешніх майстрів, ювелірів, художників, ткачів, ковалів, були цінними по всій Європі, візантійську майстерність впевнено переймали інші народи, а зокрема і слов'яни.

Звісно ж що на Візантійську культуру великий вплив мала, релігія. У плані релігії Візантія була центром християнського православ'я. Але до того, саме на цій території виникла найбільша кількість перших християнських громад, які принесли плідний вклад в її культуру, а особливо в будівництво храмів, і звісно ж у мистецтво іконопису, яке бере свій початок саме з Візантії.

У християнському мистецтві античний ідеал зовнішньої пластичної краси змінився ідеалом духовної досконалості, молитовної зосередженості, пасивного споглядання. Метою мистецтва стало вираження внутрішнього змісту образів і явищ, а не зовнішньої їх привабливості або характерності.

Монументальні візантійські храми, збудовані в V-X століттях, поєднали у собі як християнську символіку так і античну. Найпрекраснішим храмовим творінням вважається собор святої Софії в Константинополі [4].

Отже, візантійське мистецтво є особливим феноменом в історії, воно тісно пов'язане з релігією, і воно дало світу найпрекрасніше, це мистецтво іконопису і мозаїчних фресок, якими прикрашаються численні храми. Школа візантійських іконописців задала традиції ікони для всього світу [7].

Список використаних джерел

1. Копенкина О. Фаюмские портреты. Начало всех начал: [Електронний ресурс]. URL:<https://arts-dnevnik.ru/fayumskie-portrety/>
2. Визначення ікони та історія виникнення: [Електронний ресурс]. URL: https://studopedia.su/16_168259_viznachennya-ikoni-ta-istoriya-viniknennya.html.
3. Візантійська культура: історичний розвиток та основні етапи: [Електронний ресурс]. URL:<https://osvita.ua/vnz/reports/culture/30310/>
4. Лазарев В. Н. Искусство Новгорода. Москва. 1947, с. 46.
5. Рак О. О., Грозовська О. О. Світ православної ікони. Київ, 2005.
6. Стрижев А. Н. Православная икона. Канон и стиль. Москва, 1998.
7. Вечірко Р. М. Культура Візантії: [Електронний ресурс]. URL: <https://studentbooks.com.ua/content/view/145/46/1/8/>

The paper considers features of historical development and formation icon painting. The genesis of christianity in the world ideological system, its influence on the formation of peculiarities of icon painting is investigated.

Key words: icon, icon painting, genesis, christianity, art.

УДК 373.5.016:784

Пасовиста Н. М., магістрантка

Науковий керівник: Печенюк М. А., кандидат педагогічних наук, професор

ВОКАЛЬНЕ ВИХОВАННЯ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

У статті аналізується розвиток вокальних навичок молодших школярів, характеризується завдання вчителя музичного мистецтва у розвитку цих навичок.

Ключові слова: вокальні навички, фізіологічні особливості, молодші школярі, вчитель музичного мистецтва.

Питання музично-естетичного виховання, розвитку творчої ініціативи, формування духовних потреб і підвищення культурного рівня підростаючого покоління сьогодні набувають особливого актуального значення. Велика роль у цьому вихованні відводиться загальноосвітнім школам, зокрема вчителю музичного мистецтва.

У науково-методичній літературі проблема розвитку голосу дітей розглядалася в різних аспектах, а саме: питання особливостей будови голосового апарату дітей та пропаганди бережливого ставлення до голосу (Л. Дмитрієв, О. Лайко, І. Левідов, В. Морозов, Ж. Романова);

вікові особливості розвитку психіки молодших школярів (Л. Венгер, М. Заброцький, В. Кантарович, В. Кузьменко, В. Кутішенко, С. Максименко); процес творчого розвитку молодших школярів (М. Алєйников, В. Холоденко, Т. Браницька). Водночас питання навчання співу молодших школярів у загальноосвітніх школах на початковому етапі навчання залишаються мало дослідженими. Початковий етап навчання співу є одним із головних етапів формування вокальних навичок дітей, цим і пояснюється актуальність теми статті.

Загальновідомо, що шкільний вік є найбільш сприятливим для залучення дітей до культури музичного сприйняття, а умови освітнього процесу найбільш сприяють досягненню музичної освіти. Навчаючись музиці, учні мають одержати не тільки знання, але й всебічно розвинути свої здібності.

За період навчання у школі голос учнів проходить кілька стадій розвитку. Ці стадії пов'язані з формуванням статі, фізичним і нервово-психологічним розвитком дитини [1, с. 3]. У молодших школярів до 10 років голос має чисте дитяче звучання. Звук голосу легкий, нижній, про нього говорять: «головне звучання» або «високе резонування», «фальцетне звучання». Він зароджується в гортані і утворюється на кінцях голосових складок при коливанні. Голосові складки змикаються не повністю. У віці 7-10 років різниці в голосовому апараті хлопчиків і дівчаток немає. З 11-14 років у гортані розвивається голосовий м'яз, який управляє роботою голосових складок, коливання іде по всій голосовій складці і голос стає сильнішим і компактнішим, з'являється грудний регістр, збільшується діапазон. Ідуть зміни в організмі, а також і в голосі. Саме в молодшому шкільному віці у дітей потрібно розвивати вокально-хорові навички. Найкращим засобом є правильна організація вокально-хорової роботи.

Педагоги вважають, що правильно підібраний репертуар не тільки сприяє розвитку дитячого голосу, але й значною мірою підвищує загальний розвиток школярів, формує художній смак. Тому потрібно ретельно ставитися до вибору хорового репертуару. Насамперед, музичний матеріал має бути доступним, адже спів сильно впливає на серцеву та нервову систему, а за умови правильного співацького навантаження покращується дихання та кровообіг. Голоси групи дітей від наймолодшого віку до 10-11 років відрізняються виключно фальцетним звучанням, невеликим діапазоном (максимум – октава: до¹ – до² або ре¹ – ре²).

У перехідному віці – до¹ – мі² – фа²). Співочий звук має бути правильно сформованим, завжди активним, легким, емоційним, без форсування, йому характерна дзвінкість, рівність звучання.

Основною вимогою до роботи вчителя музичного мистецтва має бути правило: «Не нашкодь, не загуби краси дитячого голосу!» А щоб цього не сталося, вчитель має, передовсім, знати анатомічну будову та специфічні особливості голосового апарату, процес звукоутворення, загальні та робочі діапазони голосів учнів різного віку методикою постановки голосу, володіти знаннями про гігієну та охорону дитячого голосу.

Досліджуючи питання розвитку дитячого голосу, спираючись на дослідження фізіологів, можемо стверджувати, що спів – координована робота всього організму, в основі якої лежить діяльність кори головного мозку й підкірки разом з периферійною нервовою системою. У голосоутворенні беруть участь ніс та його придаткові порожнини, глотка з усіма її відділами, гортань, трахея, бронхи, легені, діафрагма. Координує всі функції перелічених органів центральна нервова система. Отже, у процесі співу бере участь майже весь організм, тому порушення в будь-якому органі тіла, зміна настрою, загальна втома та багато інших факторів впливають на звучання голосу. У першокласників голосовий апарат дуже тендітний: голосовий м'яз лише починає розвиватися, і звук утворюється при крайньому коливанні голосових складок, які змикаються неповністю. Тому голоси дітей звучать ніжно і слабко, забарвлюючись у верхньому резонаторі. Із 9-ти років голосовий м'яз поступово розвивається, окремі його волокна починають мати навскісне, поперечне і подовжнє спрямування; коливання складок перестає бути лише крайовим, і голос звучить сильніше, компактніше. У першокласників голосовий апарат дуже тендітний: голосовий м'яз лише починає розвиватися, і звук утворюється при крайньому коливанні голосових складок, які змикаються неповністю. До 10 років голосовою складкою керує переважно перснещитовидний м'яз, а згодом – внутрішні та зовнішні м'язи гортані.

Режим життя дуже важливий для всіх людей, а особливо для дитини, що співає, адже голос – це інструмент, який можна налаштувати на спів тільки тоді, коли добре працює весь здоровий організм. Загальна втома організму внаслідок короткочасного сну, посиленої фізичної праці може бути причиною голосової втоми. Початковий етап навчання співу має

обов'язкове включення в навчальний процес бесід для учнів і батьків з питань охорони та збереження дитячого голосу. Якщо найкращими лікарями при всіх гострих захворюваннях голосового органу є спокій і неодмінний режим мовчання до повного одужання, то найдієвішим засобом охорони дитячих голосів є професійне навчання співу, тобто оволодіння учнями співацькими навичками, які забезпечують не тільки розвиток голосового апарату, але й його правильне функціонування [2, с. 100]. Завдання вчителя музичного мистецтва чи керівника дитячого хорового колективу – виявити більше турботи стосовно несформованого дитячого голосу й усунути шкідливий вплив на нього. Вчитель, крім освітньої й виховної роботи, контролює розвиток голосів учнів класу, вчить їх як зберегти голос. Він має добре пам'ятати та пояснювати учням, що розвиток голосів цілком залежить від стану їхнього здоров'я. Тому кожен мусить стежити за собою, суворо дотримуватися певного режиму праці, підготовки до занять, відпочинку, харчування тощо. Тобто гігієна голосу полягає як у загальній, так і в індивідуальній гігієні всього організму співака. У методичному посібнику «Дзвінки голоси» зазначається, що зберегти природу голосу і навчити правильно виконувати вокальні твори, свідомо сприймати і відтворювати художній звук – обов'язок кожного педагога-вокаліста. Більшість дітей від природи інстинктивно використовує вокально-акустичні можливості голосового апарату і тільки згодом, у зрілому віці, багато хто з них втрачає цю здатність [4, с. 34]. Тому розвивати вимову, голос і слух потрібно з раннього дитинства. Діти легко засвоюють правильне звучання слів, легко оволодівають вокально-акустичними правилами через психофізичні відчуття, а це у свою чергу, сприяє розвитку вокального слуху. І. Гадалова у навчальному посібнику «Методика викладання музики у початкових класах» зазначає, що «...вчитель повинен пам'ятати, що для збереження голосу дітей, крім правильного добору репертуару і його використання, потрібно знати профілактичні заходи, які запобігають різним змінам або захворюванням голосового апарату» [3, с. 172].

Список використаних джерел

1. Андреева Л. М. Методика преподавания хорового дирижирования. Москва: Музыка, 2009. – 167 с.
2. Анисимов Л. М. Дирижер – хормейстер. Москва: Музыка, 2006. – 210 с.
3. Гадалова І.М. Методика викладання музики у початкових класах. Київ: Муз. Україна, 1994. – 272 с.

4. Печенюк М.А. Дзвінки голоси: пісенний матеріал [4 клас для шкіл різного типу навчання; навч.-метод. посіб]. Тернопіль : СМП «Астон», 1999. – 164 с.

The article analyzes the development of vocal skills of younger students, describes the task of the teacher of music in the development of these skills.

Key words: *vocal skills, physiological features, junior high school students, music teacher.*

УДК 373.5.016:741.02

Пилипей А. І., студентка IV курсу

Науковий керівник: Гуцул І. А., кандидат мистецтвознавства, доцент

ОСОБЛИВОСТІ АРТ-ТЕРАПЕВНИЧНИХ МЕТОДІВ В ОСВІТНЬОМУ ПРОЦЕСІ

У статті розкрито особливості арт-терапевтичних методів які можна застосувати в освітньому процесі дистанційного навчання в закладах дошкільної та середньої освіти.

Ключові слова: *арт-терапія, дистанційне навчання, художній метод, малювання.*

Постановка проблеми. Сучасне суспільство потребує людей, які мислять не шаблонно, творчо відшуковують нові шляхи рішення задач, уміють знаходити вихід із проблемних ситуацій. Те що відбувається у наш час не могло не відбитися на системі освіти. Основним завданням педагогів – на високому рівні впровадити інноваційні форми й методи роботи в свою професійну діяльність. Та мотивувати дітей до праці вдома.

Викладачам сфери художньої діяльності, допоможе нестандартний підхід у методиці навчання, зокрема, арт-терапевтичні методи із застосуванням арт-терапевтичних технік.

Мета. Розглянути арт-терапевтичні методи та їх особливості, які можна застосувати на практиці художника-педагога з учнями дошкільної та середньої освіти.

Виклад основного матеріалу. Мистецтво – невидимий місток, що поєднує два протилежні світи: світ фантазії та реальності. Часто таємні бажання, підсвідомі почуття та емоції легше викласти у творчості, ніж виразити у словесній формі. Останнім часом набув популярності метод художньої творчості – арт-терапія. Говорячи про арт-терапію, найчастіше мають на увазі терапію художньою творчістю. Хоча в наш час інтенсивно розвиваються й інші напрямки арт-терапії (танцювально-рухова, піскова терапія, музикотерапія тощо). У цій статті йтиметься саме

про ту форму арт-терапії, у якій використовується художня візуальна творчість. В арт-терапевтичному процесі засобом терапії є різні форми взаємодії з образотворчими матеріалами: фарбами, папером, пастеллю, глиною, за допомогою яких можна створити візуальні образи та художні об'єкти.

Арт-терапія – це засіб вільного самовираження і самопізнання. Художня творчість допомагає зрозуміти й оцінити свої почуття, спогади, образи майбутнього, знайти час для відновлення життєвих сил і спосіб спілкування із собою. Спираючись на символіку і власний творчий потенціал, людина здатна досягти самозцілення. Символічні образи являють собою способи вирішення внутрішньо-психічних конфліктів. Арт-терапія особливо важлива для тих, хто не може «виговоритися», кому висловити свої фантазії в творчості легше, ніж розповісти про них. Вигадки, які зображені на папері нерідко прискорюють і полегшують вербалізацію переживань. Малювання, як і сновидіння, знімає бар'єр «его-цензури», яка ускладнює словесний вияв конфліктних несвідомих елементів.

Через малюнок, арт-терапія дає вихід внутрішнім конфліктам і сильним емоціям, усуває страх, допомагає зрозуміти власні почуття і переживання, сприяє підвищенню самооцінки, розслабленню і зняттю напруги і, звичайно ж, допомагає в розвитку творчих здібностей.

Для дітей дошкільного віку будь-яке заняття творчістю – це завжди весело, приємно та корисно для розвитку як дрібної моторики, так і вищих психічних функцій. Методи арт-терапії допоможуть вирішити багато психологічних проблем дошкільника: знизити рівень тривожності, агресивності, імпульсивності, допоможуть гармонізувати психічний стан, зняти психосоматичну напругу, підняти рівень самооцінки, подолати дитячі страхи та інші труднощі. Методи арт-терапії часто застосовують в корекції міжособистісних стосунків у дитячому колективі, сім'ї та ін. У процесі арт-терапії відбувається зцілення психіки і паралельно дитина знайомиться з навколишнім світом, формує позитивне ставлення до нього [2].

У дошкільному віці застосовують групові та індивідуальні форми арт-терапії відповідно поставлених завдань. Переваги використання арт-терапії з дошкільниками:

- простота застосування технік;
- високий інтерес у дітей до процесу арт-терапії;
- висока ефективність терапії;

Методи арт-терапії з дошкільниками сприяють:

- розвитку дрібної моторики;
- зняттю психосоматичної напруги;
- розвитку мовлення та фантазії;
- зниженню рівня тривожності, агресивності, імпульсивності;
- сприяють гармонізації особистості;
- підвищенню самооцінки.

Найбільш ефективна робота зі школярами – це психокорекційна робота за допомогою малюнка. Використання мистецтва як корекційного фактора цілком доступно у школі. Ці арт-терапевтичні заняття можна розглядати як одну з інноваційних форм роботи з дітьми.

Методи арт-терапії широко застосовують в роботі з молодшими школярами. Це і допомога в адаптації до школи, корекція взаємин у колективі та сім'ї, корекція страхів і рівня самооцінки та інших психологічних проблем. Арт-терапевтичні техніки також допомагають у діагностиці особистісних особливостей школярів, характеру їх проблем, допомагають визначити положення в класі, потенціал кожної дитини. Дуже часто діти не говорять про проблему навмисно, а деякі методи арт-терапії, дозволяють обходити захисні механізми і непомітно для дитини показувати існуючі проблеми.

Багато дітей не здатні словами висловити свій емоційний стан, переживання, а ось за допомогою технік арт-терапії – легко, в цьому безперечна перевага даного методу. У шкільному віці застосовують групові та індивідуальні форми арт-терапії в залежності від поставлених завдань, але частіше – групові форми роботи.

Арт-терапевтичні техніки можна застосувати на практиці навіть дистанційно – організувавши арт-терапевтичний марафон. Завданням якого є кожного дня виконувати постанови викладача впродовж певного терміну.

Структура проведення арт-терапевтичного марафону з використанням малюнку може бути такою:

Перший етап – звільнення від негативних емоцій.

Головне завдання цього етапу – виплеснути накопичені почуття на папір. За допомогою клякси, плями, лінії, тощо. При виконанні цих вправ відбувається зниження контролю з боку свідомості і настає релаксація.

Другий етап – малюнок наосліп.

На даному етапі можна використовувати будь-який матеріал. Заплющивши очі, дослідивши риси свого лица та відчувши себе на повну зобразити свій портрет.

Третій етап

На цьому етапі можна використовувати малюнок у сполученні з елементами музичної терапії. Музика як терапевтичний засіб, впливає на настрій людини, поліпшує її самопочуття. Для занять краще підбирати приємні мелодії без тексту, які розслабляють.

Четвертий етап – образотворча діяльність

Цей етап припускає індивідуальну творчість для дослідження власних проблем і переживань. Прийнято вважати, що всі види підсвідомих процесів, у тому числі страхи, сновидіння, внутрішні конфлікти, ранні дитячі спогади, відбиваються в образотворчій продукції при спонтанній творчості. Таким чином, людина невербальною мовою повідомляє про свої проблеми і почуття, вчиться розуміти й аналізувати свої емоції. Деякі діти намагаються створювати реалістичні, гарні малюнки, тому необхідно пояснити учасникам заняття, що їхні роботи не будуть оцінюватися. Важливий процес спонтанної творчості, емоційний стан «малювальника», його внутрішній світ, пошук адекватних засобів самовираження.

Даний етап заняття передбачає непряму діагностику. На перших заняттях учасник прагне працювати знайомими і звичними засобами, і тільки в міру подолання психологічного захисту починає експериментувати, стає більш експресивними. Як правило, дитина з високою особистісною чи ситуативною тривожністю спочатку малює простим олівцем, багаторазово виправляє зображення, а тільки потім розфарбовує його. Коли переборені захисні тенденції, фарби викликають в учня сильний емоційний відгук, стимулюють яву і прагнення творчості. Багатоголосся кольорів і відтінків дозволяє більш точно відобразити настрій і психічний стан в момент заняття.

П'ятий етап – рефлексивний аналіз

Заключний етап заняття припускає рефлексивний аналіз у невимушеній обстановці. Необхідна присутність елементів спонтанної «взаємотерапії» у вигляді доброзичливих висловлювань, позитивного програмування, підтримки. Атмосфера емоційної теплоти, емпатії, турботи дозволяє учаснику арт-терапевтичного заняття пережити ситуацію успіху в тій чи іншій діяльності. Дитина здобуває позитивний досвід самоповаги і самосприйняття, у неї зміцнюється почуття власної гідності,

поступово коректується образ «Я». На завершення варто акцентувати увагу на успіхах учня [1].

Висновки. Отже, у статті розглянуто арт-терапевтичні методи, які можна застосувати в освітньому процесі навіть на дистанційному навчанні, адже арт-терапія є ефективним методом оздоровлення, гармонізації розвитку особистості та впливає на її інтеграцію в суспільство і потребує посилюючого використання і дослідження.

Список використаних джерел

1. Склярова Л.В. Основні методи арт-терапії у роботі практичного психолога: [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://naurok.com.ua/osnovni-metodi-art-terapi-u-roboti-praktichnogo-psihologa-119428.html> Назва з екрана (23.04.2020).
2. Копитін А.І. Основи арт-терапії / Санкт-Петербург, 2006. 256 с. (23.04.2020).

The article reveals the features of art-therapeutic methods that can be applied in the educational process of distance learning in pre-school and secondary education.

Key words: *art therapy, distance learning, artistic method, drawing*

УДК

Підгорна А. О., студентка III курсу

Науковий керівник: Мендерецька Н. В., магістр, асистент

ФОРМУВАННЯ МИСТЕЦЬКИХ ТЕЧІЙ ХІХ СТ.

КРИЗЬ ПРИЗМУ ТВОРЧОСТІ РАФАЕЛЯ САНТІ

У статті йдеться про вплив середньовічних ренесансних тенденцій на формування мистецьких живописних течій ХІХ століття, ідеали яких стали основою рушійних сил розвитку сучасного образотворчого мистецтва.

Ключові слова: *Рафаель, Відродження, вплив, стиль, мистецтво, неокласицизм.*

Постановка проблеми. Дослідження передумов, закономірностей та процесу розвитку як основного феномену мистецтва складає чималу цікавість мистецтвознавців, адже цей процес характеризується появою як нових тенденцій, так і збереженням «старих» минулих ознак та рис, здобутків митців попередніх епох, які гармонійно поєднуються та знаходять нові форми.

Мета статті – висвітлити основні чинники впливу на мистецтво ХІХ ст. на прикладі мистецької спадщини митця епохи Відродження Ра-

фаеля Санті, простежити взаємозв'язок характерних ознак його творів із роботами майстрів даного періоду.

Виклад основного матеріалу. Мистецтво, як окрема сфера суспільства, завжди знаходить відображення того, що відбувається у світі, з плином часу зазнаючи впливу та багатьох перетворень. Так, приймаючи нові форми, але не відкидаючи старих, усталених концепцій, воно використовує спадщину, та традиції майстрів минулих епох. Особливістю культурного життя полягає у потребі певного підґрунтя для розвитку. На подобу зикурата, в якому кожний новий рівень необхідний для основи іншого, так і в мистецтві, кожне досягнення та зміна є фундаментальною для подальшого росту, в якому важливе значення відіграють не просто певні часові періоди, а окремі особистості. Саме таким історичним постатям, як Фідій, Скопас, Леонардо да Вінчі, Мікеланджело, Рафаель, Рембрандт, Жан Огюст Енгр та ін. сформувались класичні античні течії та їх напрями.

Епоха Ренесансу як явище у мистецтві характеризується стрімким поштовхом у розвитку мистецтва Західної Європи.

Особливу цікавість являє собою постать Рафаеля Санті, діяльністю якого захоплювалися чимало першовідкривачів майбутніх напрямів у образотворчому мистецтві. Будучи титаном Високого Відродження, він став одним з найславетніших та найбагатших художників Італії.

В.Д. Дажина у статті «Рафаель Санті – майстер високої реальності» зазначає: «Рафаель – художник, чия творчість стала для сучасників і нащадків синонімом краси, грації та досконалості в мистецтві. Разом з Леонардо да Вінчі, Мікеланджело, Тиціаном і архітектором Донато Браманте він створив ту художню мову, з якою пов'язаний небувалий зліт в історії європейської культури, – мистецтво Високого Відродження в Італії. Більше того, саме творчість Рафаеля ознаменувала кульмінацію класичного мистецтва Відродження, найвищу точку розвитку закладених в ренесансній культурі можливостей» [3].

Основна мистецька діяльність Рафаеля припадає на I чверть XVI ст. Блискавична освіта у майстра умбрійської школи живопису П'єра Перуджино дозволила прекрасно розвинути творчі здібності на високому рівні.

У картинах «Дама з єдинорогом», «Свята Катерина Олександрійська», «Сікстинська мадонна» та ін. цікавою та визначною особливістю є часте використання зображення мадонн, яке дало ідейне спрямування іншим поколінням митців. Іноді використовуючи, окрім живописних

прийомів, ті ж пози та положення зображуваних тіл, вони також зверталися до жіночих образів, в тому числі мадонн. Це списки таких художників та їх композицій: Едвард Мунк «Мадонна», Караваджо «Мадонна дей Палафренєрі», Альбрехт Дюрер «Мадонна з немовлям і святою Анною» та навіть експресіоніст Едвард Мунк «Мадонна» та ін.

Розглядаючи творчість Рафаеля та мистецтво XIX ст., безпомилково можна стверджувати, що вони надзвичайно тісно взаємопов'язані, адже якщо поглянути на серединний етап між періодом Відродження та утвердження неокласицизму у XIX ст., спостерігається певний занепад класичних традицій у період з 1520 р. до початку 1800-х рр., яким на зміну прийшов маньєризм з його примхливою втратою гармонії, пишне, навантажене бароко та надмірно мерехтливе рококо, і врешті-решт, повернення до ренесансних ідеалів [10; 8]. Говорячи про взаємозв'язок ознак, традицій його творів та робіт майстрів XIX століття, слід не випускати те, що Рафаель належав до тієї невеликої групи художників, які перші почали застосовувати живу натуру для її детального вивчення, що сприяло утворенні першого художнього закладу в Європі – Болонської художньої академії мистецтв, на приклад якої з'явилися й інші освітні установи [1].

Враховуючи фактор переосмислення живої натури, її конкретному вивченні, художники XIX століття по особливому звертали увагу на зображення людських тіл, як це робив Рафаель. Така ідея обов'язкового дослідження натури як основи художньої грамоти зосередила митців не просто на вивченні об'ємних форм, за допомогою наукового підходу із застосуванням анатомії, а й спонукала дослідників до осмислення кольору, що суттєво розширило кругозір та знання для виконання художніх завдань. Так, у 1810 р. відомий німецький поет Йоганн Вольфганг Гете у книзі «Теорія кольору» вніс великий вклад у основи живопису, обґрунтувавши вплив світла, різні фізичні прояви як чинники прямого впливу [3]. Цими великими відкриттями неодмінно зацікавились такі художники, як представник романтизму Ф. Рунге (який, до речі, мав міцну дружбу з Гете, цікавлячись кольором), прерафаеліти Д. Росеті та В. Хант, майстер романтичного пейзажу В. Тернер, якого також вважають предтечею імпресіонізму, перший абстракціоніст В. Кандинський, барбізонець-реаліст Ж. Дюпре.

Серед них чималу увагу привертає до себе особистість Жана Огюста Енгра, для якого «рафаелівський» почерк був особливо значущий, адже

неокласицистичне спрямування його мистецтва, підтримуване найкращими зразками творів Відродження, знаходило яскраве відображення у такому категоричному твердженні: «У своїх творах я дотримуюся тільки одного зразка – античності і великим майстрам того прославленого століття, коли Рафаель встановив вічні і непорушні кордони прекрасного в мистецтві» [9].

Така чітка позиція Енгра виникла внаслідок ретельного вивчення та незадоволенням усталених класичних тенденцій, що повернуло кут його бачення на 300 років назад. Так, керуючись так званим «рафаелітизмом» і наслідуючи величного митця минулої епохи, він заклав принципи академізму, який є основою академічної системи навчання до сьогодні [7].

Згодом, «рафаелітизм» Енгра перетворився на прерафаелітизм Росетті, Ханта та Мілле, які так само, як і Енгр, вважали, що Відродження були часом найвищого розквіту образотворчого мистецтва.

При цьому варто згадати відому барбізонську школу, яка зіграла важливу роль у розвитку реалістичного пейзажу, в ті часи борючись з академізмом з його класичними традиціями, проте успішно знайшовши місце в теперішній академічній системі вимог.

Таким чином, відбулось своєрідне «воскресіння» середньовічного Відродження у XIX ст., адже почавши з країн Західної Європи, воно блискавично розповсюдилося на увесь світ. Так, аналогічний рух простежувався у Росії, який очолювали Передвижники, у Італії – Маккьяйолі, з яких велика частка після розпаду зайнялись імпресіонізмом, в Австралії – Гейдельбергська школа, в США – Школа сміттєвого відра [11; 4].

Ноти майбутнього романтизму також в певній мірі знаходять свій відголос у художніх творах Рафаеля, адже те змальовування ніжних материнських почуттів його «мадонн» до немовлят є дзеркальним відображенням трансформованого бачення Делакруа. Показуючи суспільні події, він велику увагу приділяв зображенню чуттєвих, внутрішніх морально високих якостей персонажів полотен.

Символізм, який виник поряд з попередніми описаними стилями, також, як не дивно, закладений Рафаелем. Беручи за приклад композицію «Афінська школа» 1511 р., яка офіційно визнана вершиною ренесансного мистецтва, можна простежити, що вона є досить символічною, адже в образі Платона та Аристотеля, які дискутують, за однією з гіпотез зображено Леонардо да Вінчі та Мікеланджело, які були запеклими

суперниками. Цей конфлікт в сьогоденні можна вважати зображенням і тих перетворень та суперечок, які виникали між напрямками ХІХ ст., коли дійшовши до епопеї розвитку стильових течій, ще не було досягнуто цілісної ідеологічної гармонії.

Отже, підсумовуючи зв'язок мистецької спадщини Рафаеля Санті з мистецтвом Європи ХІХ ст., слід виділити, що ним було закладено основи естетичного ідеалу, який створив потужний вплив на європейське мистецтво, в певній мірі попередивши майбутні тенденції на 300 років. Ставлячи його стилістику за зразок, митці змогли застосувати її як основний засіб для створення нових стильових форм.

Список використаних джерел

1. Академія мистецтв Болоньї [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://uk.wikipedia.org/wiki/> (25.04.2020).
2. Вельфлін Г. Ренессанс и барокко. Исследование сущности и становления стиля барокко в Италии / Г. Вельфлін Грядущий день, С.-Петербург, 1913. – С. 67.
3. Гете Й.В. Теория цвета / Йоганн Вольфганг Гете – Д.Аронов. 2004. – С. 21. ISBN-13: 9785940560425.
4. Дажина В.Д. Рафаэль Санти – мастер высокой реальности / Культура и время. – Москва, 2011. – № 3. – С. 77–84.
5. Європейська культура ХІХ століття – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Європейська культура ХІХ століття](https://uk.wikipedia.org/wiki/Європейська_культура_ХІХ_століття). (25.04.2020).
6. Жабцев В.М. Рафаэль Санти / В.М. Жабцев. – Харвест, 2010. – С. 10. ISBN: 978-985-16-8414-0.
7. Жан Огюст Домінік Енгр [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Жан Огюст Домінік Енгр](https://uk.wikipedia.org/wiki/Жан_Огюст_Домінік_Енгр) (27.04.2020).
8. Кузьмина М.Т. История зарубежного искусства/ Под. ред. Кузьминой М. Т. История зарубежного искусства, Москва: Искусство, 1971. – С. 315.
9. Мастера искусства об искусстве / Под ред. И. Л. Маца, Н. В. Яворской. – М.: Искусство, 1967. – Т. 4: Первая половина ХІХ века. – С. 45.
10. Образотворче мистецтво ХІХ століття – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Образотворче мистецтво](https://uk.wikipedia.org/wiki/Образотворче_мистецтво). (27.04.2020)
11. T. Panconi, Antologia dei Macchiaioli, la trasformazione sociale e artistica nella Toscana di metà 800 / T. Panconi. – Pisa, 1999. – С. 24.

The article deals with the flow of mid-Renaissance tendencies in the form of mystical paintings of the nineteenth century, ideals of which became the basis of the rush forces to develop an imaginative creative mystery.

Key words: *Raphael, Vidrodzhennya, vliv, style, mystery, neoclassicism.*

УДК 783.51(477)''18/19''

Притуляк М. Р., студент IV курсу

Науковий керівник: Аліксійчук О. С., кандидат педагогічних наук, доцент

ПОШИРЕННЯ ГРИГОРІАНСЬКОГО ХОРАЛУ У КОНТЕКСТІ ЦЕЦИЛІАНСЬКОГО РУХУ В УКРАЇНІ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ.

Стаття присвячена основним тенденціям поширення григоріанського хоралу у контексті цециліанського руху в Україні кінця ХІХ – початку ХХ століття.

Ключові слова: *григоріанський хорал, цециліанський рух, літургійна музика.*

Григоріанський хорал має тисячолітню історію розвитку як літургійне і, водночас, мистецьке явище. Сутність цього музичного феномену полягає у поєднанні змісту латинських богослужбових текстів і мелодичних формул-символів.

Сьогодні григоріанський хорал не тільки практикується виконавцями, а ще й знаходить яскраве висвітлення у сучасних наукових працях зарубіжних дослідників: В. Апеля, П. Вагнера, Дж. Гарпера, Д. Гілейя, А. Гауга, о. Ежена Кардіна, Г. Файхта, М. Югльо, А. Ямерса та ін. [2]. Важливими є опрацювання джерел григоріаніки з європейських фондів Ф. Геварта, А. Гастуе, о. П. Геранже, Е. Кусмакера, о. А. Мокро, о. Ж. Потье та ін.; дослідження українських фондів А. Хибінського, Ю. Ясіновського, В. Гончарова, Т. Баранова, Т. Мацієвського та ін. У новітніх дослідженнях григоріанського хоралу пріоритетом стає вивчення та інтерпретація давніх музичних пам'яток.

Метою статті є висвітлення основних тенденцій поширення григоріанського хоралу у контексті цециліанського руху в Україні кінця ХІХ – початку ХХ століття.

Завдяки впровадженню християнства, латинський обряд певним чином торкнувся і України, завдяки цьому процесу розширилися культурні зв'язки з європейськими країнами (Німеччиною, Польщею, Швецією, Італією та ін.) Найчисленніші пам'ятки григоріанського співу латинського обряду в Україні по сьогоднішній день зберігаються у Львові,

оскільки саме Львів був важливим полінаціональним центром з тісними європейськими контактами [3].

Започаткований у європейських країнах літургійний рух за віднову григоріанського хоралу та цециліанського руху поширився і на українські землі. Головною ідеєю цециліанського руху було відродження традицій старовинної церковної музики на противагу більш сучасній, яка мала ознаки концертного виконавства.

Із середини XIX ст. у Львові виникають музичні товариства, що спрямовані на активізацію музичного життя міста та виконавської майстерності. Наприклад, у 1882 р. виникає Товариство взаємної допомоги органістів (під керівництвом о. А. Станковського); відбувається заснування Музичного товариства св. Цецилії; з 1841 до 1871 р. у Львові функціонувала органна школа (до курсу навчання крім гри на органі тут входив сольний та хоровий спів).

У Львові реформатором літургійної музики ідеями цециліанізму став о. Леонард Солецький (1842–1915). Він був засновником та першим редактором часопису «Muzyka Kościelna Parafijalna». Ще одним напрямком його діяльності було видання музичних посібників для парафіян, серед них виділяється поширений збірник «Cantionale ecclesiasticum» під його редакцією, а також *Śpiewnik kościelny* Едмунда Урбанка та ін. [4].

На сторінках газет «Gazety Kościelnej» та «Głos organistówski» в Україні, регулярно знаходили висвітлення наукові історичні розвідки про григоріанський хорал [4, с. 66].

У 1921 р. у Львові формується науково-кваліфікаційна комісія, а надалі колегіум «Kolegium Polskich Organistów-Chórmistrzów», де були створені навчальні програми з подальшим розповсюдженням по інших осередках. Григоріанський хорал мав бути обов'язковим у навчальних програмах семінарії та в органних школах. У цей період були запроваджені літні курси григоріанського співу.

Велика заслуга у дослідженні та популяризації давньої музики (зокрема григоріанського хоралу) в Україні належить Адольфу Хибінському (1880–1952). Серед його праць виділяється «Bogurodzica pod względem historyczno-muzycznym». Діяльність А. Хибінського продовжили його учні: М. Щепанська, Г. Файхт, А. Лібгард [1].

На сьогоднішній день у дослідженні григоріанського хоралу надзвичайно цінними джерелознавчими працями є каталоги Ю. Ясіновського, Т. Баранової та В. Гончарової [4]. Через історичні обставини частина

львівських зберігань потрапила до закордонних фондів, зокрема: польських архівів (Краківська бібліотека бернардинів, Краківський архів домініканів, Оссолінська бібліотека у Вроцлаві, Варшавська бібліотека народова).

Отже, на сучасному етапі, збережені зразки григоріанських хоралів знаходять відображення у творчості українських та зарубіжних композиторів. У ХХ–ХХІ ст. завдяки сучасним електронним ресурсам оприлюднюються старовинні рукописи сакральної музичної спадщини з різних країн світу, що допомагає дослідникам мати безпосередній доступ до джерел. Ще одним перспективним напрямком сучасних досліджень може стати опрацювання іноземних фондів, де зберігаються музичні манускрипти з України.

Список використаних джерел

1. Граб У. Музикологія як університетська дисципліна. Львів : УКУ, 2009. 176 с.
2. Загнітко К. Отець Ежен Кардін як засновник нового методу дослідження григоріанського співу (*до 110-ліття від дня народження*) // Українська музика (4/18). Львів, 2015. С. 42–50.
3. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики. Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1995. 128 с.
4. Baranowa T. Pamjatniki gregorianskogo chorała w rukopisnych sobranijach Lwowa / Tatjana Baranowa // Musica Antiqua VIII. Vol. 1. Acta Musico-logica. Bydgoszcz, 1988. S. 57–88.

The article is devoted to the main tendencies of the spread of Gregorian chorus in the context of the Cecilian movement in Ukraine at the end of XIX beginning of XX century.

Key words: *Gregorian choir, Cecilian movement, liturgical music.*

УДК 78.072.2

Притуляк М. Р., студент IV курсу

Науковий керівник: Олійник В. Ф., старший викладач

УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРНА ДИПЛОМАТІЯ ТА СВІТОВИЙ ТРІУМФ «ЩЕДРИКА»

У статті досліджується світовий тріумф «Щедрика», як один із найуспішніших прикладів в історії українського мистецтва в налагодженні культурного діалогу України з Європою та США.

Ключові слова: *колядка, хорова капела, диригент, композитор, гастролі, мистецтво, культурна дипломатія.*

Уже понад сотню років весь світ насолоджується знаменитою українською колядкою «Щедрик», яку в 1916 році написав видатний український композитор, наш земляк Микола Леонтович. Вперше її виконав хор Київського університету в тому ж таки 1916 році.

Сьогодні «Щедрик» відомий не лише в нашій країні, а й далеко за її межами. В США та Європі він масово виконується на Різдво під брендом англomовної колядки «Carol of the Bells». Але попри таку світову популярність цього твору, сьогодні мало хто знає про те, що він має українське коріння.

Тривалий час про світову славу «Щедрика» в Україні мало що було відомо. Історичних досліджень ніхто не проводив. Лише на початку ХХ-го століття почали з'являтися вагомні публікації присвячені Олександрові Кошицю, в яких присутні відгуки про цей унікальний витвір М. Леонтовича. Насамперед, це велика і ґрунтовна праця М. Головаценка «Феномен Олександра Кошиця» та кандидатська дисертація «Мистецька діяльність Олександра Кошиця в контексті музики ХХ сторіччя», яку в 2001 році захистила Н. Калущка.

Але найбільш ґрунтовне дослідження з означеної теми зробила Тіна Пересунько, видавши у 2019 році збірник архівних документів «Культурна дипломатія Симона Петлюри: «Щедрик» проти «руського мира». Місія Капели Олександра Кошиця», де вперше оприлюднюється унікальна хроніка тріумфального турне Української Республіканської Капели у країнах Західної Європи, Північної та Південної Америки. Авторкою зібрано та оприлюднено кількaсот унікальних рецензій європейської та американської преси, листи видатних політичних світових діячів з позитивними відгуками про Україну та її культуру. Феноменальність, трагічність і знаковість цього дослідження в тому, що історія про «Щедрик» до нас приходить не з українських архівів, не з української історії про культурну дипломатію Симона Петлюри, а повертається до нас з американських голлівудських фільмів.

Мета статті – розкрити світовий тріумф «Щедрика» і показати його як один із найуспішніших прикладів в історії українського мистецтва в налагодженні культурного діалогу України з Європою та США.

Для Кам'янець-Подільського «Щедрик» – це не просто колядка, а частина історії міста. Адже внаслідок розпорядження С. Петлюри від 1 лютого 1919 року хористи Української Республіканської Капели поспіхом залишили Київ, який опинився під загрозою взяття більшовиками, і переїхали до Кам'янець-Подільського. Ще раніше покинув столицю

і головний диригент капели Олександр Кошиць, який згодом у своїх спогадах з величезним захопленням розповідав про місто. «Кам'янець з його чудовою місцевістю зачарував мене. Враження збільшувалось ще тим, що його освітлював ясний місяць. Город спав, повитий садками, засипаними снігом. На блідо-прозорій блакиті неба вирисовувались старовинні дзвіниці, мінарет і бані церков. А далі, за містом, маячили дахи й башти давньої фортеці...» [1, с. 8].

Саме у нашому місті протягом двох місяців (лютий – березень 1919 року) Українська Республіканська хорова капела під орудою видатного диригента, та композитора Олександра Кошиця готувалася до свого довготривалого світового турне.

Перебування капели у Кам'янці-Подільському завершилось 24 березня 1919 року, коли близько 80 хористів вирушили до українсько-польського кордону. Попередньо гастролі планувались лише на два місяці, потім – на чотири, але поїздка затягнулася на все життя.

Протягом 1919-1920рр. капела виступила в багатьох країнах Західної Європи і дістала виключно високу оцінку від світової преси, монарших осіб, президентів, міністрів, академіків, визначних музичних критиків та культурних діячів, тріумфально заявивши про себе на концертних майданчиках і шпальтах столичних газет. До прикладу, відомий письменник, завідувач парламентської бібліотеки Бельгії Франц Гелленс 22 січня 1920 року друкуючи французький переклад «Щедрика», у своїй розлогій рецензії пише, що «...ми, вочевидь, і надалі жили б не підозрюючи про дивовижну поезію і музику української душі, якби ці люди, що прагнуть мати своє місце під сонцем націй, не відкрили її країнам Європи за посередництва цієї капели» [4, с. 7]. Про це свідчив у своїх спогадах і сам диригент: «Щедрик був коронною точкою нашого репертуару в усіх краях упродовж п'яти з половиною років» [3, с. 28].

А вже в жовтні 1921 року відбулася прем'єра Щедрика в США. Виконання пісні на концерті в нью-йоркському Карнегі-Холі стало точкою відліку нової історії відомої мелодії. В Америці «Щедрик» швидко набирав масову популярність. У 1936 році американський композитор і диригент українського походження Петро Вільховський написав англійський текст пісні, назвавши його «Carol of the Bells». У щебетанні весняної ластівки композитор почув передзвін різдвяних дзвоників. З того часу щедрівка перетворилася в різдвяний хіт, який музиканти з усього світу невпинно інтерпретують.

Сьогодні поняття «культурна дипломатія» міцно увійшло в світовий інформаційний простір як державно-інституційна стратегія культурного діалогу кожної окремої країни світу із зовнішнім середовищем. Зокрема, це обмін ідеями, інформацією, культурними маніфестаціями поміж народами з метою покращення взаєморозуміння.

В ексклюзивному інтерв'ю для місцевої газети «Подільнянин» Т. Пересунько розповіла про актуальність культурної дипломатії і в наші дні. Вона зазначила, що «...100 років тому культурна дипломатія була такою ж, як і тепер. Тоді Україна, як і сьогодні, на всіх фронтах вела війну за незалежність, за українську державність. Як і нині, тоді українське керівництво дуже потребувало міжнародної політичної та військової підтримки. Тогочасний керівник – голова Директорії УНР Симон Петлюра – сподівався, що прадавня українська культура, осучаснена аранжуваннями українських композиторів (М Леонтовича, К. Стеценка, М. Лисенка) переконає світ, що Україна – це не Росія, а український народ має право на державну незалежність» [2, с. 28]. Але, на жаль, світові лідери тоді так і не підтримали політичної незалежності України.

Саме тому так історично склалася доля нашої країни, що сто років тому Українська Республіканська хорова капела була змушена покинути Українську Державу, але вона продовжувала свою творчу діяльність, якою і започаткувала явище сучасної культурної дипломатії.

Отже, саме завдяки закордонним гастролям Української Республіканської Капели під орудою диригента Олександра Кошиця, яка була створена у січні 1919 року з ініціативи Голови Директорії військ Української Народної Республіки Симона Петлюри, «Щедрик» Миколи Леонтовича здобув міжнародне визнання, ставши хітом світового репертуару українців. На думку Тіни Пересунько «...ці гастролі капели, як представницької державної інституції УНР, можемо вважати першим проектом культурної дипломатії в історії модерної України, а програмно-інституційні напрацювання України в галузі культурної дипломатії останніх років можуть відтепер посилатись не лише на корисний закордонний досвід, а й на успішні національні традиції доби УНР» [4, с. 9].

Список використаних джерел

1. Будзей О. Кам'янець досточинний у лютому 1919-го./ О. Будзей // Газета «Подільнянин» № 4 від 31.01.2014 р. С. 8.
2. Голуб О. «Щедрик, щедрик, щедрівочка, прилетіла ластівочку...» Газета «Подільнянин» № 1 від 03.01.2020 р. С. 5.
3. Кошиць О. З піснею через світ / О. Кошиць. – Київ, 1998.

4. Петресунько Т. Культурна дипломатія Симона Петлюри: місія капели Олександра Кошиця. Київ : Видавничий дім «АртЕк», 2019. – С. 312.

УДК 7.035.3(410)Берн-Джонс

Рекочинська А. Р., студентка III курсу

Науковий керівник: Мендерецька Н. В., магістр, асистент

ЕДВАРД КОЛІ БЕРН-ДЖОНС – ОСТАННІЙ ПРЕДСТАВНИК ТЕЧІЇ ПРАЕФАЕЛІТИЗМУ

У статті висвітлено питання впливу творчості Едварда Берн-Джонса на мистецтво прерафаелітів та розвиток модерну і сучасного мистецтва. Засобами аналізу його життя та творчості розкрито зміст понять «прерафаелітизм», «особливості прерафаелітизму».

Ключові слова: прерафаелітизм, вікторіанська епоха, модерн, орнаменталізм, академізм, новаторські течії.

Мистецтво кінця XIX – початку XX століття характеризується численними деформаціями, які змінили звичайну картину світу. Поява нових засобів візуального вираження започаткувала характерні риси опозиціонерів класичної школи. Новаторські настрої імпресіонізму, реформи в галузі образотворчого мистецтва сприяли утворенню нової стратегії формування модерну. Одночасно з тенденціями розвитку новітніх течій, які характеризувались використанням новаторських та незнаних раніше технік, існувала мистецька течія, яка сформувалась внутрішньою потребою художника в збереженні старої ідеології зображуваного.

Мета статті – охарактеризувати особливості впливу творчості Едварда Берн-Джонса на розвиток течії прерафаелітизму та на мистецтво Англії XX століття.

Сильно вплинула на мистецтво, яке формувалось на межі Вікторіанської епохи та науково-технічної революції, діяльність Братства Прерафаелітів. Поява цього братства була зумовлена бажанням протистояти нудним кліше та візуальній диктатурі Королівської Академії мистецтв. Представники найромантичнішого стилю в історії англійського живопису були проти одноманітності та бездуховності академічного вчення і шукали натхнення у творчості майстрів минулого. Своєрідною точкою відліку творчості став флорентійський живопис епохи Ранняго Відродження. Зустріч двох молодих митців – Голмана Ганта та Данте Габрієля Росетті – на виставці в стінах навчального закладу започаткувала не тільки багаторічну співпрацю, але і міцну дружбу.

Основними принципами творчості цих романтиків була відмова від тривіальності, пошук нових образів та композицій, щирість, любов у виконанні та всебічне наслідування природі, її доцільне вивчення, щоденні етюди з натури.

Велике відношення до розвитку цього братства мав критик, автор багатьох праць, професор Оксфордського університету Джон Раскін. П'ятитомна праця Джона Раскіна «Сучасні художники. Загальні принципи та правда в мистецтві» (Modern Painters, 1843–1860) отримала звання ключової теоретичної бази Братства прерафаелітів. Автор робив особливий наголос на співвідношенні «мистецтва» й «натури», змісту та функцій образотворчого мистецтва, розкриваючи загальні принципи філософії культури. На відміну від численних критиків, він дуже добре відносився до творчості братства, що він і виражав у своїх численних схвальних відгуках. Його публікації поклали початок публічному визнанню цих митців.

Саме це сприяло подальшому розвитку братства та послугувало причиною появи нового розділу в історії мистецтва прерафаелітів. Після того, коли митці розформовують братство і роблять перерву, щоб творити самостійно, друге життя течії повертають студенти Екситер-коледжу в Оксфорді – Вільям Морріс і Едвард Берн-Джонс. Ознайомившись із публікаціями Джона Раскіна й побачивши акварельний етюд Габрієля Росетті «Данте, який малює ангела», вони надихаються та вирішують продовжити працю своїх попередників.

Вивченням творчості Едварда Берн Джонса досі займаються мистецтвознавці. Присвячена творчості Берн-Джонса мистецтвознавча література має досить широкий спектр. Але значення детального культурологічного аналізу набула книга Дж. Крістіана «Едвард Берн-Джонс: Вікторіанський художник-мрійник», що є найбільшим каталогом виставки в Метрополітені 1998-99 рр. [1].

Під час оформлення друковані видання звертаються до творчого здобутку Берн-Джонса. Так, українське видавництво Івана Малковича створило живу класику книжкової ілюстрації – «Казки Туманного Альбіона». Легенди шотландського фольклору та англійське оповідання «Юний Роланд» оформлені визнаним майстром *Владиславом Єрко*. Видання отримало Диплом імені Івана Федорова за найкраще видання 2003 року.

Ще навіть до знайомства з Моррісом та захоплення теологією у Едварда Колі Берн-Джонса (1833–1898) починається стійкий інтерес

до живопису. Народившись у сім'ї ремісника, він здобуває початкову освіту в Бірмінгемській школі короля Едварда. Стилистичну схильність художника до декоративного живопису та орнаменталізму формують вечірні курси урядової школи дизайну 1848–1852 [2].

Попри рішення перервати навчання в Оксфорді, Берн-Джонс не переслідував мети вступати в Британську Академію мистецтв, обравши своїм наставником та взірцем для наслідування Габрієля Росетті. У травні 1856 року він стає повноправним учнем його студії.

Монументальний живопис Берн-Джонса – блискуче втілення його досконалого знання медієвістики, яка лягла в основу його світосприйняття. Подорож до Італії в 1859 році зміцнила репутацію Берн-Джонса як митця з досконалою технічною базою. Його знайомство із Сієнською школою живопису, яка підкреслювала пластику і витонченість готичного мистецтва, остаточно сформувала риси його подальшої творчості яка характеризується наявністю плавного ритму ліній та любові до орнаменталізму.

Спільність ідей та поняття естетики Берн-Джонса і Вільяма Морріса сприяли відродженню традицій англійських ремесел. Друге життя отримав не тільки монументальний живопис, декоративно-прикладного мистецтва: текстиль і дерево. В майстернях Морріса художник створює відому серію гобеленів, загальні мотиви яких ґрунтувалися на сюжеті Святого Іраала. Переплетіння ліній, в пласкому просторі, показують, що Берн-Джонс майже досяг тієї точки, у якій абстракція, у формі декоративного візерунка, так само важлива, як і літературний сюжет його живопису. Створення композицій на принципі лінійного ритму робили живопис Берн-Джонса схожим до оформлення друкованих видань: численних офортів і гравюр майстра.

У цей час працює в техніці багат шарового акварельного живопису, але згодом знайомиться і з техніками темпері та олії. Його «Любов серед руїн» (1893р., Галерея Тейт, Лондон) була пошкоджена під час експозиції, тому створивши копію полотна, Берн-Джонс і надалі використовує виразність і функціональність олійної фарби.

Митець не закликає глядача до складного та важкого аналізу, яку так потребує академічний живопис. Щирість, з якою Берн-Джонс влітає міфологему до канви оповіді-полотна, відкриває іншу площину чуттєвості. Раскін не раз згадує цю особливість у своїх працях. «Великий стиль створюється тільки щирими людьми» – таку думку він висловив у своїх

лекціях. Його сюжети сповнені потаємного, тут існує мирське, усвідомлене і прийняте ним: візерунок дикого плюща на стінах майстерні Росетті, просякнутий вологою та вечірнім туманом розарій, холод мармуру, смарагдове лоно яру. Стилістична манера Берн-Джонса – це історія любові до кельтського фольклору [3].

Однак, ставлення до Британської естетики з часом погіршується. Після смерті постать Берн-Джонса була піддана критиці. Від звання кращого митця Британії, у часи активного розвитку промислового дизайну, він стає уособленням наївної фігури творця з застарілою позицією. Байдужість до реалій та суспільства формують спотворене уявлення про культурний внесок митця. Пошук краси починає сприйматись як вульгарність та маньєризм.

Отже, особливість стилю Берн-Джонса – це послідовне наслідування манери Росетті та дивовижне віддзеркалення реальності крізь власне, символічне світосприйняття. Камерне зображення простору, втаємничення образів на контрасті з прискіпливим вивченням властивостей матеріалів та технік, зробили виразність його робіт неповторною. Головний сюжет переднього плану розроблявся подібно до музичного твору, знаходячи гармонію з набагато складнішими ритмами другорядного плану, мов декоративне панно, яке так і мерехтить яскравістю образів одночасно з їх гармонією.

Список використаних джерел

1. Stephen Wildman. Edward Burne-Jones, Victorian artist-dreamer. Metropolitan Museum of Art, 1998.
2. Берн Джонс // Універсальний словник-енциклопедія. – 4-те вид. – К.: Тека, 2006.
3. John Ruskin. Lectures on art. London Smith, Elder and Co., CORNHILL, 1865.

In the article the question of influence of work is reflected Edward Burne-Jones on the art of pre-Raphaelites and development of modern and modern art. Facilities of analysis of his life and work are expose maintenance of concepts «pre-Raphaelitism», «feature of pre-Raphaelitism».

Key words: *pre-Raphaelitism, Victorian era, Art Nouveau, ornamentalism, academic art, innovative trends.*

ВИКОРИСТАННЯ НЕТРАДИЦІЙНИХ ТЕХНІК МАЛЮВАННЯ НА УРОКАХ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

У статті розкрито використання нетрадиційних технік малювання у процесі викладання образотворчого мистецтва в закладах середньої освіти.

Ключові слова: малювання, техніка, художній матеріал, експеримент, зображення.

Постановка проблеми. Зображувальна діяльність має надзвичайно важливе значення для всебічного розвитку особистості. Завдання педагогів – мотивувати дітей до створення прекрасного своїми руками. У цьому допоможе нестандартний підхід у методиці навчання навичкам та прийомам малювання, зокрема, використання нетрадиційних технік [1].

Мета. Багато дітей бояться малювати, тому що, як їм здається, вони не вміють і в них нічого не вийде. Дітям не вистачає впевненості в собі, уяви, самостійності. Зараз існує багато технік нетрадиційного малювання, їх незвичайність полягає в тому, що вони дозволяють дітям швидко досягти бажаного результату. Тому, метою статті є проаналізувати особливості нетрадиційних технік малювання в діяльності художника-педагога.

Виклад основного матеріалу. Традиційними техніками малювання вважаються ті, які вже виправдали себе в процесі навчання і введені до сучасних програм. Нетрадиційні – це нові, але досить відомі техніки. Вони ще не знайшли широкого застосування, проте можуть бути досить ефективними для розвитку дитячої творчості [2].

Нетрадиційні техніки дають можливість відійти від стереотипів, надати дитині максимальну свободу в її образотворенні. Вони досить прості в технічному плані, тому учні легко їх засвоюють і отримують задоволення від результатів. Також такі техніки дають дітям унікальні можливості для експериментування, пошуків образів, сміливих втілень на папері незвичайних фантазій, вражень, думок [3].

Нетрадиційні техніки малювання відкривають широкі можливості для розвитку уяви і творчих здібностей дітей. У процесі створення зображення в учня формуються такі якості, як спостережливість, есте-

тичне сприйняття, художній смак та, звичайно, творчі здібності. Малюючи, дитина виражає власний емоційний стан, своє ставлення до навколишнього світу. Доступними для свого віку засобами учень самостійно створює прекрасне і вчиться бачити прекрасне в оточуючому її світі. Під час виконання роботи із зображувальної діяльності дитина постійно тренує рухи пальців рук.

Малювання нетрадиційними техніками допомагає прищепити любов до зображувального мистецтва та викликає цікавість до малювання, бажання малювати ще більше. Нетрадиційні техніки малювання викликають у дітей безліч позитивних емоцій, відкривають можливості використовувати добре знайомі їм предмети в якості художніх матеріалів. Незвичні техніки малювання зацікавлюють дітей, сприяють розвитку творчості у всіх, без винятку. Під час малювання нетрадиційними техніками учні отримують знання про зображально-виражальні можливості матеріалів, оволодівають технічними прийомами роботи з ними та послідовністю виконання образотворчого процесу. У дітей задіюються всі можливі сенсомоторні рецептори. Вони вчаться створювати гарні зображення, радіти їм, вірити в свої сили, координувати дії ока, руки, кисті. Завдяки нетрадиційним технікам дитячі малюнки стають змістовніші, привабливіші, виразніші, емоційніші.

Малювання нетрадиційними техніками сприяє вирішенню наступних завдань у шкільному вихованні:

1. Збагачувати досвід естетичного бачення дітьми навколишньої дійсності.
2. Здійснювати художньо-естетичне виховання дітей на основі широкої інтеграції, охоплюючи різні форми роботи з дітьми (заняття, самостійна художня діяльність, свята, розваги, гуртки).
3. Розвивати у дітей природні нахили, здібності, обдарування.
4. Сприяти формуванню в учнів емоційно-оцінювального ставлення до творчих проявів.
5. Заохочувати бажання дітей фантазувати і творити.

Проведення занять з використанням нетрадиційних технік малювання вимагає від педагога, насамперед, власного творчого розвитку, нестандартного мислення, креативного підходу у виборі тематики занять, прийомів виконання малюнку та матеріалів, які можуть втілити той чи інший задум дитини.

1. Існує багато видів нетрадиційних технік малювання: монотипія; малювання пальцями, бульбашками, нитками, зубною щіткою, пороло-

ном; кляксографія; ниткографія; набризк; граттаж; відбитки листя та овочів та інші.

2. Поряд із традиційними пензлями для малювання, акварельними та гуашевими фарбами, доречним є використання таких матеріалів і предметів для вільної діяльності:

- штампи з овочів (картопля, буряк, морква, болгарський перець, гриб шампінйон);
- трафарети (картон, пластик, монети, канцелярські скріпки);
- ватні палички, поролон, кисті різної жорсткості;
- опале листя різних дерев різної форми та величини, пір'я;
- зубна щітка, кругла щітка для миття посуду;
- патишок, зворотна сторона олівця, ватна паличка, соска;
- коркова пробка, гумка канцелярська, пінопласт;
- кам'яна сіль, манна крупа, харчові барвники;
- клей ПВА, воскова свічка, нитки;
- зім'ятий папір, поролон, тканина, марля, косметичний спонж;
- желатин, крохмаль, шампунь, борошно, лимонна кислота, олія;
- вода, молоко, піна для гоління;
- водорозпилювач, скло, зіп-пакет, харчова плівка;
- підощва взуття, будівельна (бульбашкова) плівка;
- губна помада, пластилін [1].

Висновки. Отже, у статті розглянуто використання нетрадиційних технік малювання на уроках образотворчого мистецтва та їхній позитивний вплив на розвиток дитячої творчості. Перевагою цих технік над традиційними є те, що вони є досить простими у виконанні і учні швидко їх засвоюють. За допомогою них можна заохотити дітей до творчості і впевнити їх, що вони також вміють малювати. Через великий вибір технік та матеріалів кожен може експериментувати та підібрати собі те, що йому подобається найбільше, щоб втілити свої фантазії та враження, отримати задоволення від створеного.

Список використаних джерел

1. URL: <https://dnz35.edu.vn.ua> (16.02.2020).
2. URL: <http://ditsad.com.ua/konsultac/konsultac2983.html> (23.02.2020).
3. URL: <https://lastivka.jimdofree.com> (23.02.2020).

In this article describes the use of non-traditional drawing techniques in the process of teaching of fine arts in secondary schools.

Key words: *drawing, technique, artistic material, experiment, image.*

УДК 728.1 (1-21) (477.43-21 Кам'янець-Подільський)

Сазанська А. В., магістрантка I курсу

Науковий керівник: Урсу Н. О., доктор мистецтвознавства, професор

ЖИТЛОВА АРХІТЕКТУРА ВІРМЕНСЬКОЇ ВУЛИЦІ В КАМ'ЯНЦІ-ПОДІЛЬСЬКОМУ

У статті проаналізовано особливості та історію житлової забудови вірменської вулиці. Висвітлюються характерні особливості у значній кількості збережених житлових будинків під впливом культур та історичних нашарувань.

Ключові слова: житлові будинки, Вірменський ринок, м. Кам'янець-Подільський, Вірменська вулиця.

Актуальність. Вірменський ринок представляє собою найбільшу площу Кам'янця-Подільського, що знаходиться в старій частині міста у вірменському кварталі. Художні особливості та стилі більшості житлових будинків носять інтегрований характер, де поєднуються стильові риси зведеної першої основної споруди та пізніших нашарувань. Оскільки житлові будинки це швидкозмінний об'єкт міської забудови цікаво простежити його зміни та нашарування часу, які дотепер були розглянуті недостатньо. У процесі дослідження був здійснений огляд літератури з теми, зокрема вивчені матеріали наступних важливих джерел: Історико-типографічний розвиток вірменських кварталів. М. Петров [4]. Туристичний путівник Кам'янець-Подільський О. Пламеницька [5]. Город Каменец-Подольський. Е. Сицинський. [6]. В результаті було визначено, що недостатньо розглянуті окремі забудови Вірменського ринку Старого міста. Тому мета статті – проаналізувати окремі житлові будинки на Вірменській площі.

У найбільшій частині старовинного Кам'янця, яка займає всю південну частину Старого міста розмістився Вірменський ринок який має форму видовженого прямокутника. До його площі приписані будинки лише з північної та південної сторони.

У XIV-XVIII ст. Вірменський ринок був забудований одно- та двоповерховими кам'яними та дерев'яними будинками, на перших поверхах яких розміщувалися майстерні, магазини та аптеки. Зразковим виглядає будинок Шадбея (аптека Петаласа), який знаходився на південній стороні площі і вже у XIX ст. мав статус пам'ятки історії. Відомо, що перший господар, про якого знаємо лише те, що він був одним з офіцерів міського гарнізону, замовив проєкт будинку у архітектора Яна де Вітте. На жаль, будинок був поруйнований в роки війни 1941-1945 рр.,

але зафіксований на світлинах та інвентарних кресленнях. Раніше це був триповерховий будинок з мансардою, перекритий залізним дахом з чотирма люкарнами. Його фасад облицьований тесаним камінням і декорований рослинним орнаментом у вигляді гірлянд, рустів, лопаток.

На Вірменському ринку також знаходиться найстаріша та найпривабливіша будівля-палац вірменського єпископа (вірменський торгівельний будинок). У XVIII столітті був відбудований і реконструйований, а всередині цього ж століття увійшов до містобудівного ансамблю з п'яти будинків на Вірменському Ринку. Це – двоповерхова будівля під високим гонтовим дахом із заломом, має на першому поверсі арочний проїзд, що веде до саду, який примикає до будинку з південного боку. Головний, північний фасад палацу увінчаний білокам'яним карнизом, міжповерховий карниз також із білого каменю. Вікна першого та другого поверхів обрамлені білокам'яними лиштвами. Північний фасад найбільш багатий на декор, особливої краси йому надає білокам'яний портал в стилі ренесансу. В теперішній час у будинку на другому поверсі знаходиться адміністрація історичного музею.

З часом деякі будинки об'єднувались в один, як ось будинок №8 який об'єднує в собі три давніх вірменських будинки, побудованих у XVI – на початку XVII ст. Наприкінці XVII ст. ці будинки були прямокутними в плані, з двоскатними дахами. Всередині XIX ст. підвали всіх трьох будівель були об'єднані в об'ємі триповерхового дому, що складався з двох симетричних об'ємів, які розділялись проїздом.

Цікавими є садиби-маєтки, як правило, вони складались з окремого житлового будинку-особняку, «служб» (флігелю для прислуги, господарської будівлі) та невеликого саду. Одна з найцікавіших садиб вірменської частини міста знаходиться за адресою: вул. Довга 15-15а. Садиба сформувалась у XVII-XVIII ст. на основі давніх вірменських будинків XV-XVI століть. Складається з двох будинків, розташованих по обидва боки від входу у двір. Вона здавна належала представникам кам'янецької знаті: в середині XVIII ст. подільському стольнику Й. Гуровському, в другій половині – вельможним Богушам, в кінці XVIII ст. – львівському стольнику К. Гумецькому, який в 1801 році продав її колезькому асесору Георгію Віхману. Таким чином, садиба, в силу історичних та політичних змін на Поділлі, переходила з рук вельможної польської знаті до рук російського чиновництва. В 1805 році міська влада купила у Г. Віхмана дану садибу. Після перебудови в ній проживали подільські цивільні губернатори.

Основну цінність має будинок № 15. У ньому збереглися стародавні склепіння. В середині XIX ст. південний фасад будинку прикрасив портик в стилі ампір. Під час війни споруда була пошкоджена. У повоєнний час після ремонту в садибі знаходився Хмельницький обласний Державний архів. Напочатку 1990-х років архів переїхав в інше приміщення, і будинки № 15, 15-а почали занепадати. У даний час вони, на жаль, не використовуються і ремонтні роботи тривають вже не один рік.

Висновки. Отже, житлові будинки Вірменського ринку різноманітні за своєю стилістикою, художністю, монументальністю, якістю та архітектонічною структурою. Кожний з них демонструє творчу діяльність архітекторів, сумлінність будівельників, які базувались на фінансовій спроможності замовників. Безперечно, ансамбль споруд Вірменського ринку потребує подальшого вивчення.

Список використаних джерел

1. Винокур І., Петров М. До початку історії Кам'янця-Подільського. В кн.: *Marra Mundi*. Збірник наукових праць на пошану Ярослава Дашкевича з нагоди його 70-річчя. Львів – Київ – Нью-Йорк, 1996. 213-245 с.
2. Дашкевич Я. Кам'янець-Подільський у вірменських джерелах XIV-XV ст. *Архіви України*, 1979, С. 5.
3. Петров М. Б. Історико-топографічний розвиток вірменських кварталів Кам'янця-Подільського у XVII-XVIII ст. // *Актуальні проблеми вітчизняної та всесвітньої історії*. Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. Рівне, 2001. С. 23.
4. Петров М. Історико-топографічний розвиток вірменських кварталів Кам'янця-Подільського у XV-XVII ст. // *Наукові праці Кам'янець-Подільського державного університету: Історичні науки*. Кам'янець-Подільський, 2005. С. 15.
5. Пляменицька О. Туристичний путівник Кам'янець-Подільський. Львів, 2003 р. с. 58.
6. Сицинский Е. Город Каменец-Подольский. Историческое описание. Киев, 1895. С. 45.

The article analyzes the features and history of the Armenian street residential development. Characteristic features of a considerable number of preserved dwellings under the influence of cultures and historical layers are highlighted.

Key words: residential buildings, Armenian market, Kamianets-Podilskiy, Armenian street.

РОЗВИТОК МУЗИЧНОГО АРТИСТИЗМУ УЧНІВ МУЗИЧНИХ ШКІЛ ЯК ХУДОЖНЬО-ПЕДАГОГІЧНА ПРОБЛЕМА

У статті досліджуються художньо-педагогічні проблеми розвитку в учнів дитячих музичних шкіл музичного артистизму як важливого елемента їх виконавської майстерності. Окреслюються методичні механізми формування у школярів музично-артистичних умінь і навичок у процесі вивчення індивідуальних дисциплін.

Ключові слова: *учні, музичні школи, музичне виконавство, акторська майстерність, артистизм музиканта, концертна аудиторія, творчість, інтерпретація.*

Загальновідомо, що майстерність музичного виконавця полягає не лише в особистому захопленні музикою, яку він виконує, а, насамперед, передбачає вміння донести до слухачів закодовані смисли музичної думки композитора, поділитись почуттями, закладеними автором твору, які він намагається відтворити. Загалом, виконавська майстерність виступає своєрідною характеристикою високого рівня виконавської діяльності музиканта. Це – здатність виконавця музичного твору до глибокого осягнення змісту музичного матеріалу, виявлення власного ставлення до його художніх образів, а також вміння не лише технічно досконалим, а й артистично втілити виконуваний музичний твір на сцені.

Тому першочерговим завданням викладачів музичних шкіл по класу сольного співу, основного музичного інструмента, хорового співу тощо є формування у своїх учнів не лише технічних, але й музично-артистичних умінь і навичок, які у професійному процесі музичного виконавства відображаються завжди комплексно.

Мета статті полягає у з'ясуванні проблемних моментів художньо-педагогічного керівництва процесом розвитку в учнів музичних шкіл музично-артистичних умінь і навичок як важливої складової їх виконавської майстерності.

Варто зазначити, що філософія розглядає музичне виконавство як особливий і самодостатній різновид творчої діяльності кожного музиканта. Так, М.С. Каган стверджує, що виконавство є «повноцінним видом художньої творчості, поряд з діяльністю композитора» [2]. Відповідно, творчість композитора і виконавське мистецтво розглядаються як

два відносно самостійних види художньої діяльності. Різниця полягає лиш у тому, що композитор безпосередньо створює музичний твір як художню цінність, а виконавець, в свою чергу, немов відтворює результат його творчості.

Зазначимо, що музична мова композитора віддзеркалюється матеріальними засобами: нотами, паузами, динамічними відтінками та іншими специфічними символами й знаками. Користуючись ними, композитор немов «передає» в творі весь світ своїх уявлень, емоцій, переживань. Обов'язок виконавця полягає у тому, щоб віднайти в цих знаках духовну та естетичну сутність твору, «оживити» ці знаки і донести музику слухачам. На думку М.А. Давидова, «виконавська майстерність є вільним володінням інструментом і собою, емоційно яскраве, артистичне, співтворче, технічно досконале втілення музичного твору в реальному звучанні» [1, с. 29].

Багато музичних педагогів-вокалістів також сходяться у тому, що спів не можна розподіляти на технічну і виконавську частини, а, навпаки, слід розглядати його, як загальний процес – мистецтво співу.

Наприклад, на необхідності єдності розвитку у співаків вокально-технічного та художньо-виконавського комплексу вмінь наголошує Д.Люш: «Художньо-виконавська майстерність – кінцева мета навчання співу, але вона може бути досягнутою лише на основі високої вокальної техніки» [3, с. 13].

Засновуючись на міркуваннях цих видатних музичних педагогів, викладачі музичних шкіл мають вчити юних виконавців, що важливо не тільки внутрішньо відчувати художній образ твору, а й вміти відобразити різні, закладені у музиці почуття так, щоб слухач перейнявся тими самими відчуттями, які були першочергово закладені композитором. А для цього потрібно вміти створювати багаті, правдиві образи, які найповніше відповідають задумам автора.

Зрозуміло, що на першому етапі роботи з учнями музичних шкіл із вивчення музичного твору основна увага все таки має приділятися подоланню саме технічних труднощів. Звичайно, без необхідних технічних навичок (наприклад, для вокалістів: правильного голосоутворення, вміння керувати диханням, володіння необхідним діапазоном, вирівняним регістровим звучанням тощо) важко говорити про творчий підхід до трактування музики.

Однак, необхідно завжди пам'ятати, що для більш яскравого виконавського втілення художніх образів твору, учень має насамперед гли-

боко проникнути у його поетичний і музичний зміст, що вимагає великої попередньої роботи. Наприклад, майбутньому співакові в процесі первинного розбору нової пісні, романсу тощо необхідно з'ясувати якомога більше інформації щодо біографії, характерних особливостей творчості як поета, так і композитора, щоб зрозуміти те, що спонукало авторів до створення даного музичного твору. Варто також більш глибоко зануритись у відображені в музиці образи, пов'язати й порівняти їх з особистими спостереженнями, аналогічними життєвими фактами, явищами. Це збагатить внутрішній світ юного музиканта, надасть йому матеріал для творчості, допоможе при розборі і подальшому опрацюванні твору. Також, аналізуючи тему, ідею, жанр твору учням потрібно пропонувати визначити своє творче ставлення до нього, знайти його справжній емоційно-образний підтекст.

Крім цього, майбутніх музикантів-виконавців слід залучати до виконання спеціальних завдань, націлених на розвиток у них уяви, фантазії, пробудження їх емоційної пам'яті, спонукати повсякчас допитливо вдивлятися у оточуючий світ, спостерігати, охоплювати, запам'ятовувати все навколо до найдрібніших нюансів і деталей. Такий підхід дасть можливість учням використовувати свої спостереження під час розробки власної артистичної моделі виконання музичного твору, розробки засобів акторської виразності, необхідних для якісного художнього виконання музики.

Отже, можемо стверджувати, що у процесі музично-виконавської підготовки учнів музичних шкіл значну увагу необхідно приділяти розвитку музично-артистичних умінь, навичок акторського представлення музичного матеріалу. Саме це зможе допомогти сформувати із учня музичної школи справжнього високомайстерного артиста-музиканта, здатного у своїй майбутній виконавській практиці не лише самому відчувати закладені у музичному творі почуття, думки, прагнення, емоції, ідеї композитора, а й вправно доносити ці послання до своїх слухачів, досягаючи при цьому естетичного відгуку концертної аудиторії.

Список використаних джерел

1. Давыдов Н.А. Теоретические основы формирования исполнительского мастерства баяниста: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02. К., 1990. С. 29.
2. Каган М.С. Морфология искусства: историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Л.: Искусство, 1970. С. 348.

3. Люш Д.В. Развитие і охорона співацького голосу. К.: Муз. Україна, 1988. 138 с.

The article examines the artistic and pedagogical problems of the development of pupils of musical schools of musical artistry as an important element of their performing skills. Methodical mechanisms of formation of musical and artistic skills and skills of students in the study of individual disciplines are outlined.

Key words: *students, music schools, musical performance, acting, musician artistry, concert audience, creativity, interpretation.*

УДК 373.3.016:78.087.681

Самбор Б. О., студент I курсу

Науковий керівник: **Мартинюк Л. В.**, кандидат педагогічних наук, доцент

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНО-ХОРОВИХ НАВИЧОК У МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

У статті досліджується проблема формування вокально-хорових навичок в молодших школярів, розглядаються методи і прийоми розвитку хорового строю на уроках музичного мистецтва.

Ключові слова: *вокально-хорові навички, хоровий спів, стрій, голосовий апарат.*

Хоровий спів – один з найулюбленіших видів музичної діяльності дітей. Він сприяє розвитку не лише музичних здібностей і голосу дитини, а й мислення, розширенню словникового запасу, викликає яскраві емоції в молодших школярів, впливає на їх естетичні і моральні почуття. Проблеми вокально-хорового виховання дітей розглядали Н. Орлова, С. Гладка, А. Менабені, Г. Стулова, Ю. Юцевич, З. Абдулліна, Д. Кабалецький, Л. Дмитрієв, О. Стахевич та ін. Методичні підходи до формування вокально-хорових навичок учнів початкової школи висвітлені у роботах таких авторів, як І. Гадалова, Л. Дмитрієва, М. Леонтович, В. Лужний, Л. Масол, О. Ростовський, В. Попов, Н. Добровольська, О. Апраксина та ін. Але сьогодні диктує нові методичні підходи до формування вокально-хорових навичок молодших школярів, розкриття яких і є метою нашої статті.

Виклад основного матеріалу. Значну роль у хоровому співі відіграють правильно сформовані вокально-хорові навички. Як відомо, *навички* – це закріплені, автоматизовані прийоми і способи роботи, що є складовими моментами в складній свідомій діяльності. Вокальними на-

вичками є співацька установка, дихання, звукоутворення, звуковедення, дикція та чистота інтонування. На занятті хору учні мають засвоїти, що під час співу належить стояти (сидіти) прямо, руки опустити, голову тримати прямо не закидаючи назад або вперед. Нижня щелепа і підборіддя повинні бути вільними, не затиснутими. Правильна посадка впливає на якість звучання голосу.

В учнів початкової школи голос можна відрізнити за чисто дитячим, прозорим, легким звучанням, без перенасиченості. У молодшому шкільному віці інтенсивного розвитку набувають м'язова та вища нервова системи. Учитель, окрім освітньої і виховної роботи, здійснює контроль за розвитком голосів своїх учнів, вчить їх як зберегти голос. Урок ні в якому разі не має перевтомлювати учнів, навпаки він має викликати почуття насолоди. Основною причиною розладів дитячого голосу є порушення принципу природності, тобто це коли рівень експлуатації голосу виходить за фізіологічні та психологічні межі, закладені природою. Однією з умов нормального розвитку дитячого голосу є використання його у межах природнього діапазону. А це в свою чергу не допускає використання форсованого співу дитиною.

Для дітей молодшого шкільного віку має бути природнім легке, дзвінке звучання голосу. Воно досягається за допомогою фальцетного механізму звукоутворення, при якому, ще недорозвинений голосовий м'яз ледь працює. Коли дитина співає, форсуючи звук, то включається грудний механізм звукоутворення, в якому основне навантаження припадає саме на недорозвинений голосовий м'яз. Отже, використання невластивого для цього віку механізму звукоутворення призводить до швидкої втоми голосового апарату і надає голосу напруженого, крикливого характеру. Напругу і травмування голосових зв'язок при форсованому співі, також можна пояснити тим, що м'язи, які беруть участь у здійсненні співацького дихання, ще не досягли свого повного розвитку і тиск не може бути достатньої сили. Тому задля досягнення гучного звучання дитина використовує додаткові м'язи, щоб компенсувати діяльність тих, які ще не розвинулися. А це призводить до неприродності співу, набуття невірних співацьких навичок та травмуванню дитячого голосового апарату

Особливості вокально-хорової роботи з дитячим хором колективом передбачають роботу над основними компонентами хорової звучності: строем, ансамблем, ритмом, дикцією, динамікою. Основу хорового співу становить стрій, робота над яким охоплює точне інтонуван-

ня інтервалів у мелодичному та гармонічному видах. Перед початком співу необхідно щоразу настроювати хор, щоб досягти узгодженості щодо звуковисотності інтонування. Тобто, йдеться про досягнення відповідного інтонаційного ансамблю як у межах окремої хорової партії, так і між партіями. Тут учителю важливо бути зосередженим і уважним до будь-яких відхилень в інтонуванні, не допускати пониження чи підвищення інтонації. Основу мелодійного звучання хорової партії становить правильне виконання інтервалів як проміжку між двома звуками за їх висотою. Методика роботи над мелодичним строем зобов'язує до постійного тренування слуху дітей в інтонуванні інтервалів у мажорі й мінорі за допомогою мелодичних поспівок, акордів, септакордів та їх обернень. Учителю під час виконання дітьми поспівки чи мелодії пісні необхідно постійно звертати увагу школярів на співвідношення стійких та нестійких звуків, на правильне їх інтонування (з тенденцією до підвищення або пониження).

Понижене інтонування хору може виникнути з багатьох причин: теситура твору дуже висока, тому співаки «не добирають верхні ноти». Тому слід взяти інший твір або вдатися до транспонування; твір написаний у бадьорому темпі і на початковому етапі розучування виконується швидко, внаслідок чого, співаки не встигають точно і чітко виспівувати інтервали або вимовляти текст. Тому потрібно вивчати твір у повільному темпі; у творі, в якому багато разів повторюється один і той самий звук, точне інтонування часто буває ускладненим, особливо для дітей, увага яких швидко розсіюється, можливе «сповзання» звука. Потрібно попередити відповідними рухом руки і словесною вказівкою, що такі звуки співаються з тенденцією до підвищення; школярі мляво користуються диханням, погано «тримають» звук. Слід вимагати більш активної роботи дихального апарату; діти занадто втомлені. Бажано припинити спів або підбадьорити їх цікавою розповіддю і знову повернутися до того ж твору. Іноді корисно заспівати його у більш високій тональності; через специфіку фактури твору або неухважність учнів втрачено високу вокальну позицію. Цей стан можна відрегулювати, проспівавши твір на один склад, який допоможе повернути високу вокальну позицію; учитель веде репетицію чи концерт мляво, не має чіткого виконавського плану, не чує наперед інтонаційно складні місця.

Підвищене інтонування хору може бути також викликане багатьма причинами: у творі, що виконується у швидкому темпі, є технічно та інтонаційно важкі місця. Учні намагаються подолати їх активно, пере-

вантажуючи свої зусилля. Такі місця слід співати спокійніше, стриманіше; веселий твір для дітей написаний у низькій теситурі. Бажаючи передати характер твору, діти підвищують тон. Потрібно заспокоїти дітей, проспівати твір стриманіше або співати його у транспонувавши його; колектив хористів, особливо молодших дітей, чимось схвильований. Потрібно заспокоїти дітей, проспівуючи твір тихо, в повільному темпі; учитель дуже активно впливає на хор, спонукає брати занадто швидкий темп виконання пісні, вживає яскраві динамічні контрасти, дуже нервує, і тим самим хвилює співаків, або сам радісно настроєний, викликає зайві веселощі серед дітей, внаслідок чого вони втрачають слуховий контроль.

Висновок. Отже, на формування вокально-хорових навичок молодших школярів мають спрямовуватися творча ініціатива вчителя, його знання і досвід, любов до дітей і до музики. Радість дитячої творчості унікальна і неповторна за своєю суттю, тому педагогу потрібно навчитись направляти її у правильне русло.

Список використаних джерел

1. Бенч О. Г. «Хороспів українців» / О. Г. Бенч // Український світ. 1993. С. 16-29.
2. Мартинюк Л.В. Формування образних уявлень підлітків у процесі музично-виконавської діяльності / Теорія і методика мистецької освіти: збірник наукових праць. Київ, 2010. С. 143–147.

The article examines the problem of formation of vocal and choral skills in primary school children, examines the methods and techniques of developing choral formation on the music lesson.

Key words: *choir choral singing skills, the structure, the vocal apparatus.*

УДК

Сотніков Д. В., студент IV курсу

Науковий керівник: Підгурний І. С., кандидат мистецтвознавства, доцент

СИНТЕЗ МАКЕТУВАННЯ І КОМП'ЮТЕРНИХ ТЕХНОЛОГІЙ У ХУДОЖНЬОМУ КОНСТРУЮВАННІ

У статті розглядаються основні принципи макетування та художнього конструювання, їх застосування у сучасному мистецтві та різних сферах діяльності людини.

Ключові слова: *дизайн, макет, художнє конструювання, мокап.*

Постановка проблеми. Ситуація вибору форми, кольору, фактури самим споживачем, будучи винесеною на ринок, виглядає як прагнення

відповідати індивідуальним потребам, але частіше обертається надлишком продуктів. При видимості достатньої кількості знайти і актуалізувати необхідну річ складно. Однією з основних функцій художнього конструювання спочатку виступає адаптування предметного середовища для людини. Його відповідність людині не зводиться тільки до задоволення фізичних потреб або зручності.

Метою статті є дослідити і тереотично обґрунтувати синтез макетування і комп'ютерних технологій у художньому конструюванні.

Виклад основного матеріалу. Художнє конструювання – новий метод проектування виробів промислового виробництва, впровадження якого повинне забезпечувати високу якість продукції.

Основна мета художнього конструювання це активне вдосконалення навколишнього середовища, естетизація матеріальної сфери праці і побуту людини. У сфері діяльності дизайнера існують різні напрямки з яких найбільш поширені: приладо- і машинобудування, засоби транспорту, вироби легкої промисловості, інструменти, промислова графіка тощо. Останнім часом спостерігається інтенсивний розвиток традиційних видів проектування – архітектурного, містобудівного, промислового і нових видів дизайнерського проектування – системо-технічного, організаційно-управлінського, соціального та ін. [1].

Макетування – метод і процес об'ємного проектування виробів, їх частин та деталей. Макетування дає художнику-конструктору наочну інформацію про створювання об'єктів і дозволяє зробити висновок про відповідність процесу проектування умов проектної задачі. У порівнянні з креслярським проектуванням макетування значно скорочує процес створення нового виробу – скорочується термін розробки та підвищується якість виробу [2].

Роль макета на різних етапах проектування неоднакова і відповідно до цього визначається технологія його виготовлення і вибирається матеріал. На першій стадії від макета потрібна передача загальної форми або (при складній будові прототипу) поєднання його частин. Для зручності дослідження в деяких випадках бажано, щоб він був складовим і міг розбиратися. На початку проектування макет, в основному, призначений для самих проектувальників, тому він не обов'язково повинен бути зовнішньо привабливим, але складові його внутрішні блоки повинні мати можливість переміщатися, змінювати своє взаємне розташування, по-різному поєднуватися [3].

Для того щоб надрукувати поліграфічну продукцію, візитку, флаер, буклет, потрібен електронний файл – дизайн макет. Готовий макет дизайну поліграфії – електронний файл, повністю підготовлений до друку, не вимагає внесення змін, а також будь-якої підготовки. У дизайн макеті міститься композиція з зображень і тексту в заданому форматі, пропорції фарб для необхідного кольору, дозвіл растрування та інші технічні дані з якими файл потрапляє в друкарську машину. Розробка макетів для поліграфії це витратна за часом праця. Матеріали, що використовуються при розробці макету, попередньо проходять стадії обробки згідно поліграфічної технології, для підготовки до друку [4].

Шаблони активно використовують фрілансери, художники і дизайнери, які хочуть презентувати свої роботи клієнтам в кращому вигляді. Наприклад, користувач створив візитку і вирішив показати її замовнику. Для демонстрації роботи можна скористатися готовим шаблоном мокап. Виконавцю потрібно всього лише скачати мокап і перетягнути на нього готову роботу (власний дизайн).

Шаблон мокап створює ефект реальності і показує візитку з більш вигідного боку. Дизайнери активно використовують мокап при створенні логотипів, фірмового стилю, поліграфічної продукції. Необхідність використання готового шаблону мокап виникає і при розробці сайту. Демонстрація веб-дизайну в реалістичному вигляді за допомогою мокап зменшує кількість доробок.

Потрібно завантажити готовий шаблон мокап в форматі psd, після цього мокап потрібно відкрити в Photoshop і знайти шар, що містить смарт-об'єкт [5].

Висновки. У статті розглянуто використання макетування та комп'ютерних технологій у художньому конструюванні, їх основні принципи і поняття та використання у різних сферах діяльності людини.

Список використаних джерел

1. Волкотруб И. Т. Основы художественного конструирования / Ирина Тарасовна Волкотруб. – К.: Искусство, 1988.
2. Джонс, Д.К. Методы проектирования [Предисл.В. Мунипова] / Дж. К. Джонс; Пер. с англ. Т. Г. Бурмистровой, И. В. Фриденберга; под ред. В. Ф. Венды, В. М. Мунипова. М.: Мир, 1986.
3. Азрікан Д. А. Методична модель об'єкта дизайну // Технічна естетика. 1982. № 9.
4. Рутманис В. К. Введение в теорию дизайна: Методологические проблемы / Владимир Константинович Рутманис. – Рига: БРИ, 1998.

5. Рожкова Н. Н. Графический дизайн и реклама на компьютере / Надежда Николаевна Рожкова. – М.: Издательский дом «Вильямс», 2006.

In this article describes the use of model and computer technologies in artistic design, their basic principles and concepts, and the use in various fields of human activity.

Key words: *design, model, artistic design, mockup.*

УДК 728.82(477.43)

Стефанцев Я. В., студент I курсу магістратури

Науковий керівник: Урсу Н. О., доктор мистецтвознавства, професор

ПАЛАЦ КНЯЗІВ САНГУШКІВ – ВАЖЛИВА АРХІТЕКТУРНА ПАМ'ЯТКА УКРАЇНИ

У даній статті розглядається та досліджується інформація стосовно пам'ятки Хмельниччини – палацу князів Сангушків, що знаходиться в Ізяславі.

Ключові слова: *палац, будівля, замковий комплекс.*

Постановка проблеми. Палац князів Сангушків є неймовірно цікавою, але, на жаль, досить маловідомою спорудою та заслуговує на більш детальне вивчення і опрацювання архівних матеріалів.

Мета статті – дослідити історіографію палацу князів Сангушків, який розташований в місті Ізяславі, Хмельницької області.

Виклад основного матеріалу. Палац князів Сангушків – барокова будівля, частина архітектурного комплексу, розташованого на обширі Новозаславського замку (нині місто Ізяслав, Хмельницької області), що ефектно розкинувся на мисі, при впадінні річки Понори до річки Горині. Палац зведено у 1754-1770 роках для Барбари Сангушкової, як приватну резиденцію і урядовий центр волинських володінь князів Сангушків [1, с. 32].

Сама будівля – двоповерховий будинок, що отримав оригінальне планування ріано побіле, і не подібний до інших палаців Речі Посполитої. Вплив особистого смаку Барбари Сангушкової є визначним у реалізації задуму, її не задовольнив проект, розроблений Паоло Фонтана: Якуб Фонтана, королівський архітектор, доопрацював проект. До палацу добудовано двір, що з'єднав його з палацом князів Заславських і залишками Новозаславського замку. Будівельні зусилля, здійснені під керівництвом князів Сангушків на новозаславському замковому обши-

рі, настільки змінили його образ, що й сам замок відтоді отримав нове ім'я – замок Сангушків, а не просто «палац». З кінця ХІХ століття, палац став власністю Російської імператорської армії. Росіяни переробили палац під казарму.

Після поразки Перших визвольних змагань, палац використовувався Радянською армією, яка не ставилася до будівлі з належною до її історичного значення повагою. Навіть взяття 1963 року цієї визначної пам'ятки під охорону держави не зупинило процесу її поступового руйнування [2, с. 156].

Після проголошення Україною незалежності у 1991 році ставлення до пам'ятки не змінилося: без належної підтримки палац руйнується і загрожує зовсім зникнути з лиця землі.

За «Інвентарем палацу Заславського, що був написаний в день 1 серпня 1857 р.», на першому поверсі розташовувалися тринадцять кімнат, для «розваг, прийомів і снання». Один з покоїв мав чотири мозаїчні колони, інші були поклеєні «мальованим папером». У шести кімнатах підлога була вкрита плиткою, в двох – імітація під цеглу, у п'яти – дерев'яна. Двоспадовими сходами головного вестибюля можна було піднятися до невеличкого передпокою з двома колонами, звідки відкривалися двері до зал. На другому поверсі було три передпокої (перед обідньою залом, перед «жовтим» покоєм і в західному павільйоні) та вісім кімнат, з яких два «мозаїчні», один з «стіною через середину», другий з чотирма колонами і опуклою стелею, оздобленою ліпниною. У чотирьох покоях стіни були декоровані папером, стелі обрамлені ліпниною. Остання «жовта» кімната слугувала для гри у більярд. Крім «жовтого» для забав існував ще «зелений» покій.

Окрім портретів Заславських, Сангушків, Ґоздських, виконаних на блясі натрунних портретів, пам'яток по видатних пані Кунегунді Чацькій (Сангушківні) і Анелі Сангушкової (Ледуховській), виняткової цінності робіт Пітера Рубенса, від 1842 року в замку зберігався ще й так званий архів князів Сангушків. Найдавніші документи в архіві сягали 1284 року, останні походили з 1873 року [3].

Після продажу замкового комплексу російській владі мистецькі збірки і палацове опорядження було вивезене. Архів, частина меблів, живопису тощо опинилися у Славуті. Інша частина меблів, колекція портретів, розкішні кришталеві люстри перенесено до Антонінів. Частина збірок потрапила також до Ланьцута.

Розпланування другого поверху (цокольного) палацу 2,5 шляхове. Комунікаційний шлях проходить через середину цілого будинку, перехресуючись з перпендикулярно розташованими сіньми. Крім того довгий серединний коридор з'єднується з другим поперечним коридором, розташованим вздовж західної стіни. Перший поверх (в європейській термінології) вирізнявся оригінальним розв'язанням – *rianoobile* (італ. – «благородний рівень»), двошляховою системою, що з'єднувала репрезентаційні приміщення анфіладою.

Фасад палацу Сангушків акцентовано по боках двома потужними двовісевими ризалітами, увінчаними лучковими фронтонами, які оздоблені рельєфними зображеннями гербів і обладунків. Серцевину палацу становить монументальний ризаліт, у якому розташувався головний вхід до палацу, що має вестибюль і сходову кліть, у проекції наближений до квадрата з сильно заокругленими кутами, значно випинається за фасад будинку. Фасад серцевинного ризаліту прикрашають доричні та іонічні пілястри, що підтримують профільовані балки. У долішньому ярусі ризаліту влаштовано два віконних прорізи, в горішньому – п'ять. Горішні вікна оздоблені декоративними щитками, утвореними хвилястими пелюстками, поєднаними з лучкуватим карнизом [2, с. 81].

За автора центрального вестибюля палацу слід вважати архітектора Якуба Фонтана, хоча загальним опрацюванням проекту займався Паоло Фонтана.

23 вересня 2008 року палацовий ансамбль внесено до переліку пам'яток культурної спадщини, що не підлягають приватизації.

Висновки. На жаль, сучасний стан цієї колись дивовижної пам'ятки архітектури справляє дуже гнітюче враження. Від барокового комплексу залишилися лише облуплені стіни палацу, міст і критий дворик з аркадами. Важко повірити, що тут колись гриміли на всю околицю шикарні бали та гостювали найтитулованіші люди Європи.

Список використаних джерел

1. Александрович В. Інвентарі замків у Старому й Новому Заславі з XVII століття. Київ: Веселка, 2016. 65 с.
2. Черкаська Н. Джерела Центрального державного історичного архіву України в Києві до історії родовету князів Сангушків. Київ: Балтія-друк, 2002. 180 с.
3. Палац князів Сангушків. Замки Хмельниччини. URL: https://ua.igotoworld.com/ru/poi_object/69001_dvorec-sangushko-izyaslav.htm (дата звернення: 05.03.2020).

This article reviews and investigates information regarding the monument to Khmelnytskyi, the palace of Princes of Sangushk, located in Izyaslav.

Key words: *palace, building, castle complex.*

УДК 78.01:082.2

Струк К. В., студентка I сп. курсу

Науковий керівник: **Боршуляк А. М.**, кандидат мистецтвознавства,
старший викладач

СЕМАНТИЧНІ АСПЕКТИ СОНАТИ А-MOLL В. А. МОЦАРТА

Стаття присвячена дослідженню семантики музичної мови сонати a-moll В. Моцарта. Проблема розглядається в стильовому контексті композиторського письма.

Ключові слова: *семантика, музична мова, інтерпретація, соната.*

У наш час гостро постають проблеми, що торкаються вивчення унікальності композиторської музичної мови та її семантики. Виконавське мистецтво опирається на розуміння змісту твору, що буде представлений слухачам. Тільки в процесі творчого пошуку, спрямованого на розкриття смислу твору, декодування укладених в ньому шифрів можливе проникнення в глибини філософського сенсу, без осягнення і відтворення якого формування художньої інтерпретації твору не можливе.

Питанням, що пов'язані з аналізом музики як мовної системи присвячено праці Б. Асаф'єва, Б. Яворського, Л. Мазеля, Є. Назайкінського та ін. Наукові доробки М. Арановського висвітлюють проблеми музичної семантики. Тим не менше, залишаються невирішеними ряд питань, тому мета статті – розкрити семантичні особливості сонати a-moll В. А. Моцарта.

Вольфганг Амадей Моцарт – геніальний австрійський композитор. Його творчість вражає своєю багатогранністю та чисельністю. Незважаючи на коротке життя, творчий доробок митця налічує понад 600 творів, написаних майже у всіх жанрах. Музика Моцарта стала вершиною епохи класицизму, поєднавши надзвичайну ясність і чистоту змісту з бездоганністю форми. О. Гольденвейзер справедливо відзначає, що «при безконечному мелодійному багатстві, він був одним із найбільш чудових майстрів музичної тканини» [2, с. 53].

Яскравим взірцем інструментальної музики стала соната a-moll KV 310 (один із самих репертуарних творів). Вона написана в тональності, яка дуже рідко зустрічалась в творчості Моцарта, а Гайдн взага-

лі її не використовував, бо вважав, що це тональність смерті. Соната була написана влітку 1778 року під час подорожі Моцарта з Німеччини у Францію (Париж). Мандрівка тривала нелегкі дев'ять днів. Весь цей час Моцарта переповнювали хвилювання, він передчував горе, яке дійсно невдовзі спіткало композитора, адже під час подорожі помирає його мати. Всі свої роздуми та переживання Моцарт втілює в сонаті а-молл. А. Ейнштейн відзначає її трагічність і пише, що вона «драматична й наповнена невблаганною похмурістю; навіть модуляція в кінці експозиції першої частини не приносить просвітлення» [3, с. 34].

Г. Аберт, характеризуючи тонкий зміст моцартівського класицизму, вважав даний твір «першою трагічною сонатою Моцарта» [1, с. 257]. Про першу тему цієї сонати Аберт писав: «Головна тема, що вступає на фоні «оркестрових» акордів восьмими в героїчному моцартівському ритмі, вже в другому такті завдяки затриманню набуває відтінку страждання, і ця боротьба мужньо зберігає самовладання духу проти тяжкого, болісного гніту являється основним змістом частини» [1, с. 257]. Семантично наповненими стають різноманітні одиниці музичної мови – мелодичні, гармонічні формули, різноманітні мотиви, а також тональність. Як відомо, Моцарт використовував обмежене коло тональностей, а деякі володіли стійкою виразністю та семантикою, наприклад, улюблений ре-мінор – тональність скорботи і смерті. В даній сонаті тональність а-молл Моцарт тлумачить як безвідраду, що втілює глибоке особисте почуття.

Із самого початку твору можна відчутися «комплекс смерті», він виражений співставленням тонічного органного пункту і домінантової гармонії, які утворюють співзвуччя з двох секунд – ідея дисонування, яка активно розвивається в розробці. Партія лівої руки (віدображає стук коліс карети) наділена ще одним характерним прийомом – *ostinato*, на який накладається псалмодійна молитовна фігура (повторення мотиву на одній висоті), що завершується «надтемою» долі (низхідний хід по тризвуку) та секундовою інтонацією (*lamento*). Цікаво що «молитовна» псалмодія завжди використовується Моцартом в кульмінаційній сфері частин, або навіть всього твору. Також слід звернути увагу на квартовий хід октавами у басу, який додає строгості та хвилювання.

У середині експозиції у лівій руці простежується інвенція у стилі Баха, на яку накладаються ніжні, легкі переживання Моцарта. Закінчується експозиція в *C-dur*, більш впевнено та велично. Якщо простежи-

ти всі теми сонати, то можна помітити їх міцний зв'язок. Об'єднуючим фактором стає: секстовий хід (секста – знак досконалості за риторичними позиціями); остинато, ритмічний мотив в лівій руці, який вважається «улюбленим моцартівським» й означає «велике збудження»; псалмодійна фігура; секундові інтонації *lamento* та інші.

Розробка сонати хоча й написана в *C-dur*, тональності «світла», але звучить досить напружено та бурхливо, завдяки різноманітним відхиленням. В репрізі композитор використовує тональність *d-moll*, вона є ознакою великого смутку Моцарта. Цікаве тональне вирішення знаходить Моцарт в репрізі, де всі теми звучать в *a-moll*, що надає ще більшого трагізму першій частині сонати, яка закінчується величавим та впевненим гімном, але в той час і сумним.

Друга частина сонати написана в *A-dur* та дещо знімає попереднє напруження, хоча за словами Аберта, в розробці можна відчутти «стрімке падіння в область найбільш похмурих пристрастей» [1, с. 258].

Остання частина – одна із визначних сонатних частин Моцарта – неспокійна, стрімка. Фігура *catabasis* вже наділена образом покаяння, спокутного страждання, а низхідні звороти підкорені псалмодійній інтонації.

Отже, поглибивши трагічну образну сферу інструментального мистецтва й затвердивши неповторний композиторський стиль, в сонаті *a-moll* Моцарт створив драматичну напружену сцену, немов би «прочинив завісу» над своїм життям.

Список використаних джерел

1. Аберт Г. В. *А. Моцарт*. Москва: Музыка, 1980. Часть I, кн. 2. 1756-1782. 637 с.
2. Гольденвейзер А. О Моцарте и исполнении его фортепианных произведений. Москва: Классика-XXI, 2007. С. 53-56.
3. Эйнштейн А. О клавирных сонатах Моцарта. Как исполнять Моцарта. Москва: Классика-XXI, 2007. С. 27-41.

The article is devoted to the research of the semantics of the musical language of W. Mozart's Sonata a-moll. The problem is considered in the stylistic context of the composer's writing.

Key words: *semantics, musical language, interpretation, sonata.*

Тарнавська М. П., магістрантка I курсу

Науковий керівник: Урсу Н. О., доктор мистецтвознавства, професор

«АВТОРСЬКА МАНЕРА» ЖИВОПИСУ ДМИТРА ЖУДИНА

У статті розглянуто термін «авторська манера» та проаналізована інформація, щодо його витоків. Якими поняттями його можна трактувати. Розглянутий вплив історії та культури на митців, та чим проявляється індивідуальність та характерність «авторської манери» на прикладі художника Дмитра Жудіна.

Ключові слова: авторська манера, стиль, індивідуальність, наука художник, академічний живопис.

Актуальність. Предметом нашого дослідження стала «авторська манера», яка повинна існувати у творчості кожного художника. Позаяк кожна особа індивідуальна, кожна робота повинна нести відбиток творчої манери автора. Цей термін тісно пов'язаний з історією розвитку мистецтва. Зважаючи на те, що дана проблема недостатньо висвітлювалася у наукових публікаціях дослідників, зокрема, залишалися поза увагою характерні риси творчості подільського художника Дмитра Жудіна, були опрацьовані наступні джерела: Мірінанов В. Б. [2; 3], Шульц Н.А. Станковий живопис та графіка Дмитра Жудіна [6], Хан Бин. Соотношение понятий «стиль» и «авторский стиль» [5], Фарфінг С. [4], Феррарі С., Власов В. Г. Стили в искусстве [1].

Мета статті – з'ясувати сутність поняття «авторська манера», її зумовленість та присутність у роботах Дмитра Жудіна.

Виклад основного матеріалу. Виникає ряд питань при описі вислову «авторська манера». З одного боку, склалася певна традиція його вивчення в естетиці та різних теоріях мистецтва. З іншого боку, явище авторства – історично досить молоде, в звичному нам розумінні воно з'явилося, як результат формування капіталістичних відносин. Для опису цього визначення у різних сферах використовують такі терміни: стиль, напрямок, художня система, художній метод, манера, техніка. Щоразу по-новому автори намагаються пояснити цей термін. Таке поняття, як «стиль», має довговічну історію функціонування в думках науковців та філософів, тому чіткого й прозорого тлумачення явища з боку практиків та науковців до іноземної термінології немає. Незважаючи на це помітна несуміжність понять, оскільки «авторська манера», як поняття відносно молоде, яке слабо диференційоване в сучасній науковій літературі по відношенню до співзвучних термінів [5].

У визначенні функціонування твору мистецтва, звертаючи увагу на такі побічні положення стилю як: з одного боку, глибоко індивідуального, а з іншого, обумовленого культурою і суспільством, в яких він був створений, ми свідомо можемо припустити, що в понятті «стиль» різні наукові школи і напрямки будуть висувати на передній план, то проявленість в ньому авторської індивідуальності, то його соціально-культурну обумовленість [3, с. 17].

Також існує третій шлях його розгляду – це спроба трактувати стиль як проміжне поняття, що організує гармонію між двома цими поясненнями.

У науковому розумінні авторська манера живопису – це результат творчого пошукового процесу, здійснення уявлень художника по відношенню до реальності, до художньої традиції, до поціновувачів мистецтва.

У кожного митця є свій індивідуальний «авторський» стиль, який залежить від персонального тлумачення художніх форм. В усіх художніх формах є свої стандарти, які спираються на свої закономірності (сюжет, композиція, кольорова палітра та ін.), митці знаходять як проявити себе у власних творах, та передають свої думки, почуття, погляди. Незважаючи на загально прийняті звиклі стандарти, художник все одно може залишити свій почерк на творі. Авторська манера живопису проявляється в усьому чого побажає сам творець, вона залежить від матеріалів до техніки та технології виконання, від композиції до сюжету, від мазка до кольорової гамми та ін.

Так, на прикладі подільського художника – Дмитра Жудіна, можна розглянути прояв «авторської манери». Виробляючи свій стиль і власний почерк у написанні картин, він зміг досягти максимального результату лише завдяки важкій роботі над собою, постійному розвитку і навчанню, отримуючи реальні знання, навички, вміння. Його напрям в живописі – це академічний реалізм. Митець відображав у своїх роботах реалістичне відтворення справжньої природи, дійсних подій, правдиво фіксував реальне життя народу та людей в дану епоху. Завдяки своєму автентичному відображенню дійсності, він вирізняється від інших представників подільського краю, і це є провідною особливістю творчості митця. Головне наочне завдання художника не в тому, щоби показати просто дійсність, а в тому щоби відобразити реальні явища, які впроваджують глядача у новий світ, світ дійсності естетичної, ідеальної. Споглядаючи твори можна простежити, як художник живо та достовір-

но висловлює формою ставлення до реальності, якій притаманна лише легкість, простота та природність.

Головне, що характеризує роботи Жудіна – це колір, насиченість і локальність гами, які по-особливому яскраво проявлялися в його живописі. Наприклад, витримана палітра в межах теплих зелених та рожевих тонів з акцентами білого кольору. Його роботи яскраво відображають характерні риси, притаманні історичній академічній картині тих років: застосування пленеру в зображенні пейзажного фону; прагнення до оптичної ілюзії форм [6, с. 188].

Висновок. Отже, авторська манера – це явище, яке формується та реалізується, як послідовна зміна формації чогось нового, як прототип задалегідь розроблених авторських принципів. Так, на прикладі робіт Дмитра Жудіна можна спостерігати його особистий розвиток та пошук індивідуального почерку. Творча манера художника характеризується традиціями романтизму, академізму, реалізму.

Список використаних джерел

1. Власов В. Г. Стили в искусстве. Москва : Лита, 1998. 672 с.
2. Міріанов В. Б. Зображення і стиль. Москва : РГГУ, 1998. 80 с.
3. Міріанов В. Б. Витоки стилю. Москва : РГГУ, 1999. 56 с.
4. Фарфінг С. Історія мистецтва від найдавніших часів до сьогодення / пер. з англ. К. Грицайчук та ін. Харків : Vivat, 2010, 576 с.
5. Хань Бин. Соотношение понятий «стиль» и «авторский стиль». *Современные проблемы науки и образования*. 2012. № 6. URL: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=7916> (дата звернення: 8.12.2019).
6. Шульц Н.А. Станковий живопис та графіка Дмитра Жудіна. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка*. 2014. С. 188-189.

The article deals with the term «author's manner» and analyzed information relating to his origins. What are the concepts interpreted. Considered the influence of history and culture on artists and what manifests the personality and characteristic of the «author's manner» on the example of the artist Dmitry Zhudin.

Key words: *author's manner, style, individuality, science, artist, academic painting.*

Цибуляк І. Е., студентка IV курсу

Науковий керівник: Пухальський Т. Д., кандидат педагогічних наук

ОРГАНІЗАЦІЯ ШКІЛЬНОГО ХОРОВОГО КОЛЕКТИВУ У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ШКОЛІ

У статті розглянуто теоретичні засади та сучасні підходи до організації дитячого хорового колективу у закладах загальної середньої освіти.

Ключові слова: *хоровий спів, шкільний хор, учитель музичного мистецтва, українська школа.*

Хоровий спів один з найбільш поширених та доступних видів музичної діяльності у закладах загальної середньої освіти, який користується надзвичайною популярністю у школярів та концентрує великий виховний потенціал. За останні роки хоровий спів, як найбільш поширене культурно-масове явище минулого століття, зазнав суттєвих змін та сконцентрувався переважно у спеціалізованих музичних навчальних закладах. Шкільний хор став рідкістю в силу різних соціально-економічних причин, а це неминуче веде до втрати однієї з ключових культурних рис нашого народу – співучості. Відродити хоровий спів у загальноосвітніх школах покликані учителі музичного мистецтва нової генерації, здатні акумулювати багаторічний досвід шкільного колективного виконавства та поєднати його з сучасними освітніми стандартами, новітніми навчальними засобами та інноваційними методиками навчання.

Модернізація середньої ланки національної освіти відкриває нові можливості у вихованні школярів, зокрема у музично-естетичному. У цьому напрямі чималий науково-методичний внесок зробили Л. Аристова, Л. Кондратова, Л. Масол, Б. Фільц та ін. Науковці продовжують розвивати ідею Д. Кабалецького, за якою кожен учнівський клас це хоровий колектив.

За концепцією «Нова українська школа» (2016) основним напрямом розвитку національної освіти має стати перехід від інформаційно-репродуктивного навчання до компетентнісного – формування в учнів ключових та предметних компетенцій, що потребує реалізації також особистісно орієнтованого та діяльнісного підходів до навчання. За концепцією, однією з десяти ключових компетенцій є обізнаність та самовираження у сфері культури, яка трактується як «здатність розуміти твори мистецтва, формувати власні мистецькі смаки, самостійно виражати ідеї, досвід та почуття за допомогою мистецтва» [1]. Ця ключова

компетенція віддзеркалює інтеграційну загальномистецьку та музично-предметну компетентність школяра і, як інші ключові компетенції, вказує на діяльнісну основу освітнього процесу (від знань – до вмінь). В контексті музичного мистецтва це дає можливість стверджувати, що формування практичного музичного досвіду є пріоритетним вектором музично-естетичного виховання школярів та вкотре актуалізує використання хорового співу як інтегральної музично-практичної діяльності в урочній та позаурочній формі.

Повноцінно реалізувати ідею створення шкільного хору учителів музичного мистецтва допоможе підтримка керівництва школи у низці завдань: облаштуванні репетиційного приміщення; формуванні розкладу занять; забезпеченні музичним інструментом, партитурами, технічними засобами, костюмами; організації батьківських зборів; забезпеченні транспортом для виїзних концертів тощо. Делегуючи їх певну кількість керівництву школи, учитель музичного мистецтва матиме змогу більше часу приділити прослуховуванню учнів та формуванню хорових партій.

Організацію хорової діяльності школи варто розпочинати з формування хорових колективів молодших, середніх та старших класів. Це дозволить учителю-диригенту використовувати індивідуальний підхід до розвитку вокально-хорових навичок у кожній віковій групі. Особливу увагу необхідно приділити роботі з хором молодших класів, адже від їх рівня вокально-хорового розвитку залежатиме майбутній рівень школярів середньої та старшої групи, а також загального зведеного хору школи [3, с. 215-216]. Отже, спочатку вчителю музичного мистецтва доцільно зосередитися на організації хору молодших школярів (1-4 класи).

На початковому етапі необхідно провести прослуховування з метою відбору учнів та розподілу їх на хорові партії – сопрано (дисканти) та альти. Цей етап відповідальний і вимагає проведення учителем-диригентом підготовчої роботи на заняттях з музичного мистецтва, на яких закладаються основи співацької діяльності, що дозволить виявити здібності та музичний потенціал дітей. Працюючи зі школярами, необхідно зосередитися на збагаченні їх співацького досвіду, а тому важливо використовувати не тільки музичні заняття, а й інші можливості та форми роботи з дітьми у початковій школі. Наприклад, можна збагатити поспівками та музичними іграми такі елементи організації освітнього процесу у початковій школі як «ранкове коло», «веселі перерви», руханки, виховні години, час відпочинку на групі продовженого дня тощо. В

цьому напрямі учителеві музичного мистецтва необхідно підтримувати зв'язок з учителями початкових класів та надавати їм методичну допомогу. За необхідності можна створити підготовчу групу, у якій готувати учнів до вступу в основний склад хору: формувати вокально-хорові навички, вивчати партії хорових творів, проводити теоретичне навчання тощо. Отже, все це дасть можливість підготувати дітей до участі у шкільному хорі.

Робота учителя музичного мистецтва зі шкільним хором має ґрунтуватися на таких основних принципах: індивідуальний підхід до дітей; активізація їх сприйняття, образного мислення та творчої ініціативи; комплексного засвоєння дитячого репертуару; послідовності у вокально-хоровому навчанні і вихованні [2, с. 497-198]. Даний перелік можна доповнити також принципами системності та міжпредметних зв'язків, адже хорове мистецтво вирізняється своїм інтегральним характером.

Хорові заняття (репетиції) з молодшими школярами проводяться у позаурочний час, але це не означає, що вони відірвані від уроків музичного мистецтва. Сучасний урок музичного мистецтва неодмінно має знайти своє продовження у хоровому виконавстві. Це є тим зв'язком, що забезпечить успішну хорову діяльність, гармонійне виховання школярів та має велике освітньо-виховне значення для піднесення всієї національної музичної культури. З іншого боку, хоровий спів – це прекрасне психологічне, моральне і естетичне середовище для формування кращих людських якостей та творчим простором для самовираження дітей у мистецтві [1]. Тому саме на формування навичок музичного виконавства та реалізацію творчого потенціалу школярів має спрямовувати свою роботу керівник хору, підбираючи хоровий репертуар, будуючи зручну систему занять, облаштовуючи навчальне приміщення, адже мотивувати дітей має не тільки любов до хорового співу, а й сама емоційна атмосфера у хоровому класі.

Отже, аналіз стану шкільного хорового виконавства та сучасних можливостей української школи дозволяє стверджувати, що своєрідним стрижнем в функціонуванні дитячого хору є, в першу чергу, сам учитель музичного мистецтва. Його професійна підготовка, позитивна мотивація та любов до хорового мистецтва допоможе успішно організувати шкільний хоровий колектив, який стане осередком мистецького та національно-культурного виховання дітей та окрасою сучасної української школи.

Список використаних джерел

1. Концепція «Нова українська школа». URL: <http://mon.gov.ua/activity/education/zagalna-serednya/ua-sch-2016/>.
2. Остапенко Л.В. Основні принципи роботи з дитячим вокально-хоровим колективом. Молодий вчений. 2017. № 10(50). С. 495-500.
3. Пухальський Т.Д. Педагогічні умови формування шкільного хорового колективу. Педагогічна освіта: теорія і практика. Кам'янець-Подільський: Видавець ПП Зволейко Д.Г., 2010. Вип. 6. С. 215-221.

The article discusses the theoretical foundations and modern approaches to the organization of children's choir in general secondary education institutions.

Key words: *choir singing, school choir, music teacher, ukrainian school.*

УДК 7.08-044.247:791

Шухтуєва П. О., студентка II курсу

Науковий керівник: Мендерецька Н. В., магістр, асистент

ІНТЕГРАЦІЯ ВИДІВ МИСТЕЦТВА ЯК ХУДОЖНІЙ ПРИЙОМ СУЧАСНОГО КІНЕМАТОГРАФУ

У статті розкривається сутність інтеграції видів мистецтва як художнього прийому у сучасному кінематографі.

Ключові слова: *інтеграція, мистецтво, художній прийом, сучасний, кінематограф.*

Постановка проблеми. Концепція гуманітарної освіти України наголошує на розмаїтості засобів і форм організації навчально-виховного процесу, орієнтації на інтегративні курси та нові підходи до структурування знань як способу цілісного розуміння і пізнання світу, залученні до художньо-педагогічної діяльності і контексті надбань української та світової культури. Особливого значення ці положення набувають при підготовці майбутніх вчителів художньо-естетичного циклу, оскільки їх діяльність синтезує художньо-педагогічні, музично-виконавські, просвітницько-лекторські та багато інших аспектів.

Наш рухливий світ постійно зазнає змін, і винайдення мистецтва кінематографу є однією з великих радощів цивілізації. Але завдяки чому фільми торкаються і так вражають нас, чому глядачі переживають їх? Як виникають культові фільми і завдяки чому вони є такими? Проаналізуємо на прикладі сучасних художніх фільмів майстерне поєднання видів мистецтва.

Мета. Проаналізувати і розкрити сутність інтегративних процесів, висвітлити можливості інтеграції різних видів мистецтва на прикладах сучасного кінематографічного досвіду.

Виклад основного матеріалу. Інтеграція видів мистецтва – це процес об'єднання декількох «частин» (видів мистецтва) в єдине ціле з метою втілення цільного мистецького і творчого задуму.

У 1990-му році світ побачила стрічка «Розенкранц і Гільденстерн є мертвими». Вона цікава не лише як фільм з талановитими акторами, яких ми досі регулярно бачимо у видатних фільмах (Тім Рот, Гері Олдмен, Ієн Глен та ін.), але і тим, що фільм знято за мотивами однойменної п'єси. Окрім того, автор п'єси, Том Стопард, також є і режисером фільму. Різниця між творами – двадцять сім років. І цікаво спостерігати вже за тим, як одна й та сама людина втілила власний задум у двох абсолютно різних жанрах: кіно і театрі. Повертаючись до, власне, інтеграції видів мистецтва, можемо простежити як у фільмі дивовижно поєднані з літературою (адже, як ми знаємо, Розенкранц і Гільденстерн – друзі Гамлета з відомої нам трагедії У. Шекспіра) театральні прийоми. Окрім того, спостерігаємо, як взаємно доповнюють одне одного мистецтво історичного костюму та архітектура, які зрідка, але дуже вдало підкреслюють деякі кадри. Фільм дає нам можливість подивитися на умови та обставини, створені Шекспіром, з різних кутів і точок зору. Окремим героєм фільму виступає група акторів-трагіків, які також є серед дійових осіб «Гамлета», і зображені в кіно як цілісний, незалежний організм, який діє за своїми законами і правилами. Усі ці частинки й уривки різних мистецтв створюють гармонійну картину, за якою цікаво спостерігати та переживати її.

Але не лише театр можна поєднати із кінематографом. Звісно, існують тематичні художні фільми про митців або історію створення певного твору. Але я пригадаємо фільм, який, здавалося, абсолютно не пов'язаний з мистецтвом з точки зору сюжету. «Баррі Ліндон» Стенлі Кубріка можна віднести, швидше, до «мораліте» – притчі, «повчального» жанру XVIII століття – події фільму розгортаються саме в цей час і мають той самий характер, що згаданий вище театральний жанр. І тут, інколи опосередковано, але присутні усі можливі види мистецтва. В рамках кіно-стрічки ми можемо спостерігати в кадрі художні композиції, за кольорами, світлом, достовірними історично костюмами та атмосферою – данині мистецтву бароко. Окрім того, ми постійно спостерігаємо в кадрі

барокову архітектуру (деякі фрагменти знімали в Німеччині та Ірландії окремо, для майбутнього поєднання у в фільмі). Також не можна ігнорувати сценографію та роботу декораторів: кожна дрібничка у фільмі – витвір мистецтва, кожний канделябр чи тарілка – копія чи репліка предмету тієї епохи. Музика, яка лунає не лише на тлі подій, але також є частиною життя персонажів – жителів галантної епохи, є різноманітною. Від відомої британської пісні-маршу «The British Grenadiers» до сарабанди (в даному фільмі це музика Г.Ф. Генделя), сумної й повільної мелодії, відомої як у формі танцю, так і як одну з ліній музичної сюїти, яка лунає протягом всього фільму і підкреслює його настрої та авторський задум, а також трагічність долі головного героя.

Звісно, XVIII століття неможливо уявити без театру, і хоча зараз не пригадується театральних вистав у фільмі, але присутній своєрідний натяк на цей вид мистецтва. І цього разу він прослідковується в тому, як побудована стрічка. Вона має драматургічну структуру – режисер розділив кінокартину на два акти, між якими знаходиться антракт. А по завершенні другого акту ми бачимо фінал фільму у вигляді текстового епілогу. І це – одна з деталей, яка підкреслює театральну манеру кіно-картини.

Дивлячись на попередні два фільми, які наведені як приклад вище, можна подумати, що види мистецтва актуальні лише для минулих епох та історичного-художнього жанру. Але... На останок пригадаємо фільм «Амелі» 2001-го року. Хтось скаже: «Гарне кіно, але до чого тут інтегровані мистецтва?» А вони ж пронизують його щомиті! Не лише через кольори і композицію – це є у багатьох фільмах. Але в «Амелі» є музика (композитор Ян Тьєрсен), яка ілюструє усі настрої, періоди й стани нашого життя, а ще кінокартина має маленький секрет, і це – Огюст Ренуар. Окрема сюжетна лінія пов'язана виключно з його полотном «Човнярі». Режисер проводить паралель між самою героїнею Амелі та дівчиною в глибині натовпу, на яку є впевненість, ми би просто не звернули уваги, якби нам не показали її з цього боку...

Висновки. Отже, на прикладі розглянутих фільмів ми побачимо, як незалежно від часу, місця, та дійових осіб, різні види мистецтва здатні поєднуватися і надавати неповторної виразності кінокартинам, і як це дивовижне поєднання додає не лише краси й цікавості, а й тієї самої глибини, яка змушує нас повертатися до перегляду певної стрічки знову і знову. І хто знає, як ці поєднання, які торкаються найглибших струн нашої свідомості і душі, зіграють з нами в життя...

Список використаних джерел

1. Бод Р. Забуті науки. Історія гуманітарних наук: пер. з нід. Я. Довгополого / Ренс. Бод. – К.: Вид-во Жупанського, 2016. (Історична думка). – 376 с.
2. Масол Л. Формування базових компетентностей учнів загальноосвітньої школи у системі інтегративної мистецької освіти: посібник для вчителя / Л. Масол, Н. Миропольська, В. Рагозіна та ін.; за наук. ред. Л. Масол. – К.: Педагогічна думка, 2010. – 232 с.
3. Масол Л. М. Мистецтво: Підручник для 6 кл. загальноосвіт. навч. закл. / Л. М. Масол, О. В. Гадамака, О. А. Комаровська, І. В. Руднко; за загал. ред. Л. М. Масол. – К.: Генеза, 2006. – 208 с.
4. Масол Л. М. Художня література: підруч. Для 9 кл. загальноосвіт. навч. закл. / Л. М. – К.: Генеза, 2009. – 288 с.
5. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=-IR7pL3C-6g> (20.04.2020).
6. URL: <https://artifex.ru/кино/стэнли-кубрик/> (20.04.2020).
7. URL: <http://www.lumiere-mag.ru/vizualnyj-i-emocionalnyj-fejerverk-amelii/> (21.04.2020).
8. URL: <https://www.rogerebert.com/reviews/amelie-2001> (22.04.2020).
9. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/piesy-toma-stoppar-da-kak-otrazhenie-harakternyh-chert-postmodernizma-v-dramaturgii> (22.04.2020).

In this article discusses the integration of art forms as an stroke in modern cinema.

Key words: *integration, art, artistic stroke, modern, cinema.*

Наукове видання

**ЗБІРНИК
НАУКОВИХ ПРАЦЬ**
студентів і магістрантів мистецьких спеціальностей
педагогічного факультету Кам'янець-Подільського
національного університету імені Івана Огієнка

Випуск XIII

3-41 Збірник наукових праць студентів і магістрантів мистецьких спеціальностей педагогічного факультету Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Вип. XIII. Кам'янець-Подільський : ТОВ «Друк-Сервіс», 2020. 160 с.

У збірнику вміщено матеріали, які стали наслідком науково-дослідної та пошукової праці студентів і магістрантів під керівництвом наукових керівників. Автори статей досліджують різноманітні актуальні проблеми в галузі мистецької педагогіки, історії музики, мистецтвознавства.

УДК 378.4(082)-057.87:78

ББК 74.58 Я 431:85.31

Відповідальна за випуск:

Печенюк М.А., кандидат педагогічних наук, професор.

Підписано до друку 30.04.2020.

Формат 60x84 1/16. Гарнітура Times.

Ум. друк. арк. 9,3. Зам. № 23. Наклад 300 шт.

Віддруковано у друкарні **ТОВ «Друк-Сервіс»**
32300, Хмельницька обл., м. Кам'янець-Подільський,
вул. Поштовий узвіз, 8. Тел.: 096 6518526, 067 9509168.
E-mail: drukservis2010@gmail.com