

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Кафедра мистецьких дисциплін
Кафедра теорії, історії музики і гри на музичних інструментах



ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ

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

Випуск VI

Кам'янець-Подільський
2013

УДК 378.4(082)-057.87:78
ББК 74.58 Я 431:85.31
З-41

Рецензенти:

Захарчук-Чугай Р.В., доктор мистецтвознавства, професор;
Каньоса П.С., кандидат філологічних наук, професор;
Печенюк М.А., кандидат педагогічних наук, професор;
Восвідко Л.М., кандидат педагогічних наук, доцент.

Члени редколегії:

Лабунець В.М., кандидат педагогічних наук, професор;
Березіна І.В., кандидат архітектури, доцент;
Яронуд З.П., кандидат педагогічних наук, професор;
Борисова Т.В., кандидат педагогічних наук, доцент;
Маринін І.Г., кандидат педагогічних наук, доцент.

Відповідальна за випуск

Печенюк М.А., кандидат педагогічних наук, професор

Редактор

Урсу Н.О., доктор мистецтвознавства, професор

З-41 Збірник наукових праць студентів та магістрантів мистецьких спеціальностей педагогічного факультету Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. – Вип. VI. – Кам'янець-Подільський : ТОВ «Друк-Сервіс», 2013. – 348 с.

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

**УДК 378.4(082)-057.87:78
ББК 74.58 Я 431:85.31**

Рекомендовано до друку радою педагогічного факультету
Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка
Протокол №7 від 22 березня 2013 р.

© Кам'янець-Подільський національний
університет імені Івана Огієнка, 2013

З М І С Т

Адамчук О.Д. ІКОНОПИСНИЙ КАНОН ТА ВІДСТУП ВІД НЬОГО	11
Арсенюк Т.О. ВОКАЛЬНО-ЕСТРАДНА ПІСЕННА ТВОРЧИСТЬ КОМПОЗИТОРА ОЛЕКСІЯ БЕЦА (друга половина ХХ- початок ХХІ ст.)	14
Бакаренкова О.І. ПРОБЛЕМА УСУНЕННЯ ЗАПИСІВ З ТВОРІВ СТАНКОВОГО ОЛІЙНОГО ЖИВОПИСУ	18
Беженар А.І. ОБОРОННА АРХІТЕКТУРА ПОДІЛЛЯ В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВІ	21
Беженар В.І. ХУДОЖНЯ КЕРАМІКА НА ТЕРЕНАХ БУКОВИНИ ЯК СКЛАДОВА ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА КРАЮ	25
Белінська В.Б. ВИХОВАННЯ У ДІТЕЙ ПРАЦЕЛЮБНОСТІ ЗАСОБАМИ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ПІСНІ	28
Белінська В.Б. ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОГО МЕТОДУ М.Д.ЛЕОНТОВИЧА. ВИКОРИСТАННЯ ПРИЙОМІВ НАРОДНОГО БАГАТОГОЛОССЯ ТА ПРОФЕСІЙНОЇ ПОЛІФОНІЇ В ХОРОВИХ ТВОРАХ	31
Белінська В.Б. ФОЛЬКЛОР У МУЗИЧНО-ТВОРЧОМУ РОЗВИТКУ ДІТЕЙ	36
Белінська І.І. РОЛЬ МУЗЕЇВ В ФОРМУВАННІ НАЦІОНАЛЬНОЇ СВІДОМОСТІ	40
Богдан І.М. ПОЛІГРАФІЧНА ПРОДУКЦІЯ ЯК ЗНАКОВА СКЛАДОВА СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ГРАФІКИ	43
Брезіцький О.Л. ПРОБЛЕМА ВИДАЛЕННЯ ПІЗНІХ ЗАПИСІВ НА ТВОРАХ ЖИВОПИСУ	47

Брень І.В. ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНО-ЦІННІСНИХ ОРІЄНТАЦІЙ У МАЙБУТНІХ ПЕДАГОГІВ-МУЗИКАНТІВ	50
Бугерчук У.М. СИМВОЛІКА ОРНАМЕНТУ ВИШИВКИ В УКРАЇНСЬКОМУ НАРОДНОМУ ОДЯЗІ	53
Бучковський В.Й. ТЕХНІКИ ВИКОНАННЯ ГРАВЮРИ НА МЕТАЛІ У ТВОРЧОСТІ Б.М.НЕГОДИ	56
Верстюк В.В. ЕТАПИ АКТИВІЗАЦІЇ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ УЧНІВ-СПІВАКІВ У ВИКОНАВСЬКОМУ ПРОЦЕСІ	60
Верстюк В.В. ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ ФОЛЬКЛОРНОГО МАТЕРІАЛУ В ПРОЦЕСІ ВОКАЛЬНОГО ЕСТРАДНОГО ВИКОНАВСТВА	63
Вишня О.В. КОНЦЕРТНІ ЦИМБАЛИ: ІСТОРІЯ ВИНИКНЕННЯ, ПОБУТУВАННЯ ТА ВИКОНАВСТВО НА НИХ	66
Вітовська-Мороз Н.І. СИНТЕЗ ПРОФЕСІЙНО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ТА МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ В ДІЯЛЬНОСТІ ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ	69
Вітковська Н.М. СВІТ РЕЧЕЙ КРІЗЬ ПРИЗМУ СУЧАСНОЇ ХУДОЖНЬОЇ СТИЛІСТИКИ	74
Вознюк О.М. КРИТЕРІЇ ПЕДАГОГІЧНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ВИКЛАДАЧА СПІВУ	76
Гладиш Д.О. РЕКЛАМА ЯК СПЕЦИФІЧНА ГАЛУЗЬ КОМУНІКАЦІЇ МІЖ РЕКЛАМОДАВЦЕМ І ПОТЕНЦІЙНИМИ СПОЖИВАЧАМИ	80
Гончар М.В. ПІСНІ ЛІТЕРАТУРНОГО ПОХОДЖЕННЯ: ІСТОРІЯ ВИНИКНЕННЯ ТА ПОБУТУВАННЯ В УКРАЇНІ	83
Гончар М.В. ФОЛЬКЛОРНІ ТЕНДЕНЦІЇ ФОРМУВАННЯ ОРИГІНАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРУ ДЛЯ БАЯНА В ТВОРЧОСТІ М.РІЗОЛЯ	87

Горбатюк В.А. ПОДІЛЬСЬКИЙ ПОРТРЕТНИЙ ЖИВОПИС XVII-XVIII СТ.: СТИЛІСТИКА І ТИПОЛОГІЯ	91
Гордій Д.В. ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ ТА РОЗВИТКУ НАЦІОНАЛЬНОГО ОРКЕСТРУ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ УКРАЇНИ	96
Грицак Т.Б. ПЕДАГОГІЧНЕ ЗНАЧЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО ДИТЯЧОГО ФОЛЬКЛОРУ	99
Грицак Т.Б. УКРАЇНСЬКА НАРОДНА ПІСНЯ В СІМЕЙНОМУ ВИХОВАННІ ДІТЕЙ	103
Грицак Т.Б. ХОРОВЕ ВИКОНАВСТВО У КОНТЕКСТІ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ СТАРОДАВНЬОГО СВІТУ	107
Гуменюк Р.М. СТЕПАН ЧАРНЕЦЬКИЙ – АВТОР ГІМНУ «ОЙ У ЛУЗІ ЧЕРВОНА КАЛИНА»	109
Данильченко В.В. ПЕДАГОГІЧНІ УМОВИ РОЗВИТКУ ХУДОЖНЬОГО СМАКУ У СТУДЕНТІВ КЛАСУ ГІТАРИ ЗАСОБАМИ ЕСТРАДНОГО МИСТЕЦТВА	113
Діденко Т.П. ГОЛЛАНДСЬКИЙ НАТЮРМОРТ У ЄВРОПЕЙСЬКОМУ МАЛЯРСТВІ	117
Дідух О.А. ПЕРЕДУМОВИ ВИНИКНЕННЯ ФОРТИФІКАЦІЙНИХ ЗАБУДОВ НА УКРАЇНСЬКИХ ТЕРЕНАХ	121
Дячук М.С. ТЕМПІ ЯК ЗАСІБ ВИРАЗНОСТІ ВИКОНАННЯ МУЗИЧНОГО ТВОРУ	124
Запорожчук А.В. НАРОДНА ІГРАШКА ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ	127
Заболотна О.Д. СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ ЯК ХАРАКТЕРНА ОЗНАКА ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ СТАРОДАВНЬОЇ ІНДІЇ	131

Зубчик О.В.	
ПОЗАКЛАСНА МУЗИЧНО-ВИХОВНА РОБОТА ВЧИТЕЛЯ В ПОЗАУРОЧНИЙ ЧАС	134
Ікрова Т.А.	
ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ ВИКОНАВЦЯ- ІНСТРУМЕНТАЛИСТА З АВТОРСЬКИМ ТЕКСТОМ	137
Квасюк К.О.	
ВИХОВАННЯ ВІДЧУТТЯ РИТМУ У ДІТЕЙ МОЛОДШОГО ШКІЛЬНОГО ВІКУ	142
Кирдан К.С.	
ТИПОГРАФІКА ТА ЇЇ РОЛЬ В ГРАФІЧНОМУ ДИЗАЙНІ	144
Ковбасюк Ю.А.	
СУЧАСНИЙ ДИЗАЙН ТА ДЕКОРАТИВНО- ПРИКЛАДНЕ МИСТЕЦТВО	147
Козак К.П.	
ТЕХНОЛОГІЇ БРЕНДИНГУ ТА ЇХ СЕКРЕТИ	150
Колбасов Л.Л.	
ВІКОВІ ОСОБЛИВОСТІ СПРИЙМАННЯ ПІДЛІТКАМИ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ	153
Колісніченко О.В.	
ОСОБЛИВОСТІ МИСТЕЦТВА ПОЛІГРАФІЇ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНІ	155
Колос Б.С.	
НОВІТНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ПОЛІГРАФІЧНОГО РИНКУ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНІ	158
Коняхіна Н.О.	
КОМП'ЮТЕРНІ ТЕХНОЛОГІЇ В МУЗИЦІ – ЯК НЕОБХІДНИЙ АТРИБУТ СУЧАСНОГО ПЕДАГОГА	161
Костіна Т.О.	
ТЕМА ВЕСІЛЛЯ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ ТА ЗАРУБІЖНИХ МИТЦІВ	164
Кошелєва Н.О.	
ФОРМУВАННЯ ЕСТЕТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ШКОЛЯРІВ ЗАСОБАМИ ОРГАННОЇ МУЗИКИ	167
Кравець Д.М.	
ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ І.Е.ГРАБАРЯ	170
Кравченко І.І.	
ОСОБЛИВОСТІ СТИЛІСТИЧНИХ НАПРЯМІВ В АКОРДЕОННО-БАЯННИХ ТВОРАХ В.ЗУБИЦЬКОГО	172

Кравчук О.В. ПРИЙОМИ ПОДОЛАННЯ ЕМОЦІЙ СТРАХУ У ДІТЕЙ ПІД ЧАС ПУБЛІЧНОГО ВИКОНАННЯ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ	176
Кремінський М.В. ЕТАПИ ЕВОЛЮЦІЙНОГО РОЗВИТКУ БАЯННОЇ ТЕХНІКИ	179
Крентовський В.В. ОРГАНІЗАЦІЙНО-МЕТОДИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ З ДИТЯЧИМ ОРКЕСТРОМ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ	182
Крентовський В.В. ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ВИКОНАВСЬКОГО ДИХАННЯ МУЗИКАНТА-ДУХОВИКА	186
Кулик О.В. СИМВОЛІКА ПОЛІХРОМНОГО РІЗЬБЛЕННЯ ЦАРСЬКИХ ВРАТ УКРАЇНСЬКИХ ІКОНОСТАСІВ XVII-XVIII СТОЛІТЬ	192
Лаур Ю.В. ПОРТРЕТ У МИСТЕЦТВОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ	195
Лашко І.В. ДАХ ЯК ОБ'ЄКТ ОЗЕЛЕНЕННЯ СУЧАСНОГО УРБАНІСТИЧНОГО ПРОСТОРУ	198
Малиновська І.С. АНСАМБЛЕВЕ ПОЄДНАННЯ БАЯНА З АКАДЕМІЧНИМИ ІНСТРУМЕНТАМИ В ТВОРЧОСТІ ВОЛОДИМИРА ЗУБИЦЬКОГО	203
Малиновська І.С. ВИКОРИСТАННЯ МУЗИЧНИХ ІГРАШОК- ІНСТРУМЕНТІВ У РОБОТІ З МОЛОДШИМИ ШКОЛЯРАМИ	206
Марценюк О.М. ВИРОБИ З БІСЕРУ В УКРАЇНІ	209
Мельник І.В. ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНІ ЗАСАДИ ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ-НЕОФОВІСТІВ	212
Молчанова І.В. НАРОДНА ТЕМАТИКА В БАЯННО-АКОРДЕОННІЙ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ	216

Молчанова І.В.	
ПРОБЛЕМИ ПРОФЕСІЙНОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ	219
Небесна А.Л.	
ПРОБЛЕМИ КОНСЕРВАЦІЇ І ЗБЕРЕЖЕННЯ ФОРТИФІКАЦІЙНОГО ЗОДЧЕСТВА НА ТЕРЕНАХ ХМЕЛЬНИЧЧИНИ	222
Небесний М.В.	
ПОЛІГРАФІЧНИЙ ПРОДУКТ ЯК НЕВІД'ЄМНА СКЛАДОВА СУЧАСНОЇ РЕКЛАМНОЇ ІНДУСТРІЇ	226
Нищун А.П.	
СТВОРЕННЯ ЦИФРОВИХ ШРИФТІВ В УМОВАХ РОЗВИТКУ КОМП'ЮТЕРНОГО ДИЗАЙНУ	229
Панчук Б.Є.	
ОСОБЛИВОСТІ ПІДГОТОВКИ УЧНЯ-ГІТАРИСТА ДО КОНЦЕРТНОГО ВИСТУПУ	232
Пастушак В.В.	
ОБРАЗ БОГОРОДИЦІ ОДИГТРІЇ В ІКОНОМАЛЯРСТВІ	235
Паюк С.С.	
ФОРМУВАННЯ ТА РОЗВИТОК МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ УЧНІВ У ПРОЦЕСІ СЛУХАННЯ І ХУДОЖНЬОГО АНАЛІЗУ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ	237
Пекарська Д.О.	
З ІСТОРІЇ РОЗВИТКУ ХОРОВОГО СПІВУ В УКРАЇНСЬКИХ ШКОЛАХ	241
Пекарська Д.О.	
РОЛЬ УЯВИ У ТВОРЧОСТІ МУЗИКАНТА- ВИКОНАВЦЯ І ДИРИГЕНТА	244
Підлісний С.О.	
РОЗВИТОК МУЗИЧНОГО СПРИЙМАННЯ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ	252
Пунда Т.І.	
ПРОБЛЕМА ФОРМУВАННЯ МОТИВАЦІЇ УЧІННЯ ГРИ НА ФОРТЕПІАНО	259
Пухальський С.Д.	
СУТНІСТЬ ТА ЗМІСТ ХУДОЖНІХ ОБРАЗІВ, ЇХ СПЕЦИФІКА У МИСТЕЦТВІ МУЗИКИ	264
Рибаква О.І.	
РАТУША ЯК СИМВОЛ ТА ЗНАКОВА ВІЗУАЛЬНА СКЛАДОВА МІСЬКОГО СЕРЕДОВИЩА	267

Рикун З.С.	
МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ ФОРМУВАННЯ ЕМОЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ ЗАСОБАМИ МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ	270
Романишин Р.В.	
ДЕЯКІ АСПЕКТИ МЕТОДИКИ НАВЧАННЯ ГРИ НА АКОРДЕОНІ УЧНІВ ШКОЛИ МИСТЕЦТВ	274
Рудь В.В.	
САДОВО-ПАРКОВА СКУЛЬПТУРА ЯК ЕЛЕМЕНТ ЛАНДШАФТНОГО ДИЗАЙНУ	277
Сапоговська С.Ю.	
ПАТРІОТИЧНЕ ВИХОВАННЯ УЧНІВ ПІДЛІТКОВОГО ВІКУ ЗАСОБАМИ МУЗИКИ	280
Сенько М.В.	
ВПЛИВ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА НА ЛЮСТРУВАННЯ ДИТЯЧИХ ВИДАНЬ	283
Сидоренко М.О.	
ФУНКЦІОНАЛЬНО-ЕСТЕТИЧНЕ ЯВИЩЕ ІЛЮСТРАЦІЇ У КНИЖКОВІЙ ГРАФІЦІ	287
Соколовський В.В.	
БАЯННЕ МИСТЕЦТВО В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ УКРАЇНИ (друга половина ХХ століття)	289
Тетенькіна А.О.	
ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ ТЕАТРАЛЬНОЇ СПРАВИ В КАМ'ЯНЦІ-ПОДІЛЬСЬКОМУ НА ПОЧАТКУ ХІХ СТОРІЧЧЯ	293
Тивонюк А.А.	
МЕТОДИ РЕСТАВРАЦІЇ ТВОРІВ ЖИВОПИСУ: ТРАДИЦІЙНІ ТА СУЧАСНІ ТЕХНОЛОГІЇ	296
Тітов О.М.	
ОСОБЛИВОСТІ ПІДБОРУ РЕПЕРТУАРУ ДЛЯ ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ ЕСТРАДНИХ КОЛЕКТИВІВ	299
Турик О.А.	
СПІВАЧКА ЗІ СВІТОВИМ ІМ'ЯМ	303
Філіпов В.В.	
СЕМАНТИКА ОБРАЗІВ В УКРАЇНСЬКОМУ ЖИВОПИСНОМУ ДИТЯЧОМУ ПОРТРЕТІ	307

Фролова М.В.	
ЗОДЧЕСТВО ХМЕЛЬНИЦЬКОГО ЯК ЗНАКОВА СКЛАДОВА УКРАЇНСЬКОГО СТИЛЮ: СУЧАСНІСТЬ ТА ПЕРСПЕКТИВА	309
Шипп Т.В.	
ШЛЯХИ ВПРОВАДЖЕННЯ МУЗИЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ В ЕСТЕТИЧНОМУ ВИХОВАННІ УЧНІВ	313
Шкутяк У.Ф.	
РОЗВИВАЛЬНО-ТЕРАПЕВТИЧНА ФУНКЦІЯ УКРАЇНСЬКИХ ДИТЯЧИХ МУЗИЧНИХ ІГОР	317
Шпортак І.С.	
ФОРМУВАННЯ ЕСТЕТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ У МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ ЗАСОБАМИ НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МУЗИКУВАННЯ	321
Шупенюк О.І.	
СУЧАСНИЙ СТАН УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОПІСЕННОГО ВИКОНАВСТВА (автентичні та професійні сольні виконавці української народної пісні)	324
Юрчак Н.В.	
ЕСТЕТИЧНЕ СПРИЙНЯТТЯ МУЗИКИ В ПРОЦЕСІ ДУХОВНОГО РОЗВИТКУ ШКОЛЯРІВ	328
Яворська К.В.	
ОЛЕКСАНДР ДЗБАНІВСЬКИЙ – ВИДАТНИЙ ДІЯЧ УКРАЇНСЬКОЇ ОСВІТИ І КУЛЬТУРИ ПОЧАТКУ ХХ СТ.	331
Якубовська О.П.	
ПИСАНКА: ТРАДИЦІЇ ТА НОВАТОРСТВО	334
Янушевська Н.М.	
РОЗВИТОК МУЗИЧНОЇ ПАМ'ЯТІ У ДІТЕЙ МОЛОДШОГО ШКІЛЬНОГО ВІКУ	337
Янушевська Н.М.	
РОЛЬ АГОГІКИ У СТВОРЕННІ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ МУЗИЧНОГО ТВОРУ	340
Ярова А.А.	
ПЕДАГОГІЧНЕ УПРАВЛІННЯ ПРОЦЕСОМ СТАНОВЛЕННЯ МУЗИЧНОГО ОБРАЗУ ПЕВНОЇ СЕНСОРНОЇ МОДАЛЬНОСТІ ПІДЛІТКА-ВИКОНАВЦЯ	344

Адамчук О.Д., студент IV курсу
Науковий керівник: Підгурний І.С.,
кандидат мистецтвознавства

ІКОНОПИСНИЙ КАНОН ТА ВІДСТУП ВІД НЬОГО

Анотація. У статті проведено аналіз ікони як сакрального живопису та її канонів. Прослідковується вплив людського фактору на потребу митця у визнанні, індивідуальності, чим і спричиняється відступлення від канонів.

Ключові слова: канон, іконопис, ікона, символ, християнство.

Постановка проблеми: полягає у тому, що сучасні митці, з абстрактним баченням, у пошуках зобразити щось вічне та не піддатне часу, впритул наблизилась до ікони, відступивши від канону. Тим самим втративши найголовніше.

Мета – проаналізувати ікону як сакральний живопис та її канон.

Виклад нового матеріалу. Іконопис – це релігійний живопис, який виник та сформувався як самостійний вид мистецтва в розквіті християнської культури (II-IV ст.), про що свідчать розписи того часу у християнських катакомбах. Стіни і звід кубікул, крипт і капел прикрашалися фресковим живописом. Зміст цих фресок, що дійшли до нас, досить різноманітно. Одні з них носять чисто орнаментальний характер, інші висловлюють в наочних формах християнські істини [6, с.21]. Умовно їх можна об'єднати в такі групи:

1. Зображення власне символічні – виражають християнські ідеї за допомогою художніх знаків.
2. Алегоричні зображення, що ілюструють з більшою чи меншою точністю євангельські притчі.
3. Сюжети на події Старого та Нового Завітів.
4. Зображення Спасителя, Богоматері, святих.
5. Події з життя святих і з історії Церкви.
6. Літургійна символіка.

Символічний знак містить в собі символ християнської істини. Для стороннього спостерігача, не знайомого з сенсом цієї символіки, знаки ці не могли бути зрозумілими. Цю рису характеру давньохристиянського мистецтва не можна вважати випадковим, вона має свої історичні причини [3, с.85]. Християнство з'явилося на Сході, де образність і символізм це – властивість мислення. Звернемо увагу також на періодичні складності існування самих християнських громад, не кажучи вже про періоди гонінь. Набагато легше врятуватися від наклепів під

покровом малозрозумілого і дає багатоваріантність трактування символів, таких як – Риба, Якір, Голуб, Павич, Півень, Агнець ніж за наявності точних ідентифікаційних ознак християнина [1, с.17].

З другої половини IV століття при зображуванні агнця з'являється монограма імені Ісуса Христа або хрест.

Іконопис підпорядковувався канонам, тобто правилам написання того чи іншого сюжету Біблії. Канони іконопису сформувались поступово, перші з яких були створені в VI ст. ігуменом Сінайського монастиря Іоаном Лествічником [4, с.54].

На Київській Русі з прийняттям Християнства іконопис розвивався за допомогою візантійських майстрів. Мистецтво візантійських майстрів поширювалося по великим культурним центрам Русі. Найбільшого розквіту іконопис на Русі досяг в XIII-XV ст. Таким чином, з'явилися руські іконописні школи. Однією з найстаріших шкіл на Русі була Новгородська [1, с.94].

В епоху бароко стерлася грань між ликом і особою. Поступове перетворення на іконі середньовічного лику в індивідуалізоване людське обличчя могло діагностувати серйозні зміни в системі ціннісних орієнтацій, оскільки завжди сполучалося з проблемою співвідношення в культурі сакрального і мирського. «Доза мирського в системі барокової культури збільшилася» [6, с.204]. Але головна функція ікони – необразотворчих – бути предметом вшанування, духовного споглядання, молитви. Композиція ікони не створюється художником, вона «преднайдена», гармонія тонів визначається не задумом або естетичним почуттям іконописця, а релігійною традицією. У зв'язку з цим П.Флоренський писав: «Ікона, навіть первообразна, ніколи не мислилася твором відокремленої творчості, вона істотно належить соборній справі Церкви, навіть якщо б від початку до кінця написана одним майстром» [5, с.112]. Живописець іноді буває змушений надати частину своєї роботи іншим, але мається на увазі, що пише він індивідуально; іконописець ж, навпаки, іноді змушений працювати відокремлено, але соборність в роботі неодмінно мається на увазі. Іконний образ носить ієратичний характер і сходиться до «оригіналу», зразком, канонізованому церковними приписами [5, с.125].

Та з часом з іконописного канону, приходять в світ так-звана свобода художника. Для того щоб стати креативним майстром він починає вносити зміни у незмінне та вічне.

Все у світі має свій канон. Природа має свій канон, після зими йде весна, за нею літо, а після й осінь, неможливо щоб після зими було літо! Це канон... Його не порушити.

Якщо ж вийти за межі іконописного канону, то ми впритул наблизимось до поняття антиікона. Антиікона – образ, який претендує зайняти місце ікони («анти» – замість). Антиікона імітує формальні ознаки ікони, як візуально, так і демонструючи характеристики ікони: «літургійність», «канонічність», «соборність» і т.д., і є структурованою частиною «культової» образної системи [2, с.186].

На даний час стає досить модно (в Україні) створення патріотичних іконних мотивів, де святі зображуються у вишиванках, де Пресвята Богородиця замість омофора тримає в руках вишитий рушник і т. д. Люди навіть не замислюються, що на таких так званих іконах не має нічого Божественного. Відомий кіногерой крикливо пропонував базарним покупцям «окультуриватися»: «Граждане, внедряйте культурку! Вешайте коврики на сухую штукатурку! Никакого модернизма, никакого абстракционизма! Спасает стены от сырости, вас – от ревматизма!» Сучасна продукція аналогічного значення для споживачів з релігійними запитами, також присутня.

Притримуючись канонів ми зберігаємо в собі частинку того, хто зображений на ній, а не віддаємо частинку свого щоб приписати це собі.

Висновки. Отже, якщо ваше серце приємно лоскочуть лаврове листя звань народного художника, лауреата та взагалі «митця», то майте на увазі, що маленький черв'ячок марнославства рано чи пізно підросте. Тоді він розірве ваші груди, як Чужий з однойменного фільму, і ви загинете. Не відбудеться цього тільки в одному випадку, коли художник вчасно почне ставити собі запитання: «Хто я?», «Навіщо я тут?», «Куди я йду?».

Список використаних джерел

1. Іуліанія (Соколова), монахиня. Иконопись – искусство традиции / Іуліанія (Соколова), монахиня // Православная икона. Канон и стиль. – М., 1998. – 257 с.
2. Лєпахін В. Ікона та іконічність / В.Лєпахін – Л. : Вид. «Свічудо», 2001. – 288 с.
3. Преп. Иоанн Дамаскин. Три защитительных слова против порицающих святые иконы или изображения / Преп. Иоанн Дамаскин. – Санкт-Петербург, 1893. – 168 с.
4. Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви / Л.А.Успенский – М. : Изд. братства во имя святого князя Александра Невского. 1997. – 480 с.
5. Флоренский П. Иконостас: Избранные труды по искусству / П.Флоренский СПб. : Мифрил. – Русская книга, 1993. – 365 с.

6. Лихачева В.Д. Искусство Византии IV-XV веков / В.Д.Лихачева. – Санкт-Петербург, 1986. – 310 с.

Summary. *The article analyzed the icon as a sacred art and its canons. Traced the influence of human factor on the artist's need for recognition, identity, and this causes the assignment of canons.*

Keywords: *canon, icon painting, icon, symbol, Christianity.*

УДК 784:78.0711.477.43 «19»/«20»

Арсенюк Т.О., студентка V курсу

Науковий керівник: Маринін І.Г.,

кандидат педагогічних наук, професор

ВОКАЛЬНО-ЕСТРАДНА ПІСЕННА ТВОРЧІСТЬ КОМПОЗИТОРА ОЛЕКСІЯ БЕЦА (друга половина ХХ– початок ХХІ ст.)

Анотація. *У статті висвітлюється творчі етапи формування вокально-естрадного репертуару подільського композитора Олексія Беца і його значимість у збагаченні музичного фонду вокального мистецтва Південно-Західного Поділля.*

Ключові слова: *вокально-естрадне мистецтво, лірична пісня, естрадна пісня.*

Творчості композитора Олексія Беца присвячено чимало наукових, публіцистичних джерел та публікацій у пресі (Є.Белова, А.Гавришук, П.Каньоса, В.Кропивницький, І.Маринін, М.Печенюк, П.Поліщук) у яких здійснено дослідження його життєвого та творчого шляху, особливостей композиторського стилю. Разом з тим вокально-естрадний жанр, який займає вагомe місце в творчості композитора потребує ретельного аналізу, відтак дана тема є актуальною.

Мета статті полягає у висвітленні вагомого внеску подільського композитора Олексія Беца в розвиток вокально-естрадного жанру Південно-Західного Поділля.

Перші паростки започаткування власного композиторського стилю О.Беца у написанні ліричних пісень з'явилися у другій половині 50-х – початку 60-х років ХХ ст. Пісенна стихія завирувала у душі молодого юнака-композитора. Перші публікації естрадних пісенних творів композитора з'явилися на початку 70-х років ХХ ст. у місцевій, обласній та всеукраїнській пресі: «Прапор Жовтня», «Корчагінець», «Радянське

Поділля». Успішну ходу поширення пісень композитора Олексія Беца підтримало видавництво популярного українського республіканського журналу «Радянська жінка».

Композитор досить часто звертався до поезії відомого подільського поета Мирослава Воньо. На слова поета він написав пісню «Кохати» [2], яка стала поширеною у молодіжному середовищі подільського регіону.

Тісний творчий зв'язок композитора з відомою українською поетесою-піснярем Софією Майданською матеріалізувався у ритмічній, з західноукраїнським мелосом пісні «Сопілочка». В «голосі» сопілочки прослуховуються тривожні відчуття невдалого кохання.

Пісня написана в естрадній манері з традиційним заспівом в буювиському колориті (підвищена IV і VI ступені). Плавність мелодії у народному стилі підкреслюється гостротою синкопованого ритму.

У 1977 році лірична «Пісня нічних вокзалів» на слова відомого українського поета Миколи Томенка (разом із інструментальним супроводом для фортепіано) віднайшла своє місце на шпальтах II випуску українського журналу «Радянська жінка» [5]. Пісенний твір набув широкої популярності серед студентської молоді, життя яких було тісно переплетене з сюжетом пісні: вокзали, поїздки, щасливі миттєвості зустрічей, смуток прощання.

Нелегка доля, спіткала пісню О.Беца «Стежина лісова» на слова Миколи Щербака. У 70-х роках ХХ ст. митець звернувся з проханням до відомого київського музиканта-педагога Юрія Юцевича надати рецензію на пісенний твір. На жаль, рецензія була негативною. Але головним для самого композитора і його пісень стали відгуки «рецензентів-слухачів», які душею і серцем сприймали й визначали рейтинг їх популярності. Пісню полюбили всі. А згодом, у 1977 році музична редколегія відомого київського пісенного видання «Музичні вечори» пісню «Стежина лісова» внесла до друку в перелік творів (розділ «Ліричні пісні»). Поряд з творами відомих композиторів-пісенників Б.Александрова, Л.Вербицького, К.Домінчена у IV випуску пісенного збірника «Музичні вечори» [6, с.28-31] була надрукована пісня Олексія Давидовича. Надалі пісня вдруге з'явилася у 1978 році в друці XXV випуску нотного видання «Популярні естрадні мелодії для баяна або акордеона» [7, с.2-3] поруч з творами відомих на той час радянськими й українськими композиторами В.Дашкевичем, О.Білашом, Є.Мартинівим, О.Пахмутовою. Композитор, підбадьорений такою підтримкою професійної композиторської еліти, з величезним бажанням працює над створенням нових напрацювань.

Естрадний стиль написання пісень О.Беца підпорядкував сучасним тенденціям молоді української естради, професійно використовуючи мелодико-інтонаційні, гармонічні та ритмічні особливості фольклорного музичного матеріалу Південно-Західного Поділля. Інструменталізм його творів з елементами рок, поп-музики та українського фолклору визначили творчий напрямок композитора, надав молодій українській естрадній пісні в 60-70 роки нову музичну хвилю на Поділлі.

Оригінальний естрадний стиль і манера пісень композитора полонили тоді сімейний дует Тамари Плющ і Петра Ситника. Завдячуючи їхньому високопрофесійному виконанню вони стали популярними в Україні й за її межами. Пісня «Ой сяду я край віконця» (слова народні) була настільки вдалою, що зразу набула надзвичайно великої популярності по всій Україні.

Пісенний твір був написаний у той же час, коли світ почув феноменальний яскравий і самобутній хіт молодого, геніального буковинського композитора-пісняря Володимира Івасюка – неперевершену «Червону руту». Це був 1970 рік. Пісня «Ой сяду я край віконця» виконувалася по радіо молодими подільськими співаками Тамарою Плющ і Петром Ситником. Перша публікація названої пісні з'явилася в обласній газеті «Радянське Поділля» (січень, 1973) [1]. Надалі її визнання поширилося на професійне коло виконавців – тріо бандуристок «Дніпрянка» у складі заслужених артисток України Юлії Гамової, Елеонори Миронюк та Валентини Пархоменко. У їх виконанні пісню оголошували народною, що зайвий раз свідчило про природне входження пісні у стан традиційності й народності, а з іншого боку – народне визнання композитора. Пісенний твір у виконанні тріо бандуристок був записаний Всесоюзною фірмою грамплатівок «Мелодія» (1988) і тисячними тиражами розповсюджений по усьому Радянському Союзі.

Творчий репертуарний доробок вокального дуету Тамари Плющ і Петра Ситника доповнюється новими піснями О.Беца: «Пада вечір» (сл. В.Морданя) та «Білі яблуні» (сл. М.Томенка), які пройняті глибокою душевною, задумливою лірикою. Пісні вперше прозвучали у 1974 році на авторському концерті композитора, який був записаний на Чернівецькому телебаченні відомим звукооператором Василем Стріховичем. Надалі пісня була надрукована у обласній газеті «Корчагінець» (лютий, 1973) [4]. Пізніше, у 1983 році виходить пісенна збірка поета Володимира Морданя «Калиновий вогонь». Серед вокальних творів збірки відомих композиторів В.Алексєєнка, К.Мяскова, В.Тилика побачила світ й пісня О.Беца «Пада вечір» [6, с.90-93].

Інша відома пісня «Білі яблуні» (сл. М.Томенка) відчула своє друге відродження у виконанні лауреатів всеукраїнських пісенних конкурсів і фестивалів сестер Ірини і Марини Стасюків у супроводі народного ансамблю народних інструментів «Джерела» Кам'янець-Подільського державного педагогічного університету (худ. керівник В.Лабунець).

З-під його пера О.Беца народжується пісня на слова української поетеси Ганни Чубач «Прости». Вона пройнята глибокими щирими почуттями, драматизацією музичного викладу. Першою виконавицею пісні була заслужений працівник культури України Тамара Плющ. Саме її відома подільська співачка обрала на міжнародний конкурс української пісні «Золоті трембіти», який відбувся 19-22 листопада 1992 року у місті Тернополі. У напруженій творчій конкуренції серед професійних виконавців конкурсантка завоювала Гран-Прі.

Пісня на слова Василя Адамовича «У нас в горах» [3] виконувалася чудовим солістом-тенором Володимиром Гуровим з Кам'яця-Подільського у супроводі вокально-інструментального ансамблю «Опришки» (художній керівник Руслан Іщук) з Івано-Франківська.

Дослідження вокально-естрадного жанру композиторської творчості О.Беца дає підставу стверджувати про глибину й оригінальність музичного інтерпретаторського мислення, синкретичне поєднання різних жанрових нашарувань, для якого притаманне відтворення: характерних для даної території мелодичних зворотів та ладо-гармонічних утворень; своєрідного подільського мелодико-інтонаційного ко-лориту.

Отже, творчий доробок композитора О.Беца у вокально-естрадному жанрі є його величезним духовним скарбом.

Список використаних джерел

1. Беца О. Ой сяду я край віконця. // Радянське Поділля. Хмельницький, 1973, січень.
2. Беца О. Кохати // Корчагінець, – Хмельницький, 1973, лютий.
3. Беца О. У нас в горах // Корчагінець. – Хмельницький, 1973, квітень.
4. Беца О. Пада вечір // Корчагінець. – Хмельницький, 1973, грудень.
5. Беца О. Пісня нічних вокзалів / Радянська жінка. – Київ, – №2, 1977.
6. Беца О. Стежина лісова / Укл. Г.О.Ніколаєва. – Вид. : Музичні вечори, №4, 1977. – 32 с.
7. Беца О. Стежина лісова / Укл. Є.Кравченко. Популярні естрадні мелодії для баяна або акордеона. – К. : Музична Україна, 1977. – Вип. №25. – 28 с.

8. Бец О. Пада вечір. / Укл. В.С.Таловиря. Калиновий вогонь: вокальні твори на слова українських поетів. – К. : Музична Україна, 1984. – 104 с.
9. Леонтьєв П.П., Печенюк М.А. Музична хрестоматія. Дзвінки голося: навч. метод. посіб. Пісенний матеріал. 8 клас. / Петро Петрович Леонтьєв, Майя Антонівна Печенюк. – Тернопіль : СМТ Астон, 2002. – 168 с.

Summary. The article highlights the creative stages of vocal-variety works of composer Olexiy Betz in historical and musicological aspects, its role and significance in enriching the original musical fund of vocal art in southeastern Podillia.

Keywords: vocal-variety art, lyric song, pop song.

УДК 7.025.4

Бакаренкова О.І., студентка VI курсу

Науковий керівник: **Вішгаченко О.Ф.**, асистент

ПРОБЛЕМА УСУНЕННЯ ЗАПИСІВ З ТВОРІВ СТАНКОВОГО ОЛІЙНОГО ЖИВОПИСУ

Анотація. Стаття присвячена проблемі видалення записів з поверхні станкового живопису у теоретичному та методологічному аспектах.

Ключові слова: реставрація, пізні записи, розкриття.

Усування записів з творів станкового олійного живопису та методи їх видалення з поверхні живописного твору є важливим етапом реставрації. Мета статті – окреслити основні принципи та методи видалення пізніх записів.

Видалення записів та поновлень живопису являє собою один з найбільш складних етапів реставрації – видалення часто називають ще розкриттям, розчищенням живопису. Такими термінологічними словосполученнями прийнято позначати процес реставрації, коли з поверхні фарбового шару (або шару лаку, поверх живопису) видаляють щільні нашарування, які частково або повністю змінюють зовнішній вигляд твору.

Значення терміну пов'язано з підходом до «живописної реставрації», поширеної у XVIII-XIX ст. Реставратори намагалися «потрапити» у колір і тон авторського живопису, відразу замішуючи щільні шари

фарб. За незначний час такі реставраційні доповнення сильно темнішали. Тоді ще не знали способів, за яких би реставраційні тонування не змінювалися б у тоні. Щоб приховати межі авторського живопису та власних «правок», реставратори минулого, після виконання останніх, прописували усю поверхню авторського фарбового шару, прагнучи зробити підправки менш помітними. У випадках, коли втрачених місць, хоча і дрібних, виявлялося багато і тонувати кожне окремо здавалося важким і непотрібним, реставратори суцільно прописували цілі ділянки живопису [2, с.54].

Крім того, прагнучи зробити невидимими кракелюри, що покривали сіткою відповідальне місце живопису, реставратори вважали природним «пройтися» пензлем, наприклад, по всьому зображенню обличчя, накладаючи, таким чином, на авторський живопис новий шар фарби. З часом цей реставраторський запис змінювався в тоні – темнішав. Таким чином, на картині утворювалися чужі нашарування фарби, так звані записи, які приховують під собою справжній живопис. Причому фактура та щільність таких суцільних прописок може дуже варіюватися; так наприклад, на російських портретах другої половини XVIII ст. суцільні реставраційні прописування настільки тонкі й прозорі, що їх іноді майже не можливо розрізнити неозброєним оком.

З другої половини XIX ст. у реставрації вперше починає ставитися мета збереження і розкриття пам'яток стародавнього живопису, яка виникла завдяки розвитку історичної науки. З початку XX століття художньо-естетичні цінності стародавнього іконопису починають займати провідну роль у середовищі знавців мистецтва та колекціонерів, у зібранні яких стародавня ікона зайняла рівноправне місце поряд із творами західноєвропейського та російського мистецтва. Зростаючий попит на стародавні ікони, розкриті від пізніших нашарувань, сприяв тому, що головною метою реставрації стало задоволення смаків замовників. Реставратори, розкриваючи первісний живопис, вже не поновлюють його, але, намагаючись не торкатися збережених частин ікони, відновлюють втрачені зображення на свій розсуд, стилізуючи під авторський стиль [3, с.24].

Чим більше на початку XX століття з'являлося ікон, реставрованих комерційним методом, тим важливішим було намагання вчених та художників, які ставали на захист пам'яток мистецтва, обмежити свавілля реставраторів та розробити наукові норми реставрації. Новий етап у розвитку теорії реставрації та у розробці наукової методології розкриття та поновлення творів живопису пов'язаний з діяльністю Археологічної комісії та нових товариств з охорони пам'яток. Норми

наукової реставрації, які були висунуті Археологічною комісією, були підтримані на XV археологічному з'їзді, де була розвинута концепція Покришкіна та запропоновано не вдаватися до поновлення та обмежитись тільки укріпленням, розчисткою та закриттям білих плям одним тоном. Сутність реставрації, як тепер вважали, полягала не у поверненні творам їх первісного вигляду, а в тому, щоб вони дійсно відповідали роботі художника. Замість стилізованого розпису було запропоновано принцип умовного доповнення втрат.

У 1915 році виходить у світ перша, не тільки у Росії, але й в Європі, стаття П.П.Покришкіна «Краткие советы по вопросам ремонта памятников старины и искусства», де історично-художня цінність пам'ятки мистецтва була визначена як документ своєї епохи. Головною є ідея недоторканності стародавнього живопису [1, с.52-53].

У першій половині ХХ ст. значення процесу розчищення (за терміном І.Е.Грабаря – розкриття) зросло порівняно із попередніми етапами розвитку реставрації. На процес розкриття покладалися дуже відповідальні завдання. Одночасно реставратори зіткнулися з іншою проблемою. Виявилось, що на давніх творах іконопису частина збереженого первісного живописного шару може становити лише незначний відсоток площі, а решту перекривають пізніші нашарування, які, однак, також мають власну цінність та історію. Було вирішено вжити метод, який пізніше отримав назву «фрагментаризації записів» [1, с.72-73].

На сьогоднішній день існують такі підходи до видалення записів:

- а) пізні записи, що приховують первісний живопис і являють собою малохудожній ремісничий виріб, як правило, видаляють;
- б) у деяких випадках при пізніших поновленнях живописного твору на них робили написи, що повідомляють про історію твору, його легенду. Написи інколи містять дати створення твору чи його поновлення. Самі ж пізні записи є відображенням етапів життя твору і дозволяють документувати його історію. Тому іноді буває необхідно зберегти пізні записи або окремі фрагменти, що являють художню або історичну цінність;
- в) у тих випадках, коли пізніший запис сам є високохудожнім твором мистецтва і його видалення становитиме незворотну втрату для історії культури, він може бути залишений недоторканим с [4, с.43].

Єдиним способом, що дозволяє зберегти весь шар запису (або фрагменти його) і при цьому розкрити первісний живопис, є його відшарування і перенесення на нову основу. Необхідність цього відзначав ще І.Е.Грабар в період становлення радянської реставрації. Ра-

дьянські реставратори першими у світовій практиці звернулися до вирішення цієї проблеми. Перші експерименти були проведені в 1919 році Д.Ф.Богословським. Потім досліди з відшарування записів продовжили в Центральних державних реставраційних майстернях відомі реставратори Г.О.Чириков, Н.І.Плеханов і В.О.Кіріков [3, с.72].

Отже, найголовнішою проблемою розкриття є встановлення балансу між історичним виглядом і збереженням оригіналу (автентичних частин). Тому доцільним є визначення того, що розкриття – не лише технічний процес простого видалення або розчищення, але й спосіб виявлення автентичності. Інакше кажучи, розкриття – це завжди вибір: або на користь первісного (автентичного), або на користь історичного, однак найчастіше має місце компромісне рішення.

Список використаних джерел

1. Бобров Ю.Г. История реставрации древнерусской живописи / Ю.Г.Бобров. – Л. : Художник РСФСР, 1987. – 163 с.
2. Кудрявцев Е.В. Техника реставрации картин / Е.В.Кудрявцев. – М. : Издательство В.Шевчук, 2002. – 252 с.
3. Филатов В.В. Реставрация станковой темперной живописи / В.В.Филатов. – М. : 1986. – 264 с.
4. Цитович В. Реставрація: між парадигмою і теорією / В.Цитович. // Пам'ятки України. – 2004. – Ч. 2. – С.30-57.

Summary. The article is deals with deleting repainting from the surface of easel painting in theoretical and methodological aspects.

Keywords: restoration, late repainting, dislouser.

УДК 725.182(477.43):7.072.2

Беженар А.І., студентка VI курсу
Науковий керівник: **Березіна І.В.**,
кандидат архітектури, доцент

ОБОРОННА АРХІТЕКТУРА ПОДІЛЛЯ В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВІ

Анотація. Стаття присвячена розгляду історіографії та джерельної бази фортифікаційного зодчества Поділля.

Ключові слова: історіографія, історико-архітектурні дослідження, фортифікаційна споруда.

Поділля – один з найцікавіших з історико-архітектурної точки зору регіонів, відомий своєю винятковою геополітичною роллю в житті Південно-Західної Русі-України. На теренах Поділля впродовж XIII-XVIII ст. перетиналися політичні інтереси Литви, Польщі, Золотої Орди, Туреччини, Росії. Порубіжне положення Поділля спричинилося до появи на його теренах потужних фортифікацій, котрим, на думку А.Н.Кирпичникова, треба завдячувати могутньому військово-технічному злету Київської Русі, який протягом довгого часу впливав на розвиток військової техніки й тактики, а також організації оборонного будівництва. Проблема генези й еволюції фортифікацій Поділля практично залишалась поза увагою дослідників. Це пояснюється складністю архітектурно-археологічних досліджень здебільшого зруйнованих, занедбаних і спотворених фортець, замків та оборонних храмів, а також недостатньо опрацьованою джерелознавчою базою [1, с.76].

Метою даної статті є мистецтвознавчий аналіз наукових досліджень оборонної архітектури Поділля.

Вивчаючи оборонне зодчество Поділля, слід насамперед вказати на низку історіографічних робіт М.Грушевського, Д.Дорошенка, К.Шайпохи, Ю.Антоні, О.Чоловського, Ю.Сіцінського, Р.Афтаназі, В.Гульдмана, М.Молчановського, доповнених нечисленними статтями і монографіями. Дослідники середньовічної оборонної архітектури Поділля зазначають, що суттєвий вплив на фортифікацію виявили особливості природної топографії Подільської височини, порізаної численними притоками Дністра та Південного Бугу, річища яких лежать в глибоких долинах і мають безліч вигинів та закрутів, утворюючи численні миси, підняті на десятки метрів над заплавами річок. Тип масового укріплення є найхарактернішим для Поділля. До нього належать фортифікаційні комплекси, замки, окремі оборонні споруди та храми-фортеці Кам'янець-Подільського, Меджибожа, Зінькова, Кривчого, Скали-Подільської, Сутківців, Чернокозинців, Шарівки, Буданова, Підзамочка, Бучача, Панівців, Янова, Теробовлі, Микунців, Висічки, Старого Збаража, Озаринців тощо. Характерними рисами їх є чітка функціональність, суворість силуету, лаконічність архітектурних об'ємів, стриманість пластичних форм, обмежене використання декору [3].

У середині XIX ст. М.Орловський був одним із перших дослідників, що пропагував історію краю. Він опублікував протягом 1862 р. історичні описи подільських містечок Меджибожа, Сатанова, Ярмолин-

ців, села Панівці Кам'янецького повіту; у 1863 р. – заштатного міста Бару, містечка Чорного Острова, повітових міст Вінниці, Брацлава, Проскурова, містечка Ладжина Гайсинського повіту, Шаргорода; у 1864 р. – історичні описи Смотрича, Летичева, Літина, Могилів-Подільського, Ольгопіля, Ямпоя.

Ландшафтно-топографічний чинник міст подільського регіону виразно простежується по даних картографування Л.Махновцем, що згадуються в Літописі Руському. Міста Пониззя з'являються в літописі XII ст. як такі, що вже існують; жодних даних про час їх заснування літопис не подає. Ці міста вкрай нечисленні: Ушиця, Микулин, Бакота, Калюс, Кучелмин, Кам'янець. В кінці XIV ст. до них додаються Смотрич, Червоноград, Скала, Меджибіж, Божський, Вінниця [3].

У польській історіографії, присвяченій фортифікаційному будівництву, умовно можна виділити три напрями досліджень: замкове і двірське оборонне будівництво (Л.Кайзер, С.Колодзейський, Є.Розпендовський); міські фортифікації XV-XVII ст. (Я.Шимчак, Я.Відавський, В.Калиновський, А.Мелобендзький,); бастионне будівництво (Я.Богдановський, С.Герbst, Я.Лобоцький, Є.Розпендовський).

Спробу типологізувати фортифікаційні споруди здійснено у працях Я.Богдановського, С.Фуглевича, котрі у 1994 році публікують словник, де розповідається про фортифікації від XIII ст. до поч. XX ст., що поділяються на елементи і способи оборони, оборонні системи, школи, тактики і т.д. [1].

Значний вклад у дослідження оборонних укріплень Поділля зроблено польським вченим Б.Гверкіним, котрий після війни на основі збереженої частини рукописів у 1949 році подав напрацювання власних багаторічних досліджень у вигляді докторської дисертації. Його результати допомогли у 1983 р. групі львівських архітекторів розробити ескізний проєкт реставрації та пристосування Язловецького замку під культурно-відпочинковий центр.

Слід відмітити монографію Романа Афтаназі. Він залучив до своєї праці щоденники та описи мандрівників, які залишили цінні свідчення про топографію та історичне минуле міст і містечок Поділля. Використав велику кількість архівних джерел, праць дослідників XIX ст., малюнки Н.Орди, А.Лянге, А.Гротгера, а також велику кількість світлин кінця XIX- першої половини XX ст., мемуари колишніх власників тощо. У роботі поміщена ґрунтовна інформація про Язлівець, Висічку, Скалу, Гусятин, Червоногород, Збриж, Сидорів, Ко-

линдяни, Королівку, Чернокінці Великі, Заліщики, Підпилип'я, Олексинці та Сапогів.

Одним із цікавих досліджень останніх років є праця Яна Адамчика. В ній автор описує оборонні укріплення Руського, Белзького та Подільського воєводств, у яких ретельно виписана лектура організації оборони краю, типологія фортифікації та передовсім найповніший на сьогодні каталог, що може бути використаний на дальших дослідженнях та охорони історичної спадщини.

Важливими для дослідження є краєзнавчі публікації. Так, наприклад, член Всеукраїнської спілки краєзнавців та заслужений працівник культури України С.Бубернак у Ягільниці створив музей історії села та видав ряд книг присвячених Ягільниці. Я.Павлик, систематизувавши дослідження про м.Товсте, видав книгу про історію міста, де значна увага приділяється оборонному укріпленню, яке існувало в XV-XVII ст. Краєзнавець М.Йолтуховський разом із І.Барладином видали краєзнавчі нариси про м.Бар. Г.Медведчук систематизувала усі публікації про Меджибіж з бібліографії, довідників-путівників, обласних та районних газет Радянської доби та часів незалежності України, журналів тощо [2, с.9].

Оборонна архітектура Поділля є ваговою складовою української культури. Історіографічні та мистецтвознавчі дослідження науковців відкривають перспективи використання об'єктів фортифікаційного зодчества у пам'яткоохоронній, реставраційній, краєзнавчій і туристичній сферах.

Список використаних джерел

1. Винокур І. Кам'янець-Подільський державний історико-архітектурний заповідник / І.Винокур, Г.Хотюн. – Львів, 1986. – 76 с.
2. Павлик Я. Історія Товстого / Ярослав Павлик. – Чортків, 2000. – 44 с.
3. Сіцинський Ю. Оборонні замки західного Поділля XIV-XVIII ст. / Юхим Сіцинський. – Кам'янець-Подільський : Центр Поділлязнавства, 1994. – 96 с. – (історико-археологічні нариси).

Summary. The article deals with the study of the historiography and source-base the defensive architecture Podillya.

Keywords: historiography, historical and architectural research, fortifications.

УДК 738.3(477.85)

Беженар В.І., студент VI курсу
Науковий керівник: Кляпетура С.І., асистент

ХУДОЖНЯ КЕРАМІКА НА ТЕРЕНАХ БУКОВИНИ ЯК СКЛАДОВА ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА КРАЮ

Анотація. Стаття присвячена розгляду художніх особливостей кераміки буковинського краю, її семантики, типології та стилістики.

Ключові слова: декоративно-прикладне мистецтво, художня кераміка, гончарство, гончарний круг, лощення, задимлення, майоліка, теракота.

Буковина відома розмаїттям об'єктів декоративно-прикладного мистецтва: художня обробка деревини, металу, шкіри; плетіння з природних матеріалів, гончарство, кераміка, вишивка, ткацтво, килимарство, писанкарство, декоративний розпис, витинанка, бісероплетіння тощо. Проте, народне та декоративно-прикладне мистецтво Буковини практично залишалось поза увагою дослідників, частково висвітлювались окремі його види.

Метою даної статті є окреслення історичної та художньої специфіки кераміки досліджуваного регіону.

Згідно з археологічними дослідженнями найдавніші знахідки керамічного посуду на Буковині були виявлені на території села Коболчин ще в добу неоліту. Розвиток сучасного промислу Буковини веде свій початок з кінця XIX ст., коли більшість населення займалося виробництвом декоративних глеків, горщиків, мисок та іншого домашнього начиння. Осередки утворювалися на основі праці окремих народних умільців по місцю видобування природного матеріалу – глини. Майстри Хотинського, Сокирянського та Вижницького районів зберегли багатотомові традиції художньої кераміки. Найбільш відомі майстри: І.Шевчук, Ф.Кушнір, В.Мамаво, В.Кучінік, І.Гонца, С.Богопольський, І.Панков, В.Гончар, І.Гончар та інші [3].

Найголовнішим пристроєм у роботі гончаря був гончарний круг. До кінця XIX ст. в буковинських гончарів ще зберігалися шльонські круги (архаїчніші), але майстри переважно користувалися волоськими. Вони склалися з трьох найголовніших частин: дерев'яного верхнього круга – «верхняка», нижнього круга – «спідняка», які з'єднувалися між собою віссю – «веретеном», виготовленим з твердих порід дерева. У XIX ст. в селі Коболчин працювало 257 гончарів, тобто майстер був

майже в кожній четвертій хаті. Для більшості з них заняття керамікою було єдиним джерелом прибутку [1, с.25].

Буковина багата на сіру та коричневу глину. Глина сірого кольору при випалюванні набуває світло-жовтого відтінку. Гончарна кераміка проходить 40-денний цикл виготовлення. Спочатку глину замішують на спеціальному обладнанні. Опісля декількох днів майстер на гончарному крузі починає формувати виріб. Деякі дрібні приставні частини – ручки, носики, підставки відтискуються в гіпсових формах, а вже потім прикріплюються рідкою глиною (шлікером). Після ліплення глина тиждень сохне в природних умовах, без додаткових підігрівів і вентиляцій. Потім виріб випалюється у печі при температурі від 850 до 900°C, після чого його глазурують або розмальовують, а потім ще раз випалюють при такій же температурі.

Гончарі буковинської культури використовували дві техніки декорування виробів – лощення й задимлення. Лощення – це полірування поверхні ще невипаленого виробу лощилом – гладеньким камінчиком чи кісткою. Після лощення поверхня посудини стає ущільненою, а тому – вологостійкою. Крім того, набуває вишуканого блискучого вигляду. Вироби чорнодимленої кераміки одержують за допомогою спеціального димлення. При закінченні випалювання вкладається в топку горна дерево, яке при горінні виділяє багато диму. Горн засипають землею, так званою заспою, яка щільно закриває всі отвори в челюстях і топці горна. Внаслідок недостатнього доступу кисню ззовні дрова згорають за рахунок кисню, який є у глиняних виробках. Чим більше у складі глини заліза, тим чорніший посуд. При малій кількості в глині заліза під час випалювання посуд набуває сріблясто-попелястого кольору. Такий посуд не розписують, його прикрашають лискуванням. На напівсухий черепок гладеньким камінцем наносять орнамент з нескладних елементів рослинно-геометричного характеру, який після обпалу плетивом блискучих ліній створює своєрідну гру світла й тіні.

З сивої давнини буковинцям відомі такі види кераміки – майоліка та теракота. Майоліка має на лицьовій поверхні поливу зі склоподібних прозорих (глазури) або непрозорих (емалі) складів. Полива – порошок тонко розмеленого кварцового піску, скалинця (польового шпату), свинцю, крейди, розмішаних на воді, яким вкривають, поливають керамічні вироби. Під час випалу склоподібна маса розтоплюється, розтікається, утворюючи блискучу глянцевою поверхню. Теракота, тобто «палена земля» не має поливи. Теракота виготовляється з особливих сортів глини, яка після обпалювання набуває характерну фактуру (від грубозернистої до тонкозернистої, з суцільним чи частковим поліру-

ванням) і колір (від чорного та червоно-коричневого до світлого кремового). З майоліки й теракоти виготовляли столовий і фігурний посуд, вази, скульптури, іграшки, лицювальну плитку. До теракоти відноситься й кераміка, розписана ангобами – різнокольоровими глинами: білими, блакитними, червоними тощо. Розпис ангобами виконується по вогкій глині. На надто вологому виробі ангоб розпливається. Ангоб має легко витікати крізь наконечник гумової груші, створювати на поверхні щільну, непрозору барву. Крім гумової груші, ангоби припускають розмальовування пензлями, пір'ям і навіть пальцями. Нанесений ангоб закріплюється подальшим випалом [2].

У формі посуду та орнаментиці Буковини проглядаються традиції декоративно-прикладного мистецтва, зокрема вишивки та ткацтва. Найчастіше художню кераміку розписують геометричним та рослинним орнаментом (квіти, грона, колоски, гілки у вигляді букетів та віночків). Зустрічаються й найпростіші елементи – риска, кривулька, крапка. Зображення рослин малюють з симетрично розміщеними гілками, квітами, листям. Орнамент буковинської кераміки підкреслює художню якість і форму виробів [4, с.9].

Таким чином, художня кераміка – поліфункціональна за своєю суттю, несе не лише утилітарне призначення, але є також відображенням і пізнанням життя, що закодовано у знаковій системі, визначаючи її історичну, культурологічну та морально-естетичну цінність для сучасників. Мистецтво художньої кераміки увібрало в себе генетичну пам'ять багатьох культур, що відображають складний та тривалий процес генези й розвитку традиційно народних мистецьких промислів на теренах Буковини.

Список використаних джерел

1. Бушина Т. Декоративно-прикладне мистецтво Радянської Буковини / Тетяна Бушина. – К., 1986. – 127 с. – (Науково-популярний нарис).
2. Крутенко Н.Г. Розповіді про кераміку / Крутенко Н.Г. – К. : Либідь, 2002. – 252 с.
3. Купчанко Г.И. Некоторые историко-географические сведения о Буковине / Купчанко Г.И. – К., 1875. – 85 с.
4. Чорний О.Д. У царстві коблччинського глечика / Чорний О.Д. – Чернівці, 2011. – 47 с.

Summary. The article deals with the study of the artistic pottery features of Bukovina region the semantics, typology and style its.

Keywords: decorative-applied art, art pottery, pottery, pottery wheel, glossing, smoke, majolica, terracotta.

УДК 784.4(477)

Белінська В.Б., студентка V курсу
Науковий керівник: Чайка М.М., викладач

ВИХОВАННЯ У ДІТЕЙ ПРАЦЕЛЮБНОСТІ ЗАСОБАМИ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ПІСНІ

Анотація. У даній статті висвітлюється виховання у дітей працелюбності засобами української народної пісні.

Ключові слова: народна пісня, фольклор, календарна обрядовість, засівальні пісні, весняні пісні.

Важливим засобом виховання молодого покоління в українській народній педагогіці здавна були календарно-обрядові пісні, які супроводжували річний аграрний цикл. Ще з дохристиянських часів вони стали поетичним супроводом виснажливої землеробської праці, окрилювали, надихали на переборення труднощів, тамування душевної болі, підносили настрої, множили сили.

Народна пісня полонила серця дітей, засіювала в них зерно любові до праці, поваги до хліборобського заняття. Візьмемо для прикладу засівальну пісню циклу зимових свят «Ходить Ілля на Василя». У ній шанований українцями святий змальований в образі хлібороба:

*Ходить Ілля на Василя
Носить пугу житню,
Де замахне, – жито росте,
Роди, Боже, жито, пшеницю
І всяку пшеницю.*

Бажала селянинові достатку, успіху в господарюванні, доброго врожаю і пісня колядника:

*Дай же вам, Боже, широкої ниви,
А на тих нивах рясні ячмена,
В перо перисті, в зерно зернисті,
В зерно зернисті, в колоси колосисті.*

Колядки-побажання гіперболізували можливі плоди хліборобської праці. Але саме в такому перебільшені й полягає їх просочуюча, магічна, заклинальна сила. Обряд велить, щоб колядки та щедрівки виконувалися дитячим чи молодечим гуртом. Це ще більше посилю-

вало їх магичний ефект і мало виховний вплив. У свідомості молодій людини формувалося уявлення про ідеал людського щастя, доброї долі: міцна працююча родина, незрадливе здоров'я, тепла та затишна оселя, достаток у господарстві, можливість працювати й споживати плоди своєї праці.

Велике виховне значення для молоді мала й аграрна гра, що входила до комплексу календарної обрядовості. У ній імітувалась оранка (плугом «орали» сніг), засівання (обійстя посипали зерном), збирання врожаю. З часом магичний зміст образного «програвання» усіх етапів трудового процесу призабувся, але залишилася пісня, яка знайомила молоде покоління з усіма стадіями трудового процесу та сільськогосподарських робіт.

У веснянці «Льон» дівчина співає-запитує матір, як льон сіяти, вибирати, молотити, мочити, витягувати, сушити, терти, прясти, ткати.

Так пісня вводила дитину в коло традиційних трудових обов'язків. Початок роботи пов'язувався з дією вищих, чарівних сил, що допомагають селянинові. Далі на допомогу приходить сама природа, і, нарешті, завершують справу вмілі руки хліборобів:

<i>Орел поле ізорав,</i>	<i>Щоб косарі скосили,</i>
<i>Пшеницю засіяв,</i>	<i>Молодці згребли,</i>
<i>Крильцями зволович,</i>	<i>А дівчата зв'язали</i>
<i>Дрібний дощик примочив.</i>	<i>На коровай держали.</i>

Ця пісня відображає зв'язок трудової, родинної та шлюбної тематики в пісенному фольклорі українців. В іншій, русальній пісні, цей зв'язок проступає ще виразніше. Дівчина співає-гадає про свою долю: кому вона буде милою, «чи ратайку – дай Боже! чи лінтяйку, – крий Боже!».

Як бачимо, уявлення про щасливий шлюб народна мудрість пов'язує з трудовими заняттями подружжя, стверджує, що надійний шматок хліба можна мати від хліборобської праці. Саме цю думку й доносить до свідомості молодій людині русальна пісня.

Глибокою любов'ю до рідної землі пройняті жнивварські та косовицькі пісні. У них – тепло літнього сонця, свіжість ранішніх світанків, прохолода довгих вечорів, спокій зоряних ночей, аромат достиглого жита та пшениці. Навіть мотиви важкої праці під виснажливим пекучим сонцем вирають іскорками сподівання на щастя вечірніх молодечих побачень, кохання, одруження. Пісня викликає дівчину-жницю:

Ой жни, дівче, пшениченьку
Та й не думай собі,
Буде тота пшениченька
На коровай тобі!

Пісня, як чиста джерельна вода у спеку, відновлювала сили, легшувала тягар монотонної праці, а іноді стимулювала, жартома підганяла проворних у роботі:

*Ой я жала, жала
І дуже пильнувала –
У день по три копи нажинала.
Я ж думала, що три копи,
Оглянулась – аж три снопи.*

Мотиви величання трударів звучали в обжинкових піснях. Вони формували у свідомості молодого покоління уявлення про дійсні та примарні цінності. Женці, вертаючись із поля, несли господареві останнього снопа та вінок, сплетений із колосків, і співали:

*Прочини, господарю, ворота,
Занесли тобі віночка із золота;
Він не із золота, а із жита,
Да дозволь тобі, Боже, спожити.*

Величання трударя в апогеї його устремлінь – хіба це не зміцнення його духу? Хіба це не приклад для його нащадків?

«Програвання» хліборобських робіт мало вплив на підсвідомому рівні. Воно створювало у дітей, молоді особливий психологічний стан внутрішньої налаштованості на трудові дії.

З весняних пісень линуць слова, що мотивують працю, детально описують послідовність трудових процесів. Ці пісні ніби задають програму дій, чітко окреслюють етапи роботи.

Літо – це апогей хліборобського року, пора найбільшого напруження сил, праці майже без перепочинку. Народний геній тонко підмітив і відобразив у пісні всі психологічні стани людини, включеної до тривалого трудового процесу. Тому жнивні пісні часто звучать як стимул до праці, особливо для молоді. У жнивних піснях думка про втому переплітається з жартом, легкою іронією, звернення до природних сил за підтримкою. Женці просять сонечка, щоб воно не сходило так рано і не заходило так пізно, щоб продовжувало години перепочинку. Вони просять дощика, щоб дам їм відпочинок хоч на часинку. В обжинкових піснях звучить радість, гордість за результати праці, величання хліборобів.

З текстів календарних пісень чітко постає одвічна тріада «Бог – природа – людина». Бог Отець уособлює для хлібороба благословення, прихильність вищих сил. Мати-природа дає наснагу, натхнення в праці, допомагає людям дощем, сонцем, теплим вітром. У тріаді, поруч

з Богом і природою, людина посідає останнє місце, але саме для неї звучать найвеличніші слова. Навіть пісня про невірних трудівників звучить як легка іронія, а не дошкульний жарт.

Таким чином, обрядові пісні хліборобського року своїм поетичним словом не лише вводили дитину у світ дорослого, трудового життя, а й допомагали їй осягнути філософську картину світу, зокрема, усвідомити роль праці як основи людського буття.

Список використаних джерел

1. Іваницький А. Українська народна творчість. – К., 1990. – 386 с.
2. Дитячий фольклор. Коліскові та забавлянки. – К., 1984. – 470 с.
3. Українські народні звичаї та обряди: Програма-запитальник / Уклад. Г.Б.Бондаренко. – К., 1993. – 15 с.
4. Дитячий фольклор // Уп. Г.Довженко. – К. : Муз. Україна, 1986. – 232 с.
5. Українські народні пісні // Упор. М.В.Гордійчук. – К.: Муз. Україна, 1987. – 305 с.

УДК 378.147.016:786.8

Белінська В.Б., студентка V курсу
Науковий керівник: Бец О.Д., доцент

ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОГО МЕТОДУ М.Д.ЛЕОНТОВИЧА. ВИКОРИСТАННЯ ПРИЙОМІВ НАРОДНОГО БАГАТОГОЛОССЯ ТА ПРОФЕСІЙНОЇ ПОЛІФОНІЇ В ХОРОВИХ ТВОРАХ

Анотація. У статті зроблена спроба проаналізувати особливості творчого методу М.Д.Леонтовича, а також розглянуто принципи поєднання яскравої і національної визначеності та засобів гуртового співу з найвищими досягненнями професійної загальноєвропейської хорової культури.

Ключові слова: творчий метод, стиль письма, народне багатоголосся, засоби поліфонії.

Хорова творчість М.Д.Леонтовича (1887-1921) – одна із найяскравіших сторінок української музики. Композитор окреслив найтипівіші риси національного характеру народу, розкрив глибину його великої душі, невичерпність і могутність його творчого духу.

Леонтович у своїй творчості збагатив українську музику новою естетикою, новими методами перетворення музичного фольклору. Переважна більшість його самобутніх за манерою художнього вислову хорів заснована на поетичній образності і мелодичному матеріалі народних пісень.

Опрацьовуючи власний метод активного перетворення народної пісенності, Леонтович глибоко шанував і всебічно вивчав досвід Миколи Лисенка в галузі обробок українських народних пісень. Від нього композитор запозичив дбайливе ставлення до народної пісні, прагнення розкрити її ладові особливості, використати фактурні принципи та голосоведіння, а також уміння поєднувати специфіку підголоскової фактури з принципами поліфонічного мистецтва.

Своєрідність творчого обдарування Леонтовича, його індивідуальний мистецький «почерк» відбув М.Леонтович в одній з найперших самостійних спроб Леонтовича – у збірці пісень з Поділля. Ознайомившись з піснями початкуючого автора, Лисенко розгледів у них ледь помітні тоді, але такі життєдайні на майбутнє зародки художнього стилю, якому судилося скласти цілу епоху в розвитку української хорової культури.

У своїй творчості Леонтович сміливо виходив за межі народнопісенної «музичної лексики», вивчав і творчо застосував основи музичного професіоналізму й визначні художні набутки мистецького досвіду. Зокрема, глибоко цікавився Леонтович творчістю і науковою працею російського композитора і теоретика С.І.Танєєва – одного із визначних майстрів поліфонічного письма у світовій музиці, а у його учня, теоретика Б.Яворського, займався протягом 1909-1919 років, удосконалюючи свою композиторську майстерність. Яворський збагнув силу небуденного таланту Леонтовича, його витончене чуття народності і робив усе для того, щоб розвинути в ньому ці якості. Навіть завдання на оволодіння прийомами і засобами класичної поліфонії він нерідко давав йому на основі народнопісенних мелодій. Саме так виник у першій редакції славнозвісний «Щедрик» (завдання на остінато) та деякі інші твори [1, с.46].

Краса народної пісні і краса самобутнього таланту злилися у творчості Леонтовича у неподільну цілісність. І природним висновком цього стали неповторні музичні шедеври, кожен з яких – то цілий скарб у духовному надбанні народу, сторінка з його життя і долі, вирізьблені на дорогоцінному камені вправною рукою великого майстра.

У творчості ж Леонтовича народнопісенна тема служить лише приводом, підставою для авторського самовираження, сповна підпорядко-

вується музиці композитора, яка відіграє найголовнішу роль у виявленні певного ідейно-художнього задуму. «Такі твори, – на думку Левка Ревуцького, – є перехідний ступінь до цілком оригінальної творчості в народному дусі».

Отож саме цією докорінною відмінністю у трактуванні ролі фольклорної цитати і визначається жанрова специфіка хорів на народнопісенні теми М.Леонтовича порівняно з власне обробками народних пісень його попередників. Своє завдання композитор вбачає не тільки у добросовісному пристосуванні одноголосної мелодії до правил багатоголосся народно-підголоскового, гомофонно-гармонічного чи мішаного складу, скільки в цілковитому підпорядкуванні запозиченої теми власному, достатньо індивідуалізованому ідейно-художньому задуму. Отже, суть творчого методу Леонтовича полягає, перш за все, у неповторно особистісному баченні народних тем.

Робота над обробкою кожної пісні тривало в композитора протягом тривалого часу, використовувались усі внутрішні можливості першоджерела. Залишаючи мелодію незмінною, композитор застосовує багатий арсенал гармонічних, поліфонічних, фактурно-тембрових засобів для створення індивідуальних образів.

Хорові твори становлять одним із найбагатших жанрів української музики. Розвиток хорового мистецтва зумовив використання в композиторській практиці нових засобів гармонічного письма, а також прийомів розвитку хорової тканини.

У жанрі хорової пісні з найбільшою силою розкрився талант Леонтовича як художника – новатора, блискучого майстра стилю а capella. Стиль хорового письма М.Леонтовича представляє складний, своє рідний синтетичний сплав, в якому нерозривно поєднуються риси гомофонно-гармонічного і поліфонічного складів, прийоми народної і професійної поліфонії. Леонтович брав за основу своїх творів пісні різних жанрів і різних тематичних груп: обрядові та ігрові («Щедрик», «Гра в зайчика», «Дударик», «Мак»); жартівливі і танцювальні («За городом качки пливуть», «Женчикок-бренчикок»); історичні («Ой зійшла зоря») [2, с.18].

Головну ж увагу він приділяв тим зразком фольклору, які тісно пов'язані з повсякденним життям і побутом народу, вважаючи їх найбезпосереднішим відображенням дум, почуттів і психології людей («Піють півні», «Пряля», «Над річкою, бережком...»).

У залежності від жанру, форми, музичного стилю пісні, від її образного змісту Леонтовича віддає перевагу тим чи іншим засобам музичної виразності.

Широкі, протяжні наспіви наснажуються поліфонічними прийомами, де особливості народного гуртового співу збагачуються майстерно вжитими засобами імітаційної техніки. Досить часто в обробках Леонтовича можна зустріти типовий для народного багатоголосся варіантно-підголосковий склад, витоками якого є народне колективне імпровізаційне варіювання куплету пісні, як от в творах «Синє море», «Ой від саду», «Ой піду я лугом», «Попід терном стежечка». В цих піснях всі голоси є варіантами основного наспіву.

Використання принципів народного багатоголосся позначилося на голосоведенні, котре відзначається переважанням консонантності, широким використанням паралельного руху, великою роллю унісонів та октав. Уніسونи та октави у Леонтовича, як і в народній пісні, мають подвійне значення – як мелодичні «вузли», до яких зводяться голоси в завершенні музичної думки, та як засіб, що сприяє посиленню смислового значення того чи іншого слова в тексті. В пісні «Пряля», наприклад, це підкреслення злої, ворожої сили.

Однією з найхарактерніших особливостей народного багатоголосного співу є присутність заспіву («Щедрик», «Ой матінко моя», «Ой сивая зозуленька», «Ой розвився», «Зашуміла ліщинонька», «Ой посеред двору», «Ой там за горою»).

Зазвичай, в традиціях народного співу, заспівує нижній голос. Використовуючи такий прийом багатоголосся, Леонтович поширює його можливості, застосовуючи деякі засоби професійного поліфонічного письма. Зокрема, у творі «Ой ніхто ж там не бував» заспів супроводжується контрапунктуючим голосом. Заспів «Пряля» побудований на мелодії контрапункту до основної теми, який звучить на фоні розміреного звучання тонічної гармонії і визначає характер усього твору. У пісні «Козака несуть» М.Леонтович також вводить заспів, якого немає в народному першоджерелі, використавши для цього контрапункт басів з подальшого розгортання басового голосу [3, с.38].

Одним з найпоширеніших прийомів професійної поліфонії, котрий проникає в хоріві твори М.Д.Леонтович, є імітація початкової поспівки. Цей прийом пов'язаний з типовим для народної пісні викладом, коли одноголосний заспів підхоплюється іншими голосами («Мала мати одну дочку», «Налетіли журавлі», «Ой вербо, вербо», «Піду в садочок» та ін.). Таким чином, можливість імітації прихована в народному багатоголоссі у формі описаного почергового вступу голосів. Найбільш поширені імітації в унісон чи в октаву, але зустрічається

також імітація у верхню терцію – «Пливе човен», в нижню кварту – «Ой з-за гори кам'яної». Рис фугато набувають багаторазові імітації на початку твору («Котилася зірка»).

Послідовний виклад однієї піснівки декількома голосами переростає в невеликі канони. «Над річкою, бережком» – чумацька пісня, яка викликає до життя яскраві картини та образи. Композитор реалізує свій творчий задум у класичній поліфонічній формі канону. Застосування цього прийому створює ефект відлуння пісні, що лине над степом. «Ой у саду голуби гудуть» – 6-та строфа хору – є зразком триголосного канону. У жартівливій пісні «Попід терном стежечка» композитор використовує нескінченний канон, який допомагає створити грайливий образ тексту пісні «А хто її знатиме, а хто цілуватиме?». Поєднання окремих засобів імітаційної техніки з деякими особливостями гуртового співу спостерігається в хорі «Ой час, пора до куреня». В третьому куплеті автор подає так званий стретний вступ голосів і тим самими мотивом.

Неодноразово композитор використовує прийом остінато – в хорових творах «Щедрик», «Дударик» основою остінато є сама мелодія пісні. З цього випливає один з показових, часто вживаних композитором прийомів – вилучення з мелодії головного інтонаційного зерна і його поліфонізації в процесі розвитку.

Отже, розглянувши деякі найбільш характерні риси хорового письма Леонтовича, потрібно відзначити надзвичайно тісний зв'язок народного та професійного начала в хорових творах композитора, котрі розмежувати практично неможливо.

Варто зазначити, що композитор, вивчаючи народну творчість, глибоко проник ся духом народного мистецтва, органічно ввібрав в себе найбільш характерні особливості народної пісні та її виконання. Отже, народне поєднання яскравої національної визначеності та своєрідних засобів гуртового співу з найвищими досягненнями професійної загальноєвропейської хорової культури – ті риси, котрі створили самобутній стиль композитора, чия творчість відіграла вагомую роль у загальному культурному прогресі народу та стала зразком для наступної плеяди композиторів.

Список використаних джерел

1. Іванов В. До біографії М.Леонтовича // Музично-педагогічна і творча діяльність М.Леонтовича в контексті відродження національної освіти та культури. – Кам'янець-Подільський, 1997. – С.28-31.

2. Золочевський В. Композиційна і тематична будова обробок народних пісень М.Леонтовича // Творчість М.Леонтовича. Збірка статей / Упоряд. В.Золочевський. – К., 1977. – С.125-152.
3. Козицький П. Творчість Миколи Леонтовича // Творчість М.Леонтовича. Збірка статей / Упоряд. В.Золочевський. – К.,1977. – С.7-16.

Summary. The features of Leoniovich's creative method are analysed and the principles of association of bring national definiteness and means of group singing with the highest achivments of the all – European choral culture are considered in this work.

Keywords: *artistic method, style of writing, national many-voices, methods of polyphony.*

УДК 784.4(477)

Белінська В.Б., студентка V курсу

Науковий керівник: Чайка С.В.,

кандидат педагогічних наук, доцент

ФОЛЬКЛОР У МУЗИЧНО-ТВОРЧОМУ РОЗВИТКУ ДІТЕЙ

Анотація. У даній статті висвітлено значимість фольклору у музично-творчому розвитку дітей.

Ключові слова: українські народні приказки, загадки, вірші, скоромовки, загадки, казки, пластичне інтонування, імітація.

У процесі підготовки до уроків музики й позакласних заходів доцільно добирати українські народні приказки, загадки, вірші, ритмізувати й мелодизувати їх і надалі використовувати як можливі варіанти в роботі з учнями.

Наприклад, скоромовки можна застосовувати для розвитку не тільки розмовної, а й співацької дикції. Мелодії на тексти скоромовок мають бути нескладними, інакше їх важко співати у швидкому темпі:

Якось Яків сіяв мак,

Так-сяк, абияк.

Виріс ярий Яків мак,

Та щось коле, як їжак.

Мурлика муркоче –

Морозива хоче.

Мурлика руденький,

Замерзнеш, дуренький!

Для розвитку творчих здібностей школярів можна використати тексти загадок. Учитель створює на відповідні слова мелодію, враховуючи, що відповідь доспіває хтось з дітей.

Наводимо приклади загадок:

1. *Я вухатий ваш дружок,
В мене сірий кожушок.
Куций хвостик, довгі вуса,
Я усіх-усіх боюся.
Де ж цей шустрий побігайчик?
Ось він бачте? Так це ж зайчик!*
2. *В мене ніжка одна –
Чобітка не маю,
І хоч я без голови,
Шапку надягаю.
Хто ж це? Тричі повтори!
– Гриб, гриб, гриб!*
3. *Я падаю на ваші хати,
Я білий, білий, волохатий.
Я прилипаю вам до ніг
І називаюся просто сніг.*
4. *Хто з хвостиком і з вушками?
В кого лапки з подушками?
Як ступа, ніхто не чує.
Тихо крадучись, полює.
І маленькі, сірі мишки...
Утікають геть від кішки.*

Один з найпопулярніших і найулюбленіших дітьми жанрів народної літературної творчості – казка. В українському казковому епосі типовими персонажами є хитра лисиця («Лисичка-Сестричка», «Лисиця-кума»), дурний вовк («Вовчик-братик», «Вовк-панібрат») і наївний заєць («Зайчик-побігайчик»), часом також кіт, коза, собака й кінь.

У процесі підготовки до уроків музики й позакласної роботи вчителів бажано створити інструментальний супровід до народних казок. Водночас треба враховувати, що в музиці мають бути відбиті манери поведінки тварин, їхній зовнішній вигляд. Так, лисицю в казках зображають, як улесливу, хитру обманщицю, вовка – нерозумним, простуватим, собаку – розумною, відданою людині; зайця – боягузливим, kota – ледачим, півня – горланем і самовпевненим.

Створити інструментальний супровід можна до таких українських народних казок як «Лисичка в суддях», «Піддурена ворона», «Як Лис розводив курята», «Жаба боязкіша від зайця», «Лисове серце», «Про Вовчика-брата й Лисичку-сестричку», «Дід, баба і вовк-колядник», «Як Миша віддячила Левові», «Мишача рада» тощо. Ці й інші казки цікаві насамперед тим, що в них засобами сатири й гумору, індивідуалізованої мови з примовками, афоризмами, жартами відбито риси національного характеру українського народу.

Було б доцільно, щоб учитель зміг створити не тільки інструментальний супровід до українських народних казок, а й вокальні фрагменти – адже в окремих казках ті чи інші персонажі розмовляють іноді мовою поезії, яку не можна мелодизувати.

Наприклад, пісенька Колобка з однойменної казки:

*Я по засіку метений, Я від зайця втік,
Я із борошна спечений. Я від вовка втік,
Я від баби втік, Від ведмедя втік,
Я від діда втік, То й від тебе втечу!*

Хитра Лисичка – персонаж казки «Кіт, кріт, курочка й лисиця» – хоче вкрасти курочку і співає таку пісеньку:

*Курочко, курочко,
Масляна голівочко,
Одсунь віконечко
Та глянь на сонечко.*

Довірлива курочка, яку вкрала Лисиця, просить своїх друзів прийти на допомогу:

*Коте, коте і ти, кроте!
Несе мене лиска на лисому хвості
По липовому мості, з гірки на долину
Та й у свою хатинку!*

Вірні друзі намагаються перехрестити Лисицю:

*Ду-ду, ду-ду в дудочку,
Скрипу, скрипу в скрипочку!
А в лисички новий двір,
Чотири дочки на вибір, п'ята вона.
Вийди сюди!*

Так народні казки за умови співтворчості вчителя перетворюються в музичні, які не можна інсценізувати з дітьми.

Крім казок можна інсценізувати також українські народні пісні, насамперед пов'язані з певними рухами (наприклад, «Ой є в лісі калина»), а також жартівливі «Веселі гуси», «Грицю, Грицю, до роботи», «Два півники», «Танцювали миші», «Та орав мужик край дороги» тощо. Інсценізування пісень подобається дітям, сприяє поселенню інтересу до музичних занять.

Під час виконання співацьких імпровізацій можна використати тексти народних примовок, лічилок. Наприклад:

*Їхав пан через лан, Ой Микито, Микито,
Бричка гуркотіла, Вигнав воли на жито,
А як Ганя сіла в бричку, А сам пішов до хати
Бричка загуділа. Вареники влітати.*

*Котилася торба з великого горба, А Степан – Степанок
А в тій торбі хліб та пишиця, Поїв бабин медок
З ким хочеш, з тим поділися. І сховався у куток.*

Корисне творче завдання для учнів III-IV класів – пошук українських народних пісень, які можна виконати каноном. Це спонукає дітей згадати знайомі мелодії і за допомогою внутрішнього слуху уявити їхнє звучання.

Для розвитку музичного мислення школярів бажано показати їм, що можливі різні варіанти виконання каноном однієї і тієї самої мелодії. Так, в українській народній пісні «Галя по садочку ходила» нижній голос може вступати не тільки з другого, а й з третього такту. Доцільно виконати обидва варіанти й запропонувати дітям визначити, який з них їм більше сподобався. Можна також імпровізувати підголоски до головної мелодії.

Бажано, щоб народні пісні діти засвоювали не тільки у співацькій діяльності, а й під час інструментального музикування. Як вже було зазначено, на теми українських народних пісень композитори створили ряд варіацій (зокрема для фортепіано). Виконуючи у класі такі твори, можна запропонувати учням акомпанувати на дитячих музичних інструментах. Спільними зусиллями створюють своєрідні «партитури».

Важливою умовою успішного опанування українських народних пісень є творче ставлення вчителя до роботи: це й створення «партитур» для класного оркестру, і виконання власних інструментальних варіацій, і підготовка співацьких вправ на матеріалі народних творів, і використання можливостей для їхнього інсценізування. Не в кожному класі діти вільно виконують запропоновані їм творчі завдання, через те вчитель має заохочувати їх і поступово прилучити до творчої діяльності.

Виконуючи і слухаючи разом з учнями народні пісні, ми прагнули реалізувати один з головних принципів музичного виховання – єдності раціонального та емоційного. Оскільки елементи аналізу можуть знизити рівень емоційності під час сприймання й виконання пісень, звертали увагу на почуття та емоції передані в піснях, а також на виразність мови, міміку. Посиленню емоційності виконання сприяв метод пластичного інтонування.

Список використаних джерел

1. Іваницький А. Українська народна творчість. / А.Іваницький. – К., 1990. – 386 с.
2. Дитячий фольклор. Колискові та забавлянки. – К., 1984. – 470 с.
3. Українські народні звичаї та обряди: Програма-запитальник / Уклад. Г.Б.Бондаренко. – К., 1993. – 15 с.
4. Дитячий фольклор // Упор. Г.Довженко. – К. : Муз. Україна, 1986. – 232 с.

Белінська І.І., студентка III курсу
Науковий керівник: Шульц Н.А., асистент

РОЛЬ МУЗЕЇВ В ФОРМУВАННІ НАЦІОНАЛЬНОЇ СВІДОМОСТІ

***Анотація.** У статті розглядається діяльність музею як репрезентанта культурних цінностей, що спрямована на формування національної свідомості, збереження пам'яті нації, підвищення рівня знань про минуле і сьогодення.*

***Ключові слова:** музей, діяльність, установа, мистецтво, культура, пам'ятки матеріальної та духовної культури.*

Постановка проблеми. Інтеграція України до світового співтовариства супроводжується складним і багатоаспектним процесом відродження національної свідомості та історичної пам'яті народу. В його основі – звернення до історичних витоків, відновлення традицій і духовних цінностей нації. Значна роль у цьому процесі належить музеям, як скарбницям духовної спадщини, центрам культурно-духовного відродження народу, що сприяють гуманізації суспільства, ствердженню української нації, як самостійної одиниці світової спільноти.

Сучасний музей як інституція має не таку вже й давню історію – десь з початку XVIII ст. – але пов'язаний із давнім антропологічним феноменом збирати і зберігати особливі предмети, які є знаками часу, культури, важливими для певних соціальних груп, і поширювати це значення у різних контекстах. Колекції в різні часи виконували містичне, сакральне, політичне значення [5, с.69]. **Мета статі** – розглянути діяльність музею як репрезентанта культурних цінностей, що спрямована на формування національної свідомості.

Виклад основного матеріалу. Музей – це установа, що займається різноманітними видами діяльності у різних сферах: від пам'ятко-консерваційної і колекційної до суто комерційної. До основних напрямів роботи будь-якого музею як спеціалізованої установи індустрії культурного дозвілля й туризму належать: комплектування музейних фондів, облік, інвентаризація та каталогізація музейних колекцій, консервація і зберігання музейних фондів; формування та презентація тематичних експозицій; екскурсійне обслуговування відвідувачів; інші види комерційної діяльності, дозволені нормами чинного законодавства [3, с.8]. Основою музейної діяльності є комплектування та зберігання музейних колекцій, адже музей – це передусім схо-

вище унікальних предметів, які мають високу цінність. Усі предмети, цілеспрямовано зібрані у музеї, становлять музейний фонд. Зазвичай фонди сучасних музеїв нараховують десятки тисяч предметів, лише мала частина яких формує постійні експозиції й виставляється на показ відвідувачам.

Питання про роль музеїв у суспільстві вперше розглядалось у 20-х роках ХХ століття. У працях учених-музеєзнавців М.Ф.Біляшівського, Ф.Л.Ернста, Ф.І.Шміта, І.Свенціцького, В.В.Дубровського та інших порушено широке коло питань музейної справи, наголошено на їх значенні у збереженні та дослідженні національних пам'яток. В Україні за останнє десятиліття діяльність музеїв вивчалася вченими переважно з історичної та мистецтвознавчої позицій. Національній історико-культурній спадщині нашої держави можуть позаздрити чимало країн світу, і навіть серед країн Європи Україна включена у першу десятку за кількістю й багатством музейних збірок. За даними Міністерства культури та туризму, на урядовому обліку сьогодні перебуває понад 500 державних музейних установ [4, с.112]. В Україні створюються органи управління музеями, виробляються правові засади їх діяльності, видаються декрети про організацію, охорону і збереження музейних установ.

У сучасній Україні існує низка музеїв, музейних кімнат, предметом документування яких є різні напрями педагогічної культури й освіти. Це музеї, присвячені знаним педагогам і діячам освіти, музеї історії окремих навчальних закладів, історії освіти певного регіону («Освіта Прикарпаття» в Івано-Франківську 1977 р.) чи території міста, району (Педагогічний музей АПН України (м. Київ, 1977 р.), Музей історії освіти Київщини (м. Біла Церква, 2001 р.), Меморіально-педагогічний музей В.О.Сухомлинського (Кіровоградська обл., Онуфрївський район, с.Павлиш). Маючи цінні історико-педагогічні пам'ятки, ці установи відіграють важливу роль у вирішенні проблеми розповсюдження знань про історію освіти, педагогічний досвід різних часів, виховують шанобливе ставлення до надбань культури рідного народу [1, с.34].

В основу сучасного розуміння музею покладене нове бачення соціального і культурного контексту його функціонування. Розширення функцій музею, становлення музеєзнавства як самостійної наукової дисципліни свідчить про перетворення музею на особливий соціально-культурний інститут в єдності його соціальної та культурної складових. При цьому соціальний аспект включає сукупність відносин окремої людини з іншими суб'єктами економічних, соціаль-

них, ідеологічних, політичних відносин, сформованих у процесі їх діяльності, а культурний – сукупність способів і результатів діяльності людини, що стосується як матеріальної, так і духовної сфер. Ця обставина позначилася на спрямуванні та механізмах трансформації музейних установ. Результатом творчого пошуку в музейній сфері є створення нових типів музейних установ: культурних центрів, у яких діють спеціалізовані експозиції, що акцентують увагу на досягненнях різних галузей знань, окремих наук і видів мистецтва (Національний центр мистецтва і культури Ж.Помпиду тощо); спеціалізованих дитячих музеїв, де вся експозиційна й освітня робота проводиться з урахуванням вікових особливостей дітей і з використанням методик, запропонованих музейною педагогікою (дитяча студія в Единбурзі та ін.); екомuzeю, в якому відтворене з метою його збереження культурно-історичне середовище. Важливою умовою впровадження інновацій в діяльність музейних установ є використання сучасних інформаційних технологій, що розширюють можливості зберігання, аналізу і демонстрації історико-культурних пам'яток, створення баз даних галузі, а також застосування експертних систем та інших систем штучного інтелекту, що зумовило виникнення феномена «віртуального музею» [2, с.83].

Висновки. Отже, музей на різних етапах свого історико-культурного розвитку зазнав еволюції: від зібрання раритетів до соціокультурного інституту. Нові соціокультурні умови спричинили перетворення традиційної моделі музейної установи, характерною ознакою якої була орієнтація на елітарну публіку, на інноваційну, мета якої – звернення до різних верств населення. Музейна установа, зберігаючи та популяризуючи пам'ятки матеріальної та духовної культури, здатна запобігати посиленню тенденцій до культурної уніфікації шляхом усвідомлення нацією власної самобутності. Діяльність музею як репрезентанта культурних цінностей спрямована на формування і поширення знань, збереження пам'яті нації, підвищення рівня знань про минуле і сьогодення. До музейної установи люди приходять у пошуках життєвих цінностей та орієнтирів, духовного здоров'я, відчуття спадковості в часі. Музеї допомагають їм долати проблеми, пов'язані з різноманіттям багатокультурного світу, формуючи терпимість, толерантність і уміння цінувати життя.

Список використаних джерел

1. Бондар М.М. Нариси музейної справи / М.М.Бондар, Г.Г.Мезенцева, Л.Н.Славін – К., 1959. – 156 с.

2. Гнедовский М.Б. Музейная коммуникация как предмет музееведческого исследования / М.Б.Гнедовский, В.Ю.Дукельский // Музей – культура, общество: СПб. науч. тр. – М., 1992. – 360 с.
3. Дьяконов В.М. Жизнь и музей / В.М.Дьяконов – М., 1963. – 84 с.
4. Закон України «Про музеї та музейну справу» // Урядовий кур'єр. – 1995. – 17 серпня. – С.8-9
5. Іващенко Л.К. Музеї і виставки, як форми поширення знань в Україні на рубежі ХХ ст. / Л.К.Іващенко // Наукові записки НПУ ім.Драгоманова – Вип. ХІ. – с.230-632.
6. Маньковська Р.В. Музеєзнавство в Україні / Р.В.Маньковська – К., 2000. – 140 с.

Summary. The article deals with the activities of the museum as representative of cultural values, which is aimed at forming a national consciousness, preserving the memory of the nation, enhancing the knowledge of the past and present.

Keywords: museum, activity, agency, art, culture, monuments of material and spiritual culture.

УДК 655.26:76(417)

Богдан І.М., студентка ІV курсу

Науковий керівник: Козловська М.П., асистент

ПОЛІГРАФІЧНА ПРОДУКЦІЯ ЯК ЗНАКОВА СКЛАДОВА СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ГРАФІКИ

Анотація. У статті висвітлено особливості розвитку української графіки в контексті поліграфічної продукції.

Ключові слова: поліграфія, графіка, дизайн, комп'ютерна графіка, промислова графіка.

Постановка проблеми. Поліграфія тісно пов'язана з розвитком художньої культури суспільства. Елементом її структури є і дизайн, і графіка і інші види мистецтва.

Про історичний розвиток поліграфічних технологій розповідають багато дослідників. Великий внесок у науку історії друкарства, наперед вітчизняного, вніс доктор історичних наук Е.Л.Немировський, що написав цілий ряд праць по історії книговидавництва й поліграфії. Найцікавіші, глибокі за змістом публікації, насичені величезною

кількістю унікальних матеріалів по історії світової поліграфії, опублікував Б.П.Самопологів. Історичні етапи розвитку поліграфії у своїх роботах розглядали також Ф.Романо і В.І. Вернандский. Сучасні науковці в галузі дизайну, такі як Р.Б'юканан, М.Вітта, В.Марголін, Г.Саймон, Б.Фуллер, В.Л.Глазичев, відстоюють думку про необхідність формування нового визначення сутності поняття «дизайн», яке повинне відповідати сучасним вимогам культури, мистецтва, виробництва.

Сучасна дизайнерська художньо-графічна діяльність нерозривно пов'язана з комп'ютерною технікою. Уся поліграфічна рекламна продукція створюється чи доопрацьовується за допомогою комп'ютера, який з предмета технічного оснащення перетворився на могутній художній інструмент. Швидкий прогрес електроніки і розвиток комп'ютерних технологій докорінно змінили уяву про художню творчість – з'явилися нові засоби створення зображень, нові інструменти та операції. В зв'язку з цим основною метою цієї статті є аналіз поліграфічної продукції в контексті сучасної української графіки.

Виклад основного матеріалу. Графічний дизайн – це вид сучасного мистецтва, який полягає в створенні графічних об'єктів (листівок, логотипів, візиток, веб-сайтів) за допомогою різних видів графіки [3, с.62].

Головна ідея графічного дизайну – з'єднати естетичні принципи і функціональні завдання в одному виконанні.

Словосполучення «графічний дизайн» зовсім недавно використовувалося по відношенню до друкарської продукції. Воно означало структурування й організацію друкарського тексту і зображень з метою інформування та розваги читачів. Для цього використовувалися різні графічні способи: лінії й штрихування, вензелі й різні прикрашені шрифти.

В сучасній графіці використовуються ті ж принципи ліній і штрихів – векторна графіка, кольорових плям – растрова графіка, а набір шрифтів величезний і можливості кольорових рішень необмежені. Для виконання застосовуються цифрові технології. Це полегшує процес, а вихідний продукт стає якіснішим.

Виникнення промислового друкарства було тісно пов'язане з формуванням графічного дизайну. Фактично, він виникає одночасно з початком розвитку специфічних друкованих технологій, удосконалювання яких дозволяло дизайнерам-графікам повніше втілювати свою виконавську майстерність. У протязі ряду століть ксилограф-

фія, різцева гравюра на металі застосовувалися для ілюстрування книг і створення різнопланових художньо-графічних робіт [5, с.167].

Українська графіка бере свій початок з глибини віків. Поява рукописної книги в Київській Русі в XI-XII ст. дала плідний ґрунт для розвитку книжкової графіки. З середини XVI ст. в Україні активізувалося книгодрукарство з діяльністю Івана Федорова. Друкарні почали працювати у багатьох містах та при монастирях: друкарня львівського братства, дві друкарні – Федорова та Гедеона Балабана у Крилосі й Стрятині, друкарні в Острозі, Дермані, Уневі, Почаєві, Чернігові і особливо друкарня Києво-Печерської лаври, що розгорнула широку видавничу справу.

Після Івана Федорова до нас дійшло ім'я гравера стрятинської і крилоської друкарень Памва Беринди. Пізніше у великій друкарні Києво-Печерської лаври стали працювати багато цікавих граверів. Крім того, у містах західної України книгодрукуванням займалися й невеликі мандрівні друкарні, а також друкарні Спиридона, Соболя та К.Ставровельського [1, с.216].

Фототехнології значно прискорили процес підготовки графічного оригіналу до друку, створили можливість переходу на особливу систему кольороподілу (растрування) графічного об'єкту, виготовлення фотоформ, переходу на полнокольоровий друк чотирма основними кольорами. З'явилася ціла індустрія, що створила обладнання для поліграфічної промисловості [2, с.86]. На зміну фототехнологіям прийшли комп'ютерні технології, яким передував тривалий (з XIV століття) історичний процес пошуку можливостей кольорового й тонального відтворення відбитка на папері, так і інших носіях [6, с.362-363].

Дизайнерові, що працює в області поліграфії, уже недостатньо бути просто художником-графіком. Від нього потрібне володіння пакетом програмного забезпечення зі знанням специфіки машинного комплексу даної друкарні, знання процесів додрукарської підготовки видання, знання основ поліграфічного виробництва тощо.

Найчастіше сучасний графік-дизайнер є єдиною людиною, що виконує весь комплекс робіт з підготовки макета до друку: від підбору вихідних матеріалів і перекладу їх у цифрову форму, зчитувальну комп'ютером, до одержання готового виробу – оригінал-макету, підготовленого до виведення на друкувальний пристрій, без змін його первісного задуму. Від його професійних навичок прямо залежить якість готового продукту й реалізація творчого потенціалу за допомогою комп'ютера. Перед дизайнером відкриваються нові можливості

пошуку виразності художнього образу, що сприяє ефективній додрукарській підготовці дизайну-проекту до поліграфічного відтворення.

До основних розробок графічного дизайну також відносяться основні елементи фірмового (корпоративного) стилю компанії – логотип, торговий знак, фірмовий персонаж тощо. Оформлення веб-сайту, яке виконується відповідно до фірмового стилю, теж не обходиться без елементів графічного дизайну. Україна – держава з великими мистецькими традиціями, могутнім творчим потенціалом. Тільки висококваліфікований фахівець мистецтва дизайну здатний творчо підійти до використання мистецьких традицій, підняти їх на новий щабель. Комп'ютерний дизайн вимагає знання основ композиції, малюнка, колористики, поліграфії й інших дисциплін, що у сукупності дають результат – фахівця-дизайнера в сфері додрукарської підготовки поліграфічної продукції.

Графічний дизайн сьогодні – один з найбільш перспективних напрямів. Складно знайти зараз сферу життя, де б графічний дизайн не був задіяний. Все, що оточує нас на вулицях, в магазинах, в транспорті, в офісах і учбових закладах, на телебаченні та в мережі Інтернет – скрізь можна побачити результат роботи графічних дизайнерів.

Список використаних джерел

1. В'юник А. Українська графіка XI- початку XX ст. / А.В'юник. – К. : Мистецтво, 1994. – 328 с. : іл.
2. Герчук Ю.Я. История графики и искусства книги. / Ю.Я.Герчук – М. : Аспект Пресс, 2000. – 412 с.
3. Дурняк Б.В. Поліграфія та видавнича справа [Текст]: рос.-укр. тлумачний слов. / уклад. : Б.В.Дурняк, О.В.Мельников, О.М.Василишин, О.Г.Дячок. – Львів : Афіша, 2002. – 456 с.
4. Киселева Л. В поисках визуальной культуры / Л.В.Киселева // Библиотека. – 2007. – №4. – С.41.
5. Хмельовський О., Костукевич С. Графіка й основи графічного мистецтва. / О.Хмельовський, С.Костукевич – Кн. 1. – Луцьк : ЛДТУ, 2003. – 348 с.
6. Ярема С.М. Видавничі поліграфічні технології та обладнання: (Загальний курс). / С.М.Ярема. – К. : Університет Україна, 2003. – 320 с.

Summary. The article highlights the peculiarities of Ukrainian graphics in the context of printed products.

Keywords: printing, graphic design, computer graphics, industrial graphics.

Брезіцький О.Л., студент VI курсу
Науковий керівник: Такіров Т.Н., асистент

ПРОБЛЕМА ВИДАЛЕННЯ ПІЗНІХ ЗАПИСІВ НА ТВОРАХ ЖИВОПИСУ

Анотація. Стаття присвячена процесу видалення пізніх записів на творах живопису.

Ключові слова: живопис, реставрація, запис.

Найголовнішою проблемою пізніх нашарувань є встановлення балансу між історичним виглядом і збереженням оригіналу (автентичних частин). Мета статті – проаналізувати проблему видалення пізніх записів на творах живопису.

Терміном «запис» визначається неавторський шар фарби, нанесений поверх авторського живопису, на відміну від реставраційних тонувань, зроблених в межах втрат авторського живописного шару. Видалення фарбувань і поновлення живопису представляє собою один з найбільш складних етапів реставрації – видалення часто називають розкриттям, розчищенням живопису [1, с.25].

Проблема видалення записів з творів станкового олійного живопису вирішується в більшості випадків одночасно з проблемою стоншення або видалення старого пожовклого реставраційного лакового шару. Ці два процеси зазвичай супроводжують один одного, тому що в більшості випадків записи знаходяться поверх лакового шару або між шарами лаку і строго розмежувати процеси видалення лаку і записи не завжди видається можливим, хоча бувають випадки, коли ці процеси здійснюються роздільно [3, с.34-35]. Відомо, що самі автори іноді підправляли фарбами вже закінчений твір живопису – фарби наносилися на окремі його ділянки. Нерідко це робили з метою «поновлення» художники-ремісники. Деякі твори по декілька разів піддавалися «поновленню», в результаті чого створювався шар суцільного або часткового запису [4, с.7].

Питання про видалення записів постає, коли їх наявність об'єктивно доведена, а також після отримання точних відомостей про стан фарбового шару, прихованого записами. Як правило, записи підлягають видаленню за винятком випадку, коли не вдається об'єктивно довести, чим є дана ділянка – записом або повторної пропискою автора. Для виявлення записів і можливих авторських прописок картину необхідно ретельно досліджувати різними способами – переглядом і фотофіксацією люмінесценції поверхні картини, викликаної

фільтрованим ультрафіолетовими променями; фотографуванням в інфрачервоних променях; рентгенографуванням; переглядом в біокулярну лупу.

Крім записів підлягають видаленню грубі, різко змінені в тоні реставраційні тонування, не відповідні фактурі й характеру авторського живопису [2, с.68].

При дослідженні живописної поверхні твору визначається характер записів (стилістичні, колористичні особливості верхнього шару живопису), вид запису (суцільний чи частковий, багат шаровий чи одношаровий), технологічні особливості кожного шару (кількість прошарків, захисного покриття між різновіковими шарами живопису, склад фарб), збереженість первинного живопису.

Записи класифікують за характером і способом нанесення (суцільні, часткові, багат шарові й одношарові), за матеріалами – темперні, олійні та ін. Записи багат шарові й одношарові можна розділити на суцільні, коли поверх захисного шару заново переписана вся поверхня твору, суцільні з попереднім ґрунтуванням по авторському живопису та часткові прописи, коли переписані окремі деталі зображення (фон, позем, вінець, лик, руки та ін.). Найчастіше записи робили там, де помічались дрібні, густо розташовані лущення фарбового шару. Ще є додатки – це заново написані ділянки зображення замість повністю втрачених деталей авторського живопису по старому (авторському) ґрунті або по пізнім вставкам ґрунту [7, с.123].

Видалення записів є одним з найвідповідальніших процесів реставрації, тому що при недостатньому досвіді реставратор може пошкодити авторський живопис. Природа авторського фарбового шару і природа запису однакова, і там і тут сполучним є олія, різниця тільки у віці фарб. Чим старіша фарба, тим важче вона розм'якшується. На різницю у швидкості та ступені розм'якшення фарб записів і авторського фарбового шару впливають розчинники. Вони повинні бути підібрані так, щоб розм'якшувалися тільки фарби записів, не зачіпаючи авторського фарбового шару [5, с.44].

Є кілька випадків, коли їх залишають на місці:

- коли не вдається об'єктивно довести, чим є дана ділянка – записом або повторною пропискою автора;
- коли суцільний запис має самостійну естетичну цінність, а провести його відшарування не є можливим;
- коли він відображає історію побутування пам'ятки, наприклад, дописування орденських знаків на портретах або домальовування німбів на портретах осіб, що були пізніше канонізовані;

– якщо видалення запису може викликати пошкодження авторського живопису. Як правило, не видаляють реставраційні прописки поверхні живопису, виконані реставраторами XIX століття, оскільки їх тонкий шар глибоко дифундує у структуру живопису, і видалення його пов'язане із небезпекою ушкодження авторського живопису;

– нераціональним видалення записів можна вважати також в тих випадках, коли дослідженнями встановлено, що фарбовий шар під записами в значній мірі втрачений. Як варіант існував досить давній спосіб, вживаний принаймні ще у XIX столітті, – «розточування» запису (тобто його часткове видалення), для «полегшення» його вигляду (зменшення сили тону й кольору) [6, с.132].

Видалення перемальовань і поновлень живопису являє собою один із найбільш складних етапів реставрації, який у російській та радянській (а також у пострадянській) науковій реставрації часто називають розкриттям, а також розчищенням живопису. Він є одним з найвідповідальніших процесів реставрації, тому що при недостатньому досвіді реставратор може пошкодити авторський живопис [3, с.36].

Список використаних джерел

1. Алешин А. Реставрация станковой масляной живописи в России / А.Алешин. – М. : Искусство, 1989. – 104 с.
2. Аплаксин А.П. Реставрация памятников искусства и старины метод их охраны / А.П.Аплаксин. – Спб. : Зодчий, 1914. – 100 с.
3. Бобров Ю.Г. Развитие русской и советской школы реставрации памятников иконописи // Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Ю.Г.Бобров. – Л. : 1978. – 15 с.
4. Гренберг Ю. Библиографічний показчик літератури з питань консервації та реставрації творів мистецтв і пам'яток культури / Ю.Гренберг. – М. : 1961-1970. – 344 с.
5. Домбровская Е.А. Из истории методов реставрации / Е.Домбровская. – М. : Советский музей, 1935. – 65 с.
6. Фармаковский М.В. Консервация и реставрация музейных коллекций. / М.В.Фармаковский. – М. : тип. «Кр.Печатник», 1947. – 144 с.
7. Філатов В.В. Техніка та реставрація / В.В.Філатов. – М. : Искусство, 1961. – 180 с.

Summary. Article is devoted to the process of removing the later entries in paintings.

Keywords: painting, restoration, repainting.

УДК 378.147.091.31-051:78

Брень І.В., студентка III курсу
Науковий керівник: Восвідко Л.М.,
кандидат педагогічних наук, доцент

ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНО-ЦІННІСНИХ ОРІЄНТАЦІЙ У МАЙБУТНІХ ПЕДАГОГІВ-МУЗИКАНТІВ

Анотація. В статті розглядається формування ціннісних орієнтацій у майбутніх педагогів-музикантів.

Ключові слова: особистість, ціннісні орієнтації, музично-виконавська діяльність.

У наш час суспільство потребує в особистостях, здатних здійснювати самостійний ціннісний вибір, визначати правильну етичну позицію та моральні орієнтири своєї життєдіяльності.

Актуальність цієї проблеми зумовлена сучасними вимогами вищої педагогічної освіти до підготовки фахівців у галузі мистецтва, підвищення їхнього рівня професійної культури, професійно ціннісних орієнтацій, завдяки яким майбутній вихователь, фахівець у галузі музичної педагогіки й виконавства власними знаннями, уміннями, сформованою системою цінностей зможе якісно впливати на формування ціннісних орієнтацій особистості своїх вихованців у галузі музичного мистецтва.

Музика є засобом пізнання себе та навколишнього світу. Вона розвиває здатність творчо мислити, яка пізніше реалізується у будь-якій галузі людської діяльності та пізнання. Увага, спостережливість, пам'ять, уявлення, відчуття ритму, а головне – розвинуті здатності до співпереживання, уміння бути чуйним, делікатним, керувати своїм настроєм, емоціями, поведінкою – усе це в комплексі створює найкращі передумови для формування інтелектуальних, естетичних та етичних якостей особистості.

Процес підготовки майбутнього музиканта-педагога перебуває в руслі проблем, які розв'язує загальна теорія педагогіки і практика вищої школи. Теоретичний аналіз досліджень проблеми цінностей, ціннісних та професійно ціннісних орієнтацій висвітлено в працях науковців таких як: Б.Ананьєв, В.Волкова, О.Дробницький, Г.Залеський, А.Здравомислов, З.Кокарева, Н.Нікітіна, З.Павлютенкова, А.Ручка, В.Тугаринов, В.Ядов та ін.. Враховуючи специфіку професійної діяльності майбутніх педагогів-музикантів, визначено поняття професійно ціннісних орієнтацій студентів мистецько-педагогічних спеціальностей як системо утворювальні компоненти цілісності особистості, що детермінують її ставлення до професійно-педагогічних цінностей, цінностей

музичного виконавства та сприяють професійно-особистісній усталеності й забезпечують продуктивну педагогічну та музично-виконавську діяльність. Вагомого значення набувають такі професійно-педагогічні цінності, як суб'єкти музично-педагогічного процесу, музика як засіб розвитку особистості та музично-виконавська діяльність. Професійно ціннісні орієнтації сприяють формуванню готовності до вибіркової оцінної діяльності педагога-музиканта, мотивації того чи іншого ставлення до цінностей, творчій самореалізації майбутнього фахівця.

Професійно-ціннісні орієнтації мають яскраво виражений динамічний характер, що виявляється в прийнятті та реалізації певних цінностей; посиленні їх значущості; збереженні цих цінностей у часі. Професійно ціннісні орієнтації студентів мистецько-педагогічних спеціальностей включають ставлення до: загальнолюдських та національних цінностей культури; цінностей, що характеризують професійну діяльність педагога-музиканта (цінності-знання, цінності-уміння та цінності-якості); цінностей, що характеризують особистісні якості педагога.

Досліджуючи музично-виконавську діяльність, що розглядається як дієвий чинник формування професійно ціннісних орієнтацій майбутніх педагогів-музикантів, було встановлено, що музика – це особлива форма відображення реальної дійсності, а характеризують її як мистецтво часове, процесуальне, виразне та інтонаційне (Б.Асаф'єв, О.Лосєв, В.Медушевський, Є.Назайкінський, та ін.) Особливість музики виявляється й у здатності впливати на фізіологічний і психічний стан людини, її духовний світ. Фізіологічна реакція слухача виявляється в зростанні її психофізіологічної активності. На думку психологів (А.Вашко, В.Петрушин, Л.Виготський та ін.), така реакція людини залежить від характеру музики й зумовлена змістом та стильовими особливостями художніх творів [2, с.73]. Специфіка музично-виконавської діяльності полягає в тому, що виконавець не просто уявляє модель створюваного ним виконавського образу, а порівнює своє суб'єктивне сприйняття із загальноприйнятою соціальною нормою, відображаючи своє ставлення до нього.

У виконавському процесі Б.Асаф'єв, Г.Нейгауз, Б.Яворський особливу роль приділяли взаємозв'язку інтуїції та інтелекту, бо виконавство позбавлене свідомої, інтелектуальної основи, є формальним і ніколи не зможе до кінця розкрити ідейно-образний зміст твору. Від знань інтуїція тільки збагатиться, фантазія музиканта отримає міцний ґрунт для створення художнього образу виконуваного твору мистецтва, який, у свою чергу, набуде значення реального явища, стане цінністю. Засвоєння такої концепції творчого акту дає можливість у про-

цесі практичної діяльності досконало опанувати мистецтво музичного виконавства [3, с.217].

Використання в процесі музично-виконавської діяльності найкращих зразків різних видів і жанрів світового та національного музичного мистецтва безпосередньо сприяє засвоєнню студентом знань у галузі музичного мистецтва і, зокрема, розумінню його видів, стилів та жанрів, окрім того, відбувається засвоєння виконавського репертуару з фахових дисциплін. Систематичне вдосконалення виконавської майстерності та інтерпретації творів сприяє не тільки опануванню на високому рівні технологічних аспектів виконавської підготовки, але й глибокому розумінню концепції музичних творів; удосконаленню організації концертної практики – творчому розвитку майбутнього педагога-музиканта. Професійні знання та вміння студента, здобуті під час репетиційної діяльності, на концертному виступі мобілізуються й виявляються в технології виконання та інтерпретації музичного твору. Це дозволить активізувати навчально-пізнавальну та виконавську діяльність майбутніх педагогів-музикантів, піднести загальний рівень виконавської майстерності в процесі їхньої підготовки у вищих навчальних закладах культури й мистецтв, що позитивно вплине на процес формування професійно ціннісних орієнтацій.

Зазначена проблема потребує подальшого наукового дослідження, зокрема розробки технології забезпечення поетапного формування професійно ціннісних орієнтацій майбутніх педагогів-музикантів шляхом включення їх в активну ціннісно-орієнтаційну музично-виконавську діяльність.

Список використаних джерел

1. Рудницька О.П. Педагогіка: загальна та мистецька: Навч. посіб. / О.П.Рудницька – К. : 2002. – 270 с.
2. Петрушин В.И. Музично-естетична свідомість та рівні її розвитку старших школярів / В.И.Петрушин, А.М.Махмудова // Нар. освіта. – 1990 – №5. – С.65-87.
3. Плохотнюк О.С. Музично-виконавська діяльність як чинник формування професійно ціннісних орієнтацій майбутніх педагогів-музикантів / О.С.Плохотнюк // Наукові записки. – Вип. 74 : Педагогічні науки. – Кіровоград : ТОВ Імекс-ЛТД, 2007. – С.213-218.

***Summary.** In this article the determines the formation of value system in future teachers-musicians.*

***Keywords:** parson, value system, musical performing activity.*

Бугерчук У.М., студентка III курсу
Науковий керівник: Шульц Н.А., асистент

СИМВОЛІКА ОРНАМЕНТУ ВИШИВКИ В УКРАЇНСЬКОМУ НАРОДНОМУ ОДЯЗІ

Анотація. Стаття орієнтована на розгляд символіки орнаментів як у вигляді окремих знаків, так і комплексів – текстів, виконаних на різних вишитих виробих (переважно одязі).

Ключові слова: символіка, оберіг, орнаментальні мотиви, вишивка, мистецтво.

Постановка проблеми. Українське народне і професійне декоративно-прикладне мистецтво набуло широкого визнання у нашій країні та за кордоном. У його предковічних образах, зручних утилітарних формах і динамічних образах орнаменту містяться символи втаємниченої, чарівної природи, складні перипетії нашої історії, особливості побуту, доброта і щедрість душі українського народу. Комплекси українського народного одягу формувалися впродовж століть. Вони найяскравіше виявляють особливості різних етнографічних груп і водночас це важливе етнографічне джерело для вивчення етногенезу українського народу. На сьогодні досліджено народний одяг окремих етнографічних груп українського народу (бойків, гуцулів, поміщиків, подолян). Найбільш відома праця з цього питання – монографія К.Матейко «Український народний одяг» [3, с.47].

Мета статті – розглянути символіку орнаменту українських вишитих виробів (переважно одягу).

Виклад основного матеріалу. Дивовижне багатство художньо-емоційних рішень української народної вишивки зумовлене різнотиповістю матеріалів, технік виконання орнаментів, композицій, колориту, які мають численні локальні особливості. Художнє обдарування українського народу, вершини його мистецького хисту в повну силу виявлені у вишитих творах. Немає меж розмаїттю їхніх художньо-виражальних засобів. Вишивка – найпоширеніший вид народного декоративно-прикладного мистецтва, орнаментальне або сюжетне зображення на тканинах, шкірі, виконане різними ручними або машинними швами.

Протягом багатовікової історії мистецтва вишивання прямий, безпосередній зміст символічних зображень поступово стирився. Однак, хоча орнаментальні форми дійшли до нас дещо трансформованими, можливо, більш абстрактними, символіка їх в основному збереглася завдяки традиції.

За мотивами орнаменти вишивок поділяються на три групи: геометричні (абстрактні), рослинні, зооморфні (тваринні) [4, с.58].

Найпростіші архаїчні мотиви розшифровують приблизно так: пряма горизонтальна лінія означала землю, хвиляста – воду. У квадраті, розділеному на 4 частини, з кружечками або крапками у кожній, вбачають символ засіяного поля або нового двору, що будується. Ромбо-меандровий узор виступав як символ родючості; хрестоподібні фігурки, круг, розетка правили за символи вогню, сонячного божества. Кінь і птах – дуже поширені мотиви в українському народному мистецтві. Вирішальний вплив на характер орнаментальних мотивів мають різноманітні вишивальні шви, так звані «техніки», яких відомо на Україні близько ста. Окремі вишивальні шви характерні тільки для тих чи інших етнографічних районів України, а інші зустрічаються також у білоруських і російських вишивках [1, с.36].

У сучасній культурі орнамент сприймають головним чином як прикрасу, декор. Але колись цим візерункам надавали важливе значення. Українські вишиванки відзначаються своїм глибинним символізмом, що своїм корінням сягає тисячолітньої давнини.

Символи-обереги, що повсюдно поширені на вишивках, нерозривно пов'язані з природою Зірки, розкидані по рукаві і зібрані в геометричний орнамент, – це уявлення про структуру Всесвіту, що вже є не хаотичним і безладним, а упорядкованим і гармонійним. Вся українська вишивка позначена благословенними знаками Води і Сонця. Сонце часто зображується восьмипелюстковою розеткою чи квіткою, а знак Води нагадує згорнутого вужа. Дві стихії, що утворили земне життя, а тому їх треба розуміти як вологу материнську і вогненну батьківську енергії.

З глибини минувщини дійшли в орнаментах українських вишивок символи – Земля і Сонце, що в поєднанні з Водою складають життєдайну трійцю. Це знаки тих сил, без яких неможливе саме життя. Ромбічні знаки на плічку – це символ плодоріддя Землі-матері, щедро засіяної, зігрітої Сонцем, щоб буяло життя наше. Але і сама Земля – складова Всесвіту з безліччю зоряних систем і нашим Сонечком, що уособлювало для пращурів священний Вогонь [3, с.49].

Берегиня – дорогий нам символ, поширений по всій Україні. Вона і життєтворча Мати-природа, і жінка-Мати, яка дарує світові сина, і Дерево життя, що сформувало із мороку-космосу чітку систему Всесвіту. І при всій своїй величності та могутності скромно прикоренилося у земному горнятку, аби ще раз нагадати, що кожне живе створіння – часточка неподільна і нерозривна загальної системи буття.

Дуже тісно пов'язані поетичні образи народної пісні та вишивки – чорнобривці. Бо те, що любе й миле народові, завжди знайде своє втілення в мистецтві. Ну хто не знає, що в кожному українському обійсті мають рости чорнобривці.

Узори, що нагадують листя хмелю, відносимо до молодежньої символіки. Крім центральної України, вона поширена на Поділлі та Волині. «Хміль» дуже близький до символіки води й винограду, бо несе в собі значення розвитку, молодого буяння та любові. Можна сказати, що узор хмелю – це весільна символіка [2, с.17].

Троянда – улюблена квітка українців, її дбайливо плекали під вікнами хати, адже квітка ця нагадує Сонце. Узори з трояндами уклалися за законами рослинного орнаменту, що означало безперервний сонячний рух з вічним оновленням. Там, де троянди складені в систему геометричного узору, ці рослини – не просто квіти – це квіти-зорі, що уособлюють уявлення народу про Всесвіт як систему.

Символіка винограду розкриває нам радість і красу створення сім'ї. Сад-виноград – це життєва нива, на якій чоловік є сіячем, а жінка має обов'язок ростити й плекати дерево їхнього роду. Мотив винограду бачимо на жіночих та чоловічих сорочках Київщини, Полтавщини. А на Чернігівщині виноград в'ється на родинних рушниках [2, с.27].

Дуб і калина – мотиви, що найчастіше зустрічаються на парубочих сорочках і поєднують у собі символи сили і краси. Дуб – святе дерево, що уособлювало Перуна, бога сонячної чоловічої енергії, розвитку, життя. Калина як дерево роду. Отже, хлопці й молоді чоловіки мали при собі чудодійний оберіг життєдайної сили роду.

Висновки. Орнаментальні композиції народної вишивки, як і в цілому української, створені не тільки для того, щоб тішити око, а й щоб роздумувати, «читаючи» їх. У цих геометричних, рослинних і фауністичних орнаментах прихована давня і багата символіка, що аж ніяк не є випадковою. Мотиви творчості завжди, в усі часи підпорядковані наявному світогляду, який у наших предків характеризувався нерозривною єдністю людини і природи, взаємовпливом реального і уявного буття. Вишивка завжди була одним з найулюбленіших способів прикрашання одягу, а також різноманітних речей домашнього вжитку. Ніщо не може зрівнятись з красою майстерно виконаних народних вишивок, які надають кожній речі своєрідності і неповторності.

Список використаних джерел

1. Гасюк О.О. Художнє вишивання / О.О.Гасюк, М.Г.Степан – К., 1981. – 54 с.

2. Данченко Л. Невмируще джерело / Л.Данченко – К., 1975. – 68 с.
3. Захарчук-Чугай Р.В. Українська народна вишивка. Західні області УРСР / Р.В.Захарчук-Чугай – К., 1988. – 98 с.
4. Матейко К.І. Український народний одяг / К.І.Матейко – К., 1977. – 167 с.
5. Прусевич А. Народное вышивание / А.Прусевич // Кустарные промыслы Подольской губернии: – К., 1916. – 98 с.
6. Ткач М. Таїна народних традицій / М.Ткач // Наука і культура. Україна. – Вип. 24. – К., 1990. – 112 с.

Summary. Article oriented to the symbolism of ornaments in the form of individual characters and complex – a text in threaded embroidered goods (mainly clothing).

Keywords: symbolism, guarded, ornamental reasons, embroidery, art.

УДК 75.071.1(477.43):761.2

Бучковський В.Й., студент VI курсу

Науковий керівник: Урсу Н.О.,

доктор мистецтвознавства, професор

ТЕХНІКИ ВИКОНАННЯ ГРАВЮРИ НА МЕТАЛІ У ТВОРЧОСТІ Б.М.НЕГОДИ

Анотація. Твори друкованої графіки художника-графіка Б.М.Негоди поширені в багатьох регіонах України. У статті робиться спроба проаналізувати такий вид гравюри, як глибокий друк, на прикладі робіт заслуженого художника України, професора кафедри мистецьких дисциплін Кам'янець-Подільського національного університету ім.І.Огієнка Бориса Михайловича Негоди.

Ключові слова: техніка глибокого друку, естамп, заглиблена гравюра, мідна пластина, вигравійована дошка, травлений штриховий офорт, офортна техніка резерваж, акватинта, суха голка, мецотинто.

Постановка проблеми. Творчість Б.М.Негоди (1944) досліджувало обмаль авторів. Насамперед, це були публікації, розміщені в популярних журналах і газетах, які не претендують на глибину наукових розвідок і результатів. Найбільш вагомий внесок – у друках К.Безменової [1], А.Затворницької [3]. В.Качкана [4]. Л.Олесько [5]. Але дотепер проблема технік виконання гравюри на металі залишалась

малодослідженою. Тому *мета статті* – розгляд композицій естампної графіки, створених Б.Негодою технікою глибокого друку: мідьорит, мецо-тинто, суха голка (сухі техніки), штриховий офорт, резерваж, акватинта (мокрі техніки).

Виклад основного матеріалу. Графічною технікою прийнято називати методи роботи в наступних матеріалах: обробка дерев'яних або металевих дощок, лінолеуму, каменю тощо.

Відтиск малюнка на папері, який отримують за допомогою нанесення фарби на вигравійовану дошку, носить назву гравюри.

Глибокий друк означає, що друковані елементи знаходяться нижче від поверхні друкованої дошки.

Травлений штриховий офорт. Б.Негода створив 11 ілюстрацій, титул, 3 заставки до дипломної роботи «Лірницькі пісні Поділля», 1974, пап., офорт із власним шрифтом-скорописом, травлений штрих: «Ой, кума, кума», «Ой, на горі вогонь горить», «Ой, пливе гусонька», «Побратиме мій, небоже» (усі – 18,5x14,5 і 18,5x10,5), «Болить в мене голова», «Очеретом качки гнала», «Чоловіченько-невірниченько» (усі – 18,5x14,5), титульний лист (32x16,5) і три заставки (9,5x5,5). «Ці м'яко сріблясті офорти сприймаються як маленькі коштовності: вони любовно викінчені в кожній деталі...» [6]. Офорт – графічна техніка глибокого друку. Термін «офорт» стосується лише гравюри на металі. Травлений штрих – основа й визначальна манера офорта. Йому притаманний вільний характер малюнка [7, с.25, 27, 47].

Офортна техніка резерваж. Акватинта. Б.Негода створив серію станкових листів (графічний триптих) за мотивами творів О.Кобилянської «Земля» (43,5x54,5), «У неділю рано зілля копала» (54x42,5), «У цьому селі жила О.Кобилянська» (45x54,5) – усі 1976, пап., кольоровий офорт (однією зеленою фарбою), резерваж пензлем, акватинта. Кандидат мистецтвознавства

К.Безменова пише: «Виставка «Молодость страны» развернула свои экспонаты в Центральном выставочном зале Москвы... Большой интерес представляют цветные офорты Б.Негоды к произведениям О.Кобылянской. Цикл исполнен в трудной технике цветного офорта. Б.Негода обращается к традиционному способу печати офорта одной зеленой краской, причем создает листы, которые по своему характеру ближе к станковому произведению» [1, с.27]. Доктор філологічних наук, академік Володимир Качкан у статті «Мелодія ліній» передає захоплену розповідь Бориса Михайловича: «Робота, сюжети спонукали мене йти від задуманих композицій до техніки. Спочатку малюю олівцем. Потім передаю глибину. Ось як було в «Землі» зобразити ніч?

Знову ж таки пошуки в техніці, яку я не винайшов, ні, я мовби її, забуту, реставрував, удосконалив. Часом ціліснінькі дні готую металеві поліровочні дошки з міді, цинку. Це нелегка фізична праця» [4, с.7]. У статті «Акватинта – це, на жаль, не сучасно» Лариса Олесько пише: «Констатує з провідних графіків Поділля Борис Негода: ... акватинта – це так званий тонований офорт, який вимагає чималих додаткових зусиль і часу. Я ж особисто вважаю, що справжнє мистецтво – то, перш за все, справжня віддача» [5, с.4]. Резерваж – одна з манер офорта, суть якої полягає у вільному малюванні пензлем або пером по дзеркальній металевій пластинці спеціальним чорнилом або гуашшю. Акватинта – техніка, яка відрізняється фактурою розплавлених зернин каніфолі та чіткими межами тональних площин.

Суша голка. Художник працює по металу різноманітними гострими, виготовленими з високоякісної сталі, голками. За способом друку ця манера належить до офорта. Відбиток з дошки, обробленої способом сухої голки, характеризується тональною розмаїтістю штрихів – від глибоких бархатисто-чорних до ледь помітних [2, с.83]. Б.Негода створив: 1) естамп «Свято весни на Буковині», 1979, пап., суха голка, 42x37; 2) станкові листи «Ранок», 1979, пап., суха голка, 40x40: триптих «Ранок», «Розстріляний ранок», «Світанок».

Різдева гравюра (мідьорит). Створення друкарської форми в цей спосіб полягає в механічному заглибленні зображення на поверхні пластинки штрихами різної довжини й ширини, а також глибини. Найкращим матеріалом для авторського естампа є червона мідь. Тому техніку ще називають мідьоритом. Б.Негода створив: 1) цикл естампів «По Кам'янцю-Подільському»: «Срібні відра», «Кам'янець-Подільський Національний заповідник» – обидва 1979, пап., гравюра на міді; 2) естамп «Кам'янець-Подільський – місто-заповідник. Пам'ятка культури», 1986, пап., гравюра на міді, 31x25; 3) 12 ілюстрацій, заставка до роману Михайла Стельмаха «Кров людська – не водиця», 1991, пап., гравюра на міді, 15x8,5; 4) естамп «Екологія душі», 1993, пап., гравюра на міді, 32x21. А.Затворницька в статті «Чорно-білий шедевр» знайомить нас зі створенням Борисом Михайловичем естампу «Кам'янець-Подільський. Старе місто», 1981, пап., гравюра на цинку, 65x50. Вона пише: «Зображення вирізано на відполірованій до дзеркального блиску цинковій дошці спеціальними інструментами – штихелями, під збільшувальним склом. Офортну фарбу художник наносить голою рукою, щоб краще відчувати, як фарба лягає в заглиблення на дошці (адже це так званий «глибокий друк»). І цікаво, що за один раз можна зробити тільки один

якісний відбиток, а лише на вирізання дошки майстром витрачено 6 місяців кропіткої праці» [3].

Мецо-тинто – чорна манера. Серед способів глибокого друку цей спосіб відрізняється тим, що зображення створюється від чорного до білого (інші види навпаки – від білого до чорного). Мецо-тинто допускає безперервний і поступовий перехід від тіні до світла. Б.Негода створив: 1) серію станкових листів «Хотинське повстання», 1982, пап., мецо-тинто: триптих «Хотин. 1919 рік», «Хотин. 1919 рік», «Хотин. 1942 рік»; 2) Портрет подільського художника О.Грена, 1983, пап., мецо-тинто, 23x18; 3) Портрет Т.Г.Шевченка, 1986, пап., мецо-тинто, 30x25.

Висновки. Як графік, Б.М.Негода майстерно володіє техніками гравюри на металі, зокрема працює у відродженій ним техніці – мецо-тинто. Слід підкреслити, що в Б.Негоди виявляється велика схильність до пошуку нових технологій, засобів художньої виразності. Кожна його гравюра вимагає тривалого споглядання й продовження дослідження.

Список використаних джерел

1. Безменова К. Фрагмент виставки: впечатлення, виводи / К.Безменова // В мире книг. – Москва, 1976. – №12. – С.27.
2. Богомольний Н.Я. Техніка офорта / Н.Я.Богомольний, А.В.Чебикін. – К., 1978. – 144 с.
3. Затворницька А. Чорно-білий шедевр / А.Затворницька // Подоляннин. – Кам'янець-Подільський, 2000, 14.07.
4. Качкан В. Мелодія ліній / В.Качкан // Кам'янець-Подільський вісник. – Кам'янець-Подільський – Київ, 1983, 18 вересня.
5. Олесько Л. «Акватинта – це, на жаль, не сучасно»: Констатує один з провідних графіків Поділля Борис Негода / Лариса Олесько // Вісті з України. – К., 1990, лютий. – №9 (1611). – С.4.
6. Опанасенко Н. Мовою графіки. Виставки / Н.Опанасенко // Радянська Буковина. – Чернівці, 1976, грудень.
7. Тимошевський В. Естамп / В.І.Тимошевський. – Харків, 2006. – 48 с.

Summary. The works of printed graphic arts of painter-graphic artist B.M.Nehoda are spread in many regions of Ukraine. The author of the article makes an attempt to analyse such kind of engraving as deep print on the basis of the works of Nonoured Artist of Ukraine professor of the department of artistic disciplines of Kamyanets-Podilsky Ivan Ohienko national University Borys Nehoda.

Keywords: *technique of deep print, print, deep engraving, copper plate, engraved board, etched line etching, etching technique rezervazh, aquatynta, dry needle, metso-tynto.*

УДК 373.3.016:7

Верстюк В.В., студентка I курсу
Науковий керівник: Мартинюк Л.В.,
кандидат педагогічних наук, доцент

ЕТАПИ АКТИВІЗАЦІЇ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ УЧНІВ-СПІВАКІВ У ВИКОНАВСЬКОМУ ПРОЦЕСІ

Анотація. У статті досліджуються основні етапи активізації творчої діяльності учнів у процесі їх виконавської діяльності.

Ключові слова: співацька діяльність, виконавський процес, релаксація, концерт.

Як відомо, співацька діяльність є одним з найскладніших видів мистецтва. Для оволодіння мистецтвом співу учням необхідно докласти не мало вольових зусиль і в процесі навчання, і в процесі виконання бути здатними подолати усілякі перепони, які виникають під час співу.

Л.Дмитрієв зазначає, що для досягнення професіоналізму у співі виконавцю необхідно мати не стільки відмінні вокальні дані, скільки – відмінні музичні здібності та яскраво виражені вольові якості [1, с.60]. Дослідник наголошує на тому, що вольові зусилля в мистецтві вокалу мають різноманітний характер, проте вони завжди усвідомлені та завжди пов'язанні з подоланням труднощів. Разом з тим, постійне докладання учнями певних зусиль може призвести до зайвої м'язової і розумової напруги. Щоб уникнути небажаних ефектів у співі через вольові напруження, пропонується застосовувати художньо-релаксаційні чинники (під релаксацією (від лат. *relaxatio* – послаблення, розслаблення) розуміється: а) розслаблення з певною установкою; б) глибоке м'язове розслаблення, що супроводжується зняттям психічної напруги; в) стан спокою і розслаблення, що виникає в результаті зняття напруги після сильних переживань або фізичних зусиль). В основі теорії м'язової релаксації лежить твердження про те, що розум і тіло людини тісно взаємопов'язані. В стані нервового напруження людина відчуває і м'язове напруження. І навпаки, людина в стані м'язового напруження починає відчувати і розумове

напруження. Отже, для того щоб розслабити тіло, необхідно розслабити розум, і навпаки.

У процесі дослідження ми дійшли висновку, що впровадження художньо-релаксаційних чинників у виконавському навчанні має відбуватись у вигляді спеціальних психофізичних прийомів. На нашу думку, вводити учнів у виконавський процес доцільно починати з прийомів релаксації. Релаксація сприяє зняттю психічних бар'єрів та скутості, що у більшості учнів проявляється як почуття сорому, страху, болісного хвилювання, а перед виходом на сцену у вигляді стресового стану. Звертання до прийомів релаксації як певного етапу розслаблення, за яким наступає активізація м'язів учнів, сприяє успішності навчально-виховного процесу. Слід навчити учнів періодично чергувати розслаблення і активізацію м'язів, що у подальшому дасть їм змогу подолати непотрібну напругу і м'язову скутість.

Безпосередньо на процес релаксації впливає створення сприятливого психологічного клімату на заняттях. В момент проведення музичних занять із застосуванням релаксаційних чинників слід враховувати фактори, що мають безпосередній вплив на процес навчання: психологічний клімат, характер стосунків між вчителем та учнями, різноманітні відволікаючі фактори (присутність на уроці сторонніх осіб тощо).

О.Ростовський наголошує на тому, що оскільки такі фактори можуть викликати глибокі зміни в навчальному процесі – як сприяти, посилювати, так і перешкоджати, послаблювати його, – слід прагнути нейтралізувати відволікаючі і актуалізувати сприятливі фактори. Автор зазначає, що відволікаючі фактори пов'язані з неправильною організацією музичної діяльності учнів (надмірна тривалість занять, висока інтенсивність, одноманітність) [4, с.91].

Систематичне залучення підлітків до концертної діяльності є одним з найважливіших аспектів навчально-виховного процесу, що має велике значення для творчого росту, мобілізуванню уваги його учасників.

Поняття «концерт» (від італ. «concerto» – змагання) – публічне виконання музичних творів за визначеною, заздалегідь складеною програмою. Концертний виступ – це кінцевий результат проведеної репетиційної роботи, що виявляється у виконанні музичних творів перед глядацькою аудиторією. Т.Жигінас в сутність поняття «концертна діяльність» вкладає такі характеристики сценічного виконання, як його довершеність, досконалість, відшліфованість. «Винесення художньої творчості на естраду потребує від виконавця значних зусиль для досягнення найвищого рівня втілення інтерпретаторської концепції». Під час виконання твору між виконавцем та слухачською

аудиторією виникає невидимий взаємозв'язок, що об'єднує артиста та публіку в єдине ціле [2, с.10].

Після закінчення концертного виступу або репетицій, доцільно обговорити з учнями усі нюанси щодо виконуваних ними музичних творів. Дане обговорення бажано проводити як у груповому, так і в індивідуальному порядку. Деякі індивідуальні моменти концертного виступу краще сказати учню в умовах «один на один». Загальні недоліки доцільно обговорювати усім складом учнів, що приймали участь у концертному виступі. Детальний розбір концерту з конкретними зауваженнями завжди спрямовано на покращення виконавської діяльності учнів. Він допомагає кожному підлітку осмислити власне виконання музичного твору з метою подальшої корекції [3, с.110]. Але, усі ми знаємо, що співається добре, коли є бажання співати. Але співати доводиться не тільки тоді, коли хочеться, а й коли треба. Тому важливо уміти керувати своїм настроєм і станом. Адже всі технічні труднощі: високі ноти, філірування звука, вимагають спокою і точної роботи м'язів, яка залежить насамперед від стану нервової системи. Кожному співакові потрібно навчитися розбиратись у своєму механізмі. На слух розпізнавати, яка нота вірна і яка не вірна, де і як вона звучить.

Під час атаки звука при форте (голосно) і піано (тихо), беручи високі ноти, співак мусить вірити, що все буде так, як він того бажає. Ніколи не можна сумніватися, бо в такому разі м'язи не проявлять потрібної активності і голос звучатиме погано. Під час співу, ні сумнівів, ні вагань не повинно бути. Але не можна самовдоволено заспокоюватися на досягнутому. Навпаки, справжній співак, добившись чогось, домагається більшого, прагне кращого. Систематичні заняття – єдиний шлях, яким йому потрібно йти, а енергія, воля й дисципліна – джерела, з яких співак черпає свою майстерність. Співак повинен дбайливо зберігати свій голос. Це не означає, що треба вигадувати собі якийсь особливий режим чи створювати якісь виняткові умови. Співак повинен мати нормальний уклад життя, тримати свій організм у здоровому стані, дотримуватись правил загальної гігієни, робити фізкультурні вправи, що зміцнюють здоров'я і підтримують бадьорий настрій.

Отже, активізацію творчої діяльності учнів-співаків можна умовно поділити на такі етапи роботи як: мобілізація вольових зусиль в процесі опанування музично-виконавських умінь у єдності із застосуванням художньо-релаксаційних чинників у навчальних заняттях та оприлюднення результатів музично-художньої роботи. Ці етапи повинні бути спрямованими педагогом на заохочення учнів до наполегливого навчання в галузі вокально-хорового мистецтва, до ретельного

відпрацювання художньо-виконавських завдань. Водночас необхідно, щоб юні виконавці мали змогу відчутти результат повсякденної роботи, насолодитись концертним успіхом, набути досвіду сценічної діяльності, відчутти радість від мистецького спілкування зі слухачською аудиторією.

Список використаних джерел

1. Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики / Леонид Борисович Дмитриев. – М. : Музыка, 1968. – 675 с.
2. Жигінас Т.В. Методичні засади підготовки майбутніх учителів музики до концертно-освітньої діяльності серед дітей та юнацтва: автореф. дис. канд. пед. наук: 13.00.02 / Тетяна Володимирівна Жигінас – К., 2007. – 20 с.
3. Мартинюк Л.В. Формування музично-образних уявлень підлітків у виконавській діяльності в позашкільних мистецьких навчальних закладах: дис. канд. пед. наук: 13.00.02. – Київ, 2011. – 145 с.
4. Ростовський О.Я. Педагогіка музичного сприймання: Нав.-мет. пос. / Олександр Якович Ростовський – К. : ІЗМН, 1997. – 248 с.

Summary. In the article the basic stages of activation of creative activity of students are probed in the process of their performance activity.

Keywords: activity of singer, performance process, relaxation, concert.

УДК 784:398.8

Верстюк В.В., студентка І курсу
Науковий керівник: **Борисова Т.В.**,
кандидат педагогічних наук, доцент

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ ФОЛЬКЛОРНОГО МАТЕРІАЛУ В ПРОЦЕСІ ВОКАЛЬНОГО ЕСТРАДНОГО ВИКОНАВСТВА

Анотація. Статтю присвячено висвітленню особливостей використання народно-пісенної творчості в естрадному мистецтві. Розглядаються специфічні механізми естрадного виконавства та фольклорної манери співу.

Ключові слова: музичний фольклор, естрадне мистецтво, виконавство, підготовка співаків.

Свою естетичну пам'ять, яка склалася віками, український народ найкращим чином зберіг у пісні, що стала основою професійної музики. Ураховуючи те, що мистецтво в Україні не одне сторіччя розвивалося як вокально-хорове, стає очевидним те, що традиції народно-пісенної творчості є неоціненним скарбом будь-якого різновиду співу й національного професійного виконавства.

З дитинства ми чуємо народну пісню, мамину колискову. Тож перші наші музичні пізнання відштовхуються від народної тематики, які в ногу з часом та технологічним прогресом лише вдосконалюються.

Вокальне естрадне виконавство – явище надзвичайно поширене та популярне, динаміка його постійно зростає. Незважаючи на відносно невеликий історичний шлях розвитку, воно сформувалось в світовому просторі музичної творчості як унікальне художнє явище, що відрізняється своєрідною стилістикою, естетикою, поетикою.

Значний вплив на розвиток вокального естрадного мистецтва має фольклор. Сьогодні це своєрідний синтез традицій минулого та теперішнього. Так, деякі особливості народного співу вплинули на естрадну пісню: плавні мелодії, відсутність великих інтервалів, спів у середній тесатурі, чітка артикуляція, бездоганна інтонація, середня динаміка, благородство стилю, єдність мелодійної та мовної виразності. Творче ставлення до фольклору дозволяє так презентувати специфічну інтонацію, щоб вона стала цілком естрадною за допомогою сучасних технічних засобів [2].

Проаналізуємо деякі особливості народного співу. Народний спів відрізняється від естрадного насамперед засобами досягнення художніх задач. При виконанні народних пісень співак використовує спів у грудному регістрі, котрий характеризується найбільш щільним змиканням голосових складок. Здебільшого діапазон естрадних пісень значно ширший, що вимагає від виконавця використання в співі режиму «мікст». Це перша відмінність. Вона полягає в засобі звукоутворення і звуковедення.

Виразні засоби також мають відмінності. У народному співі часто використовуються так звані вокальні ефекти: «гукання», «зойки», спів відкритим звуком, використання діалекту. Також народна пісня частіше звучить на «форте», що зумовлюється специфікою щільного змикання зв'язок. В естрадному співі використовується більш широкий динамічний діапазон – від нашіптування до крику. Це в якійсь мірі пояснюється тим, що специфіка естради полягає в поєднанні різних стилістичних напрямків [1]. Тому на естраді дуже часто лунають твори, які запозичені з фольклору. Естрада використовує самотність і ха-

рактерність народного співу, особливості його звукоутворення, особливу темброву забарвленість. Зараз на естраді лунає багато пісень, які виконуються в народній манері з використанням специфічних прийомів народного співу. У цьому напрямку працюють такі популярні вітчизняні виконавці, як Руслана, гурт «Воплі Відоплясова», Олег Скрипка, а також російські співаки Надія Бабкіна, Надія Кадишева та ін. Досить показовим прикладом органічного естрадного транскрипції фольклорних зразків є творча манера відомої української співачки. Заслуженого працівника культури України Тамари Ситник, яка характеризується не лише синтезом народно-співацької та сучасної естрадної технік, а й неперевершеною майстрністю у перенесенні тонкої енергетики фольклорного матеріалу в площину актуальної для нинішньої аудиторії естрадної пісні.

Таким чином, на сучасному етапі естрадне пісенне мистецтво, використовуючи засоби народного виконавства, його внутрішню сутність, створює сучасні варіанти трактування пісенного фольклору, розвиваючи естетичний смак слухачів, розширює діапазон його сприйняття.

У зв'язку з цим однією з найголовніших проблем подальшого розвитку естрадного мистецтва стає пошук власних своєрідних манер співу, особливих технічних прийомів виконання, уміння знайти свій стиль, своє обличчя – усе це повинно, на наше глибоке переконання, досягатись шляхом глибокого, вдумливого підходу музиканта сучасної естради до своєї вокальної підготовки. Так, сучасному естрадному виконавцю необхідно опановувати як прийоми народного співу, так і специфічні прийоми естрадного співу, що надасть можливість значно розширити концертний репертуар, удосконалити вокальні якості, займатися повноцінною творчістю: шукати та творити нову музику на естраді, й, відповідно, знайти вдячний відгук у широкої слухацької аудиторії.

Список використаних джерел

1. Вопросы жанрового и стилевого многообразия современной музыки: ст. науч. тр. / Моск. гос. конс. им. П.И.Чайковского, ред.-кол. Попов. – М. : МГК, 1986. – 134 с.
2. Орлова И.В. На волне научно-технического прогресса / И.В.Орлова. – М. : Знание, 1989. – 44 с.
3. Современность и фольклор: статьи и материалы / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. – М. : Музыка, 1977. – 165 с.

Summary. This article describes the features of use of folk-song creativity in pop art. We consider the specific mechanisms of variety performers and folk singing style.

Keywords: folk music, pop art, performance, training singers.

УДК 78(477)

Вишня О.В., студентка I курсу
Науковий керівник: Олійник В.Ф., доцент

КОНЦЕРТНІ ЦИМБАЛИ: ІСТОРІЯ ВИНИКНЕННЯ, ПОБУТУВАННЯ ТА ВИКОНАВСТВО НА НИХ

Анотація. У статті досліджено концертні цимбали системи «Шунда», висвітлено історію виникнення, побутування та виконавство на них.

Ключові слова: цимбали, струни, діапазон, динамічна шкала, тремоло, акомпанемент, гармонічний фон.

Сучасна наука вважає струнно-ударні інструменти без клавішного механізму прямими попередниками фортепіано. В історичному аспекті еволюційний процес на жаль залишається недостатньо дослідженим, а феномен паралельного концертного життя і фортепіано, і цимбалів є свідченням самостійних шляхів розвитку та вдосконалення обох інструментів.

Аналіз досліджень і публікацій, в яких висвітлюється дана проблема, свідчить про те, що протягом ХХ-ХХІ ст. спостерігається певний інтерес вітчизняних мистецтвознавців до вивчення історії походження та розвитку українського народного музичного інструментарію, але серед тих хто безпосередньо приділяв увагу цимбалам, можна виділити М.Лисенка, Г.Хоткевича, Т.Барана, М.Давидова, В.Гуцала, О.Незовибатька. В своїх дослідженнях вони розкривають актуальні питання еволюції розвитку та вдосконалення цього музичного інструмента, його конструктивні зміни. А висвітлення різнобічних питань формування репертуару для цимбалів знаходимо в дослідженнях С.Баштана, Т.Барана, О.Незовибатька [2, с.22].

Але не зважаючи на це, такий самобутній концертний інструмент як цимбали, котрий являється прямим попередником сучасного фортепіано – сьогодні не повністю вивчений і часто залишається поза увагою дослідників.

Мета дослідження – виявлення актуальних для українського музикознавства та виконавської практики проблем побутування концертних цимбалів в Україні, розкриття етнокультурних особливостей відродження цього інструмента в сучасній академічній музиці.

Цимбали – достеменно інструмент інтернаціональний і відомий серед музикантів багатьох країн світу з давніх-давен. Греки, наприклад, у своєму побуті використовували інструмент, який мав назву «кимвал», римляни – «цимбаліум», але це були інструменти не струнні, а ударні. З часом назву «цимбаліум» перенесли на інший струнно-ударний інструмент – псалтеріум, який також уже давно був відомим в Європі. Звук на цьому інструменті видобували за допомогою тоненьких бамбукових паличок [1, с.12].

Перші згадки про цимбали датуються XI століттям. Особливо велику популярність цей інструмент отримав в Угорщині, де, починаючи з XVI ст., він відіграє першочергову роль в народних оркестрах. Основні етапи процесу вдосконалення цимбалоподібних інструментів за останні тисячу років рясніють технологічними паралелями. У найоптимальнішому вигляді вони узагальнені угорським майстром чеського походження Й.В.Шундою.

Слід зазначити, що цимбали міцно пустили своє коріння і в Україні, але питання походження цього інструмента в нашій країні поки що до кінця не з'ясоване, і тому сьогодні існують різні версії та гіпотези. О.Рігельман, наприклад, ще у 80-х роках XVIII століття серед багатьох українських інструментів згадує цимбали. Ф.Ліст у 50-х роках XIX ст. бачив їх у руках українських селян і гадав, що це дуже розповсюджений музичний інструмент.

В другій половині минулого століття у справі вдосконалення та реконструкції цього музичного інструмента багато зробили відомі вітчизняні майстри С.Снігирьов, І.Скляр, В.Зуляк, О.Незовибатько. Ними, зокрема, була розроблена сім'я цимбалів (прима, альт, бас) та великі концертні цимбали. Цьому інструменту підвладна блискуча технічна досконалість та художня виразність, а сильне звучання і широкі технічні можливості сприяли тому, що цимбали стали не замінимими і в складі ансамблів троїстих музик.

Великі концертні цимбали – це струнний ударний музичний інструмент з діапазоном понад п'ять октав. Він має дерев'яний корпус трапецієвидної форми з двома резонаторними отворами, над якими натягнуті струни. До того ж, для підсилення звучання ці струни групуються по три-п'ять, настроєних на одну ноту. У професійній народно-інструментальній музиці використовують концертні цимбали, що

стоять на ніжках. Як правило, звук видобувається ударом паличок по струнах. Поодинокими ударами по струнах цимбаліст надає музиці яскравого ритмічного малюнка, а частими перемінними ударами обох паличок (цей прийом зветься тремоло) відтворюється безперервна м'яка, лірична, а часом і драматична мелодія. Чудово звучить тремоло на двох струнах одночасно, що дозволяє з успіхом грати подвійні ноти. Цимбалісти-віртуози нерідко поєднують у своїй грі не лише удари паличок по струнах, а й щипки пальцями.

Художньо-технічні можливості цимбалів надзвичайно широкі і дозволяють під час гри в ансамблі виконувати такі функції:

- виконання сольних партій та оркестрових каденцій;
- створення гармонічного фону;
- виконання акомпанементу;
- підтримування ритмічної функції;
- дублювання та підсилення звучання басової партії [2, с.65].

Цимбали досить часто використовують як сольний інструмент, але головне призначення цього інструмента – це, все таки, акомпанемент, котрий являє собою гру гармонічних послідовностей певними ритмічними угрупованнями, які залежать від метру, темпу, характеру та жанрової приналежності виконуваної музики. Інколи партію акомпанементу прописують у вигляді цифровок, вказуючи при цьому лише ритмічний малюнок та характерні ходи баса. Слід зауважити, що партії для цимбалів, у зв'язку з їх широким ігровим діапазоном, можуть писатися і на двох нотних станах: одна в скрипковому ключі, а друга – в басовому.

Будь-який музичний твір завжди розрахований на виконання певним музичним інструментом, або ж певною групою музичних інструментів. Цимбали не є виключенням із цього правила. Сьогодні педагогічний та концертний репертуар для цього інструмента поповнюється все новими і новими оригінальними композиціями. Наприклад, для цимбал пишуть львівські композитори І.Вимер, Д.Задор, Б.Котюк, С.Кушнірук та інші.

На завершення слід згадати і про гуцульські цимбали (хоча вони не є предметом нашого дослідження), які також побутують в Україні. Вони менші за розміром, їх часто тримають перед собою на ремені, що дозволяє грати на цьому інструменті стоячи або на ходу під час весільних та інших святкових обрядів. Такі інструменти не мають демпферів, тому виконавець струни глушить пальцями рук, граючи паличками без оббивки, що надає звучанню своєрідного тембру.

Отже, застосована у статті методологія дослідження дала змогу охарактеризувати концертні цимбали системи «Шунда», розкрила

історію виникнення, побутування та актуальні тенденції практичного використання цього музичного інструмента.

Як видно із результатів дослідження, сучасні культурологічні процеси свідчать, що концертні цимбали в останні десятиліття дійсно займають достойне місце в професійній музичній творчості та виконавській практиці.

Список використаних джерел

1. Беца О.Д., Олійник В.Ф. Троїсті музики: минуле і сьогодення. – Кам'янець-Подільський, 2009.
2. Маринін І.Г., Олійник В.Ф. Народно-інструментальне мистецтво південно-західного Поділля: троїсті музики Олексія Беца. – Кам'янець-Подільський, 2011.

***Summary.** The dulcimer concert of «Shunde» The history of origin, existence and performance of them.*

***Keywords:** cymbals, strings, band, dynamic scale, tremolo, music, harmonious backgrounds.*

УДК 378.036.1:78

Вістовська-Мороз Н.І., студентка V курсу

Науковий керівник: Карпенко Т.П.,

кандидат педагогічних наук, доцент

СИНТЕЗ ПРОФЕСІЙНО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ТА МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ В ДІЯЛЬНОСТІ ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ

***Анотація.** У статті розглядаються різні аспекти синтезу професійно-педагогічної та музично-виконавської діяльності вчителя музики, які сприяють вирішенню нагальних проблем художньо-естетичної освіти школярів.*

***Ключові слова:** музично-педагогічна творчість, інтерпретація, імпровізація, інтегральний музичний компонент, музичність, емоційна готовність.*

Сучасна школа повинна забезпечити освітні потреби кожного учня відповідно до його нахилів, інтересів, можливостей, щоб сприяти насамперед вихованню загальнолюдських цінностей особистості (доброті, милосердя, толерантності тощо), стимулювання її внутрішніх сил

та саморозвитку і самовиховання, формування яскравої, самобутньої індивідуальності, як зазначає О.В.Сухомлинська [2].

Спрямованість на особистісно зорієнтований підхід до освіти зумовлює потребу у використанні універсальних можливостей мистецтва в процесах формування творчої особистості з глибоким духовно цілісним світом та високими моральними якостями людини зі сфери культури, здатної до співчуття, співпереживання. Тому є гостра потреба у високопрофесійній підготовці та діяльності вчителів музики, готових до самостійного творчого пошуку, організації художньо-естетичного процесу в загальноосвітніх та педагогічних навчальних закладах на принципово нових засадах.

Одним з важливих питань, що вимагає першочергового розв'язання, є розвиток творчої активності вчителів музики як виявлення прагнення до постійного самовдосконалення, пошуку нових самостійних педагогічних рішень та здатності до праці в нестандартних ситуаціях. Адже, як сказав Уільям Артур Уорд: «Посередній учитель викладає, добрий учитель пояснює, видатний учитель показує, великий учитель надихає.»

Аналіз стану музично-педагогічної практики вчителів музики, опрацювання наукових та творчих джерел дали змогу виявити суперечність між соціальною потребою у творчій активності вчителів музики та недостатнім рівнем їхньої професійної підготовки і готовності до різних видів музичної та музично-педагогічної творчості.

Актуальність і важливість цієї проблеми, її суспільно-педагогічне значення зумовлюють необхідність наукового обґрунтування сутності поняття «творча активність вчителів музики», визначення її специфіки, оскільки ця діяльність впливає на розвиток механізму творчості педагогів, досягнення ними успішного високоякісного результату музичної та музично-педагогічної творчості.

Аналіз та узагальнення наукової літератури дозволили встановити, що методологія та визначення поняття творчої активності вчителя музики ґрунтується на філософських концепціях творчості, висновках психолого-педагогічної науки, що розкривають загальні закономірності творчого феномена, а також враховує специфіку музично-педагогічної діяльності, пов'язаної з музично-образним компонентом. Можна виділити поняття «творчість» та «активність» як два визначення діяльності, наголосити на їх взаємозв'язку і визначити такі ознаки творчої діяльності: оригінальність, прогресивність характеру творчого продукту, цінність створеного нового матеріалу, новизну як для суспільства, так і для окремої особистості.

Творча активність особистості вважається визначальною рисою свідомості людини, однією з її головних функцій. У понятті «творча активність» розкривається вищий якісний рівень, зміст та сутнісна якість діяльності як розвивального процесу, що здійснюється на вищому рівні активності людини. Тому у творчій активності можна виділити діяльно-практичну сутність суб'єкта діяльності, в результаті якої створюються нові оригінальні цінності.

У педагогічній науці творча активність учителя трактується як складова педагогічної творчості, педагогічної майстерності, умова особистісного та професійного самозростання вчителя, рушійна сила впровадження нових педагогічних технологій, поширення творчого досвіду, важлива професійна риса та якість творчої особистості фахівця. У понятті «творча активність» виявляється також учительське ставлення до навчально-пізнавальної діяльності, яке характеризується прагненням досягти поставленої мети в межах заданого часу.

У спеціальній музичній психолого-педагогічній літературі поняття творчої активності вивчається в контексті особливостей музичної творчості, у якій виявляється специфіка музично-педагогічної діяльності, зокрема, художньо-образний компонент її структури. Музично-педагогічну діяльність дослідники розглядають як творчу і наголошують на духовному змісті та естетичній спрямованості, що пов'язані з духовним потенціалом мистецтва [1, с.48].

При цьому перевага надається емоційному фактору, без свідомості, інтуїції, але не виключається роль інтелекту у творчому процесі. Розкриття проблеми розвитку творчої активності майбутніх учителів відбувається в процесі виконавської діяльності, підготовки до інтерпретації, композиції, створення. Означене поняття є інтегрованим специфічним компонентом структури творчої активності вчителів музики, до якої входять не лише спеціальні музичні здібності, але й загальнопсихологічні властивості людини, які мають спільні корені з механізмом творчості. Разом з цим музичність вважається необхідною професійною майстерністю вчителя музики, що яскраво розкриває його музичну сутність, потребу у музичному самовираженні, сформованість естетичного смаку і яка водночас забезпечує художньо-образний компонент музично-педагогічної діяльності (слухання, виконання та створення музики); як здатність особистості, що забезпечує успішність, якість та продуктивність виконання різних видів музичної діяльності (слухання, виконання, створення) і виявляється в художньо-творчому прочитанні та переживанні музики, впливаючи на інтелектуальний, естетичний і моральний розвиток [3].

Серед структурних компонентів музичності визначено: музичний слух (мелодичний, гармонічний, ритмічний), творчу уяву, емоційність, чуття цілого, тип музичного сприймання, слухова-рухова координація, творча уява, звукообразність музичного мислення, якість ритмічного слуху. Таким чином, музичність є характерною особливістю творчої активності вчителя музики, його музичною сутністю, пов'язаною зі специфікою музично-педагогічної діяльності, природою музичного мистецтва, яка виявляється індивідуально. Потрібно зауважити, що, не зважаючи на високий результат у розвитку техніки виконання музичних творів на уроках музики, вчителі не вміють підібрати відповідний акомпанемент. Тому велику увагу потрібно приділяти увагу читанню нот з аркуша, вивченню такого предмета, як концертмейстерський клас, який значно розширює можливості студентів у виконанні дошкільного та шкільного репертуару, дозволяє полегшити процес розучування музичного матеріалу на уроках, сприяє уникнути складних ситуацій під час проведення свят, виступів на концертах. Отже, високі результати в різних видах музичної та музично-педагогічної творчості є в тих учителів музики, які мають високий рівень розвитку музичності та педагогічних здібностей, тобто у яких виявляється музично-педагогічна креативність.

Враховуючи зазначене вище, творчу активність учителя музики трактують як інтегровану психологічну якість особистості, що визначається дієвим емоційним станом готовності до музичного пізнання та музично-педагогічної діяльності в нестандартних ситуаціях. Творча активність вчителя музики – це його здатність до індивідуального, неповторного, музичного, особистісного та професійного самовираження. Тому музична та музично-педагогічна діяльність повинна мати продуктивний пошуково-перетворювальний характер, гуманний духовний зміст і характерні ознаки творчого процесу.

В цьому аспекті музично-творча активність розглядається як така, в якій втілюються творчі можливості вчителя музики у власній музичній творчості: інтерпретації, імпровізації, створенні композицій.

Головна особливість уроків музики як мистецтва – художньо-творча спрямованість музичного навчання й виховання школярів. Вона має виявлятися у всьому: в змісті й структурі уроків, у методах і прийомах, що їх застосовує вчитель, в осмисленні учнями різних музичних явищ, і воно не є однозначним і варіативним. У музичному вихованні має бути ще й художнє співробітництво учнів і вчителя з поетами, композиторами. За цієї умови уроки стануть більш емоційними та інтелектуальними, ефективними та інтенсивними.

Таким чином інтегрований «музичний інструмент» є характерним для творчої активності вчителя і включає музичність (музичний слух – ритмічний, мелодичний, гармонічний, творчу уяву), виконавські здібності (вокальні, інструментальні), психомоторні здібності (диригентські, виконавські, вокальні, інструментальні), творчі вміння (мистецько-інтегровані, музично-практичні інтерпретаційні, композиторські, проблемно-ситуаційні). Інтегрована музично-педагогічна діяльність учителя музики формує творчу особистість учня з глибоким внутрішнім світом, усвідомленим інтересом до музики, духовно-цілісними орієнтирами та спрямована на спеціальний музичний розвиток школярів, їх музичні здібності, що забезпечує успішність та якість виконання творчої музичної діяльності.

Отже, синтез професійно-педагогічної та музично-виконавської майстерності в поєднанні з музично-педагогічною практикою вчителів музики дає змогу сформувати творчу особистість учня з високими моральними якостями, сприяє вирішенню нагальних проблем художньо-естетичної освіти школярів відповідно до сучасних вимог розвитку потреб спілкування з мистецтвом.

Список використаних джерел

1. Загвединський В.Й. Педагогическое творчество учителя / В.Й.Загвединський. – М. : Педагогика, 1987. – 160 с.
2. Ковальова С.В. Розвиток творчої активності вчителів музики в сучасних умовах: теорія й практика : Науково-методичний посібник / С.В.Ковальова. – Біла Церква : КОІОПК, 2004. – 228 с.
3. Науменко С.І. Психологія музичності та її формування у молодших школярів : Навч. посіб. – К. : НДПІ, 1993. – 180 с.
4. Рудницька О.П. Музика і культура особистості: проблеми сучасної педагогічної освіти. Навч. посібник. – К. : ІЗМН, 1998. – с.48

Summary. In the article the different aspects of synthesis are examined professionally pedagogical and musically performance to activity of teacher musics which are instrumental in the decision of urgent problems of art-aesthetic education of schoolboys.

Keywords: muzichno-pedagogichna creation, interpretation, improvisation, integral musical component, musicality, emotional readiness.

Вітковська Н.М., студентка VI курсу
Науковий керівник: Березіна І.В.,
кандидат архітектури, доцент

СВІТ РЕЧЕЙ КРИЗЬ ПРИЗМУ СУЧАСНОЇ ХУДОЖНЬОЇ СТИЛІСТИКИ

Анотація. У статті подано короткий аналіз значення речей в натюрморті, їх сутності та ролі, яку вони відіграють в житті та мистецтві.

Ключові слова: предмет, живопис, жанр, декоративність, форми, фарба.

Речам у живописі взагалі, а в натюрморті особливо, у високому ступені властиве метафоричне, символічне, алегоричне значення. Крім побутової, у них є й знакова сутність. Ця особливість натюрморту надзвичайно важлива. Все це спричиняє виникнення відповідних досліджень, тому мета даної статті – розглянути значення речей у натюрморті кризь призму сучасної художньої стилістики.

І в житті, і в мистецтві знакова сутність речей відіграє величезну роль, і без урахування цієї ролі не можна правильно зрозуміти натюрморт і його можливості. Костюми, ордени, прикраси, зброя, інструменти – все має чітко виражену знакову природу. Знакова сутність речей у натюрморті є домінуючою, а тому поділ їх на природні та штучні набуває, зрозуміло, лише формальний характер. І зів'яла троянда, і розбитий келих – знаки однорідного сенсу, виражені формально пред-метами різної природи [2, с.97].

Перш за все натюрморт виконує чітко виражену пізнавальну функцію. За допомогою нього художник вивчає речовий світ: форму, колір, фактуру предметів, їх вологість, соковитість, щільність, м'якість, тяжкість, прозорість, крихкість. Однак у натюрморті пізнаються не тільки фізичні властивості речей, але головним чином їх значення для людини, роль, яку вони відіграють у її житті. Завдяки цій властивості натюрморту ми дізнаємося про предметний побут епох і країн, відокремлених від нас часом і відстанню.

У натюрморті виявляється знакова сутність предметів. Важливо відзначити, що художник роздивляється речі поблизу, розглядає їх спокійно, неквапливо, уважно, демонструє їх крупним планом, у різних ракурсах та поєднаннях – цілі, розрізані, розбиті. Все це разом дозволяє йому виявити і показати в предметах властивості та якості,

що змушують глядача по-новому поглянути, інакше оцінити звичні, здавалося б, давно знайомі речі.

Пізнання предметів у натюрморті поєднується з їх естетичним освоєнням. Залучати буденне в коло прекрасного – одне з найважливіших завдань цього жанру. Виявлення краси в речах визначає декоративність натюрморту, яка у багатьох випадках стає провідним властивістю творів цього жанру. Цілі великі традиційні підсистеми натюрморту – «квіти», «фрукти», «харчі» і т. п. – відверто, в буквальному сенсі, декоративні, тобто призначені для прикраси приміщень [4].

У натюрморті чітко звучить тема любові до природи, її пізнання й освоєння, захоплення множинністю й достатком її дарів. Зображення квітів, фруктів, овочів, риб, раковин і т.п. в їх нескінченній красі та різноманітності – не тільки форма милування природою, але й свого роду уславлення людини, яка виростила, зібрала, знайшла, привезла усі ці предмети. Таким чином, стає очевидною ще одна важлива змістовна риса натюрморту – відображення в ньому трудової діяльності людини. Якщо вона помітна навіть при зображенні природних елементів, то тим більше виразно відчувається при демонстрації рукотворних речей. Натюрморти любовно демонструють знаряддя праці, атрибути мистецтва – всі ці ножі, стамески, рубанки, молотки, вимірвальні й астрономічні прилади, пензлі, палітри, скрипки, гітари та ін. [4].

Самобутні форми, соковиті фарби, ошатні візерунки представляють талановитий, умілий, працьовитий народ. Глядач, розглядаючи річ на картині, починає розуміти, скільки зусиль і майстерності вкладено, щоб виготовити витончену вазу, розписної піднос, вишитий рушник, срібне блюдо; щоб виростити овочі, приготувати їжу, випекти хліб. Предмети часто зображуються так ретельно, що здається – творчий акт художника, що їх пише, рівноцінний процесу їх виготовлення [4].

Натюрморт у певній мірі цікавиться роботою і домашньої господині, і ювеліра, і теслі тощо. Світ речей безмежний і неосяжний. Натюрморт ніколи не забуває підкреслити, що всі вони зроблені майстерними руками.

Надзвичайно великі можливості натюрморту у вираженні абстрактних ідей морального, філософського, естетичного характеру. Ось чому прагнення художника до самовираження, втілення індивідуальних концепцій про дійсність, про мистецтво часто реалізуються саме в натюрморті [3, с.127].

Таким чином, варто підкреслити, що речовий світ у натюрморті є невід’ємною частиною життя і діяльності людини; у ньому закладена глибока сутність та віддзеркалена важлива роль, яку він відіграє в житті та мистецтві.

Список використаних джерел

1. Виборнова Р. Роль висвітлення натюрморту / Р.Виборнова – Художник, 1984. – 127 с.
2. Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. – М. : Изобразительное искусство / Б.Р.Виппер, 1985. – 285 с.
3. Жолтовський П.М. Художнє життя на Україні / П.М.Жолтовський. – К. : Наукова думка, 1973. – 132 с.
4. Електронний ресурс, Режим доступу: <http://gallerix.ru/read/naturmort-v-sovetskoj-zhivopisi/12/>.

Summary. There is a short analysis of meaning of things in the still life, their nature and the role which they play in the life and in the art in this article.

Keywords: subject, painting, genre, decorative effect, forms, paint.

УДК 37.04.78

Вознюк О.М., студент V курсу
Науковий керівник: Печенюк М.А.,
кандидат педагогічних наук, професор

КРИТЕРІЇ ПЕДАГОГІЧНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ВИКЛАДАЧА СПІВУ

Анотація. У статті йдеться про критерії володіння педагогічною майстерністю викладача співу, звертається увага на використання методів вокальної педагогіки.

Ключові слова: педагогічна майстерність, творчість, вокальна інтуїція, викладач співу.

Педагогічна майстерність вчителя традиційно перебуває в центрі уваги наукових досліджень як неоднозначний особистісний соціальний феномен. У працях сучасних учених І.Зязюна, С.Сисоєвої, А.Душного наголошується на необхідності дієво-перетворюючого характеру навчального процесу, на активності особистості як необхідній складовій її творчих здобутків.

Початки вивчення проблеми педагогічної майстерності викладача співу розкривалися відомими вокалістами-методистами В.Антонюк, В.Арканою, П.Голубєвим, В.Багадуровим, М.Донець-Тесейр, К.Малініною, О.Маруфенко та ін.

Вивчення та аналіз музично-педагогічної літератури дає підстави стверджувати, що специфіка педагогічної майстерності викладача співу полягає в тому, що обдарований викладач здатний навчити більшому, ніж він сам вміє. Виховувати співака має тільки той, який є високопрофесійним музикантом, хто любить, відчуває, розуміє музику, хто постійно розширює свої знання, вдосконалює або підтримує власну виконавську майстерність. Справжній викладач не зводить процес навчання співу до простої передачі власних знань і вмій від вчителя до учня, використовуючи при цьому метод показу-наслідування. Цей метод демонструє тільки поверхово зовнішній бік виконання, але не дає розуміння та усвідомлення роботи голосового апарату, психіки, емоцій під час співу.

З перших занять досвідчені викладачі вокалу викликають довіру в учня, запевняють його у правильності й природності методів розвитку вокальних даних, які він використовує. Бесіда про власний творчий шлях, з'ясування причин, які спонукали учня до занять саме співом, наведення прикладів вдалого розвитку вокального таланту на власному творчому шляху викладачем чи з історії вокального мистецтва, все це говорить вже про його педагогічну майстерність. Але, перебільшену оцінку власної значущості, зверхнє ставлення до учня частіше всього можна помітити не в істинних педагогів-музикантів.

Кожний учень йде до своєї мети своїм особливим шляхом, зумовленим його характером, його здібностями, його індивідуальним сприйняттям музики. Викладач, який би досвідчений не був, як би досконало не знав своїх учнів, не може передбачити усіх деталей особливості розвитку кожного з них. Про все це можна дізнатися лише в процесі творчої діяльності, завдяки постійному контакту, спілкуванню з учнем. Шлях молодого співака гнучкий та складний. Викладач разом з учнем має пройти цей шлях, спостерігаючи, вивчаючи, інколи непомітно спрямовуючи його на правильні дії, а інколи і енергійно втручаючись у процес [11, с.30-32].

В.Антонюк слушно зауважує, що в сучасній вокальній педагогіці давно існує проблема мовленнєвої культури вокалістів. Зазначені проблеми мають функціональну специфіку, засновану на синтезі моделюючих систем побутового, спеціального і художнього мовлення. Автор зазначає, що викладачеві з фаху важливо зацікавити майбутніх співаків розширенням кола їх професійного спілкування з представниками інших країн, спонукати до вивчення репертуару

мовами оригіналу, пробудити в них інтерес до національного стилю, етнічних традицій, – з метою точнішої інтерпретації композиторського задуму, правдивого втілення художніх образів. А критерієм істини має бути високе мистецтво співу. В. Антонюк зауважує у своїх працях, що мовленнєва культура вокалістів – комунікативний феномен, спрямований на створення необхідних професійних рис індивідуальності майбутніх співаків через семантику мовлення, – метасистему, яка моделює самотутню стратегію вокально-педагогічної творчості [1, с.12-13]. Слушними є висновки А. Козир щодо визначення цінностей, якими має володіти майбутній викладач мистецьких дисциплін. Це такі цінності, як вихованість, толерантність, вміння зрозуміти іншу думку, гарні манери, орієнтація на саморозвиток творчої індивідуальності вчителя [6, с.85].

На нашу думку, викладач співу має володіти особливим хистом – «вокальною інтуїцією», що означає використання сукупності прийомів та методів на занятті (точність висловлювання вчителя, доступність та зрозумілість у поясненні набуття вокальних навичок, цілеспрямованість вимог на уроці індивідуально до кожного вихованця, добір вокально-педагогічного репертуару, комплексу розпівок), якісна прогнозованість розвитку голосу на шляху його вдосконалення.

Вокально-педагогічний слух має вирішальне значення у вокальному вихованні, стає зрозумілим, наскільки в педагогічному процесі важливе налаштоване вухо педагога до правильного сприймання вікових та типових особливостей звучання голосу.

Наступним критерієм педагогічної майстерності викладача-вокаліста є творчий потенціал учителя. Викладач співу має бути творчою особистістю, щоб досягнути позитивних результатів. М.Лазарев зауважує, що однією з причин недостатнього професіоналізму викладачів сучасної школи є низький творчий потенціал багатьох викладачів. Автор підкреслює, що творчість найскладніша й утаємничена явище людського життя, творчість за своєю природою безкорислива і несумісна з егоїзмом. Найважливіші види і результати творчості – відкриття і винахід. Відкриття встановлює раніше невідомі науці об'єктивні закономірності, явища, властивості, ефекти, вносить докорінні зміни до існуючих наукових знань. Для творчої особистості характерні принаймі дві істотні риси: спрямованість на створення соціально значущих результатів та індивідуальний стиль діяльності. Справжній творчості властива не тільки новизна засобів і продукту, але їх гуманність та прогресивність [7, с.93-97].

Отже, показниками педагогічної майстерності викладача-вокаліста окрім володіння теоретичними знаннями (історії вокального мистецтва, особливостей голосу, будови голосового апарату), є володіння розвиненими професіональними якостями, такими як відчуття вокальної інтуїції, вокально-педагогічний слух, уміння визначати вокальні задатки учня, вбачати перспективу розвитку його співацького голосу, володіти мовленнєвою культурою), методами формування співацького голосу, бути творчою особистістю. І головним критерієм оцінки діяльності викладача-вокаліста є його внесок у музичну культуру країни та музична діяльність його вихованців.

Список використаних джерел

1. Антонюк В.Г. Проблеми мовленнєвої культури вокалістів / Валентина Геніївна Антонюк // Проблеми удосконалення професійної підготовки фахівців мистецьких дисциплін: матер. всеук. від. наук.-прак. конф-ції (7-9 квітня). – Суми : СумДПУ ім.А.С.Макаренка, 2011. – С.12-13.
2. Козир А.В. Акмеологічні основи підготовки викладачів мистецьких дисциплін / Алла Володимирівна Козир // Проблеми удосконалення професійної підготовки фахівців мистецьких дисциплін: матер. всеук. від. наук.-прак. конф-ції (7-9 квітня). – Суми : СумДПУ ім.А.С.Макаренка, 2011. – С.85.
3. Лазарев М.О. Творчість як родова властивість людини і основа педагогічної діяльності / М.О.Лазарев // Педагогічні науки:теорія, історія, інноваційні технології: наук. журнал. – Суми : СумДПУ ім.А.С.Макаренка, 2011. – С.93-97.
4. Тарасенко Г. Виховний потенціал учителя в контексті його професійної культури / Галина Тарасенко // Збірник наук. праць. Кам'янець-Подільського національного університету. Серія педагогічна. – Вип. 15. – Кам'янець-Подільський : ПП Мошак М.І., 2008. – 304 с. – С.30-32.

Summary. In the article are exposed the problems of improvement of pedagogical mastery of teacher of singing, applies attention on keeping by the teacher of principles of pedagogics of arts, and capture by the corresponding methods of vocal work.

Keywords: pedagogical mastery, work, vocal intuition, teacher of singing.

Гладиш Д.О., студентка III курсу
Науковий керівник: Підгурний І.С.,
кандидат мистецтвознавства

РЕКЛАМА ЯК СПЕЦИФІЧНА ГАЛУЗЬ КОМУНІКАЦІЇ МІЖ РЕКЛАМОДАВЦЕМ І ПОТЕНЦІЙНИМИ СПОЖИВАЧАМИ

Анотація. У статті розглядається реклама та її посередницьке значення між споживачем та рекламодавцем.

Ключові слова: реклама, дизайнер, інформація, логотип, рекламований товар.

У наш час високих технологій інформація стала чи не найдо рожчою річчю. Люди платять гроші, щоб отримати інформацію, або ж навпаки – щоб надати її суспільству. Причому реклама не у вузькому сенсі, як інформація про певний виріб, а у найширшому значенні цього поняття – як засіб інформування, переконання, впливу і маніпуляції. Одним зі способів такого надання інформації є реклама. Вона є засобом інформування з метою продажу [2]. Реклама служить посередником між рекламодавцем та споживачем.

Через рекламу її творці намагаються не тільки представити товар, а й нав'язати його, не тільки інформувати суспільство, а й керувати ним.

Звісно ж, що там, де обертаються великі гроші (а виробництво реклами є надприбутковим), не має різниці у засобах досягнення мети. Але інколи безграмотна реклама може негативно впливати на психіку адресатів, а інколи і травмувати її. До того ж, мало враховується те, що ефекту можна досягнути не лише змістом і зовнішнім виглядом реклами, а й іншими засобами. Важливе значення відіграє положення реклами, стиль виконання дизайн в матеріальному й інформаційному просторі, форма надання, супровід додатковими факторами, час пред'явлення та інше. Кожен зі способів презентації реклами має свої певні переваги в кожному з вище перелічених факторів. Тому *метою статті* розглянути чи насправді реклама є посередником між споживачем і рекламодавцем, роль дизайнера у посередництві.

Кожна реклама – є ні що інше як рішення певного завдання. Головна мета у всіх таких завдань однакова: інформувати потенційних клієнтів. Кожен проект вимагає особливого підходу і правильного вибору одного, або декількох видів зовнішньої реклами. Створюючи рекламу потрібно застосовувати безліч законів композиції та психологічних аспектів. Тому цим займаються професійні дизайнери. Вони в першу

чергу психологи, які відчувають замовника реклами і споживача. Дизайнер створюючи рекламу повинен знати який вона нестиме інформаційний зміст, в залежності для якої категорії населення, віку, виду товару, чи послуги.

Реклама у свою чергу має бути зрозумілою для населення. Вона має виконувати три основні функції: інформаційну, стимулюючу, психологічну. Реклама у залежності від способів поширення інформації поділяється на: *пряму рекламу*, яка розсилається поштою або вручається особисто; *рекламу в пресі* – в газетах, журналах, довідниках, телефонних книгах тощо; *друковану* – проспекти, каталоги, буклети, плакати, календарі; *екранну рекламу* – кіно, телебачення, слайди; *зовнішню* – щити (білборд), плакати зовнішньої розклеювання, світлові екрани (неон), світлові вивіски, штендери; *реклама на місці продажу* – рекламні матеріали, розміщені в ресторанах, магазинах, банках і т.д., які повинні передати клієнтам коротку інформацію про продукт і звернути на нього увагу; *реклама на транспортних засобах* – рекламні матеріали в салонах і на бортах транспорту (автобусів, трамваїв, потягів і т.д.) [1]. Для дизайнера реклама це не лише інформація і не економічна вигода, це один із сучасних видів мистецтва. Людина, яка створює рекламу повинна мати смак, знати переваги та недоліки.

У наш час створення реклами займаються дизайнери поліграфічної продукції. Створена дизайнером реклама у свою чергу є феєрверком, який вражає і зачаровує споживачів.

Для того, щоб певний вид товару був у попиті рекламодавці залучають дизайнерів, які створюють таку рекламу, яка б приваблювала б споживачів купити певний вид товару, навіть якщо він і не дуже потрібний. Вдала співпраця маркетологів і дизайнерів розвивають певний товар, або марку. Творці реклами у свою чергу створюють свій продукт застосовуючи закони композиції, колірного оформлення, балансу та контрастності відтінків, пропорцій, акценту на основному.

З одного боку реклама – це позитивне явище сучасності, з іншого – негативне.

Негатив реклами: майже кожна реклама містить певний слоган, який маніпулятивно підштовхує споживача до певних дій, думок, орієнтирів, або купити певний товар; розташування основної деталі у рекламі відіграє підсвідомий вибір певного товару чи послуги; вдало підібраний колір у рекламі може спонукати до покупки непотрібного товару, який є не в попиті; з економічної точки зору, товар який не в попиті рекламують більше, на них поміщають яскраві надписи зі словом знижка та ін. Таким чином фірма заробляє більше коштів на ринку.

Позитив реклами: завдяки рекламі споживачі завжди у центрі подій: політичних, нових товарів чи послуг; певний колір нам асоціюється з певним видом товару, тому дивлячись лише на загальний образ реклами, ми знаємо чи цікавить нас цей товар. Наприклад, якщо кольори золотисті, червоні, або чорні то дана реклама стосується дорогих речей.

Дизайнер даючи основний акцент (розміром, кольором, контрастом) на головній деталі реклами зосереджує увагу споживача.

Фірмові знаки, що використовуються у рекламі дають інформацію про свій товар. Адже кожна фірма має свій логотип, гарантуючи ним певні товари, або послуги. Тому дивлячись на логотип, або фірмовий знак бачимо що це за фірма і чи варто купляти у ній певний вид товару. Знаючи престиж фірми престиж фірми, ми купляємо річ, довіряючи якості товару.

Але буває і так, що фірма, яка давно вже на ринку і отримала свою репутацію, не завжди добре виготовляє товар, адже купляючи товар знаних брендів ми платимо не та за якість, як за так званий «популярний бренд».

Завдяки дизайнерам нові фірми, щоб бути у попиту повинні поставити свій бренд з такої сторони, щоб привернути увагу більшості споживачів. Тому беручись за новий проект дизайнер повинен створити логотип і слоган, що буде масово відкладатися в пам'яті людей. Тому на плечі дизайнера лежить велика відповідальність за новий проект. Він повинен використати всі правила створення поліграфії фірми: психологічні аспекти, колірні особливості, ком позиційність, пропорції. Неякісно створена реклама не приверне увагу покупця, вона не зможе функціонувати на ринку.

Отже з вище сказаного реклама є важливою у нашому житті. Вона є посередником між споживачами і рекламодавцями. Тому у сьогоденні дизайнери відіграють важливу роль у задоволенні потреб споживачів та збуті товару, тим самим задовольняючи потреби фірми.

Список використаних джерел

1. Види реклами. Режим доступу: http://tourlib.net/books_others/reklama1-2.htm – (Назва з екрану).
2. Джефкінс Ф. Реклама [Електронний ресурс] / Ф.Джефкінс. 2001. Режим доступу: http://pidruchniki.ws/00000000/marketing/reklama_-_dzhefkins_f
3. Огородникова Е. Реклама как форма массовой коммуникации [Електронний ресурс] / Е.Огородникова. Режим доступу: <http://>

www.relga.ru/Environ/WebObjects/tguwww.woa/wa/Main?textid=575&level1=main&level2=articles

4. Реклама. Види реклами Режим доступу: <http://school.xvatit.com/index>. (Назва з екрану).
5. Сутність реклами в маркетингу. Режим доступу: <http://www.google.com.ua/ur> (Назва з екрану).

***Summary.** In the article is considered the advertising and intermediate importance between the user and the advertiser.*

***Keywords:** advertising, designer, information, logotype, advertised product.*

УДК 378.016

Гончар М.В., студентка V курсу

Науковий керівник: Олійник В.Ф., доцент

ПІСНІ ЛІТЕРАТУРНОГО ПОХОДЖЕННЯ: ІСТОРІЯ ВИНИКНЕННЯ ТА ПОБУТУВАННЯ В УКРАЇНІ

***Анотація.** У статті висвітлюється історія виникнення та побутування в Україні пісень літературного походження, розкривається їх своєрідність та тематичне розмаїття.*

***Ключові слова:** пісня, жанри пісень, література, поет, композитор.*

Пісні літературного походження – це дорогоцінне надбання українського народу, нев’януча окраса його духовної культури. Саме таку характеристику можна дати пісням, що написані конкретними авторами (поетами й композиторами) і сьогодні вважаються народними. В них відображено найрізноманітніші прояви життя трудового народу, його нелегку, але героїчну історію, тривалу й запеклу боротьбу з чужоземними поневолювачами, поміщиками, побут та різномунітні уподобання.

Аналіз досліджень і публікацій таких мистецтвознавців як А.Потебня, О.Правдюк, М.Гордійчук, М.Плановик свідчить, що сучасний розвиток вітчизняної музичної культури характеризується певним зростаючим інтересом до пісень літературного походження, творчу спадщину яких донедавна в Україні частково було вилучено з національного художньо-культурного життя, і тому не вивчено належним

чином. Все це дає підстави вважати обрану тему певною мірою новою і актуальною.

Мета дослідження – висвітлити історію виникнення та побутування в Україні пісень літературного походження, розкрити їх своє рідність та тематичне розмаїття.

Українські народні пісні літературного походження – явище унікальне, цікаве і вічно живе, це твори, що увійшли в народну словесність з професійної літератури. Шляхи запозичення тут можуть бути різними. Найчастіше пісні, створені автором і композитором, ставали популярними серед народу і, передаючись з уст в уста, весь час вдосконалювалися, поглиблювався їх зміст, гнучкішою та яскравішою ставала їх форма. А оскільки текст передавався в усній формі, ім'я автора й композитора втрачалось, і пісні починали побутувати як народні. Можливі й інші випадки. Наприклад, відомий авторський текст клався на народну мелодію або мелодію композитора, ім'я якого залишалося невідомим. Бувало й таке, що на основі певного авторського тексту складався подібний мотив з тією ж ритмомелодикою, але іншим текстом, що побутував паралельно з літературним. Кожна пісня літературного походження має свою історію (яка, однак, не завжди зберігається в народній пам'яті), проходить різні періоди поширення, шліфування, переробки, зазнає певних змін (часом досить суттєвих), нашарувань різних епох.

Але незважаючи на ретельну народну обробку (подекуди упродовж кількох століть), пісні літературного походження все ж відрізняються від народних певними специфічними рисами. Наприклад, для передачі цілого спектра почуттів та ідей, не властивих для народної творчості, у піснях літературного походження може використовуватися дещо відмінний арсенал художньо-поетичних засобів. Зокрема, в текст вводиться пейзаж, який, як композиційний елемент, відсутній у народній ліриці. Наприклад, в пісні на слова Т.Шевченка «Реве та стогне Дніпр широкий» поет змалював нічний пейзаж, коли Дніпро, мов поранений звір, викликає страх, а «сердитий вітер» – тривогу. При цьому вся картина породжує в читача відчуття невідвротної біди, що може статися вночі в таку негоду. Пісні літературного походження відрізняються від народних ще й тим, що у них спостерігається значно складніша ритмомелодика [1, с.250].

Але попри ці відмінності, пісні літературного походження мають і багато рис, спільних із народними піснями. Адже народна свідомість реагує лише на те, що відповідає національним традиціям, або що близьке до неї духовно та ідейно, відповідає художнім уподобанням

народу. Народ ніколи не привласнює собі те, що для нього є чужим і незрозумілим.

Створення літературних пісень – явище складне і часом важко пояснити, чому відбираються саме ті тексти, а не інші, чому в одні вносяться значні зміни (деякі пісні доповнюються, деякі, навпаки, скорочуються, замінюються окремі слова і т. п.), а інші залишаються без змін. Зіставлення варіантів літературних пісень з їх оригіналом не завжди дає логічне пояснення цього складного процесу. Тут діють свої внутрішні закони відбору і трансформації, які неможливо нав'язати ззовні.

Оскільки пісня – це літературно-музичний твір, у цьому процесі важливе значення має і мелодія. Деякі пісні побутують з музикою відомих композиторів, інші можуть мати декілька варіантів мелодій. Найдавнішим відомим автором музики пісень, що побутують в народі анонімно, вважають Семена Климовського. Хоча ця постать українського козака огорнута романтикою народної фантазії, проте ряд дослідників фольклору сходяться на думці, що саме він є автором відомої пісні «Їхав козак за Дунай». Звичайно, ця пісня не могла зберегтися у первісному вигляді, без змін, однак, напевно, і в авторському варіанті вона мала ті риси народно-пісенної поетики, що дали їй можливість поширитись по всій Україні і пережити не одне століття.

Приблизно такими ж давніми є пісні, авторство яких приписують легендарній українській народній поетесі Марусі Чурай, яка увійшла в історію як піснетворка козацької доби. Найвідоміші з них – «Засвіт встали козаченьки», «В кінці греблі шумлять верби», «Віють вітри, віють буйні», «Грицю, Грицю до роботи», «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці» та ін.

З відомих поетів, твори яких стали народними піснями, можна віділити і Григорія Сковороду. Створена ним збірка «Сад божественных песен» поширювалась у рукописах і мала значну популярність. Деякі з цих пісень побутували усно, як зразки народної пісенності. Особливо популярною була пісня «Всякому городу нрав і права», яка поширювалась у безлічі варіантів і була покладена на різні мелодії. Лише після того, як І.Котляревський використав цей текст Г.Сковороди у п'єсі «Наталка Полтавка», пісня стала загально відомою в обробці М.Лисенка.

Після І.Котляревського деякі режисери також почали використовувати фольклорні джерела у своїх виставах. Наприклад, Г.Квітка-Основ'яненко включив літературну обробку народної пісні «Хусточ-

ка ж моя» у свою п'єсу «Сватання на Гончарівці». Великим успіхом користувалися пісні С.Гулака-Артемівського «Місяцю ясний», «Ой казала мені мати», написані до опери «Запорожець за Дунаєм». Улюбленими залишаються і до цього часу твори М.Петренка «Взяв би я бандуру» та «Дивлюсь я на небо», тематика яких споріднена з народною лірикою.

Новий етап для розвитку усної словесності починається з виданням Шевченкового «Кобзаря», який настільки глибоко був сприйнятий народом, що став частиною його творчості. Серед його віршів, які були покладені на музику, можна виділити «Реве та стогне Дніпр широкий», «Заповіт», «Думи, мої думи», «У перетику ходила», «Садок вишневий коло хати», «Зацвіла в долині» та ін.

Наступні покоління також поповнювали скарбницю української пісенності. Майже усі відомі поети другої половини ХІХ ст. залишили в ній помітний слід. Серед них варто відзначити пісні на вірші Л.Глібова «Стоїть гора високая», М.Старицького «Ніч яка місячна, зоряна, ясная», М.Кропивницького «На вулиці скрипка грає», В.Самійленка «Тихесенький вечір на землю спадає», К.Думитрашка «Чорнії брови, карії очі», С.Руданського «Повій вітре на Вкраїну», І.Франка «Ой ти, дівчино, з горіха зерня», Лесі Українки «Стояла я і слухала весну», О.Олеся «Сміються, плачуть солоні». Завдяки вдалому поєднанню слів та мелодії ці пісні і до сьогодні не втратили своєї популярності.

В наш час пісні літературного походження також постійно поповнюються новими зразками. Із творів сучасної літератури ХХ ст. статус народних здобули пісні на слова А.Малишка «Рідна мати моя», «Вчителько моя», «Цвітуть осінні тихі небеса», «Пісня про Київ», «Знову цвітуть каштани». Ці чудові ліричні пісні, створені здебільшого у співдружності з композитором П.Майбородою, супроводжували молодість цілих поколінь.

З поміж сучасних пісень визнання всенародних здобули також твори М.Ткача («Марічка», «Ясени»), М.Сингаївського («Чорнобривці»), Ю.Рибчинського з музикою І.Поклада («Скрипка грає»), ряд поезій Д.Павличка з музикою О.Білаша («Два кольори», «Явір і яворина», «Лелеченьки»). Вже десятиліттями не втрачають своєї популярності твори В.Івасюка «Червона рута», «Водограй», «Я піду в далекі гори») [2, с.348]. Сьогодні усі вони побутують як народні.

В результаті проведеного дослідження можемо зробити такі висновки:

- основою пісень літературного походження є слово;

- пісні літературного походження, маючи свою історію, пройшли різні періоди шліфування і обробки, зазнаючи при цьому певних змін;
- у піснях літературного походження спостерігається складніша, ніж у народних піснях, ритмомелодика;
- пісням літературного походження все таки властивий авторський стиль.

Сьогодні ми бачимо, що перехід авторських пісень у стан народних – процес складний, не передбачуваний. Ніхто не може стверджувати, яка пісня набуде популярності в народі, яку пісню народ підхопить і розповсюдить з багатьма варіаціями, а тим більше, ніхто не може штучно створити пісню, яка стала б народною. Для цього потрібні роки.

Список використаних джерел

1. Дей О.І. Поетика української народної пісні. – К. : Наук. Думка, 1978.
2. Пісні та романси українських поетів: У 2-х т. – К., 1956. – Т. 1.

Summary. The article highlights the history and existence in Ukraine Lyrics literary origin, revealed their thematic diversity.

Keywords: song, genres, songs, literature, poet, composer.

УДК 929 Різоль: 786.

Гончар М.В., студентка V курсу
Науковий керівник: Маринін І.Г.,
 кандидат педагогічних наук, професор

ФОЛЬКЛЬОРНІ ТЕНДЕНЦІЇ ФОРМУВАННЯ ОРИГІНАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРУ ДЛЯ БАЯНА В ТВОРЧОСТІ М.РІЗОЛЯ

Анотація. У статті аналізуються фольклорні тенденції формування основних концертних творів для баяна в творчості українського композитора М.Різоля.

Ключові слова: творчість М.Різоля, баян, оригінальна баянна література, композиційно-стильові особливості.

Сучасна оригінальна баянно-акордеонна література, що створювалася протягом багатьох десятиліть вітчизняними композиторами,

сьогодні є невід'ємною частиною української музичної культури, зокрема її камерно-інструментальна галузь. Значний внесок у її становлення вніс український композитор-баяніст Микола Різоля.

Творчість Миколи Різоль, зокрема її композиторський аспект розглядався різними науковцями переважно оглядово (Ю.Акімов, С.Димченко, С.Грінченко, Д.Кужелев, М.Лисенко, Л.Понікарова).

Отже, **метою** статті є аналіз найбільш відомих баянних творів М.Різоль, створених на фольклорній основі. Основним **завданням** дослідження є – простеження композиційних і стилєвих особливостей зазначених творів, констатація їх художнього значення в якості етапного кроку в процесі становлення професіоналізації вітчизняної баянної літератури.

Творчість М.Різоль в руслі інструментального опрацювання українського народного мелосу для баяна складає широченну спадщину – понад п'ятсот зразків пісень і танців, що різним часом вийшли у тринадцяти збірниках. Автором оброблено понад сімдесят фольклорних тем інших народів колишнього Радянського Союзу.

Протягом тривалого часу твори М.Різоль займають чільне місце в педагогічному і концертному репертуарі баяністів, заповнюючи одну з основних його жанрових напрямів – обробки народного мелосу. «Його обробки та перекладання, підкріплені знанням виражальних можливостей баяна, завжди вирізняються професіоналізмом, віртуозністю, яскравістю фактури, художнім смаком. Та найголовніше, що з його чисельних обробок, перекладень і транскрипцій склався той великий педагогічний і концертний репертуар, без якого не обходиться сьогодні жодний концертуючий баяніст» [5, с.268].

Відомо, що переважна більшість обробок М.Різоль, що представлені у зазначених збірниках, є лаконічне інструментальне викладення народних тем у простих, іноді у варіаційних формах, не складних у виконавському плані та призначалася переважно для аматорської сфери.

Про культурологічне й мистецьке значення друкованих видань для баяна М.Різоль, що вийшли широким обсягом у 1950-60-х роках висловлюється Л.Понікарова: «... збірники являють собою унікальну антологію українського мелосу в обробці для баяна, якою з любов'ю півстоліття користувалися мільйони мас аматорів і професіоналів». На її думку, саме цей факт утвердив «... у свідомості народу, в його менталітеті ставлення до баяна як до власного українського народного інструмента, на якому органічно звучать як наспівні ліричні українські пісні, такі запальні темпераментні танці українського

народу. <...> значення творчості М.Різоля в утвердженні в національному та соціальному менталітеті українців баяна у статусі народного українського інструменту важко переоцінити» [4, с.81-82].

Отже, нескладні у виконавському плані й доступні до самого найширшого кола музикантів (аматорів, учнів музичних студій, шкіл і училищ, учасників художньої самодіяльності, а також професійних баяністів щодо використання їх від побутового вжитку до концертної естради), його твори відбивали основний комплекс інструментально-фактурних засобів типовий для баянного мистецтва середини минулого століття. Викладення тематизму відбувалося в одноголосному вигляді, подекуди подвоєними нотами, акордами. Елементарне варіаційне опрацювання здійснене у вигляді рухливих ладово-гармонійних обігравань з використанням елементів підголоскової та імітаційної поліфонії у кантиленних зразках.

Подібні спостереження стосовно фольклорно-інструментального напрямку творчості М.Різоля знаходимо і у висловленнях інших дослідників. Зокрема, мистецтвознавець Д.Кужелев, простежуючи зв'язок між образністю творів митця та засобами її втілення на інструменті, зазначає: «... властива Різолі-баяністу опора на побутову традицію визначає домінування в його спадку обробок танцювальних мелодій веселого, жартівливого характеру як відображення глибинно-етнічної моделі психології, наївно-радісного світовідчуття й народної святковості. У більшості з них переважають нескладні музичні вирази, які лежать на поверхні загальнодоступних форм побутового музикування: виклад мелодії в терцію, елементарна її гармонізація, традиційні для гармоніко-баянного музикування басово-акордові формули супроводу та нескладні прийоми орнаментального варіювання тем» [3, с.13].

Серед широкого загалу невеличких баянних обробок народного мелосу у творчості М.Різоля виділяються зразки як танцювально-жартівливого характеру («Ой, лопнув обруч», «Вийшли в поле косарі», «Ой, орав мужик край дороги» й ін.), так і кантиленного характеру – ліричних, епічних, думних («Реве та стогне Дніпр широкий», «Ой з-за гори буйний вітер віє», «Копав, копав криниченьку»).

Особливого ж значення набули обробки М.Різоля концертного напрямку, що призначалися для професіональних виконавців. Серед них найбільшу популярність отримали Фантазія на теми українських народних пісень і танців, Варіації на тему української народної пісні «Дощик», Варіації на тему російської народної пісні «Ах, ты, зимушка-зима», обробка угорського народного танцю «Чардаш» й ін.

Одним з найяскравіших опусів М.Різоля, що подана у формі розгорнутої масштабної композиції на основі фольклорної багатотемності є «Фантазія на теми українських народних пісень і танців». Твір представлений у в'язанці українських народних тем, вибудованих в яскравою й динамічною драматургією. Отже, концепція фантазії охоплює цілу низку образно-емоційних спектрів – широта, урочистість («Розпрягайте, хлопці коней»), грайливість, жартівливість («Полюбила Петруся»), задушевна лірика («Там де Ятрань круто в'ється»), рухлива пісенність («Дівка в сінях стояла»), нарешті, феєрична танцювальність, святковість (Український козачок, гопак тощо).

Інший твір – Варіації на тему української народної пісні «Дощик» (1944) займає особливе місце в українській музиці для баяна, оскільки його прийнято вважати «... своєрідним «вододілом» на шляху професіоналізації цього жанру вітчизняної музики. Він є першим професійним твором в українській літературі для баяна, який пройшов випробування часом й та на тлі своїх попередників вирізнявся певним рівнем професіоналізму» [5, с.43].

Аналізуючи твори М.Різоля, мистецтвознавець Ю.Акімов зазначає високий художній смак автора: «Ось, наприклад, Варіації на тему української народної пісні «Дощик». Гостра друга варіація, яка побудована на інтонаціях теми, ніби імітує шум теплого літнього дощу. Надалі у варіаційному розвитку використовуються специфічні баянні (зручні) звороти» [1].

Хрестоматійні типи фактурного варіювання використовує М.Різол в обробці запального й темпераментного угорського народного танцю «Чардашу». Основна тема танцю складається з двохчастинної структури (заспів – приспів), в цілому ж композиційна модель твору побудована у формі наскрізних варіацій з поступовим прискоренням темпу-характеру музики: *Lento, espressivo – Dolce-Giocososo, con moto – Sostenuito – Allegro – Più vivo*. Певною новизною у цьому творі, з огляду еволюції баянного фактурного утворення, є використання вже на початку чардашу широкого розташування фактурних елементів в розрізі тема – відповідь, що є неможливим без застосування в грі великого пальця. Нагадаємо, що М.Різол був одним з «піонерів» винесення великого пальця з-за грифу та активного впровадження його в гру.

Отже, творчість Миколи Різоля відіграла суттєву роль у становленні концертної оригінальної баянної літератури в Україні. Саме його діяльність у 1940-і – 50-ті роки стала початком нового етапу становлення та розвитку баянного виконавства в Україні, яка характери-

зується глибоким проникненням в національну глибинну основу української народної музики.

Список використаних джерел

1. Акимов Ю. Николай Иванович Ризоль / Ю.Акимов // Баян и баянисты. – М. : Сов. Композитор. – 1981. – Вып. 5. – С.85-110.
2. Димченко С. Микола Ризоль – корифей українського баянного мистецтва / Сергій Димченко // Українське музикознавство. – К. : НМАУ ім.П.І.Чайковського. – 2000. – Вип. 29. – С.260-270.
3. Кужелев Д. Музыка українських композиторів для баяна / Дмитро Кужелев. [рукопис]. – Львів. – 2009. – 306 с.
4. Поникарова Л.Н. Баян в народно-инструментальном жанре Украины / Людмила Николаевна Поникарова. – Харьков: Торнадо. – 2003. – 104 с.
5. Шашевський А. Нариси з історії української музики для баяна / Андрій Шашевський. – Луганськ: Поліграфресурс. – 2006. – 152 с.

Summary. This article analyzes the folklore trends of forming the fundamental concert works for accordion by Ukrainian composer M. Rizol.

Keywords: creativity of M.Rizol, accordion, original accordion literature, composition-style features.

УДК 7.041.5(477-43)«16/17»

Горбатюк В.А., студент VI курсу

Науковий керівник: Урсу Н.О.,

доктор мистецтвознавства, професор

ПОДІЛЬСЬКИЙ ПОРТРЕТНИЙ ЖИВОПИС XVII-XVIII СТ.: СТИЛІСТИКА І ТИПОЛОГІЯ

Анотація. У статті досліджуються еволюційні процеси, типологічні та стилістичні особливості портретного живопису на Поділлі XVII-XVIII ст.

Ключові слова: Поділля, портрет, живопис, еволюція, процес, стилістика, типологія.

Постановка проблеми. Вирішуючи нагальну художню проблему саме в галузі портрета, художники різних країн і різного часу охоче переймають художні засоби один в одного. Подільський портретний живопис XVII-XVIII століть давно вже привертав до себе увагу дос-

лідників шанувальників старовини. Цінні матеріали та відомості, які стосуються історії портрета в західних областях України зокрема на Поділлі та в Польщі, були опубліковані польськими дослідниками. Втім, довгий час вони віддавали абсолютну перевагу творам іноземних майстрів. Портрети, які знаходилися в церквах та поміщицьких будинках, коли вони старіли та «втрачали вигляд», або замінювалися копіями, або просто викидалися. Століття по тому вони вже були рідкістю [1, с.21]. О.Лазаревський 1882 р. першим надрукував статтю про старовинні українські портрети. «Всі ці портрети, за розповідями старих, зберігалися по старожитніх садибах аж до середини минулого століття. Ширшому колу читачів, і вже не як історичні документи, а саме твори мистецтва, українські портрети XVII-XVIII століть стали відомі завдяки нарису Є.Кузьміна в «Истории русского искусства» І.Грабаря. Проте, Кузьмін, який не бачив великої кількості пам'яток як східнослов'янських, так, особливо, західноукраїнських, не виправдано низько оцінив портретний живопис XVII-XVIII століть, а «Мамайв», не вагаючись, відніс до категорії зображень «вкрай наївних і грубих» [1, с.18]. Українському портрету була присвячена велика виставка, влаштована в Києві 1925 року. Каталог цієї виставки із статтями Д.Щербаківського та Ф.Ернста є першим і до сьогоднішнього дня залишається єдиним твором, спеціально присвяченим даній проблемі. Ще до війни у 1930-х роках С.А.Таранушенко ретельно вивчив збірки усіх музеїв колишньої Української РСР, віддрукував з негативів або сфотографував особисто велику кількість портретів. Сучасні дослідники українського портретного жанру XVII-XVIII століття звертаються при дослідженнях саме до цієї збірки. В науково-дослідних реставраційних майстернях постійно обстежуються і реставруються десятки пам'яток українського портрета. Нині можна досліджувати не перемальовані, забруднені, розтріскані полотна (дошки у сутінках горищ та церков), а твори мистецтва у всьому блиску їх первісної краси, користуючись всіма вигодами музейної обстановки. Все це допомагає скласти більш точне уявлення про час виконання та стиль творів, більш об'єктивно судити про подільський живопис XVII-XVIII століть, не зважаючи на втрату багатьох його шедеврів. Отже, проблема портретного жанру в українському мистецтві уже піднята дослідниками. Але розвиток подільського портретного мистецтва XVII-XVIII століть потребує більш глибокого аналізу з погляду типології та стилістики портретного жанру, тому **мета статті** – розгляд типологічних та стилістичних особливостей портретного живопису на Поділлі XVII-XVIII ст.

Портрет – це зображення засобами мистецтва певної людини. Портрет як жанр живопису визначається тим, що конкретна особа (іноді дві, а то й кілька осіб – так звані групові портрети) становить тему художнього твору. Якщо митець не концентрує всієї уваги на відтворенні індивідуальних властивостей людини, він перестає бути портретистом, хоч би в його картині не було зображено нічого, крім однієї людської фігури. Окремі обличчя і постаті портретного характеру можуть бути введені художником у композиції картин різних жанрів – історичного, побутового тощо. В таких випадках портретний образ залишається складовою частиною підпорядкованого темі художнього цілого і не визначає жанру твору. І навпаки – наявність у композиції поряд з постаттю портретованого красивду, натюрморту, навіть інших людських зображень не суперечить специфіці портретного жанру, якщо все це використовується лише для повнішого розкриття образу даної особи і нічого іншого. Поділля здавна славиться своїми мистецькими традиціями і високою художньою культурою. Творчість тогочасних майстрів дедалі глибше сповнюється гуманістичним розумінням прекрасного, що зумовлює багато спільних рис українського мистецтва з європейським. Живопис поволі відходить від умовних зображень, в ньому стають помітними риси живого спостереження природи, відтворення реальних почуттів, відбиття психологічних переживань. Внаслідок посилення кріпосницького і національного релігійного гніту зростає переселення селян і міської бідноти з Поділля, Галичини, Волині в менш заселені землі Придніпров'я та Слобожанщини. У боротьбі проти католицької церкви досить важливе значення мали церковні православні братства. Вони відкривали школи, засновували друкарні, провадили будівництво, підтримували українських діячів культури й мистецтва. Наприкінці XVI- на початку XVII століття виникають школи у Львові, Кам'янці-Подільському, Перемишлі, Галичі, Рогатині [2, с.18]. Аналізуючи досліджений матеріал, зробимо спробу виділити декілька основних позицій, за якими слід розподіляти портрети, та розглянемо їх, а саме:

- за утилітарним призначенням: культовий, світський (погрудний, парадним, повен зріст);
- за соціальним розшаруванням: козацькі портрети (гетьмани, російські імператори), міщанські, духівництва;
- за формою та композиційним рішенням: парадний, камерний, парний, інтимний;

Найбільш доречно буде спроба розглянути портретний живопис Поділля XVII-XVIII за утилітарним призначенням, за соціальним

розшаруванням: парадним, погрудним, сарматським, на повен зріст, культовим та світським портретом. Слід підкреслити, що інші варіанти в наступні два століття з'являлися рідко як парні чи родинні портрети, названі ж утримувались як усталені й незмінні опорні елементи портретного живопису.

Парадні портрети на Поділлі XVII-XVIII ст. зустрічаються доволі часто, такі як лицарський, шляхетський портрет, портрети козацьких гетьманів, російських імператорів, місцевого духовництва тощо, покликані підкреслити станову велич, воїнську вдачу та мужність цього значимого соціального прошарку тодішнього суспільства [3, с.24]. Аналіз розвитку портретного живопису свідчить, що з усіх формотворчих засобів портретування композиційна схема в контерфекті була найусталенішим і майже незмінним елементом від століття до століття, певною мірою штампом, використання якого талановитим майстром іноді призводило до несподіваних художніх ефектів [3, с.35]. Можна говорити про певну обов'язковість композиції парадного портрета, що най послідовніше прочитується саме у портретах ієрархів церкви. В портретах світських осіб композиція була гнучкішою щодо використання деталей антуражу, зображення поз і жестів портретованих, введення пейзажних мотивів [3, с.37]. В актових книгах міста Бродів на Львівщині, де в посмертному описі майна осілого в місті шотландського купця згадано портрети його самого, дружини і трьох дітей. Проте найціннішою бродівською знахідкою є унікальний епізод творчої біографії місцевого маляра Федора, який 1659 р. малював портрет якогось шляхтича Порадовського на його настійне наполягання [4, с.31].

Винятковим серед писемних джерел про історію українського мистецтва є сам задокументований факт про роботу в портретному жанрі українського маляра з провінційного осередку середини XVII ст. Обставини замовлення і виконання здатні лише посилити його значення як цілком своєрідного свідчення про побутування жанру в тогочасному суспільстві. Замовник, ймовірно, не належав до шляхетської еліти.

Бродівська знахідка свідчить про поширення жанру в тому середовищі, в якому він досі не фігурував на західноукраїнських землях. Замовник мав нагальну потребу відіслати такий подарунок сестрі десь в околиці Язлівця на Поділлі [4, с.34]. Як видно з контексту, мова йшла про зображення невеликих розмірів. Портретований переймався, чи «потрафив маляр відповідно до його комплекції» та відсилав своє зображення знайомим, сподіваючись на їх оцінку як «знавців». Одна з ви-

падкових учасниць цього епізоду на вигляд портретованого відреагувала зауваженням, що той такий чорний, ніби якийсь чортеня. Мабуть, він і справді вийшов чорноликим, як на деяких пам'ятках XVII ст. Усі ці подробиці не мають аналога на українському ґрунті. Це одинокий слід цілком загубленого пласту традиції, виняткове свідчення про побутування портрета в тогочасному суспільстві. Власне і на нещодавно відреставрованому портреті Вацлава Жевуського із Підгірців виявився авторський підпис, що може належати художнику Юрію Радивиловському, який працював у середині XVIII ст. в Дубні, Кам'янці-Подільському, розписував собор св. Юра у Львові. Його зображення Вацлава Жевуського є прикладом високої майстерності місцевих майстрів у створенні урочистого портрета за західноєвропейським зразком, в якому важливу роль у композиції відіграє батальна сцена. Пожвавлення мистецького життя позначилося на стилістичних особливостях портретного живопису – в ньому все наполегливіше починають зустрічатися риси європейського стилю бароко. Свою специфіку отримують так звані родинні портрети, тобто замовлені особою для своєї сім'ї, на пам'ять своїм спадкоємцям. Та в цілому провідну роль продовжував відігравати портрет сарматського типу з його площинним трактуванням форм, локальними кольорами та лінеарністю. Як повноцінне і життєздатне явище він існував паралельно не лише з відмираючим ренесансним, а й з новонародженим бароковим портретом, успішно конкуруючи з ними за попитом, у багатьох випадках набуваючи симбіозу площинності з елементами європейського живопису [6, с.250].

В джерелах зазначається, що із кінця XVIII століття в західноукраїнській іконописі приходить насильницьке впровадження нового імперського класичного стилю, повністю запозиченого з європейського мистецтва, адаптованого до тодішніх реалій, і цим закінчується доба західноукраїнського ренесансно-барокового національного живопису [5, с.147].

Висновки. Розглянувши типологію та стилістику подільських портретів XVII-XVIII ст. за формою та композиційним рішенням, можна зробити висновок, що портретний жанр на даній території представлений досить обширно. Портрет XVII-XVIII ст. пройшов шлях від російського академізму, романтизму до зрілого класицизму і ранніх витоків реалізму як стилю кінця XVII-XVIII ст. На Поділлі зустрічаються такі типи портрету, як парадний, погрудний, повен зріст, культовий та світський портрет, груповий тощо. Кожен з даних видів заслуговує в майбутньому глибокого і детальнішого мистецтвознавчого дослідження.

Список використаних джерел

1. Білецький П.О. Український портретний живопис XVII-XVIII ст. Проблеми становлення і розвитку / П.О.Білецький. – К. : Мистецтво, 1969. – 319 с.
2. Свенціцька В.І. Українське народне малярство XIII-XX ст. / В.І.Свенціцька, В.П.Откович. – К. : Мистецтво, 1991. – 270 с.
3. Белікова Г. Український портрет XVI-XVIII ст. каталог-альбом №2 / Г.Белікова, Л.Членова. – К., 2006. – 351 с.
4. Овсійчук В. Львівський портрет XVI-XVIII ст. / В.Овсійчук виставка. – Львів, 1967. – К. : Мистецтво, 1967. – 69 с. [23] с. : іл.
5. Крип'якевич І.П. Історія України / І.П.Крип'якевич – Львів: Світ, 1990. – 520 с. / («Пам'ятки історичної думки України»)
6. Український іконопис XII-XIX ст. з колекції НХМУ: альбом. – Харків: Галерея, К. : Асканія Нова, 2005. – 256 с.

Summary. This article investigates the evolutionary processes, typological and stylistic features of portraiture on the tail XVII-XVIII century.

Keywords: skirts, portrait, painting, evolution, process style, typology, centuries.

УДК 78(477)

Гордій Д.В., студент V курсу

Науковий керівник: Олійник В.Ф., доцент

ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ ТА РОЗВИТКУ НАЦІОНАЛЬНОГО ОРКЕСТРУ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ УКРАЇНИ

Анотація. В статті розглядаються особливості функціонування та розвитку Національного оркестру народних інструментів України.

Ключові слова: оркестр, народно-оркестрове виконавство, репертуар, інструментальний склад.

У сучасних складних умовах функціонування музичної культури надзвичайно важливим є звернення до творчості національних мистецьких колективів, адже вони відроджують і розвивають спадкоємні культурні традиції, які є духовним надбанням нації. Одним із провідних професійних колективів, творча діяльність якого має важливе значення для розвитку музичної культури України, є Національний оркестр народних інструментів України.

Варто зазначити, що творчість цього колективу неодноразово привертала увагу дослідників з проблем народно-інструментального мистецтва. Різні аспекти художньої діяльності Національного оркестру народних інструментів України знайшли своє відображення у дослідженнях В.Гуцала, М.Давидова, В.Дейнеги, Б.Жолдака, Л.Черкаського. Проте у працях згаданих авторів питання функціонування даного колективу розглядається фрагментарно, не в повному об'ємі. Тому питання щодо інструментального складу, репертуару, функцій колективу у вітчизняному мистецтвознавстві є недостатньо висвітленими.

З огляду на вищесказане, метою статті є виявлення особливостей функціонування та розвитку Національного оркестру народних інструментів України та визначення його місця в музичній культурі України.

Сьогодні Національний оркестр народних інструментів України є провідним професійним колективом, який очолює народний артист України, лауреат національної премії України ім.Т.Г.Шевченка Віктор Гуцал. Художні принципи В.Гуцала ґрунтуються на розширенні жанрово-стильової палітри репертуару та залучення оригінальних високохудожніх творів сучасних композиторів, органічному поєднанні народної та академічної традицій, використанні у складі оркестру різномунітного народного музичного інструментарію, розкритті технічно виражальних можливостей епізодичних інструментів, досягненні злагоженості і тембральної колоритності оркестрового звучання.

Характерними ознаками колективу є довершеність інструментального складу, різнобарвність жанрово-стильової палітри, опора на національні традиції народного музикування, висока професійна майстерність виконавців.

Важливою складовою будь-якого оркестрового колективу є його інструментальний склад. Слід відмітити, що на сьогоднішній день Національний оркестр народних інструментів України має найоптимальніший (кількісний і якісний) інструментальний склад: він ввібрав у себе всю новизну, всі здобутки і перетворення народно-оркестрового виконавства України. До того ж багато артистів оркестру володіють не лише одним, а кількома народними інструментами, що свідчить про їхню високу професійну майстерність. Національного оркестру народних інструментів України має такі особливості:

- повний оркестровий діапазон;
- значні технічні та художньо виражальні можливості;
- динамічний баланс між оркестровими групами;
- широке застосування епізодичного інструментарію, який надає унікальності і неповторності звучання оркестру;

- відповідність інструментального складу характеру української національної музики [1, с.105].

За словами В.Гуцала «саме в цьому оркестрі й відбулося злиття усіх регіональних музичних концепцій у загальну українську музичну ідею. Виробився той колорит і єдине звучання, в результаті чого постало, виробилось етнозвучання» [2, с.215]. Саме тембри представлених тут реконструйованих інструментів, що побутували серед українського народу в минулому, – ліра, сурма, ладкова кобза, козацька труба, теленки, козо-бас, бугай, флюяра, ріжок, волинка, дримба, рубель і качалка, береста та інші надають звучанню оркестру неповторного національного колориту.

Однак є ще музичні інструменти, які не використовуються у згаданому оркестрі. Їхнє дослідження і застосування у майбутньому обов'язково зумовить зміни у складі українського оркестру народних інструментів.

Важливе значення для розуміння художніх засад Національного оркестру народних інструментів України має виконавський репертуар, в якому одне з вагомих місць посідають обробки народного мелосу. Разом з тим, оркестром створено багато різноманітних концертних програм, куди входять народно-інструментальні і фольклорні композиції, перекладення класичних творів українських і зарубіжних композиторів, оригінальні акомпанемнти видатним українським співакам.

Яскравою репертуарною лінією в Національному оркестрі народних інструментів України слід виділити співтворчість із сучасними українськими композиторами. Серед них чільне місце посідає музика харківського композитора А.Гайденка, творчість якого приваблює виконавців та слухачів яскравим національним колоритом, оригінальною самобутністю, сучасною музичною мовою. Його «Весняні ігрища», «Українські візерунки», концерт для бандури з оркестром «Перебендя» отримали високу оцінку музичної громадськості.

Часто Національний оркестр народних інструментів України виконує просвітницьку функцію, що полягає у створенні певних освітніх програм для дітей та молоді, здійснює інтенсивну гастрольну діяльність в Україні та поза її межами, бере участь у різноманітних культурно-мистецьких заходах. Зокрема, колектив є постійним учасником міжнародного музичного фестивалю «Київ-Музик-Фест». Така активна концертно-гастрольна діяльність оркестру сприяє ознайомленню широких кіл громадськості з найкращими зразками народно-інструментального мистецтва України.

Варто відмітити, що при Національному оркестрі народних інструментів України існує музей народних інструментів, де зберігаються старовинні зразки музичних інструментів, що побутували на теренах України в далеку давнину. Тут представлені народні духові інструменти, широка колекція бандур, кобз, лір вітчизняних майстрів минулого. Сучасні музиканти оркестру також постійно удосконалюють свої інструменти, працюють над покращенням їхніх технічних і звуково-виражальних можливостей з метою використання у колективі.

Отже, варто відзначити вагому роль Національного оркестру народних інструментів України для розвитку академічного народно-оркестрового виконавства України, для формування репертуарної політики та популяризації високохудожніх зразків народної музичної творчості, для збереження, реконструкції та удосконалення українського народного музичного інструментарію, для популяризації національного народно-інструментального виконавства в Україні та за її межами.

Список використаних джерел

1. Черкаський Л. Музична палітра Національного оркестру // Л.Черкаський. Народна творчість та етнографія. О – 2006, №1, – С.105.
2. Гуцал В. Інструментовка для українського оркестру народних інструментів. – К., 1988. – 215 с.

Summary. The article deals with the investigation of the peculiarities of functioning and development of the Ukrainian National folk instruments orchestra.

Keywords: orchestra, folk-orchestral performance, repertoire, instrumental composition.

УДК 784.4(477)

Грицак Т.Б., студентка I курсу

Науковий керівник: Чайка С.В.,

кандидат педагогічних наук, доцент

ПЕДАГОГІЧНЕ ЗНАЧЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО ДИТЯЧОГО ФОЛЬКЛОРУ

Анотація. У статті розглядається педагогічне значення українського дитячого фольклору.

Ключові слова: народне виховання, літературно-музичний фольклор, народознавство, українська народна пісня, колискові пісні, жартівливі пісні.

Як зазначено в «Концепції національного виховання», визначальним є принцип народності виховання, що зумовлює потребу у формуванні насамперед національної свідомості, любові до рідної землі і свого народу.

Один із шляхів духовного відродження України – прилучення школярів до українського літературно-музичного фольклору. В останні роки підвищується інтерес до народної творчості. Так, у школах України впроваджено новий предмет – народознавство, організовують спеціальні фольклорні класи. Проте, на вашу думку, знати і розуміти історію України й народну творчість повинні не тільки учні, які вчать у фольклорних класах, а й усі, хто живе в Україні, оскільки це – моральний обов'язок будь-якої культурної людини.

У праці «Серце відаю дітям» [3] В.Сухомлинський розповідає про добродійний вплив українських народних пісень на його вихованців. Рідна пісня, визначаючи поетичне бачення навколишнього світу, допомогла виховати в дітей естетичне ставлення до природи, тонкість сприймання, емоційну чуйність. Крім того, пісня розкрила перед дітьми рідне слово як величезне духовне багатство українського народу.

Водночас важливо не упустити такий період – молодший шкільний вік, коли діти особливо сприйнятливі до педагогічного впливу. Їхній художній смак розвинений ще недостатньо, він тільки формується. І якщо з раннього віку дитина слухає і виконує українські народні пісні, слух поступово засвоює їхні мелодичні й ритмічні особливості, вони запам'ятовуються, стають звичними, близькими.

Побувають різні жанри української літературно-музичної народної творчості: пісні, забавлянки, заклички тощо. Так, у простих і ласкавих колискових піснях виражено щирою любов до дитини. Колискова пісня, народжена реальними потребами дитячого віку, коли тривалий і міцний сон – умова нормального розвитку, є першим художньо оформленим зверненням до дитини. Наприклад:

<i>Ой щоб спало – щастя мало,</i>	<i>А рісточки у кісточки,</i>
<i>Ой щоб росло – не боліло,</i>	<i>Здоров'ячко у сердечко.</i>
<i>На серденько не кволило.</i>	<i>А в роточок говорушку,</i>
<i>Соньки-дрімки в колисоньку,</i>	<i>А в ніженьки ходусеньки,</i>
<i>Добрий розум в голівоньку,</i>	<i>А в рученьки ладусеньки.</i>

У багатьох колискових піснях є епізоди, пов'язані з тваринами, близькими дитині: котиком, мишкою, бджілкою, наприклад «Котику сіренький», «Ой ну, коту, коточок», «Котик волохатий».

Коліскові пісні мають неабияке педагогічне значення. З перших днів життя дитина слухає мелодію, що сприяє розвитку її музичних здібностей. Під впливом материнського голосу в неї розвиваються естетичні почуття, емоційність: адже вона не тільки слухає голос матері, а й бачить її обличчя, усмішку. Коліскові пісні приваблюють своєю простотою, безпосередністю, ніжністю, співучістю. На їхній основі можна виховати любов до тварин, птахів, комах, естетичне ставлення до природи, що може вплинути на виховання таких важливих моральних рис, як доброта, чуйність.

Розучування колискових пісень корисне і для формування співацьких навичок кантиленного звучання. Крім того, пісні цього жанру, мабуть, більше, ніж інші, можуть бути використані в побуті: дитина проспівує їх, заколисуючи молодшого братика або сестричку.

Виховне значення мають також жартівливі пісеньки. Вони допомагають дитині уважніше засвоювати правила хорошої поведінки, слухняності та терпимості. Наприклад пісенька «Мала білочка»:

*Мала білочка по ліщині скаче,
Білі горішки у торбину мече.
Плаксивим дітям дала по лушпинці,
А діточкам чемним – те, що всерединці.*

Жартівливі пісні, як й інші жанри дитячого літературно-музичного фольклору, є незамінним засобом розвитку мовлення дітей. Вони допомагають сформувати естетичний смак, виховати любов до української мови, сприяють розвитку дитячої творчості.

Більшість жартівливих пісень – забавлянок цікаві за змістом, різноманітні за художнім задумом. Події в них відбуваються динамічно, що відповідає психофізіологічним особливостям дітей:

*Куєм, куєм ніжку,
Поїдем у доріжку.
Треба коня підкувати,
Будем в баби ночувати.*

Завдяки наведеним особливостям забавлянки сприяють розвитку в дітей почуття ритму, збадьорюють, спонукають до активних дій.

Здавна існують і примовки – короткі, переважно віршовані звернення до тварин, птахів і комах, імітування пташиних голосів. Вони облагороджують серця дітей, об'єднують їх з природою, вчать дбайливо ставитися до всього живого.

Стимулюють розвиток творчої фантазії дітей лічилки, які можуть бути потішними й поетичними.

Гаруль, гаруль, гарулька!

Десь там моя зозулька

По полю пролітала

І пір'ячко збирала.

За допомогою лічилок можна розширити словниковий запас дітей, розвинути чутливість до змістових та інтонаційних відтінків слів. Важливо, що діти не тільки використовують лічилки, а й самі їх придумують.

Привертає увагу дітей такий оригінальний жанр народно-літературної творчості як загадка. Народні загадки розкривають особливості рідної мови, вчать мислити. Але не тільки мисленню й мовленню сприяють загадки. Вони поетизують для дитини навколишній світ, розкривають такі особливі явища, які могли б залишитися непомітними. Наприклад:

Звечора вмирає, вранці оживає.

Хто малюнок на вікні уночі зробив мені?

Впаде з неба – не розіб'ється,

Впаде в воду – розпливається.

Цікаве заняття для дітей – заучування і промовлення скоромовок: «Роса росить ноги босі», «Ворона проворонила вороненя», «Босий хлопець сіно косить» та ін.

Основне значення скоромовок в тому, що вони розвивають у дітей зосереджену увагу й дикцію.

Отже, естетико-педагогічне значення українського дитячого фольклору багатопланове: він сприяє розвитку мислення, мовлення, уяви, вихованню моральних чеснот, емоційної чуйності й почуття гумору.

Список використаних джерел

1. Дитячий фольклор. Коліскові та забавлянки. – К., 1984. – 170 с.
2. Дитячі пісні та речитативи / Упоряд. Г.Довженко, К.Луганська. – К. : Наук. Думка, 1991. – 448 с.
3. Сухомлинський В. Сердце отдаю детям. – К. : Радянська школа, 1988. – 180 с.
4. Яропуд З. Прилетіла ластівочка: Навчально-методичний посібник. – Тернопіль, 2000. – 172 с.

Гришак Т.Б., студентка I курсу
Науковий керівник: Чайка М.М., викладач

УКРАЇНСЬКА НАРОДНА ПІСНЯ В СІМЕЙНОМУ ВИХОВАННІ ДІТЕЙ

Анотація. У статті висвітлено значення української народної пісні в сімейному вихованні дітей.

Ключові слова: музично-пісенна культура, веснянки, народна творчість, думи, історичні пісні, балади, фольклор.

За процесом становлення музично-пісенної культури в українській сім'ї можна прослідкувати з матеріалів робіт етнографів, фольклористів тощо. Наприклад, Філарет Колесса вважав, що джерелом української музично-пісенної культури є обряд: «... під охороною обряду народні пісні вдержуються найдовше» [1, с.231].

З висновками Ф.Колесси збігаються й твердження Василя Скуратівського, котрий досліджує культуру, побут, звичаї українців. Він вважає, що найдавніший і найпоетичніший вид народної творчості – веснянки. А зародились вони «... ще в глибокій давнині, коли наші предки-язичники річний відлік часу пов'язували з приходом весни» [3, с.183].

За давніх часів наші пращури сприймали початок нового року як оновлення і святкування його разом з пробудженням природи – весною. Веснянки відбивали настрій очікуваної радості, тепла, здоров'я, сили. У них вшановувалася природа, передавалися бажання щасливих змін в особистому житті. За формою то були рухливі хороводи із співом, пантомімою, яка ілюструвала текст. Виконувались веснянки поза приміщенням. Розпочинали їх співати, «як город починається», тобто тоді, коли розпочинали польові роботи. Найбільший розпал веснянок припадав на середину Великого посту, тому християнство заборонило веснянки, як і будь-які пісні й забави під час постів. Саме тому вони й не зазнали перетворювальних змін, як і колядки та шедрівки, і тому можуть правити за зразок світосприйняття наших пращурів («Чижик», «Вербовая дощечка», «Благослови мати»).

Музично-пісенна культура споконвіку була невід'ємною часткою життя українців. Свідченням того є розмаїття жанрів та тематики народної музичної творчості: думи, історичні пісні, пісні-хроніки і балади, пісні про кохання і родинне життя, колискові, жартівливі, пісні-танки й приспівки до танців, застольні співи, коломийки, козацькі, стрілецькі, повстанські, рекрутські, чумацькі, пропанщину, заробітчани-

ські, пісні неволі й боротьби, про сирітство, наймитування, про приймацтво тощо. Пісні про кохання можна згрупувати за ознакою: щасливі – нещасливі. У свою чергу «нещасливі» поділяються на пісні про кохання без взаємності, про зраду, про так званий трикутник тощо.

Якщо продовжити поділ пісень, заглиблюючись у тонкощі їх змісту, врешті-решт вони вишикуються в низку, що супроводжуватиме людину від народження через усе життя і до останнього подиху.

За народними піснями можна вивчати побут, ставлення громади до тих чи інших вчинків її представників. Немає такого повороту людської долі, який би не згадувався в українській народній музично-пісенній творчості.

Як за лініями долоні можна визначити характер людини, так за формою, будовою народних пісень – характер народу. Наприклад, як відзначав Ф. Колесса, в українських піснях мелізматика не порушує їхньої основної мелодії, а в російських мелодіях губиться в чудних витяганнях, любуваннях прикрасами. Це спостереження відносно мелізмів зумовлене не особливостями підходу до будови українських і російських пісень, а особливостями неоднакового світосприйняття, яке таким чином віддзеркалюється.

Народна музично-пісенна творчість своєю структурою, діапазоном мелодій, складом виконавців характеризує народ. Цю особливість відзначав Микола Лисенко, характеризуючи українців за їхньою пісенною творчістю. У листі до Ф. Колесси читаємо: «... на превеликий, тяжкий жаль у Вас в Галичині немає гуртового співу, він давно вмер, зник. Гуртовий спів існує, розвивається там, де жилось вільно, де сам народ жив на своїй волі, сам і правував, і порядкував у себе. А сердешна Галичина жила у неволі людській. Вільно було мугикати хіба самому собі під ніс, а гуртовому співові не вільно було лунати-розлягатися по степах, луках, гаях, полонинах... Нема гурту, нема й підголосків до основного мотиву, нема й зародка гармонії, контрапункту. У нас дівчата, молодиці, коли часом у двох співають пісню, ніколи не ведуть її в унісон, а завжди у два голоси співають, то розходячись, то сходячись» [1, с.435].

Співзвучні спостереження знаходимо у Гната Хоткевича, який у своєму творі «Довбуш» подає здивування одного з героїв-бурлаки Михайла з Полісся: «Михайло дивувався, що у гуцулів усі майже пісні на один голос», – і далі, – «От почав учити хлопців колядки... Та що ж... Мотив то ще кой-як вивчили гуцули, а вже вторити, держати бас – ніяка сила. Бився, бився Михайло, так і плюнув. Не можуть, ну не можуть ні підголоска взяти, ні басувати.

– Чи вам ведмідь на вухо наступив, чи чого ви такі не понятливі? У нас зійдуться троє – і любу пісню заспівають на три голоси. А зійдуться четверо – на чотири.

Дивується Михайло і не може зрозуміти. Тим більше, що як затягне гуцул своєї «Ой, забарився місяць у крузі» та з усякими завитушками, прикрасами, та під флюяру-красота. Заслухається Михайло. Дивує його, що і один голос, а красиво!» [5, с.85].

В українській сім'ї викристалізувалась і до недавнього часу традиційно свято зберігалася система естетизованого світосприйняття. Тільки-но з'явившись на світ, дитина чула примовку, яку співала повитуха, обмиваючи немовля: «купалися ластів'ята та в чару-водиці, щоб були ми чорноброві та ще й білолиці. У любистку купалися, живу воду наливали, щоб здоров'я тіло мало, лиха-горенька не знало».

На жаль, збірники фольклору нерідко подають лише слова творених народом музично-пісенних мініатюр. Одна з причин цього явища, безумовно в тому, що мелодії, на які лягли слова, містили чверть тону й не уклались у систему існуючого нотного запису. Сучасних технічних засобів, зрозуміло, ще не існувало. Але вслухаємося у слово – вимову поданої примовки. Навіть без мелодійної основи вона заорожує, дихає навіюванням, яке приховане в символіці «ластів'ят», у «чару-водиці» тощо.

Примовки перемешувалися з колисковими, які співали як оберіг. Мати не вивчала педагогіку, але привчала дитину до краси, вишиваючи її сорочечку по коміру, низу та рукавах тому, що це теж був оберіг. Дитина прилучалася до прекрасного, вивчала мову на піснях, забавлянках, засвоюючи як змістові, так і мелодійні інтонації й звороти.

Продовжувалася така освіта на вечорницях. Щоб у них брати участь, парубки повинні були скласти своєрідні іспити на вміння грати на музичному інструменті, співати, танцювати. У дівчат були свої випробування. Удосконалення музично-виконавської майстерності відбувалося під час обрядових свят.

Така традиційна система музичної освіти, яка споконвіку зберігалася, привела до генетичного закріплення тонкого музичного відчуття і надзвичайної співучості українців. Цю думку висловлював не один з фольклористів. Наведемо слова Ф.Колесси, якого Бела Барток назвав одним з найбільших слов'янських етнографів: «З усіх галузей народної творчості найбільш характерною для духу українського народу є його народна музика. Український народ, обдарований вже від природи тонким музичним почуттям і незвичайною співолубністю, впливає у

музиці свою сердечну, з глибин душі пливучу сповідь. У музиці з найбільшою безпосередністю відкриває він свою душу, свою палку, розміряно-меланхолійну вдачу» [1, с.497].

Потрібно зазначити, що введення християнства дало поштовх до створення народних пісень релігійного змісту. У церковному хорі, як правило, співали представники старшого покоління родини: батьки, батьки батьків. З дітей – переважно хлопчики. Діти в сім'ї навчалися церковному співу від дорослих або дітей, які відвідували хор. А також під час суботніх і недільних богослужінь, які вимагали обов'язкової присутності. Відвідування служби було додатковим чинником формування музичної культури народу.

Підсумовуючи, наголосимо, що система естетизованого світосприйняття, провідною ланкою якої є музично-пісенна освіта, ще до недавнього часу функціонувала, зберігаючись родиною та її оточенням. Нині вона штучно зруйнована за відомих обставин нищення української культури.

Зважаючи на невичерпність віками сформованого музичного потенціалу українців, виникає потреба принципово нового підходу до музичного виховання й навчання, піднесення вивчення рідної мови. У цьому процесі не останнє місце належить сім'ї, як апробованому часом осередку музично-пісенних традицій.

Список використаних джерел

1. Колеса Ф. Музикознавчі праці. – К. : Наукова думка, 1970. – 590 с.
2. Лисенко М. Народні музичні інструменти на Україні. – К., 1955. – 83 с.
3. Скуратівський В. Від «Берегині» до святвечора // Освіта. – 1991. – 3 грудня. – 255 с.
4. Сухомлинський В. Сердцеотдаюетям. – К. : Радянська школа, 1988. – 180 с.
5. Хоткевич Г. Авірон; Довбуш: Повісті. Оповідання / Упоряд., Ф.Погребенник. – К. : Дніпро, 1990. – С.283.
6. Яропуд З. Прилетіла ластівочка: Навчально-методичний посібник. – Тернопіль, 2000. – 172 с.

Summary. *In the article the value of the Ukrainian folk song is reflected in domestic education of children.*

Keywords: *musically song culture, ephelidess, folk creation, thoughts, historical songs, ballads, folk-lore.*

Грицак Т.Б., студентка I курсу
Науковий керівник: Борисова Т.В.,
кандидат педагогічних наук, доцент

ХОРОВЕ ВИКОНАВСТВО У КОНТЕКСТІ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ СТАРОДАВНЬОГО СВІТУ

Анотація. У статті висвітлюється регіональна специфіка хорового мистецтва стародавньої доби, визначається низка функцій хорового співу у його впливі на соціокультурний розвиток давніх суспільств, акцентується твердження щодо високого статусу хорового виконавства у художній культурі стародавнього світу.

Ключові слова: хорове виконавство, синкретизм, давні цивілізації, суспільство, художня культура.

Мистецтво хорового співу дуже давнього походження. Своїм корінням воно сягає ще тієї сивої давнини, коли первісне, так зване синкретичне (неподільне) мистецтво сполучало в собі елементи примітивного танцю й пісні, тобто елементи ритму, мелодії і слова із зачатками мімодрами або драматичної дії. Сліди єдиного походження ми можемо знайти в деяких спільних назвах. Так, саме слово «хор» в Стародавній Греції означало місце для художніх виступів музичних колективів, які виконували пісні з танцями під час громадських святкувань. Пізніше вже самі ці колективи почали називатись хорами. Від цього ж кореня походять слова «хореографія» – назва танцювального мистецтва, слово «хорей» – назва одного з поетичних розмірів, яке спочатку визначало танцювальний ритм хороводу, тобто танцю, поєданого зі співом. На долю хорового мистецтва і хорової культури завжди припадав обов'язок об'єднання нації, духовного згуртування народу в процесі творчого самовираження. Процес формування національних звичаїв та утвердження канонів колективної самосвідомості відбувалися у тісному взаємозв'язку з синкретичним мистецтвом, найважливішим елементом якого виступав хоровий спів.

До числа найраніших із відомих пам'яток, що свідчать про існування у стародавньому світі високорозвиненої хорової культури належать тексти хорових гімнів-заклинань із Самаведи. Відомо також, що у Стародавній Індії значного розвитку досягло й світське хорове мистецтво (особливо жіночі хори), які існували і як самостійні одиниці, і як частина драматургії (у творах Калідаси).

Історичні та археологічні джерела вказують на багаті традиції народно-обрядової та професійно-культурної хорової музики, а також музично-театралізованих дійств за участю велетенських хорів (подекуди їх чисельність сягала тисячі виконавців) в державах інків і ацтеків, культура яких процвітала у доколумбовій Америці.

Збереглися також багаточисельні писемні свідчення про участь хорів у релігійних дійствах Вавилону та Палестини. Для стародавньої єврейської музики характерними є жанри псалму та гімну, що виконувались як єдиним хоровим колективом, так і антифонно і респонсорно.

Відомо також, що хорова музика Стародавнього Єгипту уже в епоху Давнього царства (2800-2250 р. до н. е.) володіла сформованими різновидами антифонного культурного співу. Широке розповсюдження у давніх єгиптян отримала й хейрономія. Так, відомими є цілі династії музикантів-хейрономів, які часто виступали керівниками придворних капелл фараонів. В період Нового царства (1580-1070 до н.е.) і пізніше виникають жанри хорових пісень і гімнів, збільшується кількість хорових капелл.

Виняткове значення для розвитку хорової культури мало мистецтво Стародавньої Греції. У давньогрецькій народній музиці виникли хорові пісні, що виконувались на святах врожаю, у церковній музиці – пеан, тренос тощо. Високі взірці хорової лірики пов'язані з іменами Терпандра, Сафо (6 ст. до н. е.), а також Піндара, автора багаточисельних хорових гімнів та од, творця жанру дифірамбу (із якого, згідно з Арістотелем, походить давньоаттична трагедія). Слід зауважити, що саме у надрах античного театру вперше відбулась диференціація співацьких голосів у відповідності до їх висоти: *pe-toide* (високі), *mesoide* (середні), *igatoide* (низькі). Варто також вказати, що перші записи хорової музики давніх народів світу також мають грецьке походження (близько 2 ст. до н. е.).

Покажемо те, що у Стародавній Греції всі громадяни до тридцяти років повинні були навчатись співу та інструментальній музиці. Наприклад, в Спарті, Фівах та Афінах молоді необхідно було вчитися грі на авлосі та брати участь у хорі (що вважалося священним обов'язком) [1, с.124]. Хорові пісні виконувались на святах врожаю, церковних богослужіннях, супроводжували театральні дійства.

Усвідомлюючи важливість хорового співу, який, за словами Платона Афінського (427-347 р. до н. е.), є «божественне і небесне заняття, що укріплює все добре та шляхетне в людині», давні греки

вважали його одним з елементів освіти, а слово «неосвічений» трактували як «той, що не вміє співати в хорі» [2, с.11].

Таким чином, можемо стверджувати, що високий статус й багатofункціональність хорового співу: релігійна, магічна, суспільна, естетико-виховна, духовно-творча та ін. функції виводять хорове виконавство на високий щабель значущості як для суспільного поступу давніх цивілізацій, так і для формування підґрунтя художньої культури людства.

Список використаних джерел

1. Алиев Ю.Б. Настольная книга учителя-музыканта / Ю.Б.Алиев // – М. : Гуманит. Изд. Центр ВЛАДОС, 2002.
2. Матонис В.П. Музыкально-эстетическое воспитание личности / В.П.Матонис // – Л. : Музыка, 1988.

***Summary.** This article covers regional specificity of choral art of ancient days, is determined by a number of features choral singing in its impact on the socio-cultural development of ancient societies, accented statements about the high status of choral singing in the artistic culture of the ancient world.*

***Keywords:** choral performance, syncretism, ancient civilization, society and artistic culture.*

УДК 821.161.2-1.09

Гуменюк Р.М., студент I курсу

Науковий керівник: Каргашова Ж.Ю., старший викладач

СТЕПАН ЧАРНЕЦЬКИЙ – АВТОР ГІМНУ «ОЙ У ЛУЗІ ЧЕРВОНА КАЛИНА»

***Анотація.** У статті висвітлено історію створення стрілецької пісні «Ой у лузі червона калина», розглянуто багатогранну діяльність Степана Чарнецького.*

***Ключові слова:** гімн, стрілецька пісня, співаник, нарис, часопис, поезія.*

Тонкий лірик та автор громадянської поезії; перекладач, театральньо-музичний критик, автор чудових лірично-іронічних «новелей» та дотепних, гострих фейлетонів, нарешті – компетентний і спостережливий дослідник, який дав нам «Нарис історії українського театру

в Галичині». Багатовимірні завзяття Степана Чарнецького заслуговують на прискіпливу увагу наших сучасників. Ім'я Степана Чарнецького згадується в контексті літературно-мистецького й богемного середовища – львівської «Молодої музи» (літературне угруповання письменників українського модерну, що з'єдналися були під назвою «Молода муза»), як перший її учасник і творець. «Молода муза» була однією з ланок – либонь, крайньою – в ланцюгові літературних організацій багатьох країн Європи – «Молода Бельгія», «Молода Німеччина», «Молода Польща», що проголосили своїм гаслом символізм та служіння красі», – писав М.Ільницький [2, с.15]. Сміливі молодому зівці, що наважилися зігнувати традицію, на сторожі якої стояв насаперед всесильний «Літературно-науковий вісник», заговорили у Львові «мовою декадансу» (інший термін – «модерн») – поезії душевного страждання, виклику заскоружлій традиції, уваги до непривабливих сторін життя. Про життя Степана Чарнецького, що не залишив нам автобіографії, можна довідатися з його спогадів, друкованих у львівських часописах, його нарисів та заміток з дороги життя, що склали збірки «Дикий виноград» і «Квіти й бодяче» і які кидають промінь світла на його життя. До цього списку можемо долучити і поезію, оскільки як поет-лірик, що згідно природи своєї, пише від Я, тобто від себе і про себе і пише правду. У народній пам'яті він залишився як автор пісні «Ой у лузі червона калина», що стала стрілецьким гімном. Українська історія часто і вдячно послуговувалася нею. Українці мають цю пісню за свій другий, неофіційний, державний гімн.

Дивна доля у цієї пісні. Створена вона була для рівноваги однієї драми, яку поставив Степан Чарнецький, будучи режисером українського театру під проводом «Руської бесіди». Прем'єра драми Василя Пачовського «Сонце Руїни» яку, як театральний референт, С.Чарнецький рекомендував для постановки, у 1912 році на сцені польської «Гвязди» – була невдалою, насамперед через величезний обсяг твору. І тільки через два роки Степан Чарнецький, уже режисер театру, сам ставить п'єсу В.Пачовського, зі своїми скороченнями і з новою піснею, яка замінила сумну і протяжну пісню «Ой не дивуйтеся та добрії люде», яку співає військо наприкінці другої дії. Це і була «Ой у лузі червона калина». Ф.Погребенник, один з дослідників пісні «Ой у лузі червона калина», в журналі «Народна творчість і етнографія», проілюстрував слова давньої козацької пісні «Розлилися круті бережечки», записаної на початку 70-х років 19 ст. в с.Марянівка Єлисаветградської губернії, і створеної на початку Визвольної війни українського народу проти польської шлях-

ти 1648-1654 р., яка закінчується строфою, що нею розпочав свою «Червону калину» Степан Чарнецький:

Гей у лузі червона калина, гей, гей, похилилася

Чогось наша славна Україна, гей, гей, засмутилася.

А ми ж тую червону калину, гей, гей, та піднімемо;

А ми ж свою славу Україну, гей,гей, розвеселимо!

Щодо мелодії до «Червоної калини», яка в більшості співаників зазначається як народна, то її створив сам С.Чарнецький. Як пише Ф.Погребенник, «... Степан Чарнецький підібрав мелодію до поетичного тексту, спираючись, очевидно, на музичний мелос історичних пісень» [5, с.8]. Та є про це і спогади С.Чарнецького, «... ми стали викінчувати давніше вже приготовану до вистави драму В.Пачовського «Сонце Руїни». Автор дав мені свobodну руку скоротити предовгу протяжну, але прекрасну свою драму. Я це й зробив, обтинаючи її, більш, як на одну третину та заступаючи пісню «Ой не дивуйтеся та добрії люде» новою піснею «Ой у лузі червона калина», до котрої мелодію доробив я сам» [8, с.279]. Власне цією цитатою послуговуються всі, хто прагне остаточно ідентифікувати «Червону калину». Однак вже 1937 року у «Великому співану Червоної калини» пісня подана як «Гімн УСС, – пісня, що з нею йшли стрільці на війну» [3, с.1]. Як і деякі інші авторські пісні, вона втрачає своє авторство і набуває статусу стрілецької пісні (в даному випадку – гімну) тобто народної. Саме так вона була опублікована і в деяких інших співаниках і календарях. Нові строфи пісні виникли пізніше у середовищі рядових січових стрільців. Вважається, що співавтором пісні є Григорій Трух – поручник Легіону УСС та УГА. Так, у своїх спогадах «Історія пісні «Червона калина»» він згадує: «Коли одного дня в серпні 1914 року ми мали збірку... я почув, як мій сусід у ряді, Іваницький підспівував собі гарну пісню, що мені дуже сподобалась. Її він навчився від артистів львівського театру «Української бесіди». На мою просьбу він переспівав мені кілька разів одну строфку тієї пісні, я навчився її напам'ять. Я повторяв собі ту чарівну строфку раз у раз, а наступного дня ми вийшли знову на вправи, я сів перед бурсою коло столика й склав іще три нові додаткові строфки, що разом створили ту славу «Червону калину». І продовжує, – «тієї «Червоної калини», яка так захопила було моє серце й що її від мене перебрали, як дорогоцінний скарб, мої побратими стрільці в Стрию, ми вже не забули, ніколи не переставали співати. Ми співали її в Стрию, ми співали її в Карпатській Україні, ми взяли її з собою в похід на Велику Україну. З літами її почали

співати в Галичині й по всій українській землі» [6, с.354-355]. На зміну первісному «козацькому» – необхідному в контексті драми В.Пачовського про трагедію козацької України, написаному спеціально для театральної вистави Степаном Чарнецьким, прийшов новий зміст пісні – «стрілецький». Народно-пісенні прикмети «Червоної калини» спричинилися до того, що стрілецтво не тільки сприйняло її як народну, але й само по-новому створило її окремі образи.

У стрілецьких співаниках та фольклорних збірках «Червона калина» подається або як стрілецька пісня чи «гімн УСС», або ж авторства С.Чарнецького. Коли пісня поширилася на всій Україні, прийнялися обидва її варіанти, з розмаїттям аранжировок різних композиторів. В альбомі «Українські січові стрільці. 1914-1920» 1935 року видання, зокрема, записано: «Найпопулярнішу пісню «Ой у лузі», з якою виходили стрільці на війну, склав С.Чарнецький для твору В.Пачовського «Сонце Руїни» [7, с.33]. До речі, саме після публікації в «Новому часі» спогадів С.Чарнецького 1933 року, почали зазначати, що автором слів «Червона калина» є С.Чарнецький.

Ця тема – історія пісень знаменитої стрілецької доби – невичерпна, у тому числі й історія «Червоної калини». І слова, і мелодія її у своїй основі наскрізь народні – незважаючи на присутність автора чи авторів-літераторів. Більш того! Народ продовжує творити пісню, і нині подекуди в Україні співають ще і такі її нові строфи:

*Не хилися, червона калино, рости до гори,
Не журися. Славна Україно, ми твої сини.
А ми тую червону калину піднімемо,
А ми нашу славну Україну, гей, розвеселимо!
Не хилися, червона калино, маєш білий цвіт,
Не журися, наша Україно, маєш славний рід.
Білим цвітом червона калина уквітчається,
Славним родом наша Україна, гей! гей! прославиться!*

Історія «Червоної калини» вражає насамперед тим, що вона зійшла з театральної сцени і з легкої і щедрої руки Степана Чарнецького перенеслася у справжній театр воєнних дій. Вона не просто увійшла до репертуару стрілецьких пісень, вона стала гімном українських січових стрільців.

Список використаних джерел

1. Гуменюк М. Час нестримно плине... До 130-ї річниці з дня народження С.Чарнецького / Мстислав Гуменюк // Голос народу. №43, 2011. – С.4-7.

2. Льницький М. Краси свічадо (передмова) / М.Льницький // Розсипані перли. Поети «Молодої музи». – К., 1991. – С.15-20.
3. Лисько З. Наша дума, наша пісня, не вмре, не загине! / З.Лисько // Великий Співаник Червоної калини. – Львів, 1937. – С.1-15.
4. Мельничук Б. Як виростала «Червона калина» / Б.Мельничук // Україна, 1991. – Ч 14. – 90 с.
5. Погребенник Ф. «Ой у лузі червона калина похилилася» / Федір Погребенник // Народна творчість та етнографія. №6. – 1990. – С.16-25.
6. Трух Андрій-Григорій. Про стрілецьку пісню «Червона калина» / Андрій-Григорій Трух // За волю України: Історичний збірник УСС. 1914-1964. – Нью-Йорк, 1967. – С.354-355.
7. Українські січові стрільці, 1914. – 1920. Репринт. відтворення з вид. 1935 р. – Львів, 1991. – 33 с.
8. Чарнецький С. Моя мандрівка з Мельпоменою: Спогади / Степан Чарнецький // Новий час, 1933. – 279 с.

Summary. The article highlights the history of small song «Oh, in a meadow red viburnum» considered multifaceted activities Stephen Czarniecki.

Keywords: anthem, folk song, spivanyk, essay, journal, poetry.

УДК 378.016:781.61:792.8

Данильченко В.В., студент I курсу
 Науковий керівник: Лабунець В.М.,
 кандидат педагогічних наук, професор

ПЕДАГОГІЧНІ УМОВИ РОЗВИТКУ ХУДОЖНЬОГО СМАКУ У СТУДЕНТІВ КЛАСУ ГІТАРИ ЗАСОБАМИ ЕСТРАДНОГО МИСТЕЦТВА

Анотація. У статті висвітлено педагогічні умови розвитку художнього смаку майбутнього вчителя музики загальноосвітньої школи засобами естрадного мистецтва у процесі його інструментальної підготовки, розкрито головні напрямки у цій сфері.

Ключові слова: педагогічні умови, художній смак, інструментальна підготовка, творча активність, естрадне виконавство.

Педагогічне керування процесом розвитку художнього смаку студентів класу гітари засобами естрадного мистецтва вимагає детального

визначення насамперед педагогічних умов досліджуваного процесу, завдяки виконанню яких досягається поставлена мета.

Поняття «умова» передбачає ставлення предмета до навколишніх явищ, що забезпечують його існування [2]. Зважаючи на те, що розвиток є об'єктивним процесом послідовної внутрішньої кількісної і якісної зміни, умовами розвитку виступають середовище та обставини, в яких цей процес виникає і відбувається.

На нашу думку, педагогічні умови – це фактори, що забезпечують безпосередню і опосередковану, безперервну і поетапну, постійну і диференційовану взаємодію активних суб'єктів педагогічного процесу (педагог – студенти) при організуючій, скеровуючій ролі педагога.

До умов, що сприяють творчості, передусім ми відносимо психологічну підготовленість, тобто достатній рівень розвитку творчої уяви. Це передбачає виникнення художнього задуму й естетичної позиції, яка виявляється в емоційній чуттєвості до прекрасного, наданні переваг естетичним ідеалам.

Оскільки художній смак є полікомпонентною, професійною властивістю музикантів-виконавців, у його розвитку мають брати участь усі складові навчально-виховного процесу. Педагогічно ефективними й психологічно виправданими є шляхи і методи, які безпосередньо впливають не на розвиток художнього смаку студентів, а на їхні естетичні інтереси і потреби, оскільки ними власне і визначається художній смак.

Визначені й обґрунтовані педагогічні умови розвитку художнього смаку студентів класу гітари, на нашу думку, сприятимуть підвищенню ефективності, а також цілісності та одночасному формуванню усіх його структурних компонентів.

Однією з основних педагогічних умов є стимулювання художньо-творчої самореалізації музикантів-виконавців на основі діалогічного стилю педагогічного спілкування. Діалогічне педагогічне спілкування – тип професійного спілкування, що відповідає критеріям діалогу і дає змогу відповідно до суб'єкт – суб'єктного принципу взаємодії викладача і студентів під час висловлювання [1].

Слід відзначити, що процес спілкування відносно діалогу є його умовою, адже саме через спілкування формуються засоби і передумови діалогу, реалізуються окремі думки, ідеї і рішення. Діалог створює умови для самовираження кожного з партнерів спілкування. Втім, характерна особливість діалогічного спілкування полягає не тільки у взаємному обміні інформацією, а й у створенні нових професійних знань, осмисленні мотиваційного підґрунтя творчої взаємодії.

Ми вважаємо, що позитивними факторами особистісної творчої самореалізації студентів є: розвинений художній смак, естетично-пізнавальні інтереси, обґрунтована мотивація власного професійного вибору; сформовані естетичні ідеали і ціннісні орієнтації, спрямовані на усвідомлення художнього, культурного і виховного значення естрадного музичного мистецтва.

Беручи до уваги той факт, що естрадне виконавство на гітарі відображує індивідуальні уміння і навички, особистісні властивості студентів, дуже важливим, на наш погляд, є залучення їх до обговорення суб'єктивного ставлення до естрадного музичного мистецтва, власних естетичних уподобань у цій галузі. Таке обговорення відбувається з посиланням на конкретні твори і передбачає поступове ознайомлення з музичним матеріалом, визначення специфіки характерних засобів виразності, окреслення художньо-виконавських проблем тощо.

Другою педагогічною умовою успішного розвитку художнього смаку студентів класу гітари є, на нашу думку, активізація творчо-пошукової діяльності музикантів-виконавців на основі проблемного навчання.

В межах навчально-виховного процесу проблемні заняття, так як і традиційні, здійснюються у відповідності до вимог навчального плану, що передбачає вирішення комплексу навчально-пізнавальних і художньо-творчих завдань.

З нашого погляду, на сучасному етапі проблемне навчання у мистецькому вищому навчальному закладі – це не просто реалізація принципу проблемності як такої, а цілісна система навчання: вона акумулює найрізноманітніші форми, методи і засоби активізації когнітивно-пізнавальної і творчо-пошукової діяльності студентів.

Залучення студентів класу гітари до синкретичних форм естрадної виконавської діяльності як педагогічна умова передбачає активізацію здатності музикантів-виконавців до поліаспектного осягнення музично-естетичних явищ естрадного мистецтва, багатогранності форм музично-виконавської діяльності й оригінальності творчо-інтерпретаційних підходів. Це значно розширює спектр їхнього естетичного світогляду і музичної культури, інтересів і потреб, емоційно-естетичних переживань, професійних мотивацій і художньо-творчого вдосконалення, сприяючи активізації розвитку їх художнього смаку.

На сучасному етапі в галузі естрадного музичного мистецтва характерним є прийом поєднання окремих жанрів, а також органічний синтез елементів різних видів мистецтва. У процесі власного становлення і розвитку кожен окремий вид мистецтва проходить шлях відокрем-

лення й індивідуалізації, проте завжди існує тяжіння до їхньої синкретичної єдності.

Комплексний підхід до виховання молоді засобами різних видів мистецтва є однією з актуальних проблем педагогіки, адже, роль художніх аналогій, вважає Г.Падалка [2], полягає у створенні основи, так званої емоційної «канви» для повноцінного сприймання і переживання музики.

Участь студентів у різнопланових формах естрадного музичного мистецтва, зокрема у синкретичних, істотно активізує їхню творчу уяву, асоціативність художнього мислення, поглиблюючи емоційно-естетичне сприйняття художньої образності творів, створених внаслідок поєднання різних видів мистецтва.

Творча активність адекватно впливає на розвиток художнього смаку й формування ціннісних орієнтацій студентів. Принцип творчої активності музикантів-виконавців є ваговою складовою музично-естетичного виховання, адже творча активність та ініціативність особистості є вирішальним фактором здійснення художньо-творчої діяльності [1].

Залучення студентів до синкретичних форм естрадної виконавської діяльності створює позитивну мотивацію навчання, приводить до зростання творчої ініціативи, активності та самостійності у вирішенні художньо-творчих завдань.

Визначені нами педагогічні умови розвитку художнього смаку студентів класу гітари, перебуваючи у постійному взаємозв'язку, забезпечують ефективність, цілісність і одночасність формування усіх його структурних компонентів.

Таким чином, можна зробити висновок, що на сучасному етапі активне залучення студентів класу гітари до естрадного виконавства сприятиме розвитку художніх смаків та естетичних ідеалів студентів, формуванню їхнього світогляду, ціннісних орієнтацій; підвищенню рівню виконавської майстерності майбутніх фахівців, збереженню їх творчої неповторності, збагаченню музично-виконавського досвіду й удосконаленню професійної підготовки в цілому.

Список використаних джерел

1. Олексюк О.М. Педагогіка духовного потенціалу особистості: сфера музичного мистецтва: Навч. посібник / О.М.Олексюк, М.М.Ткач. – К. : Знання України, 2004. – 264 с.
2. Падалка Г.Н. Формирование эстетических идеалов и вкусов будущих учителей музыки: Автореф. дис. д-ра. пед. наук. – К., 1989. – 47 с.

3. Татаркевич В. Історія шести понять: Мистецтво. Прекрасне. Форма. Творчість. Відтворництво. Естетичні переживання / В.Корнієнко (пер. з польськ.). – К. : Юніверс, 2001. – 366 с.

Summary. The article highlights the pedagogical conditions for the development of artistic taste of the future music teacher school tools pop art in the process of its preparation tool, reveals key trends in this field.

Keywords: pedagogical terms, artistic taste, instrumental training, creative activity, pop performance.

УДК 7.049.6(492):75(4)

Діденко Т.П., студентка VI курсу

Науковий керівник: Урсу Н.О.,

доктор мистецтвознавства, професор

ГОЛЛАНДСЬКИЙ НАТЮРМОРТ У ЄВРОПЕЙСЬКОМУ МАЛЯРСТВІ

Анотація. Стаття присвячена мистецтвознавчому аналізу голландського натюрморту в європейському малярстві. Розглядаються твори олійного живопису, присвячені зображенню «мертвої природи».

Ключові слова: натюрморт, живопис, натура, композиція, олійні фарби.

Постановка проблеми. У XV-XVI ст. натюрморт мав розповсюдження в основному як частина живописної композиції. Як самостійний жанр він остаточно сформувався в XVII ст. в Голландії. Голландці називали його не nature morte (мертва природа), а stilleven, що означає «тихе життя». У такій назві відобразилося любовне і трепетне відношення голландських художників до світу речей. Але інтерес до натюрморту з'явився в голландському живописі набагато раніше. Художники вводили в оточення релігійної сцени такі деталі, як квіти, плоди, судини. Ці предмети допомагали привнести в зображення щось земне, світле і радісне [2, с.7]. Проблеми створення і побутування натюрморту висвітлювали у власних дослідженнях відомі вчені Б.Віппер [2], М.Алпатов [1], питаннями розгляду «мертвої природи» займалися Є.Григор'єва [3], Н.Данилова [4] та ін. Але деякі аспекти піднятих проблем залишилися поза увагою дослідників. Тому, *мета статті* – поглибити відомості про голландський натюрморт та його місце в європейському малярстві.

Виклад основного матеріалу. Ніде, ні в якій іншій країні, не приділялося у той час стільки уваги зображенню неживого світу. Ніде не одержала в цю пору такого широкого розповсюдження галузь живопису, присвячена зображенню кольорів, фруктів, овочів, комах тощо. Вони знайшли нову значущість на полотнах голландських художників, перетворені їх мистецтвом, завоювали право на існування в століттях. Натюрморт, як його потім стали називати, мав в Голландії своїх фахівців і разом з іншими жанрами сприяв розквіту реалістичного живопису [4, с.1].

Виникнення власне натюрморту пов'язане з ім'ям Пітера Артсена. Саме його більшість дослідників вважають основоположником цього жанру. У творчості цього майстра, а також його більш молодого співвітчизника Іоахима Бейкелара (1530-1573) головне місце займають зображення рибних і м'ясних лавок, де акцент з людської фігури перенесений на різноманітні харчі, розкладені на першому плані. Традиції натюрмортного живопису Артсена одержали розвиток в мистецтві фламандських художників, зокрема Ф.Снейдерса [2, с.7-8].

Вже в кінці XVI століття в творчості живописців Голландії з'явилися нові мотиви. В акварельних композиціях цього часу можна побачити квіти, фрукти, яскравих метеликів, інших комах. Красу навколишнього світу прагнули передати в своїх роботах представники так званого наукового натуралізму XVI ст. У їх числі був голландський майстер Георгій Хуфнагель (1542-1600), що прославився ілюстраціями до творів учених-природодослідників. Пройшли століття, і по його малюнках, що надзвичайно точно змальовували квіти, риб, птахів, земноводних і ссавців, натуралісти подальших поколінь продовжували вивчати будову тварин і рослин. Хуфнагель створював лише акварелі.

У XVII столітті в живописі натюрмортистів з'явилися нові теми: «Маленький сніданок», «Закуска», «Накритий стіл», «Маленький банкет», «Букет квітів» – такі ласкаві і благозвучні назви давали голландські майстри своїм картинам [2, с.10].

У другій половині століття входять в моду пишні букети різноманітних квітів, барвисті та яскраві, переміжні з різноманітними плодами, тепла бархатиста поверхня яких підкреслюється блиском позолочених судин і синьо-білого фарфору. Одночасно з'являється небачений досі мисливський натюрморт з битою дичиною, що говорить про пристрасть розбагатілих купців до аристократичного проведення часу – полювання. Так, відповідно до зміни устрою життя і смаків видозмінюється і натюрморт, завойовуючи все нові області в зображенні навколишнього світу [4, с.3].

Початковий період розвитку голландського натюрморту був часом відкриття художниками краси світу речей і природи, милування їх різноманітністю і багатством. Добиваючись цілісності та єдності побудови, живописці пишуть картини в зближених кольорах, здебільшого сірих, фіксуючи їх якнайтонші нюанси. Важливим чинником стає освітлення, значення якого вперше розкривається повною мірою. Падаюче на предмети, світло грає на блискучій поверхні металевих і скляних судин, а рефлекси його спаюють воедино згруповані в різних планах і по-різному лежачі предмети [4, с.7].

Особливим видом натюрморту в мистецтві Голландії стали картини із зображенням м'ясних туш. Такі твори створював на початковому етапі свого творчого шляху Рембрандт. У цьому жанрі працювали і харлемські художники – брати Адріан (1610-1685) та Ізак ван Остаде (1621-1649).

У Роттердамі був розроблений «кухонний» натюрморт, що є зображенням внутрішнього простору селянського будинку з предметами домашнього начиння, розкладеного на підлозі. Звичайно художники поміщали в композицію фігуру людини – господині, одягненої в скромне селянське плаття [2, с.13]. Такі картини носять демократичний характер завдяки повсякденності показаних в них речей – дерев'яних кадовбів, бочок, горщиків; а також і типажу – простим жінкам, здебільшого зайнятим роботою.

У другій половині XVII сторіччя величезною популярністю стали користуватися пишні букети квітів, краса яких підкреслювалася блиском позолочених судин і білизною фарфорових блюд з розкладеними на них стиглими плодами. Приблизно в цей же час з'явилися і перші мисливські натюрморти з битою дичиною. Таким чином, розвиток натюрморту безпосередньо залежав від зміни життєвого устрою і смаків суспільства [2, с.15].

У протилежність скромним «сніданкам» 30-х-40-х років художники тепер переходять до показу «десертів» з багато сервірованими столами. Поступово виробляється тип розкішного натюрморту, багатого цінними ювелірними виробами, дорогими фаянсовими і фарфоровими блюдами, наповненими фруктами, що привезли, і що стоять на покритих східними килимами столах [4, с.11].

Величезною популярністю у голландців користувалися тюльпани. Ця квітка набула виняткового поширення в Голландії. Поля поблизу Лейдена були відведені під культуру тюльпанів, і любителі ухитрилися в розведенні різновидів цієї квітки. Разом з чаєм, кавою, прянощами,

цибулини тюльпана стали предметом розкоші: за рідкісні екземпляри платили великі гроші [4, с.17]. Квіткові мотиви привертали голландських художників довгий час. Цей різновид натюрморту, сформувавшись в першій половині XVII століття в творчості Амброзіуса Босхарта і Бальтазара ван дер Аста, знайшов своє завершення в живописі Яна Давідса де Хема, Юстуса ван Хейсума і його сина Яна ван Хейсума – відомого майстра пізнього натюрморту. Букети троянд, айстр, тюльпанів і інших кольорів упереміш з фруктами представлені в його картинах. Барвисті та яскраві в розкішному своєму цвітінні, вони показані в самих різних аспектах. При цьому характеризуються не тільки барвисті переходи й валери, але навіть вага кожної квітки. Роза, тюльпани та інші рідкісні квіти – звичайний репертуар художника. До радісної колірної гамми часто приєднується орнаментальний узор ліній.

Особливий різновид натюрморту утворюють виниклі в другій половині XVII століття картини із зображенням комах і рептилій, нерідко показаних на невеликих ділянках лісу або поляні, порослою травою і чагарником. Цей своєрідний тип натюрморту фіксував життя живих істот на відкритому повітрі. Інтерес до незвичайного, екзотичного, що яскраво виявився в голландському натюрморті, знайшов свій вираз і в рідкісному для того часу зображенні чорношкірої людини. У творах голландських живописців нерідко зустрічаються зображення негрів [4, с.17]. Поступово прості мотиви в голландських натюрмортах були остаточно витиснені такими темами, як рідкісні квіти і привезені з дальніх країн плоди [2, с.18].

Висновки. Створене голландськими живописцями протягом порівняно недовгого періоду розквіту – XVII століття – вписало важливу сторінку в історію реалістичного мистецтва, і зокрема відкрило нові шляхи в оволодінні зображенням реалістичного світу речей і природи. Завоювання образотворчого мистецтва Голландії, його чудові досягнення в передачі навколишнього світу, розуміння матеріальної суті предметів і уміння тонко фіксувати їх колористичні і світлотіньові взаємини – все це знайшло в голландському натюрморті свій повний вираз. Своїми роботами в цій області живописці Голландії вписали яскраву сторінку в історію не лише європейського малярства, а й світового мистецтва.

Список використаних джерел

1. Алпатов М.В. Всеобщая история искусств / М.В.Алпатов. – Т. 1-2. – М., 1949. – 426 с.

2. Виппер Б.Р. Статьи об искусстве / Б.Р.Виппер. – М. : Искусство, – 1972. – 436 с.
3. Григорьева Е. Образование смысла в натюрморте [Электронный ресурс]: [в т. ч. о натюрмортах К.С.Петрова-Водкина] // Ruthenia / Объединен. гуманитар. изд-во, Тарт. ун-т, каф. рус. лит. – Тарту, 2002. – URL: <http://www.ruthenia.ru/document/481873.html> (21.04.06).
4. Данилова Н.Е. Натюрморт в европейской живописи XVI- начала XX вв. Н.Е.Данилова. – М. : Просвещение, 1984. – 201 с.

Summary. The article deals with art criticism analysis of Dutch still life in European painting. The author examines the works of oil painting devoted to the depiction of «dead nature».

Keywords: still life, painting, nature, composition, oil-paints.

УДК 725.182(477)

Дідух О.А., студентка VI курсу
Науковий керівник: Березіна І.В.,
кандидат архітектури, доцент

ПЕРЕДУМОВИ ВИНИКНЕННЯ ФОРТИФІКАЦІЙНИХ ЗАБУДОВ НА УКРАЇНСЬКИХ ТЕРЕНАХ

Анотація. У статті робиться спроба дослідити передумови виникнення фортифікаційних забудов на українських землях.

Ключові слова: фортифікація, шанець, редут, люнет, форт.

Фортифікація (від лат. fortificatio – зміцнення) – галузь військово-інженерного мистецтва, що охоплює теорію та практику укріплення (фортифікаційне обладнання) місцевості. Фортифікація підрозділяється на польову (військову) і довготривалу.

Польова (військова) фортифікація розробляє теорію і практичні рекомендації з фортифікаційного обладнання (зазвичай у военний час) позицій, смуг, рубежів, вихідних районів і районів розташування військ в інтересах забезпечення бою (операції). Вона займається також питаннями зведення польових споруд для захисту від ураження різними видами зброї.

Довготривала фортифікація розробляє питання теорії і практики завчасного фортифікаційного обладнання ТВД і території країни (в мирний і воєнний час) [2, с.2-4].

Укріплення для захисту від нападу противника стали застосовуватися з глибокої давнини. Спочатку при їх зведенні використовувалися найпростіші споруди: земляні (кам'яні) вали та рови, іноді вони заповнювалися водою. В лісистих районах земляні вали посилювалися частоколом і рубаними дерев'яними стінами; в безлісій місцевості будувалися кам'яні (цегляні) огорожі [4].

З переходом від рабовласницького до феодального ладу і зменшенням чисельності армій мистецтво будівництва польових укріплень занепало. З утворенням абсолютистських феодальних держав укріплення стали зводитися за єдиним планом в інтересах оборони країни, що зажадало систематизації знань у цій галузі. У 16-17 ст. з'являється термін «фортифікація». У 17-19 ст. поняття «фортифікація» охоплювало вже не тільки створення і застосування фортифікаційних споруд в системі зміцнення місцевості, але і будівництво військових доріг, мостів, влаштування переправ і загороджень, ведення облоги і оборони фортець (укріплених місць, монастирів), маскування [5].

Після Кримської (1853-56 р.), франко-пруської (1870-71 р.) і російсько-турецької (1877-78 р.) війн у зв'язку з появою нарізної зброї у фортифікації широкого поширення набула система польових укріплень у вигляді суцільних позицій, що складалася з окопів, бліндажів і укріттів. Наприкінці 19 ст., під час будівництва фортець, стали застосовувати бетон і броньові конструкції, що вимагало подальшого розвитку фортифікації. До початку 20 ст. все це виділилося в самостійну галузь військово-інженерного мистецтва, а теоретична та практична області застосування фортифікації були обмежені питаннями влаштування укріплень та їх використання.

Істотні зміни в поглядах на фортифікацію відбулися після російсько-японської війни 1904-05 р. Військові повсюдно відмовлялися від насипних фортифікаційних споруд (редутів, люнетів, шанців тощо) і перейшли до заглиблених оборонних споруд [6]. У період між 1-ою і 2-ою світовими війнами головне місце у фортифікації займали проблеми, пов'язані зі створенням системи прикордонних укріплень. Намітився поступовий перехід від фортечних до нових форм зміцнення сухопутних кордонів.

116 твердинь (або лише їх руїн) на теренах України збереглося до нашого часу. Найвідомішими є замки Львова, Кам'янця-Подільського, Хотина, Мукачєвого та інших міст на заході України [5].

Характерним є той факт, що вже у 17 ст. виникає тип замку, де житлові та представницькі функції переважали над захисними у зв'язку з суттєвими змінами ведення війни та зменшенням оборонної функції замків. Виникають розкішні палацові споруди, на які лише переноситься назва «замок» через їх розташування на пагорбі з ровом, використанням башт, під'їзного мосту тощо. Найкращими зразками таких замків в Україні є Корецький замок (Рівненська область, руїни) і палац Сангушків в м.Ізяслав (Хмельницька область, руїни). Аналоги цього типу замків-палаців збережені у Польщі, Франції, Англії, Голландії, Чехії.

За даними досліджень кандидата історичних наук Сергія Трубчанінова, вчені налічують в Україні понад 5000 пам'яток фортифікації, проте від більшості з них сьогодні немає й сліду. Збережені пам'ятки архітектури й містобудування України перебувають під охороною й на обліку держави [6].

Чітко прослідковується генеза фортифікаційних забудов, їх перехід від дерев'яних до кам'яних укріплень. Проте глибоке дослідження функціональних і стилістичних особливостей об'єктів оборонного зодчества на українських теренах потребує подальших наукових розвідок.

Список використаних джерел

1. Вуйцик В.С. Львівський державний історико-архітектурний заповідник / В.С.Вуйцик. – Л. : Каменярь, 1991. – 34 с.
2. Гнатенко М. Шляхетні мури // Український тиждень, №2 (167), 14.01.2011. – С.2-4.
3. Закон України «Про охорону культурної спадщини» від 8.06.2000 р.
4. Мороз В. Замки Тернопілля / Володимир Мороз. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2009. – 176 с.
5. Пам'ятки архітектури і містобудування України: Довід. Держреєстру національного культурного надбання / [за ред. А.П.Мардера, В.В.Вечерського]. – К. : Техніка, 2000. – 664 с.
6. Памятники истории и культуры Украинской ССР: Каталог-справочник. – К., 1987. – 320 с.

Summary. The article tries to explore the emergence of fortifications in Ukrainian lands.

Keywords: fortification, sconce, reduty, lunette, fort.

Дячук М.С., студентка II курсу
Науковий керівник: Карташова Ж.Ю., старший викладач

ТЕМП ЯК ЗАСІБ ВИРАЗНОСТІ ВИКОНАННЯ МУЗИЧНОГО ТВОРУ

Анотація. У статті аналізується роль темпоритмічних та метроритмічних авторських позначень при виконанні учнем-інструменталістом музичного твору.

Ключові слова: музична виразність, виконавець, художній образ, темпоритм, метроритм, авторське позначення.

Оскільки реальний, матеріальний музичний образ виникає під час звучання, в процесі його змін і руху важливим виконавським засобом виразності, що визначає ступінь швидкості і характер звукових послідовностей музичного руху, є темп. Від темпу залежить характер мелодії і твору в цілому. Виконаний в різних темпах музичний твір, при повному збереженні ритмічного малюнка, може набути різного характеру.

Аналізуючи терміни для позначення темпів, якими керується виконавець для його визначення, можна помітити, що лише певна їх кількість вказують на швидкість виконання, а більшість – на характер звучання, що дозволяє визначити темп як категорію якісну, а не кількісну. Більшість музикантів-виконавців надає перевагу словесним позначенням, а не метрономічним, хоча і не нехтують останніми для встановлення точного темпу. Цей орієнтир, виражений математичним знаком, який здатний допомогти у розкритті намірів автора щодо темпу, в межах якого виконавець встановлює свій темп. Однак, не слід вважати метрономічні вказівки абсолютним поняттям, оскільки індивідуальне трактування твору виконавцем передбачає відхилення швидкості руху в той чи той бік. У пошуках максимального наближення свого виконання до авторського задуму, музикант може розширювати темповий діапазон, який, в свою чергу, обмежений якісною характеристикою руху, визначеного композитором.

Проблема визначення темпу привертає до себе увагу багатьох музикантів-інструменталістів. У своїх творчих пошуках, саме від розв'язання цієї проблеми, відштовхуються чимала кількість музикантів. Знайти темп адекватний змісту музичного твору – це аж ніяк не означає встановити лише швидкість руху (остання лише частина справи). Композитори надають одній і тій швидкості саму різну емоційно-виразну забарвленість, різне поетичне тлумачення. У

Л.Бетховена, наприклад, можна зустріти і *Andante maestoso* і *Andante agitato* і *Andante scherzando* тощо. Від індивідуального вирішення цієї проблеми в кожному окремому випадку залежать особливості інтерпретації музики. Д.Ойстрах вважав темп найважливішим засобом побудови цілісного вирішення. Він говорив: «Темп – не швидкість пальців, а інтенсивність розгортання музичної думки. Шлях наскрізного охоплення форми – в першу чергу, знаходження правильного вирішення темпового співвідношення частин і розділів форми. Відчуття єдиного темпу не повинно залишати виконавця протягом всього твору» [2, с.15].

Визначення темпу виконання залежить від художнього образу твору, його глибинної ідеї та концептуального рішення інтерпретатора. Темп як «виконавська формоутворююча проблема» [4], висуває перед виконавцем складне завдання. Передусім, слід пам'ятати, що пошуки темпу не повинні бути абстрактними пошуками швидкості поза змістом твору. «Той чи інший темп – це сфера образів, жанрів, емоцій» – підкреслював Е.Назайкінський [3, с.8].

М.Метнер зазначав, що «роботу завжди слід починати з визначення темпу п'єси і характеру її руху» [7, с.87]. «Виконанню особливо шкодить невірне визначення основного темпу твору і необґрунтована його зміна», – вважав К.Ігумнов [5, с.63].

За переконаннями багатьох музикантів темпові вказівки автора – це недоторкана частина запису музичного твору. Проте, поняття точний, правильний темп не може обмежуватися лише авторською вказівкою. Як засвідчує практика виконавства, темп поняття відносне. Кожен музичний твір має свою темпову зону, в межах якої зміст і характер музики розкривається найповніше. Характеризуючи темп слід розрізняти дві його властивості: швидкість руху (послідовність метричних долей); характер руху (внутрішня динамічність). Перше значення (швидкість руху), що визначає певну послідовність метричних одиниць, при однаковій швидкості може набувати енергійного або плинного, поривчастого або спокійного характеру.

Існують три форми позначень авторського темпу: словесні вказівки, метрономічні позначення і хронометраж твору. Найбільш поширена і найдавніша з них – словесні вказівки, які здатні відобразити зв'язок темпу з характером твору. Цим, вочевидь, і пояснюється той факт, що вони не втратили своєї актуальності і в наш час. В тих випадках, коли композитори вдаються до метрономічних позначень, як правило, не відмовляються і від словесної характеристики темпу, принаймні на початку твору, або його частини.

«Метрономічні позначення потрібно сприймати з обережністю», – застерігав виконавців І.Гофман [1, с.28]. За словами Е.Гілельса, часто виявляється неможливим дотримуватися проставлених композитором метрономічних ремарок. Ми погоджуємось з К.Ігумновим, який вважав метрономічні позначення не завжди зрозумілими. «Що вони означають? Основний темп чи середній темп твору? Найшвидший чи найменший? Різні композитори, часто, самі розуміють ці ремарки по-різному. Деякі, наприклад, вказують максимальну швидкість виконання, деякі, навпаки – мінімальну» [5, с.59]. Проте, яким би скептичним не було ставлення до метрономічних приписів автора, не можна ігнорувати значення вибору одиниці пульсації руху. Метрономічні вказівки, як відомо, мають два позначення руху: з одного боку – математично точна цифрова частина, з іншого – одиниця руху, основа метричної пульсації. Про значення основної метричної долі руху свідчать висловлювання видатних педагогів-музикантів. Ось що говорив К.Ігумнов з цього приводу: «Встановлення основної метричної одиниці руху дозволяє усвідомити живу, ритмічну пульсацію, яка пронизує собою твір, що виконується» [5, с.90].

Отже, визначити точний темп твору, керуючись авторськими словесними або метрономічними вказівками, важливе завдання для виконавця. Враховуючи авторські вказівки, зміст твору, характер динаміки, ступінь виразності художніх та виконавських засобів, власні технічні можливості, фізичні затрати, які необхідні для передачі змісту твору, виконавець визначає темп. Вдало знайдене співвідношення між названими факторами, почуття міри, художній смак, здатне допомогти виконавцю у пошуках вірного темпу. Розгляд питань, пов'язаних з визначенням правильного темпу, переконує у важливості їх вирішення у процесі інтерпретації музики.

Список використаних джерел

1. Гофман И. Фортепианная игра. / И.Гофман. – Музгиз, 1961. – 52 с.
2. Григорьев В. Некоторые черты педагогической системы Д.Ф.Ойстраха / В.Григорьев // Музыкальное исполнительство педагогика: сб. статей сост. Т.Гайдамович. – М. : Музыка, 1991. – С.14-19.
3. Назайкинский Е. Проблемы комплексного изучения музыкального произведения / Е.Назайкинский // Музыкальное искусство и наука. Сб. статей. Вып. 3. – М. : Музыка, 1978. – С.3-12.
4. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога / Генрих Густавович Нейгауз. – [5-е изд.] – М. : Музыка, 1987. – 238 с.

5. Мильштейн Я. Исполнительские и педагогические принципы К.Н.Игумнова / Яков Мильштейн // Мастера советской пианистической школы. – М. : Гос.муз.изд, 1961. – 145 с.
6. Седралян Л.М. Техника и исполнительские приёмы фортепианной игры: учеб.пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности «Музыкальное образование» / Л.М.Седралян. – М. : Изд-во ВЛАДОС-ПРЕСС, 2007. – 94 с.
7. Шацкес А. Воспоминания о Н.К.Метнере-педагоге / А.Шацкес // Вопросы фортепианного исполнительства: очерки, статьи, воспоминания. – Вып. 1. – М. : Музыка, 1965. – 242 с.

Summary. This article analyzes the role temporary rhythmic notation and copyright notation in the performance of student-instrumentalist musical work.

Keywords: musical expressiveness, artist, artistic image, resemble in cut, metrorhythm, copyright symbol.

УДК 688.721.2

Запорожчук А.В., студентка IV курсу

Науковий керівник: Шульц Н.А., асистент

НАРОДНА ІГРАШКА ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ

Анотація. У статті розглядається історія розвитку та особливості народної іграшки.

Ключові слова: мистецтво, культура, іграшка, ручна робота.

Постановка проблеми. Національна культура є надзвичайно складним об'єктом наукового пізнання. Культура – це «матрикос» основа нашого буття, «це духовні надбання народу, що виникли із праці, мислення і життєвого досвіду багатьох генерацій, які далі розвиваються або здійснюються в інших формах». В працях М.І.Киященко, О.П.Постінкової, М.М.Столович з філософсько-культурологічних позицій розкривається функціонування іграшки в культурі, розглядається специфіка іграшки та її роль в життєдіяльності людини. Історичні та мистецтвознавчі аспекти народної іграшки постійно перебувають у центрі уваги українських та зарубіжних вчених (М.Д.Бартрам, О.В.Бакушинський, Б.С.Бутнік-Сіверський, В.М.Василенко, Є.Герцик, Г.М.Дайн, Л.Я.Деньшин, Р.В.Захарчук-Чугай, М.О.Некрасо-

ва, О.О.Сакович, О.О.Чорновський, М.М.Церетелі, та ін.). Дослідники розкривають генезис та основні етапи розвитку народної іграшки. Виділяють її художню специфіку, визначають іграшку як самобутнє, глибо життєве за змістом, а тому і значне культурне явище, у якому виражені локальні, національні та загальнолюдські риси матеріальної і духовної культури.

Мета статті – розглянути історію розвитку та особливості народної іграшки.

Виклад нового матеріалу. Найперші іграшки (як давно це було, невідомо) робили із золи. Як це не дивно, але саме так з вогнищ брали золу, змішували з водою. Потім скачували кульку і до неї прикріплювалася спідниця. Така лялька називалася Баба – жіноче божество. «Баба» передавалася по жіночій лінії від бабусі до внучки, причому дарувалася в день весілля. Ця лялька мала не ігровий характер, а була оберегом. Яким? Оберегом жінки, дому, вогнища. При переїзді на нове місце цю ляльку із золи домашнього вогнища обов'язково брали із собою, певно для того, щоб на новому місці було знову вогнище, затишок, дім [2, с.11].

Іграшка є відображенням своєї епохи. Історія іграшки є невід'ємною частиною історії культури суспільства. Для кожної історичної епохи характерні свої іграшки, оскільки розвиток матеріальної основи суспільства, його духовної культури позначається не лише на змісті дитячих ігор, а й на тематиці та формах іграшок.

Первісне суспільство дитячих іграшок не знало. Не роблять іграшок і племена, які перебувають на стадіально досить низькому шаблі розвитку. Народна іграшка, як річ певного функціонального призначення, на думку багатьох вчених, з'являється досить пізно, коли цивілізація окремих суспільств і народів досягає достатнього рівня розвитку. Однак це не означає, що в умовах первісного суспільства та життя «примітивних» племен діти зовсім позбавлені гри та іграшки. Відомий колекціонер і знавець іграшки Г.Блінов зазначає, що першими дитячими іграшками «мабуть... були випадкові предмети. Камінці, шишки, сухі гілочки. І такі «іграшки», зрозуміло, старші, ніж сама людина» [3, с.27].

Як стверджує дослідник історії української народної іграшки О.Найден, дитяча іграшка як предмет певного функціонального призначення з'явилася досить пізно, коли цивілізація окремих суспільств і народів досягла достатнього рівня розвитку. Відтоді іграшка, поряд з іншими речами, зробленими людиною (знаряддями праці, побутовими предметами, культовими атрибутами), починає входити до сфери культури.

У IV-III тис. до н.е. трипільці виготовляли керамічні жіночі статуетки, різноманітні фігурки тварин (овець, коней, биків та ін.) та їх дитинчат, які символізували плодючість. В могильнику на території Львівської області археологами знайдено ліпні порожнисті фігурки пташок, що згодом трансформувалися в іграшки-свищики. Дитячі іграшки давніх слов'ян (дерев'яні коники, качечки) знайдено під час розкопок на Наддніпрянщині. Датовані вони приблизно X-початком XII ст. У той час побутовали і так звані технічні іграшки: луки, мечі, дзиги тощо. У дохристиянський період іграшки переважно зображали священних тварин, птахів, фантастичних істот, що свідчить про їх зв'язок з язичницьким культом, народною міфологією. Після прийняття християнства іграшки здебільшого використовували з ігровою та декоративною метою. Однак деякі з них зберегли ритуальний характер і дотепер (ялинкові прикраси до Нового року, святкові кульки тощо). Від українських іграшок періоду XIV-XVIII ст. майже нічого не збереглося. Однак етнографи стверджують, що виготовлення забавок не припинялося ні в XIV, ні в XVI століттях. У другій половині XVIII ст. внаслідок розвитку в Україні ярмаркової торгівлі розпочалося масове виробництво забавок на продаж. Жодний ярмарок не обходився без глиняних коників, баранчиків, півників, маленького посуду, ляльок – «пань», розписаних орнаментом, прикрашених кольоровою глиною і покритих прозорою поливою [1, с.36].

Розквіт кустарного іграшкового промислу припадає на середину XIX ст. Найбільше виготовляли забавок на Наддніпрянщині, Поділлі, Прикарпатті. Серед тогочасних іграшок Наддніпрянщини кінця XIX ст. – дерев'яні кухлики для зачерпування рідини, дерев'яні ляльки, маленькі моделі побутових речей (іграшкові товкачики, тачівки, рублі, оздоблені різьбленням), дзиги, вітрячки та ін. Популярними були механічні забавки з відповідними руховими елементами – вирізані фігурки попарно з'єднаних планками ведмедів, ковалів, ткачів; головоломки для дітей.

Використання народної іграшки у вихованні сприяє прилученню дитини до духовного, естетичного, побутового досвіду народу.

Дитина, наприклад, не оцінює іграшку, як витвір мистецтва, а бо як образ пов'язаний з певними легендами, казками, міфами. Однак граючись нею, здійснює зорове та сенсорне сприйняття її форми (матеріально пластичної, кольорової, орнаментально-знакової) непомітно для себе, приєднується до місцевої, а через неї і до етнонаціональної сфери образних уподобань, художніх особливостей, які водночас мовою свого змісту, розповідають про виробничо-господарську та святково-об-

рядову діяльність населення, тієї місцевості, того краю, який ця дитина згодом, коли стане дорослою людиною, усвідомить як рідний.

Народна іграшка є насамперед явищем культури. Але основні образні, смислові, символічні чинники народної іграшки є породженням етнонаціонального середовища [2, с.17].

У народній іграшці, поряд з архетипами загальнолюдських понять і критеріїв, існують образні та змістовно-формальні принципи етнонаціональної давнини. Ці якості народної іграшки породжують певну проблематичність щодо дитячого виховання в сучасних умовах. З одного боку, існує нагальна необхідність участі народної іграшки у виховному процесі на його певних етапах, з іншого – складність впровадження її у цей процес.

Народна іграшка, як і все традиційне народне мистецтво, позбавлена елементів зовнішнього етнографізму. Справжня народна іграшка, як правило, містить обмаль зовнішніх атрибутів етнічної належності. Така належність становить саму її образну і змістовну сутність. Тому традиційна народна іграшка здебільшого позначена простотою форми, позбавлена кричущо-яскравих кольорів, складної та вибігливої орнаменталії. Близькість цієї іграшки до витоків етнонаціональних культурних традицій пов'язує її з факторами ставлення до матеріалу, пластичною інтуїцією, колористичними рефлексіями. Саме така іграшка, насичена буттєвою та історичною інформацією, комунікативно близька дитині. У ній – цілий світ образів, архетипів, метафізичних і символічних основ бачення, сприйняття й переживання життя. Гра з такою іграшкою, візуальне й сенсорно-контактне знайомство з нею є одним із засобів формування в дитини критеріїв причетності до своїх родових, етнонаціональних ціннісних основ. Засвоєння такої іграшки разом з мовою і творами фольклору (колисковими, казками, колядками, співаночками, приказками, загадками тощо) формує перші уявлення про навколишній світ, перші життєві враження та почуття, закладає в дитині той духовний резерв, який знадобиться їй у дорослому житті, коли постане питання вибору шляху та напрямку руху [1, с.23].

Таким чином можна зробити **висновок**, що виховна цінність іграшки полягає в тому, що вона сприяє формуванню самостійності, творчої діяльності дітей. Народні іграшки здавна використовують з метою естетичного, морального, розумового, фізичного виховання. Народна іграшка є засобом формування відчуття естетичної краси, естетичного смаку, сенсорного сприйняття тощо. Умовні, а не натуралістичні образи птаха, тварини, людини вчать дитину розумінню метафоричної мови традиційного мистецтва. До того ж шляхом спілкування з подібни-

ми іграшками дитина навчається бачити або уявляти образ живого натурального через умовне, в узагальненому знаходити риси конкретного, що розвиває її спостережливість і кмітливість. Зрештою, дитина змалечку привчається до традиційних місцевих формообразних уподобань.

Список використаних джерел

1. Воропай О.К. Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис / О.К.Воропай. – Мюнхен, 1958. – Т.1. – 242 с.
2. Найден А. Люди и куклы. Декоративное искусство СССР / А.Найден. – М. : 1987. – №5. – 54 с.
3. Найден О.С. Українська народна іграшка: Історія. Семантика. Образна своєрідність / О.С.Найден. – К. : Артєк, 1999. – 67 с.
4. Тимошенко Л.П. Лялька-мотанка від Трипільської цивілізації / Л.П.Тимошенко. – К. : Кондор, 2009. – 43 с.

Summary. The article reviews the development and characteristics of folk toys.

Keywords: art, culture, toys, handmade.

УДК 7.032 (34)

Заболотна О.Д., студентка V курсу
Науковий керівник: Борисова Т.В.,
кандидат педагогічних наук, доцент

СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ ЯК ХАРАКТЕРНА ОЗНАКА ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ СТАРОДАВНЬОЇ ІНДІЇ

Анотація. У статті висвітлюються особливості поєднання музичного, театрального, образотворчого мистецтва у цілісній площині художньої культури Стародавньої Індії, розкривається сакральний аспект давньоіндійського мистецтва, обґрунтовується твердження щодо синтезу мистецтв як визначальної риси художньої культури Давньої Індії.

Ключові слова: Стародавня Індія, релігія, мистецтво, синтез, художня культура.

Художня культура Стародавньої Індії є самобутнім явищем, що в силу своєї специфічності яскраво вирізняється на тлі художньої картини світу. Своєрідність давньоіндійської культури перш за все

полягає у тому, що всі види мистецтва, які функціонували в давні часи, мають сакральне походження. Більш того, на думку давніх індусів, саме у музиці і танці внутрішній досвід душі знаходить своє найвище відображення. Таким чином, ставлення індуїзму до мистецтва як прояву божественної внутрішньої краси в людині, поставило мистецтво на один щабель з релігією.

У якості обґрунтування наших тверджень варто вказати, що Веди – найдавніше джерело знань про ранній період ведичної культури і мистецтва, вказують на значну роль танцювального мистецтва у повсякденному житті давніх аріїв. Так, зокрема, у гімнах Рігведи вказується, що боги збурили атомний пил, із якого згодом утворилась Земля внаслідок зіткнення один із одним у священному танці. В давніх текстах згадується й Сайлуша – співаючий актор, також вирізняються розповіді про чоловіків, що танцюють войовничий танок і жінок-танцівниць, зодягнутих в одяг, світлий, як небеса.

Показовим є те, що Індра – володар Богів вважався також божественним покровителем мистецтв. Також у давніх трактатах описуються небесні співаки (Гандхарви), музиканти (Кінари), та танцюючі німфи (Апсари), які розважались при дворі Індри.

Життя давніх богів і подвиги людей оспівувалися у формі поетичних історій Натою (танцюючим актором). Слід зауважити, що характерною особливістю презентації Натою зазначеної інформації було поєднання жестів, пісень і танців. Ната описується у Ведах як такий, що змінює одяг й розфарбовує себе. Також там містяться описи театральних костюмів та прикрас для акторів.

В окремих трактатах (зокрема Ната Сутра) містились навіть принципи і правила танцю, заповідані Натою (термін Сутра означає низку, це – низка коротких висловлювань або віршованих метрів). На руїнах скельного театру 3 ст. до нашої ери в Біхарі є надписи, у яких згадуються актриса-танцівниця Сутаніка та актор Древатата – відомі мистецькі діячі того часу.

У найдавнішому із відомих текстів, присвячених драматургії індуїзму – Натья Шастрі (2 ст. до н. е.) мудрець Бхарата стверджує, що мистецтво Натья (синтетичне мистецтво) йому передав у спадок Брахма – Творець, що поринув у медитацію й «на основі усіх Вед створив Натья Веду», ... «збагатив її вченнями із усіх писань», ... «ту, що дає опис усіх мистецтв і ремесел» [2]. Із гімнів Рігведи Брахма вичленував поезію; із Сама Веди а також її пісень та метрів – музику; із ритуалів Яджур Веди – жести; із заклинань і піснеспівів Атхарваведи – переживання, емоції. Варто вказати, що у Натья Шастрі роз-

різняються драма, художнє мовлення, мім, танець і музика, а також даються детальні інструкції щодо специфіки зазначених різновидів мистецької діяльності.

Цікавим фактом є те, що у давніх індусів існував вислів «натакам нанартух», що означає «танцювати п'єсу», що є свідченням того, що драма («натакам») у ті часи танцювалась.

Свідченням високого статусу танцювального мистецтва того часу можна вважати бронзову статуетку танцюючої дівчини, знайдену під час археологічних розкопок у місті Мохеджо-Даро (датується II тис. до. н. е). Показово, що еталоном для митців служив образ танцюючого Шиви – «Царя Космічного Танцю, містичний танець якого вважався втіленням вічної енергії у її п'яти аспектах: створення, збереження, укриття, руйнування і божественної величі.

Музика у Давній Індії також носила ознаки синтетичності, оскільки тісно пов'язувалась зі словом, жестом та рухом. Варто вказати, що індійський термін «сангіт» («музика») означає єдність співу, інструментальної музики і танцю [1]. Характерною особливістю вокально-танцювального мистецтва Давньої Індії можна вважати вокальний акомпанемент до танцю: спів немов пояснював, трактував зміст танцю. Завданням тлумачення суті хореографічного номера слугувала й спеціально розроблена система жестів і рухів танцівників (в давніх трактатах розрізнявся 21 поворот голови і близько 57 варіантів рухів рук, кожен з яких мав своє значення).

Узагальнюючи висвітлене вище зазначимо, що у давньоіндійській культурі органічно поєднувались вокальне та інструментальне, танцювальне, акторське виконавство, а також широкий спектр художньо-декоративних елементів. Це, на нашу думку, дозволяє стверджувати, що синтез мистецтв виступає характерною ознакою художньої культури Стародавньої Індії.

Список використаних джерел

1. Грубер Р.И. Всеобщая история музыки / Р.И.Грубер // Государственное музыкальное издательство. – Москва, 1956. – С.31-35.
2. Петкова С.М. Справочник по мировой культуре и искусству / С.М.Петкова // – Ростов-на-Дону : «Феникс», 2005. – С.42. – С.61.
3. Масол Л.М. Художня культура світу / Л.М.Масол // – Київ : «Вища школа», 2003. – С.64-65.

Summary. In the article the features of combination of musical, dramatic, graphic art light up in the integral plane of artistic culture of Ancient

India, the sakral'niy aspect of davneindiyskogo art opens up, assertion is grounded in relation to the synthesis of arts as determining line of artistic culture of Old India.

Keywords: Ancient India, religion, art, synthesis, artistic culture.

УДК 37.015.31:78:374

Зубчик О.В., студентка III курсу
Науковий керівник: Воєвідко Л.М.
кандидат педагогічних наук, доцент

ПОЗАКЛАСНА МУЗИЧНО-ВИХОВНА РОБОТА ВЧИТЕЛЯ В ПОЗАУРОЧНИЙ ЧАС

***Анотація.** У статті розкрито зміст та основні завдання поза-класної роботи вчителя музики загальноосвітньої школи.*

***Ключові слова:** індивідуальні форми, масові форми, групові форми, шкільний хор, дитяча опера, дитячий оркестр, екскурсія, дискусія, концерт.*

На даному етапі розвитку освітніх процесів сучасна школа докладає чимало зусиль для збереження та підсилення своєї виховної ролі в суспільстві (Л.Масол, Г.Падалка). Одним із виховних впливів на учнівську молодь є *позаурочна* виховна робота вчителя. Музично-виховна робота ставить перед нами певні завдання. Одне з головних *завдань* – зробити музичне мистецтво постійною потребою дитини, об'єктом її захоплення та інтересу. Усі *види позакласної роботи* можна поділити на масові, групові та індивідуальні. Особливо ретельної підготовки вимагають масові форми позакласної музично-виховної роботи: святкові концерти, дискотеки, музичні фестивалі, загальношкільні свята (День вчителя, День знань, Свято останнього дзвоника тощо). *До групових форм музично-виховної роботи* відносять концерти, бесіди, конкурси, дискусії, диспути, екскурсії, гуртки, культпоходи, музично-творчі учнівські колективи (хор, оркестр, театр, ансамбль). *Індивідуальні форми виховної роботи* передбачають навчання грі на музичному інструменті, колекціонування, читання літератури з музичного та інших видів мистецтва.

Для забезпечення ефективності роботи вчителю слід пам'ятати, що всі види позакласних музичних занять мають бути спрямовані на морально-естетичне виховання учнів, формування музичних смаків, їхніх інтересів. Також вчителю слід дотримуватися таких етапів при підго-

товці та проведенні музичних заходів: цільовий етап, етап проведення заходу, а також етап аналізу. *Цільовий етап* ставить перед собою мету та завдання для досягнення очікуваного результату. *Етап проведення заходу* передбачає дії за сценарієм з урахуванням творчих можливостей дітей. *Етап аналізу* ґрунтується на комплексній оцінці здійсненого, висновків для подальшої роботи [3, с.102].

Можна навести кілька прикладів *форм музично-виховної роботи* з учнями у школах. Однією з таких форм є *шкільний хор*. Для успішної вокально-хорової роботи вчителю необхідно знати особливості розвитку голосу дитини, враховувати вікові особливості. Педагог сам повинен володіти голосом і мати певний підхід до кожного учня. Шкільний хор створюється кількома *етапами*:

- 1) *підготовчий* – основним завданням є знайти дітей, які цікавляться співом, перевірити їхні музичні здібності. Дітям, що бажають співати у хорі, пропонується заспівати знайому пісню, повторити ритмічний малюнок;
- 2) *організаційний* – потрібно вирішити такі питання як розклад репетицій, визначити кількісний склад хорових партій, скласти план роботи, підібрати хоровий репертуар. Після цього рекомендується провести батьківські збори та створити батьківський комітет;
- 3) *музично-творчий* – на цьому етапі в учнів формуються вокально-хорові навички, розвиваються творчі здібності. Заняття хору бажано проводити двічі на тиждень. Репетиція з учнями початкових класів може тривати 40-45 хвилин, з учнями основної та старшої школи – до 1 години.

Результатом роботи хорового колективу є його виступ [1, с.75].

Однією з дієвих форм організації позакласної роботи є *шкільний музичний театр*. У процесі навчання педагогічним колективом вирішуються такі завдання:

- 1) *дидактичні* – розширити знання у сфері театального мистецтва, формувати такі навички як інтонація, дикція, артикуляція, міміка, жести, хода;
- 2) *виховні* виховати інтерес до музики, театального мистецтва;
- 3) *розвивальні*-розвинути емоційну сферу та творчі здібності в дитини.

Для підготовки спектаклю треба вміти малювати, співати, грати на музичних інструментах, танцювати. Вибір твору має залежати від можливостей колективу: вікових, музичних, сценічних, виконавських. Вчитель заздалегідь повинен вивчити текст та музичний матеріал п'єси, вміти зробити аналіз твору, визначити форму спектаклю,

скласти партитуру для простих музичних інструментів. Помічниками вчителя в організації музично-сценічної діяльності учнів виступають старші діти та батьки. Вони допомагають виготовити костюми, декорації, розповсюджують квитки, готують зал до спектаклю.

Ефективною формою роботи є також *дитячий оркестр*. Організація музичної діяльності дітей ефективна тільки в єдиній системі виховної роботи з учнями. Вона повинна відповідати певним педагогічним вимогам. Насамперед, необхідно врахувати вікові особливості та рівень індивідуальної підготовки школярів. При оцінюванні ефективності застосування різних форм музичної діяльності потрібно брати до уваги не тільки її вплив на морально-естетичне виховання учнів, а й ефективність організації навчально-виховного процесу. У роботі з учнями початкової школи використовують найпростіші музичні інструменти. Це ударні шумові (трикутники, дерев'яні палички, тарілки, бубни, барабани, маракаси, кастаньєти) та звуковисотні (металофони, ксилофони, дзвіночки). З духових інструментів використовують тріоли, віоли, сопілки [2, с.87].

Існують також ще такі види музичної роботи школярів як екскурсія, дискусія, ігри-драматизації. *Екскурсії* здійснюються з навчальною або виховною метою. Вони можуть проводитися педагогом або екскурсоводом, який отримав інструктаж про тривалість заходу та певний обсяг інформації. Екскурсія проводиться відповідно до плану. У плані вказується мета, тема, об'єкт спостереження, засоби, необхідні для виконання завдань, форма підбиття підсумків. Використовуються такі методи організації пізнавальної діяльності учнів: пояснення, бесіда, лекція, малювання, збір наочно-ілюстративного матеріалу. В кінці екскурсії вчитель проводить підсумкову бесіду. Результатом цього заходу може бути різноманітна самостійна робота учнів: створення музики, казок, написання віршів, доповіді тощо.

Метою *дискусії* є розвинути критичне мислення в учнів основної та старшої школи. Педагогу необхідно керуватися певним планом проведення дискусії:

- 1) обрати тему дискусії (вона має бути чітко сформульована);
- 2) сформулювати триєдину мету (дидактичну, виховну, розвивальну);
- 3) скласти план дискусії, визначити ключові слова та запитання, ознайомити учнів з даною темою;
- 4) під час дискусії користуватися мімікою, ставити конкретні запитання;
- 5) в кінці потрібно залишити достатньо часу для підбиття підсумків.

Основне правило дискусії – сперечатися по суті проблеми, виявляти стриманість, чітко формувати свою думку та уникати образливих реплік [1, с.29].

Отже, позакласна музично-виховна робота є невід’ємною частиною навчально-виховного процесу і має тісний зв’язок зі шкільним життям. Основне завдання цієї роботи – зробити музичне мистецтво постійною потребою дитини, об’єктом її захоплення та інтересу. Усі форми музично-виховної роботи з учнями у школі є ефективними. Вони виховують в дітей інтерес та ставлення до музики, театрального мистецтва; розвивають емоційну сферу, творчі здібності та збагачують їхній внутрішній духовний світ.

Список використаних джерел

1. Пастушенко О.З., Скалецький Р.А. Методика навчання співів у 5-8 класах. / О.З.Пастушенко, Р.А.Скалецький. Посібник для вчителів співів. – К. : Видавництво «Музична Україна», 1967. – 188 с.
2. Гадалова І.М. Методика викладання музики у початкових класах / І.М.Гадалова. Навчальний посібник для студентів музично-педагогічних спеціальностей педвузів. – К., 1994. – 268 с.
3. Рудницька О.П. Педагогіка: загальна та мистецька. / О.П.Рудницька. – Навч. посібник. – К. : Інтерпроф, 2002. – 270 с.

Summary. Maintenance and basic tasks of extracurricular work of music of zagal'no-osvitnei school master is exposed in the article.

Keywords: individual forms, mass forms, group forms, school choir, child's opera, child's orchestra, excursion, discussion. concert.

УДК 78.071.2:785:781.24

Ікрова Т.А., студентка I курсу

Науковий керівник: Каргашова Ж.Ю., старший викладач

ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ ВИКОНАВЦЯ-ІНСТРУМЕНТАЛІСТА З АВТОРСЬКИМ ТЕКСТОМ

Анотація. У статті окреслено особливості роботи виконавця-інструменталіста з авторським текстом який, на думку автора, поділяється на дві частини – об'єктивно-композиторську та суб'єктивно-інтерпретаторську.

Ключові слова: авторський текст, інтерпретація, інструментальне виконання, виразові засоби, фактура, словесні ремарки.

Музичне мистецтво – специфічна форма прояву людських думок і почуттів, вираження смислів особливої якості. Музика – звучання у часі, яка віддзеркалює, відтворює дійсність, передає душевні настрої, тонкі відтінки почуттів. У змісті творів музичного мистецтва розкривається напружена робота людської думки, її відношення до життя, прояв волі, характери людей, драматичні події. Поняття «музична мова» охоплює специфічні виразові засоби притаманні лише музичному мистецтву, такі як: мелодія, ритм, засоби багатоголосного викладу, швидкість руху, регістри, тембр, динаміка тощо. Творча природа музичного мистецтва відкриває великі можливості для виконавської діяльності. Невичерпне багатство і розмаїття музичних образів відображених в музиці, зумовлюють варіантність виконавських інтерпретацій.

Музичний текст і виконавець – проблема, від вирішення якої залежить якість кінцевої мети виконання – адекватне втілення змістової складової авторського тексту, ступінь осягнення музичного тексту і тип взаємодії з ним виконавця. Розшифрування музичного тексту, як художньо організованого цілого, де кожна деталь несе власне смислове навантаження, складає сутність проблеми. З огляду на вищезначене, розшифрування змістових елементів тексту, визначення значень цих смислових одиниць – складне і важливе завдання виконавця.

Розглядаючи нотний текст, як вихідний пункт роботи виконавця над твором, відомі музиканти-педагоги наголошують на його важливості в процесі створення виконавської інтерпретації. Користуючись єдиними засобами нотної системи, кожен композитор по-своєму організовує та поєднує ці засоби, розкриваючи специфіку особистісного мислення, особливості власного стилю. Завдання виконавця полягає у пошуках відповідних виразальних засобів та технічних прийомів, що відповідають авторському стилю. Необхідно розрізнати виразальні засоби музики і виконавські виразові засоби. Виразові засоби музичного виконання, які охоплюють усі сторони відтворення музики: звуковидобування, динаміку, темп, ритм, виконавську агогіку, артикуляцію, інтонацію, дають можливість інтерпретатору достатньо повно розкрити зміст музичного твору, виявити його форму. Засоби, що відносно зафіксовані композитором у нотному записі, кількісно і якісно дозуються виконавцем, чим і визначається суть специфіки виконавства. Виконавець, інтонуючи нотний текст, читаючи його у від-

повідності до граматики музичної мови розпізнає структурні одиниці, відношення між ними, і, за допомогою виконавських засобів, відтворює у реальному звучанні. Елементи музичної системи, об'єктивно закладені в композиторському тексті, підлягають розпізнанню, роз'ясненню, структуруванню у процесі роботи над твором [1].

Формування звукового образу, внаслідок декодування нотного запису, створює систему, в якій чітка визначеність поєднується з можливістю вибору низки виразових засобів, що призводить до варіативної множинності виконавських інтерпретацій. Умовою реалізації цього складного завдання є ідентифікація, розпізнання закладених в музиці образного, емоційного, сюжетного змісту і суті твору.

Збагачення виконання безліччю нюансів, що графічно не відображені у нотному записі, дає можливість створити у процесі гри образно-інтонаційний варіант унікальний і неповторний навіть у виконанні одного музиканта. Неперервність процесу пізнання тексту, результатом якого є сформований, завершений варіант інтерпретації, в свою чергу, може змінюватися впродовж виконавської діяльності інтерпретатора.

Цінність інтерпретації не пропорційна мірі наближення гри музиканта-інструменталіста до усіх деталей авторського тексту. Частина авторських вказівок виконується, частина змінюється. Авторський текст умовно можна поділити на дві частини – об'єктивно-композиторську та суб'єктивно-інтерпретаторську. В першій – автор виступає як творець твору, у другій закарбовує виконавську інтерпретацію свого творіння. При всій змістовності і важливості, друга частина здатна до змін навіть у авторському виконанні. Натомість, невиконання або заміна першої складової призводить до спотворення і руйнування форми і змісту твору [2].

Процес роботи виконавця-інструменталіста над музичним твором умовно можна поділити на такі текстові рівні (зони інтерпретації):

- виконавський рівень відтворення тексту музичного твору (емоційна зона інтерпретації);
- композиторсько-виконавський рівень відтворення музичного тексту (емоційно-інтелектуальна зона);
- композиторський рівень відтворення тексту музичного твору (інтелектуальна зона інтерпретації).

До першого текстового рівня відносимо: звуковидобування, педалізацію, мелізматику, агогіку, динамічне та ритмічне нюансування. Саме вони найменш позначені у тексті і найбільш піддаються кількісним і якісним змінам з боку виконавця.

До композиторсько-виконавського рівня тексту відносимо: фактуру викладу, темп, словесні ремарки. Зміни цих координат, зазначених композитором, можуть призвести до зміни всієї концепції музичного твору. Зміна таких координат тексту як: артикуляція, штрихи, метроритм, звуковисотний і ритмічний малюнок, формоутворююча динаміка (композиторський текстовий рівень), може призвести до відкриття нових інтерпретаторських рішень, або до творчих невдач.

Зміст виконавського рівня тексту складають компоненти, які не зафіксовані або частково зафіксовані в нотному тексті твору: інтонація, спосіб звуковидобування, педалізація, агогіка, мелізматика.

До змісту композиторсько-виконавського текстового рівня входять компоненти, що потребують виконавської конкретизації: фактура, темп, динаміка, штрихи, артикуляція, тембр, авторські ремарки.

У процесі роботи над музичним твором музиканту-інструменталісту необхідно не тільки прочитати та відтворити нотний текст, а й усвідомити образний зміст твору, зрозуміти ідею, задум композитора, що вимагає творчого підходу до процесу осмислення та виконання. С.Савшинський вважав, що нотний текст для композитора – це частина творчого процесу, матеріалізація ідеї, предметне закріплення живого звучання у шифрі, перехід від солодкого споглядання ідеї до виснажливої необхідності пошуків її звукової графічної оболонки [4]. На цьому етапі матеріалізації ідеї, на думку вченого, виникає «... конфлікт між авторським задумом та його оформленням: необхідністю втілити ідею твору, його образи та емоції у механічних та естетичних властивостях інструмента, узгодити з технічними можливостями виконавця, з одного боку, і, необхідністю вкласти музику у межі метрики та прийняті схеми формотворення, вибору тактового розміру й тональності з іншого» [4, с.18].

Недосконалість нотного запису все ж дозволяє композиторові зафіксувати в ньому свої творчі задуми з тим, щоб дати можливість виконавцю прочитати його і проінятися ідейно-емоційним змістом. Більш того, відсутність математичної однозначності силових, часових, тембральних, інтонаційних значень, дає можливість під час кожного виконання необмежену варіантність. Авторські вказівки, що ними супроводжує автор твір, слугують підказками виконавцю в сфері інтонації, характеру.

Нотний текст, як відомо, включає три категорії позначень:

- ноти з визначенням висоти і тривалості звучання;
- графічні позначення: темп за метрономом Менцеля, метрика, динаміка та акценти, артикуляція, фразування (ліги);

– словесні, які поділяються на дві групи: технічні і художньо-виконавські. До технічних, які часто дублюють графічні, відносяться: динаміка, агогіка, артикуляція, педалізація. До художньо-виконавських відносяться: назва п'єси, що визначає її форму, жанр, програму (соната, балада, вальс тощо), епіграф, позначення темпу і характеру п'єси, вказівки характеру та настрою окремих фрагментів твору, елементів фактури.

Отже, чітке та вдумливе розпізнання нотного тексту, максимальна точність його відтворення, на думку О.Гольденвейзера, необхідна умова для плідної художньої і технічної роботи виконавця над музичним твором [2]. Водночас, без творчої фантазії інтерпретатора, його художньої уяви, принципово неможливі і практично безцільні усі спроби механічного виконання, «репродукування» авторських вказівок [5].

Список використаних джерел

1. Алексеев А.Д. О пианистических принципах С.Е.Фейнберга / Александр Дмитриевич Алексеев // Мастера советской пианистической школы. – М. : Гос.муз.изд, 1961. – 239 с.
2. Гольденвейзер А. Об исполнительстве / А.Гольденвейзер // Вопросы фортепианного исполнительства: очерки, статьи, воспоминания. – Вып. 1. – М. : Музыка, 1965. – С.40-60.
3. Мильштейн Я.И. Воспитание пианистического мастерства / Яков Исаакович Мильштейн // Вопросы теории и истории исполнительства. – М. : Сов. композитор, 1983. – 262 с.
4. Савшинский С. Работа пианиста над музыкальным произведением / С.Савшинский. – Ленинград: Издательство «Музыка», 1968. – 21 с.
5. Фейнберг С. Путь к мастерству/ Самуил Евгеньевич Фейнберг // Вопросы фортепианного исполнительства: очерки, статьи, воспоминания. – Вып. 1. – М. : Музыка, 1965. – 98 с.

Summary. The article describes the characteristics of the musician-instrumentalist with the author's text which, according to the author, is divided into two parts objectively and subjectively, composing interpretatorsku.

Keywords: author's text, interpretation, instrumental performance, the expression means, texture, verbal remarks.

Квасюк К.О., студентка I курсу
Науковий керівник: Прядко О.М.,
кандидат педагогічних наук, доцент

ВИХОВАННЯ ВІДЧУТТЯ РИТМУ У ДІТЕЙ МОЛОДШОГО ШКІЛЬНОГО ВІКУ

***Анотація.** У статті розкривається проблема розвитку відчуття ритму у дітей молодшого шкільного віку, аналізуються прийоми формування навичок музично-ритмічної діяльності школярів.*

***Ключові слова** музичний розвиток, відчуття ритму, музично-ритмічна діяльність, діти молодшого шкільного віку.*

Постановка проблеми. Музика є одним із наймогутніших засобів виховання, що надає естетичного забарвлення всьому духовному життю людини. Важливим завданням музичного виховання в школі є формування музичної культури учнів в процесі спілкування з музикою, внаслідок чого формуються їхні інтереси, погляди, смаки.

Учні молодших класів проявляють особливий інтерес до рухливої, веселої за характером музики, адже в міміці, жестах, рухах під музику вони виражають свої переживання і почуття.

Дослідниками визначені особливості розвитку музичних здібностей молодших школярів у різних видах музичної діяльності. У дослідженнях Н.Ветлугіної, Т.Ротерс, Б.Теплова звертається увага на не обхідність розвитку музичних здібностей дітей у музично-ритмічній діяльності.

Розвиток почуття ритму сприяє емоційному розкріпаченню, впевненості в собі, що є дуже важливим для формування фізичного і психічного здоров'я дитини. Тому питання розвитку відчуття ритму у дітей є особливо **актуальним**.

Метою статті є висвітлення питання розвитку відчуття ритму у дітей молодшого шкільного віку.

Виклад основного матеріалу. Важливим компонентом музичного розвитку дітей є виховання почуття ритму. Поняття ритму дуже широке. Термін «ритм» вживають стосовно багатьох явищ і процесів. Ю.Юцевич дає таке визначення поняття: «Ритм (грец. *rhythmos*) – 1. Рівномірне чергування мовних, звукових, зображальних елементів у їх відповідній послідовності, періодичним рівномірним членуванням звуків, рухів, зображень за такими ознаками, як сила, тривалість тощо. Один із трьох основних елементів музики, поряд з мелодією і гармоні-

єю, часова організація послідовності та групування тривалостей звуків і пауз, не пов'язана з їх висотним положенням» [3, с.224].

Насамперед з поняттям ритму пов'язуються рухи різної природи, зокрема рухи людини при виконанні виробничих процесів, під час танцю, заняття спортом. Говорять про ритм у поезії і навіть у прозі, про ритмічні зміни в природі, про ритм процесу дихання, биття серця тощо. Спільним для всіх явищ і процесів, які пов'язуються з поняттям ритму, є певні особливості чергування їх у часі.

Музичний ритм має свої особливості у порівнянні з загальним поняттям ритму. У музиці ритм розуміють насамперед як здатність сприймати і відтворювати часові співвідношення. Музичний ритм обов'язково виражає певний емоційний зміст, бо ритм є одним із засобів виразності музики, яка завжди пов'язана з емоційним змістом.

Сучасна музична психологія доводить, що сприймання різних сторін музики відбувається лише в їхньому взаємозв'язку. Це пов'язано з тим, що до почуття музичного ритму треба підходити з емоційним критерієм, з погляду художнього впливу музики.

Музично-ритмічне почуття, як і музичний слух виховуються лише в процесі музичної діяльності, причому почуття ритму розвинути важче, ніж слух у вузькому розумінні. Сприймання музичного ритму не буває тільки слуховим, воно завжди супроводжується певними рухами голови, ніг, коливання всього тіла і є слухо-руховим процесом, який неодмінно включає рухові реакції, що певним чином відображають хід музичного руху в часі. Сприймання музики в цілому є активним процесом, що передбачає не лише слухання, а й дії.

З наведених вище міркувань випливає, що основними елементами музичного розвитку дітей молодшого шкільного віку є формування у них відносного звуковисотного слуху і почуття музичного ритму. Відповідно до цього питання розвитку слуху та музичного ритму повинні зайняти належне місце в музичній роботі з молодшими школярами, незалежно від того, чи вона проводиться на заняттях, чи у позаурочний час.

Відправним пунктом у здійсненні відповідних заходів повинно бути обґрунтоване психологією твердження про те, що слух і музично-ритмічне почуття може розвиватися лише у процесі музичної діяльності дитини, цілеспрямованих і систематичних вправ.

У багатьох учнів музичні якості починають розвиватися лише в результаті планомірної роботи. Найпоширенішим недоліком у багатьох так званих «не музикальних» дітей є слабкість слухових уявлень, яка гальмує розвиток інших компонентів слуху та музично-ритмічного почуття.

Отже, формування відчуття музичного ритму є одним з основних елементів музичного розвитку дітей молодшого шкільного віку. Музично-ритмічне почуття може розвиватися лише у процесі музичної діяльності дитини, цілеспрямованих і систематичних вправ.

Список використаних джерел

1. Апраксина О.А. Методика музикального виховання в загальноосвітній школі / О.А.Апраксина. – М. : Просвещение, 1982. – 221 с.
2. Теплов Б.М. Психологія музикальних здібностей / Борис Михайлович Теплов. – М.; Л. : Изд-во АПН РСФСР, 1947. – 330 с.
3. Юцевич Ю. Музика: словник-довідник / Юрій Євгенович Юцевич. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2003. – 352 с.

Summary. In the article the problem of development of feeling of rhythm opens up for the children of midchildhood, the receptions of forming of skills are analysed musically rhythmic to activity of schoolboys.

Keywords: are musical development, feeling of rhythm, musically rhythmic activity, to put midchildhood.

УДК 655.281:7.05

Кирдан К.С., студентка III курсу
Науковий керівник: Підгурний І.С.,
кандидат мистецтвознавства

ТИПОГРАФІКА ТА ЇЇ РОЛЬ В ГРАФІЧНОМУ ДИЗАЙНІ

Анотація. У статті висвітлено поняття типографіки, її роль у розвитку графічного дизайну, сфери поширення цієї галузі на мистецтво графічного відтворення.

Ключові слова: типографіка, шрифти, реклама, типографічний портрет, типографічний пейзаж, композиція.

Типографіка – художня графіка, в якій використовуються поліграфічні засоби та оформлювальні елементи: лінійки, орнаменти, знаки й, основне, шрифти. Типографіка вирішує завдання оптимального сприйняття тексту читачем. Як частина графічного дизайну вона є компонентом графічної діяльності і виступає як найважливіший чинник при

проектуванні об'єктів графічного дизайну. Це одна із найекспериментальніших областей графічного дизайну, а шрифт залишається основою будь-якого успішного дизайн-проекту.

Сферою застосування типографіки є друкowana продукція, зовнішня реклама, система корпоративної ідентифікації, мультимедійні видання, веб-сторінки і сайти, банери тощо. У зв'язку з чим, ця галузь, має тісний зв'язок з комп'ютерними технологіями та технологіями друку.

Незважаючи на те, що головними завданнями типографіки являється розподілення друкowanego матеріалу та його оформлення, що спрямовано на промисловий, практичний, характер, існує ще багато цікавих ідей які виконуються за допомогою основних її компонентів: шрифтів, символів, знаків, орнаментів, їх видів, розташування та кольорового рішення. Так, наприклад, набули поширення такі незвичні композиції, як типографічні портрети. Вони складаються з тексту, який, завдяки грамотному розміщенню, перетворюється на зображення. Важливою відмінністю цих портретів, являється те, що крім візуальних ефектів та креативного вигляду, вони можуть нести в собі велике змістове навантаження, тут характер можна передати не лише за допомогою рис обличчя, пози, кольорової гами, але й використовуючи певну інформацію, яка і буде формувати сам твір. Це дозволяє художнику більш точно передати та донести до людей концепцію своєї роботи, акцентувати увагу на самій ідеї. Яскравим прикладом цього стилю є портрети із тисячі слів Ральфа Уеллхоефера. Він зображує відомих людей за допомогою хаотично підібраних з інтернету слів, серед його робіт є обличчя Барака Обами, Пабло Пікассо і Стіва Джобса. Також відоме агентство «Ред Бі» створило за замовленням «Бі-бі-сі» прекрасні типографічні плакати для Уімблдонського тенісного турніру, з динамічними зображеннями гравців, які складаються зі слів, що характеризують окремого гравця.

Крім портретів, конкретним напрямком, стали типографічні пейзажі. Так в 2013-му році видавництво Thames & Hudson випустило книгу італійки Анни Саккані «Пейзажі з буквами; Дослідження типографічних інсталяцій», в яку увійшли фотографії тридцяти семи типографічних інсталяцій з різних куточків світу, а також інтерв'ю дизайнерів, де вони пояснюють чому вони обрали саме букви в якості засобу передачі свого задуму, як вони обирали місце, матеріали, шрифти, та яким чином їх роботи взаємодіють з навколишнім простором.

Також набуває успіху типографічна реклама, тут персонажі створюються з рекламних слоганів тієї чи іншої компанії. Зразком такого

рішення є рекламна компанія південноафриканської юридичної фірми Webber Wentzel. Це серія плакатів, герої якої зображені в різних ситуаціях, динамічних позах, а складаються вони з надписів, які характеризують їхні думки, пріоритети, проблеми. Головний лозунг компанії: «Спочатку думають вони, а потім думаємо ми». Схожим прикладом є також робота грецького дизайнера Харіса Тсевіса «Колісниця кольору 2012», на яку його надихнули Олімпійські Ігри, він використовує літери та цифри, створює вражаючі і насичені кольорові гами.

Тема типографіки набула таких обертів, що вона розширила свої рамки до виникнення такого напрямку, як ручна типографіка. Її суть полягає у тому, що лінії намальовані на руках, за допомогою жестів, перетворюються на букви. Однак цей напрям має свої обмеження, наприклад, літери повинні бути використані в усіх варіантах письма, верхнього і нижнього регістрів, а інколи навіть курсиву і рукопису.

Отже типографіка розвивається і поширюється на різні галузі графічного дизайну, стає все актуальнішою і популярнішою. Типографи, художники, дизайнери відкривають все нові і нові можливості передачі дійсності за допомогою типографічних прийомів, розробляють найрізноманітніші технології створення даних композицій, які є дуже цікавими і, вартими уваги, тому про це в наступних статтях.

Список використаних джерел

1. Кричевский В. Типографика в терминах и образах / Кричевский В. – М. : Слово, 2000.
2. Саккані А. Пейзажі з буквами. Дослідження типографічних інсталяцій / Анна Саккані. – Режим доступу: <http://www.shnyazhka.com/category/installyaciya>. – Заголовок з екрану
3. Типографіка – Режим доступу: <http://www.shnyazhka.com/category/tipografika>. – Заголовок з екрану
4. Феличи Дж. Типографика: шрифт, верстка, дизайн. / Феличи Дж. Пер с англ. и коммент. С.И.Пономаренко. – СПб. : БХВ-Петербург, 2004. – 496 с. : ил.

Summary. The article deals with the notion of typography, its role in the development of graphic design, spheres of this field spreading on the art of graphic reproduction.

Keywords: typography, fonts, advertising, typographic portrait, typographic landscape, composition.

Ковбасюк Ю.А., студентка III курсу
Науковий керівник: Підгурний І.С.,
кандидат мистецтвознавства

СУЧАСНИЙ ДИЗАЙН ТА ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНЕ МИСТЕЦТВО

Анотація. У статті висвітлено взаємозв'язок між дизайном та декоративно-прикладним мистецтвом, їхнім поєднанням, значенням та співвідношенням у повсякденному сучасному суспільстві.

Ключові слова: дизайн, мистецтво, декоративно-прикладне мистецтво, суспільство, ергономіка.

Дизайн не треба обговорювати, він є вирішенням поставленого завдання. Обговорювати можна тільки одне: вирішено завдання чи ні.

Сучасний дизайн пізнання, раніше відомого декоративно-прикладного мистецтва. Коли ми розглядаємо сучасний дизайн, нас цікавить факт його виникнення, походження, розвиток та становлення.

Декоративно-прикладне мистецтво, розділ мистецтва що охоплює ряд галузей творчості, що присвячені створенню художніх виробів, призначених головним чином для побуту.

Творами декоративно-прикладного мистецтва так як і дизайну, можуть бути: різні предмети побуту, тканини, знаряддя праці, засоби пересування, а також одяг і різноманітні прикраси. Поряд з розподілом творів декоративно-прикладного мистецтва по їхньому практичному призначенню в науковій літературі з 2-й половини 19 ст. затвердилася класифікація галузей по матеріалу (метал, кераміка, текстиль, дерево) чи по техніці виконання (різьблення, розпис, вишивка, набойка, лиття, карбування, інтарсія і т.д.). Ця класифікація обумовлена важливою роллю конструктивно-технологічного початку в декоративно-прикладному мистецтві і його безпосередньому зв'язку з виробництвом [2].

Вирішуючи в сукупності, як і архітектура, практичні і художні задачі, декоративно-прикладне мистецтво одночасно належить до сфер створення і матеріальних, і духовних цінностей.

Твори цього виду мистецтва невіддільні від матеріальної культури сучасної їм епохи, тісно зв'язані з побутовим укладом, що відповідає їй, з тими чи іншими його місцевими етнічними і національними особливостями, соціально-груповими розходженнями. Складаючи органічну частину предметного середовища, з яким повсякденно сти-

кається людина, твори декоративно-прикладного мистецтва своїми естетичними перевагами, образним ладом, характером постійно впливають на щиросердечний стан людини, його настрої, є важливим джерелом емоцій, що впливають на його відношення до навколишнього світу [2].

Естетично насичуючи середовище, що оточує людину, твори цього жанру в той же час як би поглинаються нею, тому що звичайно сприймаються у взаємозв'язку з її архітектурно-просторовим рішенням, із входними в неї іншими чи предметами їхніми комплексами (сервіз, гарнітур меблів, костюм, набір ювелірних виробів). Тому ідейний зміст творів декоративно-прикладного мистецтва може бути зрозуміле найбільше повно лише при ясному представленні (реальному чи думкою відтвореному) про ці взаємозв'язки предмета із середовищем і з людиною.

Декоративно-прикладне мистецтво, у сучасному суспільстві певній мірі змінює свою назву на «дизайн» при цьому залишаючись, ужитковим, додає новий характер, емоції.

Дизайн, як проектна діяльність, починається від розробки знарядь первісною людиною, яка вперше зіткнувся з поняттями зручності знарядь праці, питаннями підвищення продуктивності, компонування предметів, перших натяків на ергономіку предметів. Дизайн прагне охопити всі аспекти навколишнього середовища людини, які обумовлені промисловим виробництвом, прагне зробити життя комфортнішим, зручнішим. Дизайн – мистецтво компонування, стилістики та прикраси; творчий процес створення речі, в якому естетика визначає зміст (суть), а технології форму речі; нерозривна взаємозумовленість зв'язок естетики і технологій, в якій технологія задає зміст (суть) речі або процесу, а естетика її форму.

Людини, яка займається художньо-технічною діяльністю, в рамках якої з галузевим дизайну, називають в загальному випадку «дизайнером» (у тому числі архітектора, проектувальника, ілюстратора, дизайнера плакатної та іншої рекламної графіки, веб-дизайнера).

Дизайн – специфічний ряд проектною діяльністю, що об'єднує художньо-предметне мистецтво і науково обґрунтовану інженерну практику у сфері індустріального виробництва. Дизайн – творчий метод, процес і результат художньо-технічного проектування промислових виробів, їх комплексів і систем, орієнтованого на досягнення якнайповнішої відповідності створюваних об'єктів і середовища в цілому можливостям і потребам людини, як утилітарним, так і естетичним.

Об'єктом дизайну може стати практично будь новий технічний промисловий виріб (комплект, ансамбль, комплекс, система) в будь-якій сфері життєдіяльності людей, де соціально-культурний обумовлено людське спілкування. Так і в декоративно-прикладному мистецтві, об'єктом може стати кожна річ, яку людина використовує повсякденно, яка створює комфорт. Що в дизайні, що в декоративно-прикладному мистецтві, деталі створюють настрій, додають або віднімають гармонію в житті.

Однією з цілей дизайну є вирішення проблем проектування від найменшого елемента конструкції до глобальних великих і навіть утопічних ідей. У зв'язку із різким зростанням населення планети, ще однією метою дизайну стає соціальна привабливість. Тобто дизайн стає інструментом комунікації між людиною та об'єктом дизайну.

Отже, об'єкт дизайну – річ, що модифікується завдяки декоративно-прикладному мистецтві, у напрямку вирішення проблем естетики, комфорту, або соціальної привабливості. По суті сучасний дизайн та декоративно-прикладне мистецтво є надзвичайно близькими галузями мистецтва, які доповнюють та гармонують між собою.

Якщо, в XV-XVIII ст. обов'язки щодо комфорту та естетичного смаку людини створювали ремісники, то у сучасному суспільстві цю роль на себе взяли дизайнери. Ремісники створювали одиничні вироби, які вважались творами мистецтва, а дизайнери створюють ескіз по якому запускається серійне виробництво. Але суть не змінюється, кожне з мистецтв створює естетику, гармонію, зручність та комфорт.

Список використаних джерел

1. Бхаскаран Л. Дизайн и время. / Л.Бхаскаран. – СПб. : Арт-родник, 2009.
2. Декоративно-прикладне мистецтво. – Режим доступу: <http://www.boguslav.org/>. – Назва з екрану
3. Норман Д.А. Дизайн привычных вещей = The Design of Everyday Things / Дональд А. Норман. – М. : «Вильямс», 2006. – С.384
4. Розенсон И. Основы теории дизайна. / И.Розенсон. – СПб. : Питер, 2006. – 224 с.

***Summary.** The article coverages relationship between design and decorative arts, their combination, meaning and value in everyday modern society.*

***Keywords:** design, art, decorative arts, society and ergonomics.*

ТЕХНОЛОГІЇ БРЕНДИНГУ ТА ЇХ СЕКРЕТИ

Анотація. Розкриваються різноманітні види використання технологій брендингу, їх секрети та вплив на потенційних клієнтів.

Ключові слова: бренд, брендинг, реклама, фірмовий стиль, логотип, маніпуляція.

За останні двадцять років брендингова комунікація виразно еволюціонувала. Згадаймо вісімдесяті роки минулого століття – бренд говорить! Далі – кінець дев'яностих – бренд веде діалог! А з початку двотисячного року – бренд допомагає людям спілкуватися між собою! І почався діалог бренду зі споживачем, став приголомшливим відкриттям: прийшло усвідомлення бажання людей бути залученими в бренд. «Вони ж хочуть бути першими серед рівних, їм потрібно відчуття міцного зв'язку і особистих відносин з брендом. Чого ж ви чекаєте? Дайте їм це» – вигук провідних стратегів знаменитого паризького агентства BETC Euro RSCG. Бренд дає людям відчуття причетності до чогось загальнозначущого. Бренд з'єднує [2].

Мета статті висвітлити технології брендингу, і їх ефективність, як методів пропаганди на користь майстерних маніпуляцій бажаннями споживачів.

Звичайна людина навіть не замислюється про складні механізми, які змушують його прийняти рішення на користь того чи іншого продукту. Здавалося б, що простіше: порівняти два продукти на прилавку або оцінити, який з автомобілів більше подобається.

«Людина перестала бути рабом людини і стала рабом речі», – це твердження Ф.Енгельса не втратило актуальності й дотепер. Ми їмо і носимо те, що вибираємо, спираючись не лише на смаки і переваги, але і на модні тенденції в споживанні близьких нам соціальних груп. Бути краще за інших – принцип, запрограмований в підсвідомості кожної людини [4].

Слово «бренд» асоціюється у багатьох з логотипом компанії або торгової марки. Воно прийшло з давньоскандинавської мови, де означало «вогонь» або «клеймо», яким власники худоби позначали своїх тварин. Зараз це звучить досить символічно: бренд повинен нести в собі вогненну пристрасть і таврувати суспільство новим стилем, мисленням.

Будівництво бренду починається з вигідного позиціонування товару. Не слід розсипатися в компліментах власної компанії. Доцільніше запропонувати себе в якості «стильної тіні» для успішного і шанованого споживача, надавши йому можливість виділитися.

Бренд – це унікальна довгострокова конкурентна перевага. Лояльність економічних агентів, створена брендом, стійка. Вона може існувати достатньо довгий термін, навіть якщо компанія не проводить активних підтримують заходів. У той же час репутацію бренду можна миттєво погубити. Які б не були причини «шокового» впливу – злий намір, різке погіршення якості продукту або помилки в стратегії менеджменту компанії – довіра споживача може бути втрачено раз і назавжди. Прикладом, коли сильний бренд був практично повністю знищений, служить компанія, що виробляє дитяче харчування «Нупана». У 2003 році через недотримання технології виробництва на заводі компанії був порушений складу продукту, що мало трагічні наслідки. І зараз, після багатьох років, довіру споживачів так і не відновлено у повній мірі. І хоча споживачі розуміють, що сталася трагічна випадковість і зараз компанія виробляє якісні продукти, ніхто не хоче купувати товар, репутація якого «заплямована», тим більше що на сусідніх полицях вишикувалися в ряд продукти брендів-конкурентів, не помічених ні в яких «темних справах», адже йдеться про здоров'я дітей – питання занадто відповідальний і безкомпромісний.

Бренд повинен навчитися підкреслювати свої переваги, нав'язувати суспільству цінності, емоції, стиль. Не завадить і якась знаменитість, що з посмішкою повідомлятиме про користь даного бренду [3].

Отже, людина володіє речами, не помічаючи їх безмежну владу над своєю підсвідомістю. Купуючи відому марку, вона вірить, що і сама стає відомою. На цих слабкостях грає інноваційний маркетинг.

Для споживачів бренд – це путівник, бажаний маяк в неспокійному морі конкуруючих продуктів і компаній, запорука спокою, зниження ринкової невизначеності та економії часу на прийняття рішення про ту чи іншу покупку.

Ці складні розрахунки сьогодні успішно проводяться, незважаючи на значну трудність, проте успішний брендинг – це не випадковість. Сучасні ефективні технології брендингу працюють на створення нематеріальних активів організації, які в змінених умовах стають все більш значущими і вагомими в структурі капіталу компанії і її фінансового процвітання, заснованого на довірі лояльних споживачів,

їх любові, вірності і повазі до бренду. Брендинг – це та повага та віра, які вже самі по собі є капіталом.

Прибуток – головна мета будь-якої корпорації, і її важливість незаперечна. Чим відрізняються дві компанії на ринку, у яких однаковий рівень прибутку? Всі грошові банкноти однакові. Бренди ж заробляють на своїх відмінностях. Саме в цьому їхня конкурентна перевага. Коли людина вимовляє слово «бренд», її свідомість послужливо виштовхає на поверхню логотипи «Coca-Cola», «Nescafe», «Marlboro»... Ці «чарівні» найменування і все, що з ними пов'язано, – магія бренду, яка створювалася роками безперервного наполегливої праці і коло-сальними інтелектуальними та грошовими вкладеннями [1].

Унікальність для бренду – все. Сьогодні править той, хто відрізняється. Бренд, за визначенням Томаса Геда, це «код диференціації компанії». Код цей також унікальний, життєво необхідний, універсальний і впливовий. Так і на ринку товарів і компаній: продукти конкурентів багато в чому схожі, але брендований продукт – це той продукт, навіть самі мінімальні відмінності якого роблять його унікальним. Проте дуже часто споживачі стають рабами реклами і не задумуючись купують речі, які можливо не варті потрачених на них грошей та уваги. А причиною вибору покупців стали технології брендингу.

Список використаних джерел

1. Белянская О. Секреты брендинга: Потребитель нуждается в простоте. / О.Белянская. – Режим доступа: <http://ubg.ua/business-practice/own-business/sekrety-brandinga-potrebitel-nujdaetsia-v-prostote-177166>. – Название с экрана.
2. Брендинг и манипуляция. – Режим доступа: <http://dreamtm.net/blogs/branding-i-manipulyatsiya>. – Название с экрана.
3. В чём секреты эффективности брендинга? – Режим доступа: <http://bigpicture.ru/?p=370355>. – Название с экрана.
4. Манипуляции и «зомбирование» в рекламе. – Режим доступа: <http://www.advlab.ru/articles/article600.htm>. Название с экрана.

Summary. Disclosed various uses of technology branding, their secrets and their influence on potential customers.

Keywords: brand, branding, advertising, corporate identity, logo and manipulation.

Колбасов Л.Л., магістрант
Науковий керівник: Лабунець В.М.,
кандидат педагогічних наук, професор

ВІКОВІ ОСОБЛИВОСТІ СПРИЙМАННЯ ПІДЛІТКАМИ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ

Анотація. В статті окреслено вікові особливості сприймання підлітками музичних творів, вирізнено основні складові сприйняття художнього образу музики.

Ключові слова: сприймання, художній образ, саморозвиток, активність, виховний вплив.

Складний процес музичного розвитку школярів є взаємопов'язаним із особистісним становленням людини. Особливе місце у формуванні сприйняття учнями музичних творів, розвитку умінь інтерпретації художнього змісту музичних образів, виразності художньо-образного виконання музики належить періоду навчання школярів 11-15 років. Саме цей вік характеризується інтенсивним зростанням моральних та інтелектуальних сил людини, формуванням перших переконань особистості, розвитком індивідуальності у процесі життєдіяльності.

Період розвитку людини від 10-11 до 14-15 років у психології прийнято вважати підлітковим віком [1; 2].

Сучасними психологами (З.Додинська, О.Скрипченко, Т.Лисянська, Л.Скрипченко та ін.) загально визнано, що підлітковий вік – це один із найважливіших етапів життя людини. В ньому багато джерел і починань всього подальшого становлення особистості. Вік цей нестабільний, ранимий, важкий і виявляється, за ствердженням науковців-дослідників, що він більше ніж інші періоди залежить від реальностей довкілля [3].

Центральним психічним новоутворенням підліткового віку є почуття дорослості. В підлітковому віці підліток протиставляє себе дорослим виявляючи при цьому «максималізм самостійності». Це суб'єктивно приводить його до відмежування від навколишнього світу, усвідомлення себе, відкриття власного «Я» і як наслідок до зацікавленості власним внутрішнім життям та внутрішнім світом інших людей. Інтенсивно формується власна особистість.

Підліток стає суб'єктом саморозвитку здійснює цілеспрямований процес самовдосконалення на основі обраного ідеалу, який може бути завищеним і нереалістичним, але він надає саморозвитку, самоорганізації особистості, значного поштовху в «саморусі». Зміни в особис-

тості підлітка є такими помітними і значущими, що свідчить про друге народження особистості. У перехідний вік відбувається перетворення особистості підлітка на зрілу особистість.

Педагогічне забезпечення високого рівня осягнення підлітками художніх образів ґрунтується на врахуванні вікових особливостей школярів:

- високій здатності до емоційно-естетичного відгуку;
- підвищеній пізнавальній активності;
- схильності до оцінної діяльності.

Виокремлення етапів художнього сприйняття у відповідності до структури феномену художнього образу, забезпечує можливість розробки послідовних педагогічних дій щодо формування здатності підлітків сприймання образів музики.

Узагальнення різних концепцій художнього сприйняття (В.Медушевський, О.Рудницька, О.Ростовський, Г.Падалка та ін.) дає змогу вирізнити три основні складові сприйняття художнього образу музики підлітками, а саме:

- *первинне ознайомлення з художньою інформацією*, що супроводжується емоційним відгуком учня на художні образи. При первинному ознайомленні з музичним твором, вчителю необхідно забезпечити позитивну атмосферу сприйняття інформації, емоційну відкритість учня, готовність його до спілкування з образами музики;
- *аналіз виразно-сислового значення художньої мови*, що забезпечується загальною пізнавальною активністю підлітка, його намаганням якнайточніше «прочитати» музичний твір, зрозуміти семантичне значення художньої мови, з'ясувати сутність виражальних засобів та смислових значень художньої форми. При цьому – завданням учителя є допомога учневі у визначенні змісту образу згідно трактування автора, у розумінні виражальних засобів його втілення;
- *інтерпретація та естетична оцінка художнього образу*, що передбачає співвідношення змісту художнього твору з індивідуальним відчуттям учня, його ціннісними орієнтаціями, естетичним досвідом, оцінним ставленням. Стимулювання і заохочення учня до особистісного спілкування з образом, його індивідуального переживання та оцінювання – є важливим завданням учителя.

Тож, навчальна ситуація художнього сприйняття значною мірою залежить від педагогічної майстерності вчителя. Від його розуміння вікових особливостей підлітків та специфіки сприймання художніх образів мистецтва, ефективності виховного впливу художніх творів на становлення особистості підлітка.

Таким чином, на основі урахування вікових особливостей школярів визначено три основні складові сприйняття художнього образу музики підлітками, а саме:

- *первинне ознайомлення з художньою інформацією*, що супроводжується емоційним відгуком учня на художні образи;
- *аналіз виразно-сислового значення художньої мови*, що забезпечується загальною пізнавальною активністю підлітка, його намаганням якнайточніше «прочитати» музичний твір, зрозуміти семантичне значення художньої мови, з'ясувати сутність виражальних засобів та смислових значень художньої форми;
- *інтерпретація та естетична оцінка художнього образу*, що передбачає співвідношення змісту художнього твору з індивідуальним відчуттям учня, його ціннісними орієнтаціями, естетичним досвідом, оцінним ставленням.

Список використаних джерел

1. Загальна психологія: Підручник / [О.В.Скрипченко, Л.В.Долінська, З.В.Огороднійчук та ін.]. – К. : Либідь, 2005. – 464 с.
2. Рубинштейн С.Л. Проблемы общей психологии / С.Л.Рубинштейн. – М. : Педагогика, 1973. – 423 с.
3. Вікова та педагогічна психологія: Навч. посіб. / [О.В.Скрипченко, Л.В.Долінська, З.В.Огороднійчук та ін.]. – К. : Просвіта, 2001. – 416 с.

Summary. The paper outlines the age characteristics of adolescent perception of musical works separated basic components of perception of image to music.

Keywords: perception, artistic image, self-development, activity, nurturing.

УДК 76(477)(09)

Колісніченко О.В., студентка IV курсу

Науковий керівник: Козловська М.П.

ОСОБЛИВОСТІ МИСТЕЦТВА ПОЛІГРАФІЇ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНІ

Анотація. В статті розглядаються особливості мистецтва поліграфії в сучасній Україні, її становлення та розвиток.

Ключові слова: мистецтво поліграфії, книговидавництво, архівні документи, графіка.

Постановка проблеми. Написання нової історії українського мистецтва є одним з найважливіших завдань вітчизняного мистецтвознавства на сучасному етапі його розвитку. Ця відповідальна робота передбачає не тільки повернення незаслужено забутих або свідомо замовчуваних у попередні часи окремих імен і художніх напрямів. Необхідно також переосмислити і ті мистецькі явища, доля яких на перший погляд є відносно благополучною. До таких явищ належить зокрема українська поліграфія [2]. У ХХІ столітті українське суспільство постало перед проблемою пошуку ефективної стратегії щодо визначення ціннісних орієнтирів, геополітичного та національного самовизначення, переосмислення ролі української культури як надзвичайно важливого і ефективного політичного ресурсу. Українська культура під впливом соціальних змін зазнала суттєвої трансформації. Нові форми культури і мистецтва, які виникли внаслідок змін у соціальному і культурному житті, є темою для подальших наукових досліджень та узагальнень здобутків соціального і культурно-мистецького розвитку людства.

Виклад основного матеріалу. Дослідження процесів, що відбуваються у сфері вітчизняної культури, зокрема у такій її галузі, як поліграфія в умовах подальшого зміцнення української незалежності набуває особливої ваги, вагомою складовою є книговидавнича справа. Залишаючись однією з найважливіших складових духовної культури, відіграючи значну роль у галузі освіти, виховання, збереження й примноження багатих культурних традицій, книговидавнича справа у той же час потребує зацікавленого й відповідального ставлення до неї з боку як суспільства загалом, так і органів державного управління зокрема. Однак саме в цьому аспекті, дослідниками виявляються серйозні проблеми [1].

В умовах сучасної перебудови книговидавничої справи в Україні усвідомлюється необхідність у наукових працях, що аналізували б історичну практику книговидавничої діяльності минулого не тільки в загальному плані, а й в конкретному аспекті.

Звернення до цієї теми актуальне також з огляду на важливість вивчення історії виникнення, становлення, досвіду, аналізу їх досягнень і прорахунків в контексті відображення й оновлення національно-культурного життя в Україні, висвітлення незаперечних заслуг у розвитку української поліграфії та книговидавництва, примноження найкращих традицій у сфері видавничої політики.

Наразі немає узагальнюючого дослідження, де б у динаміці розглядалися історія виникнення, становлення та розвитку, розкривалися загальнонаціональні і регіональні особливості поліграфії в Україні, характеризувалися види видань, визначалася їхня роль і місце в культурному процесі. Грунтовного опрацювання, систематизації та введення до наукового обігу потребують численні архівні документи, публікації, інші джерелознавчі матеріали з зазначеної проблематики [4].

Як відомо, вітчизняне книговидавництво перебувало в полі зору науковців від самих початків його виникнення. Окремі аспекти розвитку книговидавничої справи в Україні становлять предмет соціально-філософського (О.Афонін, О.Боженко, О.Гірняк, Р.Іванченко, О.Коваль та ін.), економічного (Н.Білецька, І.Малярчук, М.Масловатий, О.Сухорукова, З.Холод та ін.), а також книгознавчого (О.Афанасенко, Г.Ключковська, І.Копистинська, В.Рябий, М.Тимошик та ін.) аналізу. Разом із тим доводиться констатувати, що у вітчизняній культурології все ще бракує ґрунтовних досліджень, які містили б цілісну картину стану та перспектив подальшого розвитку поліграфії та книговидавничої справи в умовах державної незалежності України [5].

Таким чином, розкривши сутність і особливості української поліграфії початку ХХІ ст., окресливши провідні тенденції її розвитку та функціонування, розглянувши роль, значення і суперечності сучасного культурного процесу в Україні, можна констатувати, що її особливістю є те, що мистецтво поліграфії досі переживає період свого нового становлення, національного утвердження нових цивілізаційних цінностей, модернізаційного і постмодернізаційного структурування. Суперечливі, іноді навіть протидійні тенденції розвитку у новому тисячолітті є характерною ознакою перехідного суспільства.

Безумовно, закріплення позитивних наслідків розвитку української залежить від наполегливості й цілеспрямованості всього суспільства і кожного громадянина зокрема. Запорукою успіху в досягненні цієї мети є могутній, унікальний у європейському та світовому вимірах культурний потенціал нації, а також життєдайні процеси демократизації українського суспільства, що є головним чинником культурного процесу, гарантом подальшого поступу українського мистецтва в часі і просторі ХХІ ст.

Список використаних джерел

1. Броніцька Т. Статистична інформація про випуск друкованої продукції в Україні / Т.Броніцька – Вісник книжкової палати України. : №1. – 2005. – 27 с.

2. Гламазда М. Джерела національного друкарства / М.Гламазда Слово Просвіти. : 2003. – 32 с.
3. Горбаченко Т. Книга і нація: Вплив українського книгодрукування на формування етнонаціональної свідомості / Т.Горбаченко Людина і світ. – 2003. – 27 с.
4. Гузела П.М. Методичні аспекти визначення інвестиційної привабливості підприємств / П.М.Гузела – Л. : Укр. акад. друкарства, 2006. – 14-17 с.
5. Гунько С. Засади видавничої справи в Україні і підготовка кадрів / С.Гунько Палітра друку, – №5. – 2006. – 3-4 с.

Summary. This article features art printing in modern Ukraine, its formation and development

Keywords: art of printing, publishing, archival documents, graphics.

УДК 655,26(477)

Колос Б.С., студент IV курсу

Науковий керівник: Козловська М.П.

НОВІТНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ПОЛІГРАФІЧНОГО РИНКУ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНІ

Анотація. Дана стаття присвячена тенденціям та особливостям розвитку вітчизняного поліграфічного ринку. Аналізуються стан, перспективи розвитку і фактори, що визначають напрямки застосування передових інформаційних і телекомунікаційних технологій в ринковій діяльності компаній поліграфічної галузі

Ключові слова: аналіз ринку, поліграфічні підприємства, глобалізм-ція, інформаційні і телекомунікаційні технології.

Постановка проблеми. Новітні тенденції і проблеми української поліграфії спонукають до бажання, проаналізувати, спробувати відокремити проблеми, і шляхи розвитку української поліграфічної продукції, оцінити можливості поліграфії, розглянути історію української поліграфічної продукції. На сьогодні ринок поліграфічних послуг є одним з найбільш розвинених секторів вітчизняної та світової економік. За даними компанії Datamonitor, світовий об'єм продажів поліграфічних послуг у 2012 році склав 447 млрд. євро, з яких на розвинені країни світу припадає приблизно 88% виробництва друкованої продукції, частка країн, що розвиваються (куди відноситься й Украї-

на), не перевищує 11%, решта – близько 1%. Щороку збільшується кількість фірм, які пропонують нові види продукції та послуг, розвиваються нові технології, вдосконалюється технічне оснащення промисловості [2].

Виклад основного матеріалу. Станом на кінець 2012 року ємкість українського поліграфічного ринку оцінена у 2,5 млрд. дол., що складає трохи менше 0,5% від світової частки. З них менше половини припадає на витратні матеріали та біля третини на поліграфічне устаткування. За прогнозам експертів ця цифра продовжуватиме зростати, а ринок залишатиметься інвестиційно привабливим у найближчі декілька років, хоча темпи росту падають. В основному це пов'язано з загальносвітовим економічним спадом та залежністю поліграфічного ринку від інших галузей промисловості, зокрема, ринку друкованих видань та рекламної продукції [1].

Серед технологій виробництва друкованої продукції найбільшим попитом користується офсетний друк, яким на листових та рулонних машинах виготовляється понад 70% поліграфічної продукції. В той же час можна відмітити, що у різних країнах світу ринок замовлень на цифровий друк вже сформувався, в Україні він продовжує активно зростати і сягнув 30% усіх послуг. За ним ідуть флексографія та ризографія [4].

Помітною тенденцією на ринку поліграфічних послуг є впровадження комбінованих друкарських машин, що поєднують різні технології, наприклад, офсетного друку і флексографії. Спостерігається також зростання попиту на багатокольорову друковану продукцію.

Розвиток поліграфічної галузі в Україні стримується високою вартістю типографічного оснащення. Щоб досягти успіхів необхідно зробити ставку на устаткування для високоякісного друку, а ціна сучасних друкарських машин або комплексу фінішного оснащення складає не менше 1 млн. дол. У зв'язку з цим, в Україні усі більше поліграфічних підприємств інвестують у поліграфічне обладнання, бувшого використанні. Основна їх частка ввозиться в Україну десятками крупними постачальниками. До списку лідерів входять такі фірми, як «ВІП Системь», «Києвополиграфмаш», «Интертехнодрук», «Палитра», Print-Port, «Аверс», «Меттехнобилдинг», Screen та ін. Останнім часом активну роль серед постачальників починають грати представники російських поліграфічних фірм: «Апостроф», «Вариант», «Ям Интернешнл» та «Нисса».

Сучасний розвиток науки і техніки дозволяє постійно удосконалювати поліграфічні технології згідно потреб ринку, формувати сприят-

ліві умови для інтернаціоналізації ринку. Говорячи про напрямки та перспективи розвитку сучасної поліграфії, неможна нехтувати тим, що людство вступає в еру інформаційного суспільства. Масова комп'ютеризація життя людей, поява глобальних інформаційних мереж відкривають нові перспективи для ведення бізнесу, і поліграфічний ринок цьому не виключення. Зокрема, використання інформаційно-телекомунікаційних технологій і, насамперед, Світової мережі в бізнесі дозволяють не лише зменшити невизначеність поліграфічного ринку, зробити його більш прозорим, але й стають основою корінних змін в самому бізнесі, роблячи його більш динамічним і досконалим. Окрім цього, мережеві технології дозволяють значно прискорити та автоматизувати виробничі цикли на підприємствах: процеси підготовки виробництва, збуту продукції, її просування на локальному та міжнародному ринках. Іншими словами, використання інформаційних технологій та мережі Інтернет поліграфічними фірмами дозволяє змінити підхід до організації бізнесу та поєднати в єдину систему управління традиційними та офлайн-продажами, виробництво, просування товарів та послуг, доставку і платіжні схеми [3].

Підсумовуючи вищесказане можна зауважити, що поки говорити про масштабне використання передових інформаційних і телекомунікаційних технологій основними учасниками вітчизняного поліграфічного ринку не доводиться.

Список використаних джерел

1. Алексунин В. Электронная коммерция и маркетинг в Интернете / В.Алексунин, В.Родигина. – М. : Дашков и К.; 2005. – 216 с.
2. Бабаев В.В. Новости полиграфии / В.В.Бабаев – Портал полиграфической индустрии «Печатник. com». : 2008. – 46 с.
3. Джоббер Д. Продажи и управление продажами: Учеб. пособие для вузов / Д.Джоббер, Дж.Ланкастер – М. : ЮНИТИ-ДАНА.; 2002. – 622 с.
4. Кеворков В. Политика и практика маркетинга на предприятии / В.Кеворков, С.Леонтьев – М. : Экономика, 1998. – 312 с.
5. Кондрашова В. Экономика полиграфического предприятия: Учебник для вузов / В.Кондрашова, О.Исаева – М. : Изд-во МГУП, 2000. – 320 с. : ил.

Summary. The current article exposes the tendencies and particularities of Ukrainian printing market development. It was analyzed the state, prospects and factors which determine the directions of modern information

and telecommunication technologies application in the companies' printing industry market activity.

Keywords: *market analyze, companies of printing industry, globalization, information and telecommunication technologies.*

УДК 781.24.004

Коняхіна Н.О., студентка V курсу
Науковий керівник: Олійник В.Ф., доцент

КОМП'ЮТЕРНІ ТЕХНОЛОГІЇ В МУЗИЦІ – ЯК НЕОБХІДНИЙ АТРИБУТ СУЧАСНОГО ПЕДАГОГА

***Анотація.** У статті висвітлюється питання використання інформаційних та комп'ютерних технологій в школі на уроках музики та в позаурочний час.*

***Ключові слова:** комп'ютерні технології, комп'ютерне моделювання, аранжування, музичний редактор.*

Вимогою сьогодення є підготовка випускників вищих навчальних закладів таким чином, щоб вони могли швидко адаптуватися в самостійному житті, цілеспрямовано використовувати свій творчий потенціал для самореалізації в професійному плані в умовах інформаційного суспільства. Тому рівень комп'ютеризації повинен стати вирішальним показником оцінювання дієздатності сучасної освіти взагалі та музичної зокрема. Адже сьогодні інформаційні та комп'ютерні технології надають широкі можливості розв'язання найрізноманітніших задач методом інформаційного моделювання, пов'язуючи технічні можливості комп'ютера з розумом і творчістю людини. Однак питання використання інформаційних та комп'ютерних технологій в школі на уроках музики та в позаурочний час досить часто залишається поза увагою дослідників. Тому використання таких технологій, на наш погляд, має стати пріоритетним напрямком розвитку сучасної освіти.

Сьогодні комп'ютерні технології в музиці – це необхідний атрибут сучасного педагога. У музичній освіті комп'ютер використовується як для створення музичних творів (музичні редактори), так і для поглиблення знань з історії та теорії музики (програми енциклопедичного напрямку). А самі комп'ютерні технології в музиці – це не лише ком-

п'ютери, кабінети, але й обов'язкова наявність сукупності програмних засобів навчального призначення.

Аналізуючи різні підходи до застосування комп'ютера у галузі музичної освіти, вже сьогодні можна виділити такі напрямки його призначення:

- прослуховування музичних творів;
- створення та аранжування музики;
- вивчення історії і теорії музичного матеріалу у вигляді тексту, аудіо звуку, відео зображення;
- одержання різноманітної музичної інформації з використанням мережі Internet;
- друкування нот за допомогою програм-нотаторів [1, с.4].

Найбільш складним в освоєнні є другий напрямок – створення та аранжування музики. Адже для того, щоб навчитись успішно робити аранжування, необхідно мати певні знання і з інших суміжних предметів, таких як теорія музики, гармонія, а також знати особливості голосоведення, регістрів, тембрів, підтекстовки тощо. Потрібно зауважити, що комп'ютерний музикант – це спеціаліст широкого профілю. Специфіка його роботи вимагає цілковитої універсальності. Адже він поєднує декілька професій: композитор, аранжувальник, звукорежисер. Причому, чим впевненіше він буде почувати себе у кожній із цих професій, тим цікавішим буде його кінцевий результат.

Робота з програмами нотних редакторів – це також важливий напрямок у кожно-денній роботі сучасного педагога-музиканта. Нотні редактори призначені для набору, редагування і підготовки до друку нотного тексту. Вони, подібно текстовим редакторам, виконують в основному технічну функцію, пов'язану з письмовою фіксацією нотних знаків. Але результат своєї роботи в більшості випадків можна не лише побачити, але й почути.

Існує безліч нотних редакторів, але всі вони за своїми технічними характеристиками значно поступаються програмі Finale. Завдяки широкому спектру можливостей ця програма за останні декілька років вийшла в лідери цієї групи музичного програмного забезпечення і, порівняно з іншими, розвивається більш динамічно. Саме тому ми пропонуємо скористатися саме цією програмою

Навички комп'ютерного набору нотного тексту стануть в пригоді і в повсякденній практичній діяльності педагога-музиканта. Педагог отримуватиме додаткові можливості в забезпеченні навчального процесу нотним матеріалом.

Хотілося б також згадати програми для співу караоке та програми енциклопедичного напрямку. Технологія караоке дозволяє зацікавити дітей музикою та співом, при цьому досить суттєво полегшує сам процес вивчення пісні. Ці програми побудовані за таким принципом – програвється музичний супровід без вокалу (мінусова фонограма), а на екран синхронно з музикою виводиться текст пісні. Такі файли з мінусовими фонограмами можна придбати в спеціалізованих магазинах, а можна виготовляти і самому [2, с.31].

Енциклопедичні програми можуть включати в себе словники музичних термінів, біографії багатьох композиторів, інформацію про виконавців, розповідають про будову та принципи видобування звуку багатьох музичних інструментів і т. ін. Тут можна також знайти чудові ілюстрації, аудіо і відео фрагменти, а ще різноманітні вікторини, котрі дають можливість кожному бажаному перевірити свої знання з музики. А як засіб створення, зберігання і відтворення ілюстративних матеріалів комп'ютер не має собі рівних.

Ми сподіваємось, що позитивне вирішення висвітленої нами проблеми сприятиме ефективнішій фаховій підготовці майбутніх вчителів музики щодо формування у них необхідних умінь та навичок для роботи з комп'ютерними технологіями. Адже сучасне виховання активної та самостійної творчої особистості, конкурентоспроможної в умовах інформаційного суспільства, вимагає від педагога не лише вміння самостійно працювати з комп'ютером, але й формувати потребу самостійно здобувати знання, грамотно, продумано розпоряджатися часом, вільно орієнтуватися у величезних потоках інформації.

Таким чином, ми можемо сміливо стверджувати, що сьогодні комп'ютер є надзвичайно потужний і корисний інструмент в педагогічній діяльності вчителя музики.

Список використаних джерел

1. Олійник В.Ф. Методика застосування комп'ютерних технологій в музиці. – Кам'янець-Подільський: «Абетка», 2009. – с.4.
2. Штепа В. Комп'ютерні навчальні програми на уроках музики в 5-6 класах // Компютер у школі та сім'ї. – К., 1999. – №3. – с.31.

Summary. The article highlights the use of information and computer technologies in school music lessons and after school.

Keywords: computer technology, computer design, arrangement, music editor.

УДК 75(477+(470+571):392.5

Костіна Т.О., студентка II курсу

Науковий керівник: Шулик А.Г., старший викладач

ТЕМА ВЕСІЛЛЯ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ ТА ЗАРУБІЖНИХ МИТЦІВ

Анотація. Стаття присвячена розгляду весільної тематики у творчості українських та зарубіжних художників.

Ключові слова: весілля, творчість, картина, художник, мистецтво.

Як каже народна мудрість – є три головні події у житті кожного українця: народження, весілля та смерть. Усі вони супроводжуються різноманітними обрядами та звичаями, що є характерними для кожного регіону України.

Весілля... Варто ж розпочати саме з цього слова. Це урочисте, тепле, радісне дійство, що торкається щонайменше кожному людину у світі. Воно супроводжується дотриманням певних традицій та моральних правил, що існують ще від епохи первіснообщинного ладу. Як відомо, українські народні звичаї є досить яскравими, та, на мою думку, відображають сутність усього українського народу, його ментальність. Не дивно, що саме весільна тематика не раз зустрічається в художніх творах як українських, так і зарубіжних художників. Торкаючись минувшини, варто згадати про всю сутність українського весілля. Це було свято не тільки душі, але й юридична угода, без якої було неможливо укласти шлюб.

Як свідчать історичні джерела, саме у XIX та на початку XX століття значну увагу весіллям на Україні приділяли такі художники як М.Пимоненко (1862-1912), І.Соколов (1823-1910), К.Трутовський (1826-1893), Г.Якутович (1930-2000), Т.Яблонська (1917-2005) та інші. Художників приваблювали традиції та обряди, що показували не лише усю велич народу, але й його духовну красу. Якщо провести аналіз художніх творів, то можна помітити досить очевидну відмінність. Тематика залишалась незмінною, але особливості були характерні для кожної епохи. Прикладом може слугувати творчість українських художників М.Пимоненка та К.Трутовського. Як свідчать історичні джерела, ці митці були пов'язані однаковою тематикою, але творили у різний час. В їх картинах можна помітити схожі сюжетні та тематичні композиції, постановку картин [1].

Проаналізувавши життєвий та творчий шлях відомого українського художника Миколи Пимоненка, неможливо не помітити його любов до українських традицій та обрядів. Він правдиво та поетично описував побут і звичаї українського селянства. Картина «Викуп молоді» (1908 р.) розповідає нам про таїнство такого дійства як весілля. Навіть назва трактує сама себе [3].

Також необхідно звернутись до творчості такої художниці як Гетяна Яблонська. Свою художню діяльність вона розпочала як послідовниця соціалістичного реалізму. Її роботи є досить своєрідними та ідейними. Картини художниці «Наречена» (1966 р.), «Молода перед люстром» (1966 р.) наповнені розмаїттям кольорів та відтінків. Спoglядаючи твори мистецтва, можна помітити навіть нотки експресіонізму, але досить стримані, адже роботи соцреалізму відрізнялись своєю ідеєю та є досить характерними.

Іван Соколов – це один визначний живописець, зачарований українськими традиціями та мотивами, він створив один із найвизначніших шедеврів того часу: «Весілля на Україні» (сер. XIX ст.), «Ранок після весілля на Україні» (1857 р.). «Весілля на Україні» – графічна робота, що заворює оточуючих своєю різноплановістю та динамічністю. Неабияк гарно автор деталізує кожного персонажа. Це допомагає нам не тільки дізнатись про тогочасну культуру, але й відчутти український дух.

Геній російського живопису – І.Айвазовський (1817-1900) також не оминув стороною українське весілля. Подорожуючи селами та містами України разом із українськими художниками, Айвазовський створив «Весілля на Україні» (1891 р.). Картина поєднує у собі як пейзаж, так і композицію на соціально-побутову тематику [2].

Художники рідко звертались до весілля як суто етнографічного явища. Це траплялося лише в тих випадках, коли вони створювали ілюстрації до етнографічних праць, як це зробив Де ля Фліз (1787-1861) у своєму рукописному альбомі.

Близько до таких робіт стоять і оригінальні малюнки, що виконувались спеціально для російських і польських періодичних видань, – «Нива», «Клосу». Багато уваги віддавали таким малюнкам І.Іжакевич (1864-1962) та М.Зінов'єв (1888-1979). Їхні роботи відзначаються розповідним характером, наголосом на обрядових моментах дії. Нерідко такі малюнки супроводжувалися роз'яснювальним текстом. Тиражувалися вони засобом репродукційної гравюри на дереві, яка виконувалась спеціальними граверами, іноді високої кваліфікації.

Нерідко малюнки, в яких відображено весілля, виступають як ілюстрації до творів художньої літератури. Такими є малюнки М.Каразіна (1842-1908) до поеми Т.Шевченка «Наймичка», А.Ждахи (1855-1927) до повісті П.Куліша «Чорна рада», А.Базилевича (1926-2005) до повісті-хроніки І.Нечуя-Левицького «Старосвітські батюшки та матушки», Г.Якутович до драми І.Котляревського «Свіччине весілля». Важливо, що в цьому випадку художники не йшли за письменниками, а доповнювали їхні описи цілком оригінальними образами.

У станкових роботах митців здебільшого захоплювала барвисто емоційна стихія народного життя, святковість і поетичність обрядів, глибока значимість тих стосунків, у які вступали люди під час весілля. Тут для них відкривався простір і для філософських міркувань, і для психологічних пошуків, і для застосування всього багатства живописної палітри. Саме ця лінія проходить через твори І.Соколова, К.Трутовського, Ю.Брандта (1841-1915), М.Пимоненка, І.Іжакевича, Ф.Кричевського (1879-1947), Т.Яблонської, І.Задорожного (1921-1988).

Отже, як ми бачимо, велика кількість художників не тільки вітчизняних, але й зарубіжних возвеличували українські традиції, обряди та надихались ними. Неможливо не помітити шедеври, що навіки закарбувались у спадщині нашого народу та прославляють його. Ці безцінні твори ще раз доводять кожному українцеві, що потрібно шанувати та любити свій народ, не цуратись звичаїв та традицій, прославляти та возвеличувати його. І тільки тоді в кожному із нас прокинеться істинний патріот, що з гордістю буде носити звання справжнього українця.

Список використаних джерел

1. Беличко Ю.В. Українське народне весілля / Ю.В.Беличко, А.А.В'юник. – К. : Мистецтво, 1968. – С.11-12.
2. Крымская художественная галерея [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://gallery.crimea.ua>. – Назва з екрана.
3. Микола Пимоненко [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.ebk.net.ua/Book/synopsis/biografii/part1/008.htm>. – Назва з екрана.

***Summary.** In article the considered the wedding subject in creativity of the Ukrainian and foreign artists.*

***Keywords:** wedding, creativity work, picture, artist, art.*

Кошелєва Н.О., магістрантка
Науковий керівник: **Восвідко Л.М.**,
кандидат педагогічних наук, доцент

ФОРМУВАННЯ ЕСТЕТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ШКОЛЯРІВ ЗАСОБАМИ ОРГАННОЇ МУЗИКИ

***Анотація.** У статті розглядається формування естетичної культури школярів засобами органної музики. Характеризується значення музичного мистецтва, а особливо органної музики у формуванні естетичної культури школяра.*

***Ключові слова:** естетична культура, органна музика, естетика.*

Сучасна національна система освіти характеризується підвищенням ролі естетичного виховання підростаючого покоління. Важливого значення набувають проблеми духовності, розвитку і становлення гармонійної, творчої особистості.

Мета дослідження – здійснити аналіз процесу формування естетичної культури засобами органної музики, визначити її основні педагогічні засади та надбання.

Естетика – наука, що характеризується все проникністю. Все в навколишньому світі: явища, речі, події – можна роздивлятися з естетичної точки зору. Одне з найголовніших завдань формування естетичної культури – це відношення людини до навколишнього світу, природи, праці, навчає культурі відносин з іншими людьми, тобто вчить жити за законами краси [1, с.234].

Естетичне культура – сформованість у людини естетичних знань, смаків, ідеалів, здібностей до естетичного сприймання явищ дійсності, творів мистецтва, потреба вносити прекрасне в оточуючий світ, оберігати природну красу. Її рівень виявляється як у розвитку всіх компонентів естетичної свідомості (почуттів, поглядів, переживань, смаків, потреб, ідеалів), так і в розвитку умінь і навичок активної перетворюючої діяльності у мистецтві, праці, побуті, людських взаєминах.

Естетична культура є невід’ємною складовою формування гармонійно розвиненої особистості, необхідною умовою духовного розвитку людини, її моральної стійкості, творчого ставлення до праці. Українській державі потрібні високоосвічені, творчі люди, які люблять свою справу, вміють відгукнутися на красу життя і творити її. Це зумовлює необхідність неухильного підвищення ефективності та якості навчально-виховної роботи в школі, її спрямування на «забезпечення високої художньо-естетичної освіченості і вихованості особистості» [3, с.16-17].

На сучасному етапі процес формування естетичної культури розглядається дослідниками, як якісна зміна рівня естетосфери особистості, що передбачає розвиток естетичної свідомості, емоційно-почуттєвої та художньо-творчої діяльності, які є основою даного процесу. У вітчизняних дослідженнях він вивчається з різних позицій: естетичного сприймання, поглядів, потреб, інтересів, ставлень, ідеалів, ціннісних орієнтацій, смаку, діяльності, що впливають на механізм дії, спричинюють модифікацію його компонентної структури, принципово не змінюючи сутності і змісту естетичної культури: формування естетичної свідомості, емоційно-почуттєвої сфери і творчого самовияв у школярів.

На думку Д.М.Джоли, А.Б.Щербо, естетична культура передбачає наявність сформованих знань, розвинених естетичних почуттів, естетичного сприймання та переживання, оцінних здібностей та художньо-творчої діяльності в аспекті естетичного, яка є підсумковим, інтегративним виявом особистісного естетичного ставлення [4, с.144]. Ми також вважаємо, що для того, щоб самостійно займатися художньо-творчою діяльністю, особистість повинна мати сформовану естетичну свідомість та емоційно-почуттєву сферу.

Процес формування естетичної культури засобами органної музики безпосередньо пов'язаний з оволодінням інформаційною культурою, яка сприяє подоланню протиріч між стереотипним і творчим мисленням школярів. Сприйняття і розуміння музичного твору не відбудеться, якщо в індивіда не розвинена здатність бачити, чути, володіти словом. Слід відмітити, що на сучасному етапі у навчально-виховному процесі емоційна культура особистості недостатньо регулюється формальною шкільною освітою.

У формуванні естетичної культури школярів провідну роль відіграє музичне мистецтво, зокрема органна музика – як засіб виховання духовних цінностей, що сприяє розвитку емоційно-почуттєвої сфери школярів. Завдяки своїй емоційній насиченості і різноманітності, безпосередньому зверненню до внутрішнього світу людини, її найінтимніших сподівань, очікувань, багатству своїх виявів у житті. У естетичній культурі не випадково органна музика як засіб формування з давніх часів (античність, середньовіччя, Ренесанс, Просвітництво та ін.) перебувала в центрі уваги філософів, педагогів, психологів. Така увага до органної музики, складової естетичної культури зумовлюється, особливостями її впливу на духовний світ особистості [1, с.247].

Здатність сприймати органну музику як естетичне явище визначає механізми її впливу на особу. Естетичний критерій діяльності, що виражається у процесі сприйняття, за певних умов може гармонізу-

вати її життя, змінювати баланс духовних сил, привносити естетичні настанови у погляди на оточуючий світ, рятувати від обмеженості свідомості і стереотипів мислення. Формування естетичної культури потребує організації спілкування школярів з органною музикою. Це особливо актуально сьогодні, коли проблеми набувають особливого значення у зв'язку з формуванням соціально відповідальної та естетично вихованої особистості.

Формування естетичної культури засобами органної музики – складна багаторівнева структура, основою якої є естетична свідомість, емоційно-почуттєва сфера і художньо-творча діяльність школярів. Метою формування естетичної культури є доведення естетосфери до рівня, необхідного для повноцінного життя у ціннісній ієрархії органної музики, що передбачає закономірний процес руху від простіших форм естетичної культури до більш досконалих її виявів [2, с.20-21].

Орган – це величний інструмент, відрізняється особливим духовним звучанням, його слухають непорушно і у повній тиші. На відміну від фортепіано, яке може бути надто емоційним та експресивним, органна музика глибока і навіть філософська, – вважають самі органісти.

Органна музика – одна з складових естетичної культури, що відіграє особливу роль у всебічному розвитку особистості, унікальний засіб формування єдності емоційної й інтелектуальної сфер особистості, і на цій основі – світоглядних уявлень і ціннісних орієнтацій. Життєвий досвід дитини на різних стадіях його розвитку настільки обмежений, що не скоро навчаються виділяти із загальної маси власне естетичні явища. Завдання педагога – виховати у дитини здатність насолоджуватися мистецтвом, розвинути естетичні потреби, інтереси, довести їх до ступеня естетичного смаку, а потім і ідеалу. У зв'язку з цим стає цілком зрозуміло: для того, щоб вести дитину шляхом творчого опанування органної музики, потрібно знати, як вона впливає, в чому полягає її виховна роль.

Формування естетичної культури має особливу функцію, орієнтовану на затвердження сутнісного початку в людині, на гармонію його соціальних і природних якостей, розвиток яких забезпечує становлення особистості, здатної до творчості, до самореалізації і адекватної оцінки складних соціальних ситуацій.

Сьогодні естетичне виховання підрастаючого покоління проходить у складних умовах соціально-економічного і суспільного життя. Особливе занепокоєння викликає дефіцит духовного і естетичного розвитку дітей. Вчителю важливо розкрити перед молоддю красу життя, його багатства. На жаль, але існують сім'ї, де через недостатню культуру

батьків діти не отримують необхідного естетичного виховання, і тоді особливо піднімається роль школи, вчителя, що стає для дитини головним авторитетом. А залучаючи школяра до багатющого досвіду людства, накопиченому в мистецтві, а особливо в органічній музиці, можна виховати високоморальну, освічену, різнобічно розвинену сучасну людину.

Список використаних джерел

1. Рудницька О.П. Музика і культура особистості: проблеми сучасної педагогічної освіти: Навч. посібник. / О.П.Рудницька. – К. : ІЗМН, 1998. – 247 с.
2. Сапожник О. Музично-естетичне виховання: зміст і структурні компоненти / О.Сапожник. // Рідна школа. – 2002. – №12. – С.20-22.
3. Турчин Т. Естетичне виховання молодших школярів у позакласній роботі. / Т.Турчин. // Початкова школа. – 2008. – №5. – С.16-17.
4. Шевченко Г. Эстетическое воспитание в школе: Учебно-методическое пособие. / Г.Шевченко. – К. : Радянська школа, 1985. – 144 с.

Summary. The article deals with the formation of an aesthetic culture of school children by means of organ music. Characterized by the value of music, especially organ music, it helps to form the aesthetic culture of the student.

Keywords: aesthetic culture, organ music, aesthetics.

УДК 7.0713

Кравець Д.М., студент VI курсу

Науковий керівник: **Такіров Т.Н.**, асистент

ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ І.Е.ГРАБАРА

Анотація. У статті розглядаються питання формування художнього стилю, манери І.Е.Грабаря та вибір живописних жанрів, яким митець надавав перевагу.

Ключові слова: жанр, імпресіонізм, художній стиль, манера.

Для творчості І.Е.Грабаря характерні два художні жанри: пейзаж і портрет. Особливу увагу І.Е.Грабар надавав пейзажу, завдяки якому він увійшов в історію російського живопису як поет російської зими, хоча чудово передавав стан інших пір року. Виявлений матеріал дає можливість з'ясувати причини прихильності художника до жанру пейзажу; його живописну манеру та композиційне вирішення.

Мета статті – вплив творчості І.Е.Грабаря на розвиток вітчизняного мистецтва та мистецтва в цілому.

Грабар Ігорь Емануїлович – російський художник, майстер пізньо-імпресіоністичного живопису; мистецтвознавець, найавторитетніший історик російського мистецтва першої половини ХХ століття; ре-ставратор, дослідник і активний організатор Товариства з охорони пам'яток старовини, музейний діяч [3, с.6].

Живописна манера Грабаря заснована на творчому освоєнні принципів імпресіонізму. Художник працював у традиціях російського реалістичного живопису кінця ХІХ століття. Для його творчості найбільш характерні непомітні по мотиву, але надзвичайно колористичні, емоційно насичені пейзажі [1, с.258].

Свої сили в області пейзажу І.Е.Грабар почав пробувати ще в кінці 1880-х років, коли їм була написана картина «Дах зі снігом». Це полотно передвіщає собою одну з основних тем пейзажного живопису І.Е.Грабаря – тему російської зими. Ця тема особливо сильно захопила художника в перше десятиліття нашого століття, та й згодом не раз нагадувала про себе. Основні ранні пейзажі І.Е.Грабаря створені в 1903-1908 роки. Особливо успішним для художника виявився 1904 рік, коли ним були написані такі картини, як: «Грачині гнізда», «Березневий сніг» і «Лютнева блакить».

У своїй роботі «Лютнева блакить» І.Е.Грабар досяг граничної колірної насиченості, писав цей пейзаж чистим кольором, накладаючи мазки щільним шаром. Саме такі найдрібніші мазки виявили й об'єми стовбурів дерев, і візерунки гілок, і горбки снігу. Низька точка зору відкрила перед художником можливість передати всі градації блакитного кольору – від світло-зеленого внизу до ультрамаринового вгорі.

І.Е.Грабаря називали останнім з пленеристів Росії. Опанувавши кращі досягнення імпресіонізму, він знайшов свій художній стиль у мистецтві – неповторний і своєрідний. Природа Росії набула в його пейзажах зовсім нового вигляду, заіскрилася райдужними фарбами, наповнилася відчуттям простору й світла. В цьому відношенні І.Е.Грабар продовжив і розвинув початки, що проявилися ще у творчості І.Левітана, В.Серова, К.Коровіна та інших видатних російських пейзажистів [4].

Один з яскравих періодів у творчості Грабаря був пов'язаний з імпресіонізмом. Імпресіоністами він по-справжньому захопився в 1897 році, побувавши в Парижі. Так, побачивши в 1904 році серію Клода Моне з видами Темзи, він був вражений роботами майстра. Вже в 1930-і роки Грабар зізнався, що «в імпресіоністичних пейза-

жах виходив з системи Клода Моне, хоча і достатньо видозміненої» [2, с.274].

Таким чином, І.Е.Грабаря можна вважати основоположником так званого «російського імпресіонізму». Він створив власний стиль живопису, спираючись на роботи французьких імпресіоністів, зберігаючи при цьому відмінні риси імпресіонізму. І.Е.Грабар був надзвичайно обдарованою різнобічною особистістю та зробив величезний внесок у вітчизняну культуру ХХ століття.

Список використаних джерел

1. Грабарь І.Е. Моя жизнь. Автобиография / І.Е.Грабарь // – М.-Л., 1937. – 258 с.
2. Государственная Третьяковская галерея: Очерки истории. Художник РСФСР. – Л., 1981. – 274 с.
3. Поспелов Г.Г. Русское искусство XIX века. / Г.Г.Поспелов // – М., 1997. – 60 с.
4. Меднікова Г. Українська та зарубіжна культура ХХ століття: Навч. посіб / Г.Меднікова // – К. : Знання, 2002. – 214 с.

Summary. The article deals with the formation of artistic style of I.Hrabar, manner and genres of painting that the artist preferred.

Keywords: genre, impressionism, artistic style, manner.

УДК 787.7 (477)+786.8

Кравченко І.І., магістрант,

Науковий керівник: **Маринін І.Г.**,

кандидат педагогічних наук, професор

ОСОБЛИВОСТІ СТИЛІСТИЧНИХ НАПРЯМІВ В АКОРДЕОННО-БАЯННИХ ТВОРАХ В.ЗУБИЦЬКОГО

Анотація. У статті здійснено аналіз особливостей стилістичних напрямів в творчості композитора В.Зубицького на прикладі його творів для акордеона/баяна кінця ХХ ст.

Ключові слова: акордеонно-баянне мистецтво, композитор, сучасна музика.

Нову сторінку акордеонно-баянної музики відкриває творчість українських композиторів останньої чверті ХХ ст.: В.Бібіка, В.Біло-

шицького, В.Власова, А.Гайденка, В.Зубицького, І.Шамо. Знакову тенденцію їх відступу від традиціоналізму у своїй творчості зауважують відомі українські музикознавці. Науковець С.Павлишин, зокрема, зазначає: «Впродовж останнього двадцятиліття наша композиторська школа далеко відійшла від стильових канонів, буквального наслідування однобічно сприйнятим традиціям, отже від того, що у 50-ті роки заслужено критикували...» [3, с.37].

Творчість композитора В.Зубицького у контексті розвитку вітчизняної оригінальної літератури для баяна висвітлювалася у дослідженні А.Шашевського; у зв'язку з вивченням феномену українського «модерн-баяну» – у дисертації І.Єргієва; у руслі неофольклорних тенденцій – у праці А.Гончарова.

Метою статті є здійснення аналіз у особливостей стилістичних напрямів в творчості композитора В.Зубицького на прикладі його творів для акордеона/баяна кінця ХХ ст.

Яскравим представником нової генерації вітчизняних митців – метрів сучасних музичних ідей є відомий український композитор, баяніст-виконавець Зубицький Володимир Данилович (1953 р. н.).

В.Зубицький – автор багатьох оригінальних творів, які одразу ж стали популярними серед баяністів. У його творах спостерігаємо бурхливий вплив оновлення мовного комунікату та образів, що вивів акордеоно-баянну музику на рубежі модерного мистецтва на новий рівень інтенсивності вислову та сучасної звуко-виразової палітри. Композитор утверджує новий мистецький імідж акордеоно-баянної музики попередніх років. Про цей феномен В.Зубицького-новатора пише О.Зінкевич: «Він не тільки примусив народний інструмент «заговорити» сучасною мовою, порушуючи ту виключно етнографічну традицію, яка склалася в українській баянній літературі, <...> а й запровадив баян в річище «всезагальних» своїх творчих пошуків» [2, с.41].

Неординарний талант композитора характеризує різновекторний нахил до близьких йому неофольклорного, джазового стилів та музичного модерну. У відповідності до напрямку він опосередковано відтворює глибинно-етнічні моделі музичного мислення, спираючись на засоби сучасної композиторської техніки. Поєднуючи їх з автентикою фольклорного інструменталізму, В.Зубицький уникає традиційних методів варіаційної розробки фольклору та прямого цитування народного мелосу. Цю особливість творчості композитора підкреслює А.Гончаров: «Саме на фольклорному ґрунті В.Зубицький створив свій особистий композиторський стиль, продемонстрував шлях відроджен-

ня фольклорного мелосу в «новій» музиці, по сучасному народній...» [1, с.13].

Яскравим відкриттям стала «Карпатська сюїта» В.Зубицького (1975) – перший нефольклорний твір українських композиторів для баяна. В ньому автор звертається до регіональних гуцульських інструментальних награвань – коломиїок, які пронизують всю композицію Сюїти. Етно-характерна достеменність народних мелодій розкривається не в традиційному структурному цілісному викладі, а як опосередковане потрактування фольклору, заламаного через призму сучасного композиторського мислення.

Яскраві фольклорні барви притаманні іншому твору В.Зубицького – Сюїті «Болгарський зошит». Композиція «Зошита» складається з шести частин. Кожна з них має свою програмну назву, завдяки чому сюїта сприймається як низка колоритних фольклорних замальовок. Її музичний матеріал зібраний із багатоосндової платформи фольклорних ознак болгарської музики та гуцульського мелосу. В танцювально-моторних частинах («Кривий танець», «Свято») панують візерункові імпульсивно-нерегулярні болгарські ритми; у лірико-споглядальних («Смерічка», «Флояра», «Легенда») – мелодійні наспіви та імпровізаційні награвання карпатських музик.

Елементи музичної зображальності становлять невід’ємну частку етнохарактерного комплексу нефольклорних творів композитора. В його основі лежить намагання автора достеменно передати фольклорну ауру, конкретизовану явищами картинної програмності. Останню яскраво унаочнюють засоби наслідування народних інструментів карпатського регіону – трембіти, сопілки («Болгарська сюїта», «Карпатська сюїта», «Українська сюїта»). Важливу роль відіграють також ударно-шумові та інші специфічні баянно-інструментальні прийоми (тремоло, рекошет, перкусійні прийоми ритмізування, удари долоні по баянному міху, пальцями правої руки по регістрам), що відтворюють оригінальну якість фольклорного сонору ударних інструментів.

В.Зубицький – один з перших композиторів, який зосереджується на ансамблевих поєднаннях баяна з класичними інструментами – флейтою, фортепіано, скрипкою, віолончеллю (Сюїта «В горах» (1979), «Шість медитацій» за Ш.Бодлером) (1988); «Salute, Castelfidardo» (1990) для баяна і скрипки; «Росініана» (1992) для баяна і флейти; «Елегія» (1999), «Музика на кінець тисячоліття» (2000) – для флейти, віолончелі, баяна, фортепіано). Використання баяна у складі подібних ансамблів віддзеркалює пошуки відповідного йому інструментально-тембрового інтер’єру, як чинника інтегральної вза-

емодії інструментів та залучення баяна до камерно-академічного мистецтва.

Спробу залучити «народний баян» до царини престижного естрадного джазу В.Зубицький робить у творі раннього періоду «Партита концертанта» (in modo di jazz-improvisazione). Проте, незважаючи на «джазовий задум», композитор вибудовує оригінальний композиторський витвір, який зростає на засадах академічного музичного мислення з домішками естрадного канону. Він ґрунтується на активному пульсуючому ритмі та імпровізаційності, що опосередковано реалізована в явищах спонтанного музикування.

У творчості В.Зубицького прослідковується помітне тяжіння до канонів авангардної музики з її ускладненою інтонаційністю (елементами розширеної хроматики, позафункціональної гармонії) та структурним упорядкованим формотворенням. Джазові складові Партити, підпорядковані індивідуальній системі композиторського мислення, узгодженого з характерними для академічного мистецтва образами та глибокими почуттями. Окреслена джазова музична модель сприймається як органічний мовний синтез, що постає з пульсуючого потоку ритмо-фактури та ускладненої інтонаційності сучасної музики.

Неабиякий інтерес проявляється у сучасних виконавців до естрадно-джазових п'єс В.Зубицького, які наближені до автентичних форм «легкої музики»: джаз-вальс «Я люблю тебе, Пезаро», «Присвячення П'яццоллі», «Від Фанчеллі до Гальяно» та ін. Їх стилістика виявляє характерну відповідність естрадно-джазовому виразовому колу. Це – типові гостро-імпульсивні, пунктирні ритми, остінатні ритмоформули супроводу, вишукана гармонізація колоритних септ. та нон-акордів.

Показовим зразком «баянної естради» є Концерт «Присвячення П'яццоллі» В.Зубицького (1999). Мелодичний матеріал твору постає з інтонацій відомої теми аргентинського композитора Астора П'яццоллі «Лібертанго». Її численні мотивні варіативні перетворення наскрізно проходять через увесь твір, забезпечуючи його міцну тематичну єдність.

Сьогодні джазові твори В.Зубицького користуються неабиякою популярністю у багатьох баяністів світу. Його репертуар став давно очікуваною відповіддю на зацікавлення музикантів естрадно-джазовою музикою після довгих років відчуження вітчизняного баяна від естради та джазу.

Отже зауважимо, розмаїття образів та мовно-стильових ознак музики В.Зубицького відображають загальну постмодерну ситуацію співіснування різних стильових тенденцій в сучасній музиці, яка синтезує

ознаки різних «нео» (неокласичного, неоромантичного, не фольклорного напрямів) та елементи розважальної музики.

Список використаних джерел

1. Гончаров А. Нефольклорні тенденції у баянній творчості у В.Зубицького: автореф. дис. канд. мист. : спец. 17.00.03. – Музичне мистецтво. / А.Гончаров. – К. : НМАУ ім.П.Чайковського, 2006. – 17 с.
2. Зинькевич О. Огонь молодости // Советская музыка, 1986. – №1. – С.40-44.
3. Павлишин С. Молодые входят в жизнь // Советская музыка. – 1986. – №11. – С.37-42.

Summary. The article analyzes the features of stylistic trends in the works by composer V.Zubyt'skiy (on the example of his works for accordion in the late twentieth century).

Keywords: accordion art, composer, contemporary music.

УДК 373.3.016:7

Кравчук О.В., студентка II курсу
Науковий керівник: **Прядко О.М.**,
кандидат педагогічних наук, доцент

ПРИЙОМИ ПОДОЛАННЯ ЕМОЦІЙ СТРАХУ У ДІТЕЙ ПІД ЧАС ПУБЛІЧНОГО ВИКОНАННЯ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ

Анотація. У статті розкривається проблема виникнення у дітей емоції страху під час виступу перед слухачькою аудиторією, розглядаються прийоми подолання тривожності та хвилювання в ході публічного виконання музичних творів.

Ключові слова: школярі, вчитель музики, публічний виступ, страх, хвилювання, прийоми подолання тривожності.

Постановка проблеми. Важливою проблемою з якою часто доводить стикатися вчителю музики в ході роботи з дітьми є подолання у них страху під час виступу на сцені. Публічний виступ перед глядачами завжди викликає стрес тієї чи іншої глибини, залежно від віку дитини, особливостей характеру, психіки, виконавського досвіду. Психологи прирівнюють виступ перед слухачами до екстремальної ситуації,

оскільки це може викликати гостру форму вираження високого рівня інтенсивності емоцій.

Вивченням емоції страху і, зокрема, страху перед публічним виступом у музикантів займається психологія. Так Ю.Щербатих, Ф.Ріман, К.Ізард, П.Симонов, А.Рібаков, Є.Івлева, С.Керкегор, Я.Рейковський розглядали загальні положення виникнення емоції страху. Проблему подолання страху під час публічного виступу у музикантів вивчали Л.Дмітрієв, В.Чайка.

Надмірні емоції страху та хвилювання, які виникають у дітей перед виходом на сцену призводять до зниження їх виконавського рівня, стають на заваді повного розкриття творчих здібностей юних музикантів. Тому питання відшукування прийомів подолання страху у дітей під час публічних виступів є **актуальним** на даному етапі розвитку мистецької педагогіки.

Метою статті є вивчення прийомів подолання у дітей емоції надмірного страху під час виступу на сцені.

Виклад основного матеріалу. Емоційний стан завжди впливає на роботу голосу учня. Я.Кушка говорить про те, що людські емоції можуть бути позитивними і негативними, залежно від того, які враження вони справляють [2, с.54]. Емоції викликають відповідний настрій, створюють напругу та скутість, породжують депресію, але й можуть активізувати життєвий тонус, збільшити енергію та сили організму.

Емоції страху, які виникають у дітей під час публічних виступів викликані різними причинами. Так, вони можуть виникати внаслідок низького рівня підготовленості до виступу, негативного досвіду виступів отриманого раніше, в силу особливостей психіки дитини. Психологи визначають страх як ілюзію поразки, викликану невпевненістю дитини в собі, не бажанням бути критикованим, осудженим, не так сприйнятим, бути осміяним.

Інтенсивність страху залежить від соціального оточення дитини, емоційної атмосфери в родині. Якщо дитина часто чує від батьків, вчителів, ровесників зневажливі слова, нетактовні зауваження це призводить до виникнення страхів та комплексів, які можуть супроводжувати її все життя.

Найважливішою умовою успішного виступу дитини перед слуханською аудиторією, її впевненості у собі є належний рівень попередньої підготовки до виступу. Важливим також є можливість дитини ознайомитися з залом у якому проходило виступ, перевірити акустику в приміщенні, або якість звучання голосу з мікрофоном. Ознайомлення

дитини з умовами за яких відбуватиметься виступ знизить рівень хвилювання і страху перед невідомим.

Для подолання емоції страху перед виступом у дітей можна використовувати різні педагогічні прийоми. Так, цікавим для дітей буде задіювання в ході репетиційного періоду «групи підтримки» юного артиста. Це мають бути люди, перед якими дитині буде комфортно виступати (батьки, друзі). Членів групи потрібно попросити зустріти виступ виконавця оплесками і похвалити його. Так, в дитини підсвідомо формуватиметься установка на успішність виступу, що сприятиме зниженню тривожності і хвилювання.

Якщо дитина боїться незнайомих людей у залі можна посадити на заздалегідь заплановане місце знайому людину, яка позитивно налаштована до юного виконавця. Таким чином, зосереджуючи увагу на знайомому обличчі, відчуваючи підтримку близького дитина буде опанувати свій страх.

Також можна налаштувати дитину перед виступом на те, що вона виконує твір для якоїсь конкретної дорогої їй людини, наприклад, мами. Дитина повинна вкласти у виконання всю любов і прагнення зробити приємне близькому. Навіть якщо мама не присутня у залі під час виступу дитина може подумки звертатися до неї, уявляючи її обличчя, посмішку.

Для того, щоб зменшити хвилювання безпосередньо перед виступом можна застосовувати прийом фізичної активності. Страх сковує людину. Тому перед виступом дитині можна запропонувати «розім'ятися». Щоб зняти скутість тіла варто зробити кілька присідань, активні рухи руками, потерти долоні (що робить людина в передчутті задоволення). Розминаючи кисті рук і пальці можна не лише знизити рівень хвилювання, а й активізувати мовленнєвий апарат.

Отже, важливим завданням вчителя у роботі з дітьми є допомога їм у подоланні емоцій страху та хвилювання під час публічних виступів. З цією метою варто використовувати різноманітні педагогічні прийоми спрямовані на зниження тривожності у дітей, налаштування їх на позитивний результат. Головною умовою впевненості виконавця на сцені під час виступу є високий рівень підготовленості.

Список використаних джерел

1. Ветлугина Н.А. Теория и методика музыкального воспитания / Н.А.Ветлугина, А.В.Кенеман. – М. : Просвещение, 1983. – 256 с.
2. Кушка Я.С. Методика музичного виховання дітей / Я.С.Кушка. – Вінниця: НОВА КНИГА, 2007. – 289 с.

3. Ростовський О.Я. Методика викладання музики у початковій школі / О.Я.Ростовський. – Тернопіль: Навчальна книга. – Богдан, 2000. – 256 с.

***Summary.** The article reveals the problem of children emotions of fear during a speech before the audience, discussed ways to overcome anxiety and excitement in the public performance of musical works.*

***Keywords:** students, teacher of music, public speaking, fear, excitement, ways to overcome anxiety.*

УДК 278.147.016:786.8

Кремінський М.В., студент I курсу
Науковий керівник: **Бец О.Д.**, доцент

ЕТАПИ ЕВОЛЮЦІЙНОГО РОЗВИТКУ БАЯННОЇ ТЕХНІКИ

***Анотація.** У статті висвітлюються основні історичні етапи еволюційного розвитку баянної техніки в Україні у взаємозв'язку з вдосконаленням конструкції інструмента та його модифікації.*

***Ключові слова:** баян, баянна техніка, виконавська майстерність.*

Першими теоретиками у сфері методів опанування виконавської техніки були піаністи та скрипалі. Наприкінці XIX на початку XX ст., за специфічними методами та бачення найдоцільнішого шляху, виокремилися два головні напрямки, котрі отримали назви анатомо-фізіологічної (Ф.Калькбреннер, Р.Брейтгаупт, Е.Бах, Ф.Штейнгаузер та ін.) та психологічної (Ф.Ліст, К.Ігумнов, Г.Нейгауз, Г.Коган) шкіл (терміни Г.Когана). Особливістю розвитку теорії виконавської техніки гри на баяні є широке використання й пристосування теорії гри на суміжних музичних інструментах до властивої специфіки.

У науковій літературі аналізу різних аспектів виконавської техніки присвяченні праці Ю.Бая, В.Бардаса, А.Бірмак, Є.Гуренка, В.Леонова, Г.Саїк, Ю.Цагареллі, О.Шульпякова та ін.

Теоретичні основи формування виконавської майстерності інструменталіста дослідженні у роботах Б.Бриліна, Є.Гуренка, М.Давидова, В.Клина, психологічні особливості музично-виконавської діяльності проаналізовані у працях Л.Бочкарьова, В.Ражнікова, Ю.Цагареллі, Д.Юник.

У вітчизняній баянній педагогіці теорію формування виконавської майстерності сформував М.Давидов. У ній знаходимо поєднання кра-щих ідей анатоμο-фізіологічних та психотехнічного напрямків у ви-конавстві.

До перших спроб вдосконалення, систематизації та вивчення ви-конавської техніки баяніста слід віднести посібники та самовчителі гри на дворядних та трирядних гармоніках, які з'являються наприкінці ХІХ початку ХХ ст. Їх автори (І.Телетов, Г.Бобров, М.Куліков, М.Іва-нов, Д.Городілов та ін.) часто демонстрували новаторські для свого часу ідеї що до техніки гри та вивчення музичних творів. Проте, у зв'язку з недостатньою кількістю методичних матеріалів, одноманіт-ністю репертуару та застосуванням переважно цифрової системи, перші самовчителі не відповідали потребам музикування і швидко втрачали актуальність.

Мета даної публікації – дослідити основні історичні етапи еволю-ційного розвитку баянної техніки в Україні у зв'язку з вдосконаленням конструкторської інструмента та його модифікації.

Визначну роль у становленні та вдосконаленні методики викладан-ня і виконавства на баяні відіграв талановитий музикант, засновник кафедри народних інструментів Київської консерваторії ім.П.І.Чайков-ського, професор М.Геліс.

Слід зазначити, що до 50-60 х р. ХХ ст. домінували емпіричні «Школи гри на баяні», розраховані на початкову чи середню ланки навчання. Їх мета, здебільшого, зводилась лише до дидактично до-цільної послідовності розміщення навчального матеріалу, а що до якості техніки не була визначена.

Помітний розвиток баянної методичної думки відбувається у 60-80-ті роки, коли вища ланка музичної освіти достатньо зміцніла, а в практичний обіг почали впроваджувати готово-виборний баян, що спричинило суттєві зміни у всьому процесі підготовки виконавців-баяністів. У цей час публікуються ряд монографій (М.Різоля [2], Ф.Ліпса, М.Давидова [1], В.Власова, М.Оберюхтіна, А.Полетаєва та ін.), де узагальнюється набутий досвід підготовки спеціалістів у цій галузі.

Еволюція баянної техніки у взаємозв'язку з розвитком інструмен-тарію прослідковується на прикладі оригінальної композиторської творчості М.Чайкіна, який заклав основу академічного баянного ви-конавства і зробив значний внесок у розвиток баянного репертуару 50-70 років, та сучасного композитора-баяніста В.Зубицького, що яскраво використовує засоби п'ятирядного готово-виборного інструмента.

У баянному мистецтві з'являються власні виконавські тенденції, широке застосування отримують нові, специфічно-інструментальні прийоми гри, що відображають тенденцію до інтонаційного оновлення музично – виразних засобів ХХ ст. Ці прийоми знаходять своє безпосереднє використання в оригінальному баянному репертуарі, в тому числі і використання п'ятипальцевої аплікатури.

Від початку свого зародження і до середини ХХ ст. інструмент використовувався переважно в побуті. Це визначало репертуарну залежність від фольклорних джерел та домінування аматорської форми виконання. Проте, в 30-ті р. з'являються перші оригінальні твори великої форми – концерти для баяна з оркестром народних інструментів Ф.Рубцова (1937 р.) та із симфонічним оркестром Т.Сотникова (1937 р.). Етапною у розвитку баянної техніки стала соната №1 М.Чайкіна (1944 р.) – перший значний баянний твір, у якому було впроваджено п'ятипальцеву аплікатуру і який став новаторським як в інтерпретаційному так і у вузькотехнічному плані.

Швидке поширення готово-виборного багато тембрового баяна у 60-ті роки наклало своєрідний відбиток на еволюцію техніки та створення оригінальної музики для інструмента.

У творчості молодих українських композиторів 70-х років яскраво відображений вплив так званої «нової фольклорної хвилі» (А.Білошицький, В.Власов, В.Зубицький, В.Рунчак) [4].

Суттєвий вплив на сучасно композиторську творчість і сценічно-виконавську культуру баяністів має джазово-популярна лінія. Введення стилістичних елементів чи цитат джазової, популярної, рок-музики спостерігається у творчості А.Білошицького, В.Власова, В.Зубицького, А.Шашевського та ін. Ця тенденція відображена на прикладі одного із останніх творів В.Зубицького – концерт для баяна та струнного оркестру «Косв'ята П'яцолі».

Від 80-х років ХХ ст. до початку ХХІ ст. – період характеризується новим баченням виконавської техніки як «техніки від інтонації»; розробленням концепції художньої виконавської техніки та розуміння її як майстерності звукомовлення, що знаменує установку на зближення та рівноправність виконавської та композиторської творчості; створенням обширного, високохудожнього, оригінального репертуару, в якому відбувається нове бачення технічних можливостей інструмента та яскраво продемонстрована неповторна музики та виразально-технічна специфіка баяна; запровадженням комплексного методу формування виконавської майстерності; створення науково-теоретичної бази.

Список використаних джерел

1. Давидов М.А. Основи формування виконавської майстерності баяніста / Микола Андрійович Давидов. – К. : Музична Україні, 1983. – 72 с.
2. Ризоль Н.И. Принципы применения пятипальцевой аппликатуры на баяне / Николай Иванович Ризоль. – М., Советский композитор, 1977. – 128 с.
3. Алексеев І.А. Викладання гри на баяні; основи методики / Іван Дмитрович Алексеев. – Київ, 1967. – 156 с.
4. Князев В. Еволюція розвитку елементів баянної техніки. Музичне виконавство. Науковий вісник НМАУ ім.П.І.Чайковського. – К., 2002. – Вип. 22. – С.166-178.

Summary. The article highlights the main historical stages of evolution of accordion equipment in Ukraine in conjunction with improvements in instrument design and its modifications.

Keywords: accordion, bayan technique mastery.

УДК 37.016:785.1

Крентовський В.В., магістрант

Науковий керівник: Аліксійчук О.С.,

кандидат педагогічних наук, доцент

ОРГАНІЗАЦІЙНО-МЕТОДИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ З ДИТЯЧИМ ОРКЕСТРОМ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ

Анотація. У статті розглядаються організаційно-методичні особливості роботи та соціокультурної діяльності педагога-керівника з дитячо-юнацьким оркестром духових інструментів.

Ключові слова: дитячий духовий оркестр, оркестрово-духове виконавство, навчально-репетиційний процес, методика роботи з дитячим духовим оркестром, соціокультурна діяльність.

Дослідження і практичний досвід роботи останніх років свідчить про те, що педагогічні можливості самодіяльної художньої творчості в силу ряду об'єктивних і суб'єктивних причин використовуються не повною мірою. Тому необхідне корегування принципів і методів керівництва роботи дитячо-юнацькими художньо-аматорськими колективами. У нашому дослідженні мова йде саме про духове оркестрове виконавство.

Функціонування духової музики та діяльність саме дитячого духового оркестру розглядається у наукових дослідженнях, монографіях, методичних посібниках Є.Аксьонова, М.Трубникова, Д.Свичкова, С.Малькова, В.Подкопаєва, О.Нежинського.

Високо оцінюючи наукове і практичне значення досліджень з даної проблеми, ми повинні зазначити, що на сьогоднішній день ряд її аспектів не знайшов належного вирішення. Наслідки цієї проблеми пов'язані з недостатньою теоретичною методично-практичною досконалістю процесу виховної роботи в дитячо-юнацьких художньо-аматорських колективах. Програми для навчання переписують з минулих радянських посібників без врахування сучасних вимог. Це і є головною проблемою в життєдіяльності дитячих гуртків оркестрово-духового виконавства.

Традиційний тип дитячого духового оркестру, який орієнтується на високу інтенсивність начально-репетиційного процесу і рівень виконавської майстерності в сучасних умовах не повністю відповідає природі чи вимогам клубної самодіяльності, що є однією з основних причин появи негативних тенденцій, характерних для сучасного стану жанру. Програми творчо-виховної роботи для художньо-аматорських дитячих колективів є дуже застарілими та створені, як здається, зі схожістю на програми дитячих музичних шкіл [1].

Зі всього вище сказаного, з метою підвищення соціально-педагогічної ефективності і розвитку дитячого оркестрового духового виконавства необхідно створити оркестровий духовий колектив у загальноосвітній школі, який би синтезував всі форми організації традиційного аматорського виконавства і гуртка за інтересами з відповідною програмою навчання.

Організаційно-виховне оснащення цього типу аматорсько-музичного колективу передбачає розробку методики організації навчально-пізнавальної і соціально-культурної діяльності, яка спирається на динаміку зацікавленості до духової музики, соціально-психологічні і психофізіологічні характеристики учасників, орієнтуючись на виявлення і розвиток індивідуальних здібностей кожного вихованця.

В даному випадку духове оркестрове аматорське виконавство функціонує як поліфункціональне явище, яке є синтезом мистецтва, виховання і суспільної діяльності. Ефективними умовами реалізації виховного потенціалу даного виду аматорства є переорієнтація дитячо-юнацьких духових оркестрів з традиційних форм навчально-репетиційної і концертної діяльності на організацію багатовекторного соціокультурного життя оркестру-клубу, яке включає в себе різноманітні

види колективної діяльності. Наприклад, такі як авторство, лідерство, колективізм, працелюбство тощо [2, с.139-143].

Дана система по-перше в максимально відповідає природі музичної самодіяльності; по-друге сприяє розвитку індивідуальності учасників, дозволяє найбільш повно реалізовувати пізнавальну, комунікативну, перетворювальну і ціннісно-орієнтаційну активність учнів в навчальному, виконавському, соціально-організаційному і репродуктивно-творчому аспектах життєдіяльності оркестру; по-третє стимулює зацікавленість учасників в духовій музиці.

Методика роботи з дитячим духовим оркестром включає в себе [3, с.18]:

- формування стійкого інтересу дітей до духової музики засобом виявлення його привабливих характеристик і використання їх в пропагуванні даного жанру на індивідуальному і соціальному рівні;
- поетапну реалізацію бажання дітей до самовираження і самоствердження у всіх видах колективної діяльності з урахуванням психофізіологічних характеристик вихованців та їх індивідуальних здібностей;
- інтенсифікацію навчально-виховної роботи на основі використання викладацьких навичок та прогресивних методик, дозволяючи збільшити об'єм та насиченість колективної діяльності і без додаткових часових витрат збільшити рівень виконавської майстерності учасників, їх зацікавленості змістом оркестрового життя (метод «стиснутого максимуму», «проблемного навчання», «швидкісної адаптації» тощо);
- організацію багатовекторного і багатопредметного оркестрового життя і соціокультурної діяльності, з пошуково-творчими елементами, включаючи різноманітні види і жанри мистецтв разом з формами внутрішньої і зовнішньої напрямками роботи.

Окремі навички, складові методик навчання повинні бути спрямовані на мікро середовище з метою створення психологічного комфорту в діяльності дітей та підлітків. Якісний ефект цього прийому дає цікавий результат. Інтенсивність виконання стійкої зацікавленості виконавців залежать від набору видів діяльності, рівня їх успішності, задоволеності дітей в самореалізації і самостверженні, нейтралізації різноманітних поганих звичок, характеру заохочення діяльності, демократизації системи самоуправління, ступеня наглядних результатів і якості навчально-пізнавальної роботи.

Даний варіант роботи дає можливість максимально скоротити час входження дітей в оркестровий колектив, завдяки (вище вказаним) методам щодо індивідуальної підготовки, а також «багатопредмет-

ному» варіанту роботи з вихованцями оркестру-клубу. Дана методика включає наступні складові:

- соціокультурна діяльність дитячо-юнацького художньо-аматорського (оркестру-гуртка) є комплексом видів і форм багатопредметної діяльності, перш за все для вирішення виховних задач внутрішньо-колективного та зовнішнього характеру. Це інтегруючі різноманітні види колективної діяльності, такі як: репродуктивно-творча, пошуково-інформаційна, ціннісно-орієнтаційна, спортивно-оздоровча, комунікативна тощо;
- раціональна організація соціокультурної діяльності в загальній концепції вдосконалення виховного процесу передбачає облік найбільш привабливих характеристик та особливостей жанру духової музики (духового оркестрового виконавства в цілому), а також неординарної форми синтезу з іншими видами і жанрами мистецтва (різноманітні форми концертної діяльності і дозвілля);
- кожен етап художньо-виховного розвитку колективу (мета, завдання, перспектива) повинен відповідати набору форм соціокультурної діяльності (творчий пошук варіантів);
- відповідність основних і додаткових форм внутрішніх і зовнішніх напрямків, видів і форм роботи, дає високий художньо-виховний ефект тільки у випадку доцільної збалансованості, в основі якої є облік психофізіологічних, виконавських, організаційно-художніх та інших можливостей оркестрового колективу. Тобто соціокультурна діяльність в оркестрі може бути успішною тільки в тому випадку, якщо вона буде для всіх вихованців нести зацікавленість. Для цього необхідно:
 - а) осмислення всіма учасниками суспільної значущості запропонованої програми і створення на цій основі творчої доброзичливої сімейно-колективної атмосфери в оркестрі;
 - б) передбаченість творчо-виховної корекції планів роботи у випадку негативного відношення чи реакції учасників оркестру до них;
 - в) творче відношення до пошуку варіантів додаткових форм роботи.

Зазначена методика організації соціокультурної діяльності оркестру не виключає її наповнення новими варіантами, прийомами, формами, підходами, що виходять з регіональних, соціо-демографічних, національних та інших особливостей. Варто зазначити, що впровадження запропонованої методики може бути ефективним тільки за умови зацікавленості та творчої колективної діяльності педагога та учнів.

Список використаних джерел

1. Г.М.Григор'єв. Характеристика і класифікація духових та ударних музичних інструментів та правила їх використання / Г.Григор'єв // Методичний посібник. – Київ, 2007. – 104 с.
2. Лапченко В.П., Сверлюк Я.В. Психолого-педагогічні передумови управління дитячими духовими оркестрами / В.Лапченко, Я.Сверлюк // Слово молодим дослідникам: Науковий збірник. – Рівне: РДК, 1998. – С.139-143.
3. Сверлюк Я.В. Методика роботи з дитячим духовим оркестром / Я.Сверлюк // Метод. рекомендації. – Рівне, 1996. – 18 с.

Summary. In the article the organizationally-methodical features of work and sociological-cultural activity of teacher-leader are examined with the child-youth orchestra of wind instruments.

Keywords: child's brass band, orchestral-spirit performance, educational-rehearsal process, methods of work with child's brass band, sociological-cultural activity.

УДК 378.147:788

Крентовський В.В., магістрант
Науковий керівник: Карпенко Т.П.,
кандидат педагогічних наук, доцент

ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ВИКОНАВСЬКОГО ДИХАННЯ МУЗИКАНТА-ДУХОВИКА

Анотація. У статті в методичному плані розглядаються питання дихання й фразування, специфіки виконавського дихання музиканта-духовика, а також пропонуються рекомендації щодо розвитку умінь і навичок володіння диханням у процесі музичного навчання.

Ключові слова: музикант-духовик, виконавське дихання, дихання і фразування, розвиток дихання, типи дихання, техніка дихання.

Виконавська та педагогічна практика показує, що виконавці з не-правильно поставленим диханням не можуть досягти високого рівня виконавської майстерності. Постановка виконавського дихання повинна займати найважливіше місце в практиці навчання грі па духових інструментах.

Специфіка гри на духових інструментах вимагає від виконавця не лише вільного володіння своїм диханням, але й правильної взаємодії дихання з роботою губ, язика, слуху та інших компонентів, без чого неможливе вирішення художнього виконання завдань. Важливим моментом початкового навчання гри на духових інструментах є необхідність навчитися правильному, раціональному виконавському диханню. Крім того, учень повинен мати ясне уявлення про роботу всіх дихальних органів. З цією метою учневі рекомендується добре засвоїти деякі анатомо-фізіологічні основи дихання.

У диханні людини бере участь складна система органів, яку можна розділити на три групи:

1. Повітряні шляхи – від ротового і носового отворів до голосових зв'язок; нижнє – дихальне горло. Ця загальна частина дихального апарату слугує для зв'язку легенів з атмосферою.

2. Легені – складаються з численних багнистих бульбашок, густо обплетених кровоносними судинами, які мають велику еластичність. Легені з повітряними шляхами образно можна порівняти рясним деревом, яке має всередині порожній стовбур і гілки. Стовбур відповідає дихальному горлу, великі гілки – бронхам, а листя – легеним бульбашкам. Рух легень полягає в розширенні їх при вдиху і в стисненні при видиху; в тому і іншому випадку легені пасивно слідують за рухом стінок грудної клітини.

3. Кістково-м'язова система грудної клітини ребра і дихальна мускулатура, до якої в першу чергу відноситься діафрагма, а також зовнішні і внутрішні міжреберні м'язи. Діафрагмі належить активна роль у механізмі дихання. «Тільки після того, як майбутній виконавець ознайомиться з диханням на основі анатомії і фізіології, його можна познайомити з типами дихання, які застосовуються у практиці виконавства на духових інструментах» [1, 4].

Виконавцеві необхідно знати, що існує три типи дихання:

- грудне (реберне);
- черевне (діафрагмальне);
- змішане (грудобрюшне).

Грудний тип дихання характеризується застосуванням грудної клітини, скороченням міжреберної мускулатури. Активність діафрагми незначна. Характерна риса грудного дихання – при вдиху піднімаються плечі.

Черевний тип дихання характеризується активністю діафрагми і нижніх ребер. При вдиху діафрагма активно опускається вниз, що дає можливість збільшити об'єм грудної клітки у вертикальному нап-

рямку. Відмінними рисами грудного дихання є легкість і свобода вдиху при невеликому обсязі легеневого повітря.

Змішаний тип дихання в основному відрізняється тим, що виконавець за своїм бажанням може змінити діяльність дихальних м'язів грудної клітини. Цей тип дихання є найбільш раціональним, він дозволяє виконавцеві вільно регулювати швидкість і силу дихання, підпорядкувавши його художньому задуму твору.

«Від правильного володіння диханням залежить чистота інтонації, стійкість і виразність звуку, тому необхідне серйозне освоєння правильного володіння диханням з самого початку навчання гри на духових інструментах» [3, 18].

Все, про що ми говорили, стосувалося анатомо-фізіологічної сторони дихання. Тепер торкнемося питання постановки дихання в період початкового навчання. Виконавська подих виглядає наступним чином. Діафрагма, скорочуючись, активно тисне на нутрощі і опускається нижче. Нижні й середні ребра піднімаються значно більше, ніж при спокійному вдиху, верхня ж частина живота витягується не тільки спереду, але і з боків, в той час як нижня частина його трохи піднімається або втягується. Розширення грудної клітини відбувається як у вертикальному, так і в горизонтальному напрямках. При самому глибокому вдиху злегка піднімаються і ключиці, але не шляхом підняття верхньої частини грудної клітки, яка при будь-якому вдиху залишається в спокої, а внаслідок повного її розширення. Так здійснюється вдих з максимальним заповненням легенів повітрям. При затриманні повітря в легенях відбувається як би рівновагу вдихальних м'язів і їх антагоністів – видихальних, чим і пояснюється почуття міри. А потім цей внутрішню рівновагу м'язів порушується, і повітря при відчутті потоком надходить у порожнину рота. Видихання проводиться поступовим скороченням всіх м'язів черевного преса, після завершення, якого дією міжреберних м'язів опускаються середні і нижні ребра. Діафрагма ж, весь час, спираючись на нутрощі і поступово розслаблюючись, приймає природне куполообразное положення. Таким чином повинні проводитися вдих і видих при грі на духових інструментах.

Серед співаків існує приказка, що виражає глибоку істину: «Мистецтво співу – є школа дихання» [5, 48]. Ці слова цілком можуть бути застосовані до виконавців на духових інструментах.

Питання про правильне дихання в значній мірі зводиться до вміння духовика використовувати, властиву диханню гнучкість, здатність дихання видозмінюватися, в залежності від вимог виконавця музики.

Основна складність виконавського дихання полягає в необхідності об'єднати два моменти – швидкий, короткий вдих і тривалий, рівномірний видих. Ребра грудної клітки не однаково рухливі і еластичні. Найбільшою рухливістю і свободою руху володіє нижня половина грудей, найменшою - верхня. Чим коротше час, потрібний суто для твору вдиху, тим менше участь у ньому повинні брати верхні, найменш рухливі ребра. Вдих в цьому випадку буде проходити за активної участі нижньої половини грудей і діафрагми. І навпаки, чим значніше час, відведений для вдиху і чим більше потреба в тривалості видиху, тим більшу участь в диханні зможуть приймати верхні відділи грудей.

Отже, дихання у процесі гри не залишається незмінним, воно постійно видозмінюється по глибині. При виконанні коротких музичних фраз відбувається менш глибоке, швидке дихання. Тривалі музичні фрази – глибоке дихання.

Швидкість вдиху при грі завжди повинна відповідати тому часу, який відводиться для зміни дихання, чим менше пауза – тим швидше буде відбуватися вдих. Швидкий короткий вдих повинен відбуватися без шкоди для тривалості звуків, причому виконавець не повинен для полегшення дихання пропускати окремі звуки, як це іноді відбувається.

Ще більші вимоги ставлять до виконавців при виконанні другої фази дихання-видиху. Дуже важливо, щоб видих відбувався дуже рівним струменем, плавно, без поштовхів. Крім того, він повинен бути дуже гнучким, тобто здатним до різної інтенсивності або швидкості. Без цього не можна забезпечити правильне виконання різних динамічних відтінків. Видих музиканта має відбуватися з таким розрахунком, щоб в легенях залишалася невелика частина повітря. Практично це зводиться до вміння виконавця створити «опору» дихання або вміння при видиху утримувати грудну клітку в можливо більш піднесеному положенні. У методичній літературі цей прийом добре викладено професором С.Розановим: «Дуже важливо, щоб виконавець усвідомив, що чим твердішими утримуються груди і верхні ребра під час видиху, чим повільніше діафрагма і м'язи приходять у своє початкове положення, тим рівномірніше виходить повітря з легенів, що дуже важливо при грі на духових інструментах» [4. 26].

Дихання і фразування. У виконавській практиці музикантів часто-густо зустрічаються випадки, коли виконавець, не маючи можливості зіграти на одному диханні тривалу музичну фразу, змушений десь змінити дихання. У практиці це визначається внутрішнім чуттям музиканта, його природньої чутливості до музичного фразування, так

як і в методичній літературі докладних вказівок на цей рахунок, звичайно, не дається.

Однією з найважливіших умов гарного фразування у грі на духових інструментах, є повне підпорядкування дихання особливостям виконуваних творів. Виконавець повинен вміти правильно визначати межі прихованих побудов, тобто вміти визначати цезуру. Встановлення цезури можна порівнювати з розстановкою відповідних знаків пунктуації словесної мови. Користуючись подібною аналогією, ми можемо сказати, що розривати єдине музичне ціле так само неприпустимо, як неприпустимо у читанні або в розмовній мові переривати розпочату думку на півслові.

Для виконавця на духовому інструменті вміння правильно поставити цезуру важливо ще тому, що цезури визначають моменти чергового вдиху. Відповідно до цього можуть бути сформульовані наступні найбільш загальні закономірні зміни дихання в момент гри:

- з метою дотримання єдності музичного цілого, дихання слід змінювати під час пауз, так як вони є найбільш виразним вираженням цезури;
- під час виконання музики, яка має велику кількість пауз, дихання ні в якому разі не слід змінювати на кожній паузі, тому що часта зміна дихання призведе до швидкого стомлення музиканта;
- за відсутності пауз для зміни дихання можна використовувати тривалі звуки, так, наприклад, якщо після тривалого звуку звучить один або кілька коротких звуків, то дихання потрібно брати після довгого (тривалого) звуку;
- крім пауз і тривалих звуків підставою для зміни дихання є повтор музичного матеріалу.

Якщо яскраво виражені ознаки цезури відсутні (що може інколи зустрічатися при безперервному мелодичному русі), то підставою для встановлення цезури і зміни дихання можуть слугувати:

- зміна гармонічних функцій;
- раптова зміна динаміки;
- зміна регістрів.

При зміні дихання під час гри потрібно мати на увазі, що будь-яка музична побудова зазвичай закінчується акордовим звуком. Тому не слід робити черговий вдих на неакордових звуках у момент затримання. Крім того, для збереження більшої виразності виконання, не рекомендується брати дихання після вступного тону.

У всіх цих елементах правильне дихання виконавця відіграє істотну роль, сприяючи більшої виразності музичного виконання, тому що

виконавське дихання духовиків істотно відрізняється від фізіологічного. Ось суть їх основних відмінностей:

- фізіологічне дихання мимоволі, а виконавський вдих не тільки здійснюється довільно, але й вимагає від музиканта справді віртуозного керування;
- обсяг виконавського дихання значно перевершує обсяг фізіологічного – якщо при фізіологічному вдиху людина вдихає в середньому 500 см³ повітря, то під час гри на духовому інструменті часто-густо використовує всю життєву ємкість своїх легенів (3500 см³);
- на відміну від фізіологічного, виконавське дихання не ритмічне, обидві його фази (вдих і видих) здійснюється вимушено, довільно, залежно від характеру і побудови виконуваних музичних фраз. У спокійному фізіологічному диханні тривалість вдиху і видиху майже рівні, а у виконавському диханні асиметричність вдиху і видиху, як правило, проявляється в набагато більшому ступені;
- фізіологічний вдих здійснюється, зазвичай, через ніс, а під час гри на духовому інструменті вдих – головним чином через рот;
- фізіологічний видих носить пасивний характер і здійснюється безконтрольно, а виконавський вже здійснюється «на опорі» і витрачається економно.

Отже, практика гри на духових інструментах показує, що «... оволодіння навичками дихання неможливе без тривалого і систематичного тренування дихального апарату, яке повинно починатися з перших кроків навчання» [2, 5]. Оволодіння навичками дихання повинно бути пов'язане із з'ясування елементів правильної постановки, тому що неправильне положення деяких частин корпусу виконавця, зазвичай робить істотний вплив на свободу дихання. Розвиток і тренування дихального апарату музиканта повинні проводитися двома способами – без гри на інструменті і в процесі гри. В основі першого способу мають бути загальнофізичні вправи (розвиток мускулатури, рух і т.п.). Другий спосіб тренування полягає в грі спеціальних вправ на інструменті. Це основний вид тренування дихального апарату, оскільки в процесі гри найбільш природньо розвиваються сила, гнучкість і координація дихальних м'язів.

Зазначені вище вправи сприятимуть розвитку дихання, а також зміцненню губного апарату і досягненню хорошого і рівного звучання.

Список використаних джерел

1. Диков Б. О дыхании при игре на духовых инструментах. – М., 1962.
2. Федотов А. О дыхании на духовых инструментах. – М., 1975.

3. Болотін С. Основи техніки дихання. – В-цво «Музика», 1980.
4. Должиков Ю. О технике дыхания на духовых инструментах. – М., 1983.
5. Усов Ю. Основы музыкальной педагогики. Вып. 10. – М., 1991.

УДК 271.2-523.472«16/17»

Кулик О.В., студентка VI курсу
Науковий керівник: Вішгаченко О.Ф., асистент

СИМВОЛІКА ПОЛІХРОМНОГО РІЗЬБЛЕННЯ ЦАРСЬКИХ ВРАТ УКРАЇНСЬКИХ ІКОНОСТАСІВ XVII-XVIII СТОЛІТЬ

Анотація. Стаття присвячена розгляду символіки Царських врат XVII-XVIII століть як основного смислового та декоративного елементу українського іконостасу.

Ключові слова: іконостас, царські врата, символіка, поліхромне різьблення.

Для кожного століття розвиток символіки поліхромного різьблення Царських врат мав певні особливості, характерні для даного періоду часу. Мета статті – дослідити розвиток та зміни символіки поліхромного різьблення Царських врат протягом XVII-XVIII століть.

У формуванні символіки та художньої структури іконостаса істотна роль належить Царським вратам. Їх значимість визначається не тільки особливою іконографічною програмою, використанням лише їм властивих орнаментальних мотивів, елементів декору, але й виразністю архітектурних форм. Символічне сприйняття царських врат позначалося на розвитку їх художнього оформлення [1, с.124].

На початку XVII століття оформлення царських врат ще дуже подібне до стародавнього. Вся поверхня, як і раніше, поділена на шість площин. Чотири нижні – прямокутні або квадратні, а дві верхні з відповідним профілем згори, лише дещо багатшим, ніж у XVI столітті. Всі зображення початково розміщені навіть у задовбаних ковчезних рамках на зразок старих ікон, лише більш реалістичний стиль зображень відрізняє ці врата від врат попереднього століття (царські врата з Гуцульщини). Але на початку XVII століття ковчезна рамка зникає і на її місце приходять накладена профільована столярська рамка, що наслідує ковчезну. Вона буває гладка, іноді з скромним тисненим орнаментом (Мармазівка). У першій половині XVII століття ці при-

краси грають не маловажну роль у декоративному оформленні врат. Такий тип у примітивних обставинах утримується подекуди аж до середини XVII століття (врата з Тисівця). І взагалі треба сказати, що цей тип – виразне епігонство по відношенню до врат XV століття, а з огляду на малюнок та різьбу – це пам'ятки невисокого мистецького рівня. Вони вийшли з рук другорядних митців, які, хоча вже підпадали дещо під вплив нових мистецьких течій, але ще міцно дотримувались старих традицій [3, с.25].

Десь ще до середини XVII століття з'явився в декорі царських врат ажурний орнамент, який відіграв велику роль у дальшому розвитку форм царських врат. Спочатку ця різьба була лише у верхній частині, навколо «Благовіщення». Тоді ж серед орнаментальних мотивів з'являється вперше на царських вратах мотив винограду, який відтоді став типовим у цьому декорі. Ажурне різьблення на завершених царських врат поки що скромне, не замкнене зверху рамкою, лише прикрите волотою у вигляді букви. Серед цієї різьби в рамці у формі картуша вміщені овальні медальйони «Благовіщення». Нижні поля з євангелістами залишилися без змін у прямокутних рамках з мальованим орнаментом і боніями на міжрамних полях [5, с.76].

Ще в першій половині XVII століття з'являється нова форма композиції царських врат – зникають рамки, що ділили всю оздоблювану поверхню на поля. Деяким відгомонам цих рамок є орнаментальний хрест, вміщений серед різьби між медальйонами. На перехресті звичайно маємо розетку, яка є характерною ознакою цих врат.

В основі декору всіх пам'яток виступає передусім рослинний орнамент, посріблений або позолочений, з більш або менш стилізованих листочків винограду. Самі грона, якщо вони з'являються, ще досить дрібненькі, звичайно покриті на сріблі темно-синім, червоним або зеленим прозорим лаком. Значну роль в орнаменті грають галузкові паростки, закручені в спіраль. Різьба на завершених врат деколи відкрита, але частіше замкнена волотами у вигляді букви, укладеними під кутом (дашком). Буває й таке, що ці волоти уставлені вертикально поряд середньої колонки [2, с.150-151].

Оригінальною іконографічною і різьбярською новиною в побудові царських врат є поява Ісеевого дерева. У різьбі Ісееве дерево вперше відоме з іконостаса 1689 р. Стрітенського приділу Софії Київської та з іконостаса кінця XVII століття трапезної церкви Преображення у Видубицькому монастирі.

Ажурна різьба орнаменту в тих іконостасах скомбінована з мальованими зображеннями, вміщена зверху на одноярусному іконостасі,

заповнює півколо, утворене склепінням проділу. У різьбленні царських врат поки що найраніше знаємо його з іконостаса 1697-1699 р. маляра І.Рутковича в монастирській церкві у Жовкві. Мабуть, дерево Іесея на царських вратах є останньою ланкою в розвитку цієї теми у різних ділянках нашого мистецтва [4, с.96]. Головним стрижнем орнаментальної композиції є галузка винограду, що своїми вигинами і закрутками творить три кола чи овали, в центрі яких вміщені медальйони. Не завжди ці кола кидаються виразно у вічі, це залежить від густоти заповнення площі орнаментом.

В східних областях України рідко трапляється чаша, в західних – чаша і вазон поширені однаково [7, с.134].

У першій половині XVIII століття панівна форма композиції орнаменту царських врат – це симетрично збудовані стулки. Така форма не зовсім нова, вона була відома ще в першій половині XVII століття в часи Відродження. На вратах з розетками ми бачили, як відбувалася в XVII століття еволюція симетричної форми композиції орнаменту на стулках врат у Галичині. У XVIII століття ця форма існує в новому вигляді зі змінами, які принесло бароко, розбиваючи однотайно пливким орнаментом останні сліди поперечного розподілу на поля [5, с.246].

У XVIII столітті інтенсивно виникають нові композиційні форми декоративної різьби в царських вратах. Темпи появи нових форм у XVIII століття ще навіть більші, ніж у XVII столітті. Тривалість цих форм різна. Одні затримуються досить довго (найдовше – ті, які постали в XVII столітті), а інші проминають швидко [6, с.47].

Піднята проблема важлива й актуальна в умовах сучасної реставрації та потребує подальших наукових розвідок.

Список використаних джерел

1. Александрович В. Иконостас П'ятницької церкви у Львові / Александрович В. // Львів. Историчні нариси. – Львів, 1996. – 245 с.
2. Бусева-Давыдова И.Л. Иконостас: происхождение, развитие, символика. И.Л.Бусева-Давыдова. – М. : Прогресс-Традиция, 2000. – 572 с.
3. Высоцкая Н.Ф. Скульптура и резьба Белоруси XVII-XVIII век / Н.Ф.Высоцкая. – Минск: БелЭн, 1998. – 224 с.
4. Драган М. Українська декоративна різьба XVI-XVIII століть / М.Драган. – К. : Наукова думка, 1970. – 204 с.
5. Свенціцька В. Становлення реалізму в українському малярстві XVII століття / В.Свенціцька. – К. : Мистецтво, 1966. – 160 с.

6. Сизоненко Т.Д. О ветхозаветной символике царских врат древнерусского иконостаса / Т.Д.Сизоненко. – М. : Прогресс-Традиция, 2000. – 522 с.
7. Таранушенко С. Український іконостас // Наукове товариство ім.Т.Г.Шевченка. Т. 227. Праці секції мистецтвознавства. – Львів: Наукове товариство ім.Т.Г.Шевченка, 1994. – 164 с.

Summary. Article considers the symbolism of the Holy Gate XVII-XVIII centuries as the basic semantic and decorative element of Ukrainian iconostasis.

Keywords: iconostasis, Holy Gates, symbolic, polychrome carving.

УДК 75.041

Лаур Ю.В., студентка VI курсу
Науковий керівник: **Березіна І.В.**,
кандидат архітектури, доцент

ПОРТРЕТ У МИСТЕЦТВОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ

Анотація. Автор статті аналізує портретний жанр у мистецтвознавчих дослідженнях.

Ключові слова: портрет, мистецтвознавчі дослідження, стаття, публікації.

За своїм функціональним діапазоном портрет є унікальним жанром: від біографічного інформування про особистість – до осягнення її духовної сутності та виділення індивідуальної домінанти; портрет виконує інформаційну, політико-пропагандистську, просвітницьку, естетичну та креативну функції. Жанр характеризується стійким об'єктом зображення, який обумовлює всі портретні різновиди і, водночас, об'єднує їх у цілісне текстове утворення із характерною структурою, сформованою концепцією та автентичними характеристиками. Все це спричиняє виникнення відповідних досліджень, тому мета статті – визначити стрижень жанру, що виділило б його з-поміж інших жанрів як окрему, самобутню форму.

Для термінологічної єдності необхідно наполягати на універсальності процесу портретування. Досліджуючи окремо літературні, соціальні, мистецькі, історичні, професійні портрети, варто наголосити, що всі портрети є проявом одного явища – зображення (відтворення різними засобами) людини. За будь-якими способами портретування

залишається постійним об'єкт – людина; і постійна мета – відтворення людини в найхарактерніших її рисах.

Значну роль у формуванні уявлень про національну живописну спадщину вже на початковому етапі відіграють публікації, присвячені українському портрету. Більшість питань з історії мистецтва протягом всього періоду становлення науки висвітлювалась у періодичних виданнях. Інтенсивно розвиваючись в останній третині XIX ст., українська журналістика не лише стає важливим фактором літературно-мистецького процесу, але відіграє важливу роль у суспільно-політичному та науково-культурному житті. Єдиним часописом, де оприлюднювались результати українознавчих досліджень, була «Київська старовина». Видання стало провідним чинником первісного етапу становлення знань про національну портретну спадщину. Серії статей про український портрет виявляють яскраві дослідницькі тенденції, тим більше, що частина з них належить ряду відомих вчених. Безумовно, більшість наведених фактів не мала переконливого обґрунтування і основна їх цінність полягає у тому, що вони є першоджерелами, своєрідною точкою відліку для подальшого вивчення. Але на той час зібрання сервісної інформації було необхідним. Особливо плідним у заявленому контексті був перший рік видання [1].

У наступному числі «Київської старовини» опубліковано інформацію про портрет Петра Могили, який знаходився на той час у петербурзькій Академії мистецтв, а також часопис уміщує біографічний нарис про уманського сотника Івана Гонту з додатком портрету [4].

У 5 номері «Київської старовини» за 1882 рік під однаковою назвою «Старовинні малоросійські портрети» починають публікувати свої нариси про український портрет О.Лазаревський та В.Горленко. Чи не вперше після П.Куліша, який в своїх «Записках про Південну Русь» з етнографічної точки зору оцінює староукраїнський портрет, науковці прагнуть проаналізувати цей значний пласт українського образотворчого мистецтва. Для О.Лазаревського – автора ґрунтовного дослідження «Люди старої Малоросії», яке протягом років друкувалось в журналі – парсуна була складовою історії старих козацьких родів. Основна увага в публікації приділяється визначенню місця і ролі портрету – «контрефектів» – у тогочасному побуті української старшини, а також збереженню мистецьких творів у сучасному житті [5].

Характерним прикладом збирання фактологічного матеріалу на сторінках журналу служить низка публікацій про життя і творчість В.Боровиковського. Основна заслуга тут належить В.Горленку, який протягом років вивчав це питання, І.Божеянову та племіннику митця

І.Боровиковському. Вже у першій публікації, де викладені переважно біографічні дані про митця, В.Горленко подає коротку, але змістовну характеристику його портретної творчості в цілому [2].

Ф.Ернст публікує статтю-нарис «Українське мистецтво XVII-XVIII віків». Стосовно портретних творів XVII ст. він наводить свідчення іноземних відвідувачів України про майстерність наших портретистів і – вже через два десятиліття – також висловлює думку відносно «вандалського» знищення портретних стінописів Великої церкви Києво-Печерської лаври, які називає кращими здобутками жанру, як і зображення ігумена Красовського на стінах церкви Кирилівського монастиря [3, с.14]. Аналізом портрету другої половини XVIII ст. починається другий розділ дослідження, написаний Ф.Ернстом, який загалом характеризує добу як вкрай несприятливу для української культури, коли лише у галузі малярства ціла плеяда талановитих українців працювала на розбудову нового російського мистецтва. З іншого боку, українські магнати все більше звертаються до іноземців зі своїми замовленнями, що сприяло розповсюдженню нової натуралістичної манери і занепаду українського портрету [6, с.25].

Статті з питань мистецтва на сторінках журналу відіграли важливу роль у пробудженні загального інтересу до численних проблем історії образотворчого мистецтва. Розглянуті публікації свідчать, що характерною особливістю діяльності «Київської старовини» протягом всього її існування було залучення широкого кола читачів до обговорення того чи іншого питання, у даному випадку – історії українського портрету як складової національної мистецької спадщини. Зібрані на сторінках журналу матеріали значно прояснили тогочасні уявлення про український портрет і зробили внесок у подальше дослідження питання [7].

Розглянутий матеріал дає підстави зробити висновок про те, що дослідження українського портрету представниками київської школи вітчизняного мистецтвознавства кінця XIX- початку XX ст. стали вагомим внеском у становлення молодого науки, віддзеркалюючи загальні тенденції цього процесу. В центрі уваги публікацій аматорського періоду виявляється конкретний факт і його тлумачення на основі первісних описових методик, активне збирання інформації. На межі століть зростаюча потреба систематизації накопиченого матеріалу і його пояснення обумовлює появу статей, в яких відчутні спроби окреслити загальну концепцію розвитку портрету та його значимості. Розробкою питання займаються науковці, що вже повністю присвятили себе мистецтвознавству. З різних точок зору, опираючись на засади

історико-культурного методу і все ширше залучаючи художній порівняльний аналіз, вчені визначають національні риси українського портрету, етапи його розвитку, характерні особливості та місце у загальному художньому процесі.

Список використаних джерел

1. Антонович В.Б. Уманський сотник Іван Гонта / Антонович В.Б. // Київська старовина. – 1882. – №10. – 250 с.
2. Горленко В. Художник В.Л.Боровиковский / Горленко В. // Київська старовина. – 1883. – №4. – С.701.
3. Істомін М.П. Навчання живопису в Києво-Печерській лаврі / Істомін М.П. // Мистецтво і художня промисловість. – 1901. – №9-11. – С.311-318.
4. До портрету Петра Могили // Київська старовина. – 1882. – №4. – С.175.
5. Лазаревський А. Старовинні малоросійські портрети. Опис про історію українського портрету / Лазаревський А. // Київська старовина. – 1882. – №5. – С.337; №9. – С.217.
6. Щербаківський Д. Український портрет. Виставка українського портрету XVII-XX століть / Щербаківський Д., Ернст Ф. – К., 1925. – 56 с.
7. Яремич С. Пам'ятки мистецтва XVI-XVII ст. в Києво-Печерській лаврі / Яремич С. // Київська старовина. – 1900. – №6. – С.378-390.

Summary. The author of the article analyses portraits in art investigations.

Keywords: portrait, art history studies, article, publication.

УДК 72.012:712.4

Лашко І.В., студент V курсу
Науковий керівник: Розенфельд М.І.,
кандидат архітектури, доцент

ДАХ ЯК ОБ'ЄКТ ОЗЕЛЕНЕННЯ СУЧАСНОГО УРБАНІСТИЧНОГО ПРОСТОРУ

Анотація. Озеленення дахів – перспективний напрямок у сфері дизайну, що виступає актуальною енергозберігаючою та екологічною технологією в усьому світі. У статті розглядається використання даху як об'єкту озеленення сучасного урбаністичного простору.

Ключові слова: урбанізація, ландшафтний дизайн, новітні технології, зелені дахи, архітектура.

Постановка проблеми. В усьому світі стає розповсюдженою тенденція використання в будівництві «зелених дахів». Це обумовлено інтенсивним розвитком великих міст та міст-мегаполісів, в яких спостерігається загострення екологічної ситуації внаслідок забудови територій міських садів і парків під високоповерхові будинки, промислові об'єкти та ін. Навіть дитячі майданчики та зони відпочинку у дворах старих будинків стають жертвами забудови.

На сьогодні це є значною проблемою, оскільки місто задихається від власного будівельного росту. Сучасні архітектори та дизайнери вважають «озеленення дахів» чудовим та корисним рішенням з урбаністичної, екологічної та будівельно-технічної точок зору. Аналіз літературних джерел свідчить про те, що дана проблема актуальна і потребує змістовного вивчення. Таким чином, мета статті – розгляд використання даху як об'єкту озеленення сучасного урбаністичного простору.

Виклад основного матеріалу. Використання «зелених дахів» – це давня архітектурна традиція, яка отримала своє продовження, переосмислення та розвиток в сучасному світі. В давнину такі дахи називали «висячими садами». Зародилося це мистецтво в Єгипті, поширилося на Близькому Сході та Південній Європі. Найбільш відомий історичний приклад садів на даху – стародавні Висячі сади Семіраміди у Вавилоні. Вони стали основою для створення покрівель і замських вілл римських імператорів. В період раннього середньовіччя, «зелені дахи» широко розповсюдились в країнах з холодним кліматом, зокрема в Скандинавії [9]. Місцеві жителі утеплювали свої житла, укладаючи на дахи будинків природні матеріали – мох і трав'яний дерен. В сиву давнину на Русі для уникнення пожеж солом'яні дахи осель також покривали дерном з проростаючою на ньому травою та іншими рослинами. Таким чином, ідея «зелених дахів» не є новою.

У середині ХХ століття було проведено безліч експериментів і досліджень для визначення необхідних видів покрівельних та протикореневих матеріалів, дренажних систем, складів родючих шарів і т.д. Таким чином, було розроблено новітні технології для створення «зелених покрівель». Власне ідея сучасної зеленої покрівлі належить шведському архітектору Фрідріху Хундертсвассеру [13].

У багатьох країнах, зокрема в Європі, озеленення дахів впроваджувалось в рамках національних програм, направлених на підвищення біо-освіти громадян та біорізноманіття. На сьогодні, «озеленення да-

хів» широко використовується в європейських містах та усьому світі. Це обумовлено зростаючою «екологічною свідомістю» громадськості, доступністю та високою якістю сучасних будівельних матеріалів. «Зелені покрівлі» фільтрують тверді частинки з повітря, поглинають дощову воду, забезпечують захист від міського шуму, а також захищають будівлі від сонячної радіації і холоду, вітрових навантажень. Також вони зменшують вплив урбанізації, особливо в умовах міст-мегаполісів, обмежених природною рослинністю. Таким чином, підвищується престижність споруди, а «озеленені дахи» виступають як ресурс для покращення екології міст, служать прикрасою міст вцілому, і є середовищем існування тварин та птахів, зокрема. Наприклад, у Лондоні завдяки створеним «зеленим дахам» було відновлено чисельність рідкісного виду птахів – чорної гривохвістки. Тому що рослинність, яку використали для покрівлі, ідентична альпійським лукам, що швидко зникають, і на яких мешкав цей вид пернатих раніше [3, с.66-69].

«Зелені покрівлі» є також оптимальними для функціонування сонячних батарей. Адже шар зеленої рослинності несе влітку прохолоду, тому що тепло не віддзеркалюється від поверхні покрівлі, як це буває на черепичних, гравійних і металевих покрівлях. Окрім того, «зелений дах» в своїй товщі зберігає воду, яка випаровуючись, охолоджує її поверхню. Це позитивно впливає на модулі сонячних батарей, які генерують більше електроенергії при низькій температурі [6, с.51-58].

В останнє десятиліття уряд Швейцарії, Канади, Японії, Бразилії та ін. країн на законодавчому рівні зобов'язали архітекторів, дизайнерів озеленювати покрівлі нових будівель. До прикладу, з 2001 р. в Чикаго було збудовано тисячі квадратних метрів «зелених дахів». У Токіо на кожній п'ятій новобудові здійснюються насадження. Тут все більше використовуються озелененні покрівлі і під час реконструювання старих будівель. З 2012 р. в Торонто вступив в силу закон, згідно якого зелені насадження стають обов'язковими на дахах житлових, комерційних і промислових новобудов [8]. У 2010 р. в Сингапурі відбулась Міжнародна Конференція по озелененню будівель INTERNATIONAL SKYRISE GREENERY CONFERENCE. Провідні експерти в галузі озеленення Еміліо Амбац із США, «зелений» архітектор Патрік Бланк з Франції і один з найвидатніших дизайнерів, архітектор еко-хмарочосів Доктор Кен Йеанг із Великобританії взяли участь в обговоренні головного питання конференції – «зелених дахів» та можливості вертикального озеленення [11].

Сучасні дизайнери та архітектори використовують «зелені дахи» для зон відпочинку, зокрема літніх кафе, садів та організації пішо-

хідних зон, майданчиків для гольфу. Створення садів на дахах і терасах, стає важливим композиційно-просторовим елементом об'ємно-планової та містобудівної структури. «Озеленені дахи» активно впроваджуються в будівництві котеджів та присадибних ділянок, створюючи таким чином, ідеальне місце відпочинку. Окрім цього, територія покрівлі може бути використана для облаштування веранд, оранжерей, городів, садів із водоймами, фонтанами, газонами і клумбами та ін.

На теренах Росії за останні роки в даній галузі з'явилося безліч наукових розробок. Це забезпечило надання естетичного вигляду утилітарним об'єктам – підземним гаражам, дахам заводів, фабрик та офісних будівель. Відомі архітектори Д.Перо, Р.Роджерс, Н.Фостер в Москві розробили проект офісної будівлі із озелененою покрівлею. Його виконано із використанням газону, низькорослих хвойних рослин, чагарників, дерев. Окрім цього, на Манежній площі, створено майданчики над підземними автостоянками та торговими комплексами. Наприклад, торговий комплекс «Охотничий ряд» з квітковими клумбами і фонтанами та підземні паркінги в елітних житлових комплексах.

На сьогодні, в Україні також з'явилися необхідні передумови для створення «зелених покрівель». Зокрема, ознайомлення українських спеціалістів із досвідом закордонних фахівців. У Києві професор ландшафтного дизайну Роеліє де Веєрд із Нідерландів провела майстер-клас для «зеленбудівців». У 2010 р. в місті Дніпропетровську відбулась презентація компанією «ZinCo Ukraine» новітніх розробок в сфері озеленення дахів. Таким чином, розпочалось виготовлення системного субстрату для озеленення покрівель систем ZinCo: «Альпінарій», «Газон», «Сад на даху», «Пахощі трав». З 2011 р. компанія бере участь в багатьох проєктах з озеленення покрівель по всій Україні і на території Криму, клімат якого забезпечує максимально сприятливі умови створення садів на дахах [10].

На теренах нашої держави «зелені дахи» були застосовані для покриття підземних гаражів і торгових комплексів. Проте, в Україні відсутні традиції їхнього застосування через брак інформації громадськості та підтримки муніципальних органів.

Висновки. Виходячи із вище сказанного, варто відзначити, що в сучасних умовах розвитку мегаполісу, загальної урбанізації, приросту населення та погіршення стану навколишнього середовища, актуальним постає питання раціонального використання урбаністичного простору та його озеленення. Для сучасної людини, яка мешкає у великому промисловому місті, найбільша трагедія – втрата спілкування із природою. Поява сучасних матеріалів дозволяє вирішити складні еколого-

технологічні завдання, надає практичну можливість влаштування «зеленої покрівлі» на житлових, промислових, громадських будівлях і нових забудовах. В Україні облаштування зелених покрівель є незвичним і новим методом, але достатньо перспективним. Він все більше набуває розповсюдження, завдяки перейманню нашими фахівцями світового досвіду із озеленення дахів та власним дослідженням в даній галузі.

Список використаних джерел

1. Голлвитцер Г., Вирсинг В. Сады на крышах. / Г.Голлвитцер, В.Вирсинг. – М., 1972. – 118 с.
2. Лазарев А.Г. Ландшафтная архитектура / А.Г.Лазарев, Е.В.Лазарева. – Москва: Феникс, 2005. – 282 с.
3. Молчанов И. Сады на крыше // Архитектура, строительство, дизайн. / И.Молчанов. – 2006. – №2. – С.66-69.
4. Пособие по озеленению и благоустройству эксплуатируемых крыш жилых и общественных зданий, подземных и полуподземных гаражей, объектов гражданской обороны и других сооружений. – М. : Москомархитектура, ОАО «Москпроект», 2001.
5. Титова Н.П. Сады на крышах. / Н.П.Титова. – М. : ОЛМА-Пресс Гранд, 2002. – 112 с.
6. Шулдан Л.О. Сади на штучних основах як засіб гармонізації міського середовища / Л.О.Шулдан // Традиції та новачії у вищій архітектурно-художній освіті: Збірка наукових праць вузів художньо-будівельного профілю України та Росії / [Під заг. ред. Н.Є.Трегуб]. – Харків: ХДАДМ, №4,5/2005, – С.51-58.
7. Сычева А.В. Ландшафтная архитектура: Учеб. Пособие для вузов. / А.В.Сычева. – Москва: ООО «Издательский дом «ОНИКС 21 век», 2004. – 87 с.
8. Електронний ресурс, Режим доступа: Закон о зеленых крышах в Торонто <http://www.bielousov.com/2012/toronto-green-roofs-law/>
9. Електронний ресурс, Режим доступа: Зелені дахи Норвегії. <http://www.eco-live.com.ua/content/photoalbum/zeleni-dakhi-norvegii>
10. Електронний ресурс, Режим доступа: ЗинКо Україна озеленяєт кровлі в Криму <http://zinco.com.ua/zinco-ukraina-ozelenyaet-krovli-v-kry-m/>
11. Електронний ресурс, Режим доступа: Международная Конференция по озеленению.<http://zinco.com.ua/mezhdunarodnaya-konferentsiya-po-ozelen/>
12. Електронний ресурс, Режим доступа: Первый сад на крыше в Украине <http://zinco.com.ua/pervy-j-sad-na-kry-she-v-ukraine/>

13. Електронний ресурс, Режим доступу: Экологическая архитектура и живопись отца зеленых крыш Фриденсрайха Хундертвассера <http://mail.zelife.ru/ekozhil/ekodesign/17105-hundertwasser-.html>

Summary. Greening roofs – a promising trend in design that serves actual energy saving and environmental technologies worldwide. This article describes how to use the roof as object landscaping modern urban space.

Keywords: urbanization, landscape design, new technologies, green roofs and architecture.

УДК 787.7(477)+786.8

Малиновська І.С., студентка І курсу
Науковий керівник: Маринін І.Г.,
кандидат педагогічних наук, професор

АНСАМБЛЕВЕ ПОЄДНАННЯ БАЯНА З АКАДЕМІЧНИМИ ІНСТРУМЕНТАМИ В ТВОРЧОСТІ ВОЛОДИМИРА ЗУБИЦЬКОГО

Анотація. У статті висвітлюються особливості поєднання баяна з академічними музичними інструментами в творчості композитора В.Зубицького.

Ключові слова: баян, ансамбль, академічні інструменти.

Композиторська творчість В.Зубицького неодноразово привертала до себе увагу науковців-мистецтвознавців. Крізь призму сучасного академічного баянного виконавства творчість композитора розглядалася в працях В.Князева [3] й Д.Кужелева [4]; у контексті розвитку вітчизняної оригінальної літератури для баяна – у дослідженні А.Сташевського [5]; у зв'язку з вивченням феномену українського «модерн-баяну» – у дисертації І.Єрґієва [2]; у руслі неофольклорних тенденцій – у праці А.Гончарова [1].

Мета статті – з'ясувати особливості поєднання баяна з академічними музичними інструментами в творчості композитора В.Зубицького на прикладі його творів.

Численні баянні твори В.Зубицького приваблюють науковців у пошуках нового звучання в камерній музиці, звукових характеристик ансамблевого поєднання баяна з такими академічними інструментами, як флейта, фортепіано, скрипка, віолончель.

Ансамбль «баян – флейта» виявився первістком у камерній лабораторії композитора. Ці два інструменти є спорідненими за своєю

природою звукоутворення: звучання баяна відтворюється внаслідок дії стислого повітря; звуки у флейти видобуваються безпосередньо диханням людини, вдуванням повітря. Серед спільних рис можна відзначити блискучі віртуозні можливості обох інструментів, їх великий потенціал у застосуванні різних сучасних прийомів гри.

Першою спробою поєднати ці два інструменти композитор зумів у сюїті в «В горах» (1979). Майже через десять років були написані «Шість медитацій по Ш.Бодлеру» (1988), де композитор відходить від неофольклоризму у сферу найбільш сучасного письма. Особливістю авторського задуму твору є використання вірша, текст якого читає соліст-флейтист, або, за потребою, читець.

Іншим інструментальним поєднанням у творчості В.Зубицького став ансамбль «баян – фортепіано», до якого композитор звернувся у 1990-ті роки. Відомо, що у попередній практиці такий склад використовувався дуже рідко. Два самодостатні інструменти з яскраво вираженою мелодико-гармонічною функцією вважалися фактурно-взаємозамінними, несполучуваними у загальному звучанні твору. Серед спільних рис сучасних фортепіано і баяна – великі динамічні можливості у використанні різноманітних градацій нюансування. Відмінності концертних характеристик цих інструментів полягають у площині звукоутворення, у якій ударний згасаючий звук фортепіано протиставляється багатогранним довготривалим звуковим можливостям баяна.

У творах для баяна з фортепіано – «Дивертисмент» (1993), «Від Фанчеллі до Гальяно» (1996), «Flumen», «Carmen iucundum» (1997) – максимально використовуються природні колористичні якості інструментів; партії ансамблів не підпорядковуються одна одній, а вільно перетинаються і з'єднуються у своєму розвитку, надаючи звучанню барвистої колористичної художньої довершеності.

Природність ансамблевого сполучення баяна зі скрипкою ґрунтується на спільних артикуляційно-динамічних можливостях цих інструментів. З ансамблевим поєднанням «скрипка – баян» В.Зубицький плідно працює у 1990-ті роки. У творах для такого складу він варіює темброві поєднання: скрипка або віолончель з баяном – «Salute, Castelfidardo» (1990); скрипка або флейта з баяном – «Чардаш» (1996). У цих творах готується поява нового інструментального складу у творчості композитора – квартету.

На межі століть В.Зубицький звертається до ансамблю «флейта – віолончель – баян – фортепіано»: «Елегія» (1999), «Музика на кінець тисячоліття» (1999), «Sunny day» (2000), транскрипції музики М.Римського-Корсакова, С.Рахманінова, А.Хачатуряна, А.П'яццол-

ли, М.Скорика та інших композиторів. Різноманітний ансамбль у творах композитора будується за принципом класичного струнного квартету, де кожен з інструментів представляє певну оркестрову групу, а всі разом мають досягнути тембрового балансу у звучанні. Використання баяна у складі квартету класичних інструментів є спробою інтегрувати цей інструмент в академічну сферу, вивести його з «резервації народності» у світ нової оркестрової звучності. Це екстракт нової цілісності, де випробується баланс звучання інструментів, визначаються шляхи майбутнього розвитку баянного мистецтва. Знайдений оптимальний варіант поєднання інструментів репрезентує нову модель оркестрового звучання, де баян стане невід'ємною барвою його яскравої палітри.

Таким чином, можемо констатувати, що творчість В.Зубицького в розвитку баянного мистецтва є достатньо значимою і оригінальною в оновленні музичної баянної мови сучасними засобами композиторського письма; збагаченні сучасного баянного репертуару новими високохудожніми оригінальними творами; створенні нових тембрових поєднань баяна з іншими академічними інструментами в ансамблевій музиці; піднесенні баяна на новий якісний рівень, на якому академічне виконавство синтезується з популярним мистецтвом; інтеграції вітчизняного баянного мистецтва у світовий культурний простір.

Список використаних джерел

4. Гончаров А. Нефольклорні тенденції у баянній творчості у В.Зубицького: автореф. дис. канд. мист. : спец. 17.00.03. – Музичне мистецтво. / А.Гончаров. – К. : НМАУ ім.П.Чайковського, 2006. – 17 с.
5. Єргієв І. Український «модерн-баян» як феномен світового мистецтва: автореф. дис. канд. мист. : спец. 17.00.03. – Музичне мистецтво / І.Єргієв – Одеса, 2006. – 21 с.
6. Князєв В.Ф. Еволюція виконавської техніки в українській баянній школі (друга половина ХХ століття): автореф. дис. канд. мист.-ва: спец. 17.00. 03. – Музичне мистецтво / В.Ф.Князєв. – К., 2005. – 20 с.
7. Кужелев Д. Художні тенденції розвитку академічного баянного виконавства у другій половині ХХ ст. : автореф. дис. канд. мист. : спец. 17.00.03. – Музичне мистецтво / Д.Кужелев. – К. : КНУКІМ, 2002. – 20 с.
8. Сташевський А.Я. Баянне мистецтво України: тенденції розвитку оригінальної музики та індивідуальне втілення жанрово-стильово-

вого аспекту у творчості Володимира Рунчака: автореф. дис. канд. мист-ва: спец. 17.00.03. / А.Я.Сташевський. – К., 2004. – 20 с.

Summary. In the article the features of combination of bayan light up with academic musical instruments in creation of composer In.Zubickogo.

Keywords: bayan, band, academic instruments.

УДК 373.3.016:78

Малиновська І.С., студентка I курсу
Науковий керівник: **Аліксійчук О.С.**,
кандидат педагогічних наук, доцент

ВИКОРИСТАННЯ МУЗИЧНИХ ІГРАШОК-ІНСТРУМЕНТІВ У РОБОТІ З МОЛОДШИМИ ШКОЛЯРАМИ

Анотація. У статті висвітлюються питання методики навчання гри на дитячих музичних інструментах учнів початкової школи. Також обґрунтовано ідею дитячого музичного виконавства як передумови творчих проявів молодших школярів.

Ключові слова: дитячі музичні інструменти, іграшки-інструменти, елементарне інструментальне музикування, молодші школярі, творчий розвиток.

Програми з музики для середньої загальноосвітньої школи передбачають надання великої уваги грі на елементарних музичних інструментах у дитячому оркестрі. Музикування в оркестрі на уроках музики розвиває творчі здібності учнів. Завдяки цьому виду діяльності вирішуються наступні конкретні завдання [1]:

- освітні: формувати навички виконавських прийомів на елементарних музичних інструментах;
- виховні: пробуджувати інтерес до інструментальної творчості та музикування в оркестрі, виховувати почуття відповідальності, товариствськості, вміння поводитись в колективі;
- розвиваючі: розвивати музичні здібності (чуття ритму, звуковисотний та тембровий слух), розвивати особистість школяра в цілому.

Т.Тютюнниковою створена програма елементарного музикування за системою Карла Орфа, що синтезує в умовах музично-ігрового спілкування ритмізовані жести, рухи і мелодекламацію або спів з додаванням неважкого акомпанементу на орфівських інструментах [4].

Прикладом музикування на звучних предметах (із досвіду Т.Тютюнникової) може бути озвучування вірша чи пісні за допомогою: шарудіння листків паперу, дмуханням у пляшку, ударами дерев'яних паличок олівців), а також використання пластмасових, дерев'яних чи картонних коробок тощо.

На думку Т.Тютюнникової, для виготовлення саморобних інструментів потрібна фантазія і бажання винаходити [4]. Для цього знадобиться:

- різний папір целофан, пергамент, газета, гофре та ін.;
- дерев'яні кубики, олівці, котушки, палички різної товщини, брусок;
- коробочки з різних матеріалів (картонні, пластмасові, металеві), баночки (з-під кави, соку, газованої води), форми від шоколадних яєць;
- природні матеріали: жолуді, каштани, горіхи, шишки, різна крупа, камінчики, пісок;
- шматочки пластику, гудзики, невеликі металеві предмети (ключі, гайки, кільця та ін.);

Можна запропонувати дітям спробувати пограти, наприклад, папером різними способами: ритмічно м'яти, терти, рвати. Потім звернути увагу на те, скільки відтінків звучань можна розрізнити в паперовій музиці. Паперові звуки можуть утворювати композиції, для яких можна придумати цікаві назви, наприклад, «Паперова симфонія», «Нічний ліс».

Грою на подібних інструментах учні із задоволенням будуть супроводжувати ритмічну вправу, рецитацію вірша, вивчену пісню, драматизацію, створений власний літературний чи музичний твір.

Усі без винятку учні можуть музикувати за допомогою звучних жестів: плескання, ляскання, тупання, клацання тощо. Для даного виду музикування можна застосовувати партитури, де для кожного інструмента буде свій нотний стан, своя партія-лінія. На початковому етапі музикування за партитурою вона може виглядати так: П – плескання; С – стукання долоньями по парті; Т – тупання ногами).

Наступним етапом є ознайомлення учнів з дитячими музичними інструментами. Гра на дитячих інструментах – захоплюючий та корисний для учнів молодших класів вид музичної діяльності. Музичні іграшки та інструменти прикрашають життя дитини, розважають її, викликають прагнення до власної творчості. У роботі з дітьми застосовуються різні музичні інструменти та іграшки-інструменти. Одні з них створені на основі народних (тріскачка, бубон, барабан, дерев'яні

ложки, баян, акордеон), інші – за типом інструментів симфонічного оркестру (арфа, ксилофон, металофон, гобой, кларнет). Серед дитячих музичних інструментів та іграшок-інструментів є всі основні групи: ударні, духові, струнні, клавішні, клавішно-язичкові [2].

Так, зокрема, у процесі гри на дитячих інструментах розвиваються музичні здібності і перш за все всі види музичного слуху: звуковисотний, метроритмічний, ладогармонічний, тембровий, динамічний та почуття музичної форми.

Діти відкривають для себе світ музичних звуків, навчаються розрізняти тембр звучання різних інструментів, вдосконалюють виразність виконавства. Окрім музичних здібностей розвиваються вольові якості, зосередженість, увага. Ось чому музикування входить у всі програми з музичного виховання.

Музикування ефективно впливає на розвиток дитини і в інших видах музичної діяльності, зокрема у співі. Діти починають чистіше і виразно співати. Незважаючи на те, що регістри деяких інструментів (дзвіночки і металофон) не збігаються з регістрами дитячого голосу, сольфеджування з одночасним програванням окремих інтонацій і зворотів координує роботу слуху і співочого голосу, що підвищує якість співу.

Безперечна і виховна функція оркестру, оскільки колективне музикування є також і однією з форм спілкування. У дітей формується відповідальність за правильне виконання своєї партії, зібраність, зосередженість. Оркестр об'єднує дітей, виховує волю, наполегливість у досягненні поставленого завдання, допомагає подолати нерішучість, невпевненість у своїх силах.

Підсумовуючи зазначимо, що гра на дитячих музичних інструментах є однією з найдоступніших форм музичного виховання молодших школярів. Діти швидше засвоюють нотну грамоту, краще сприймають музичні твори, покращується також почуття ритму, тембровий та гармонічний слух. Це особливо важливо в роботі з нечисто інтонуючими: у таких дітей зникає почуття їх недостатньої музикальності, зневіра в своїй спроможності займатися музикою, співом. Саме завдяки дитячому інструментальному музикуванню розширюється сфера музичної діяльності учнів, підвищується інтерес до музичних занять, розвивається музична пам'ять, увага, долається зайва сором'язливість, скутість, розвиваються і удосконалюються творчі та музичні здібності.

Список використаних джерел

1. Амлінська Р. Музичні інструменти-іграшки / Р.Амлінська. – К. : Муз. Україна, 1986. – 26 с.

2. Элементарное музыкальное воспитание по системе Карла Орфа / Сост. Л.А.Баренбойм. – Сов. Композитор, 1978. – 367 с.
3. Леонтьева О.Т. Карл Орф / О.Леонтьева. – М. : Музыка, 1984. – 334 с.
4. Тютюнникова Т. Природные и самодельные инструменты в музыкально-педагогической концепции К.Орфа / Т.Тютюнникова // Дошкольное воспитание. – 1999. – №7. – С.101-109.

Summary. In the article the questions of methods of studies of playing the are illuminated child's musical instruments of students of initial school. The idea of child's musical performance as pre-conditions of creative displays of junior schoolboys is also reasonable.

Keywords: child's musical instruments, toys-instruments, elementary instrumental musical, junior schoolboys, creative development.

УДК 746.5

Марценюк О.М., студентка IV курсу
Науковий керівник: **Шульц Н.А.**, асистент

ВИРОБИ З БІСЕРУ В УКРАЇНІ

Анотація. У статті розглядається мистецтво виготовлення прикрас із бісеру на Україні.

Ключові слова: мистецтво, бісероплетіння, тердан, бусра, ручна робота.

Постановка проблеми. Мистецтво виготовлення прикрас із бісеру, як і вишивка та інше жіноче рукоділля, прийшло до нас із глибини історії. З покоління у «покоління передавалась техніка виготовлення оздоб, узорів та народних орнаментів. Завдяки своїй різноманітності, барвистості, самобутнім народним мотивам, витонченості селянські бісерні прикраси здобули визнання не тільки на батьківщині, а й за її межами. Вироби сільських майстринь, створені понад 100 років тому, і сьогодні чарують своєю красою, вражають оригінальністю форм та кольорових поєднань: чудово пасують до сучасного одягу. Батьківщина бісеру – Стародавній Єгипет, де з непрозорого скла виготовляли штучні перлини, які арабською мовою називались «бусра», звідки й пішла його назва. Там він був прикрасою і предметом торгівлі.

На території нашої держави бісер був відомий ще за часів Київської Русі, про що свідчать археологічні дані та письмові джерела. Наші

предки знали скляне намисто й бісер не тільки завдяки торговим зв'язкам з країнами Близького сходу та Візантією. Численні вироби й прикраси із скла, знайдені у VIII-XII ст., свідчать про широкий розвиток склоробної справи.

Прикрасами з бісеру в Україні оздоблювали головні убори, вплітали в коси, носили їх на грудях, шиї, руках. Носили прикраси по-різному: в одних селах тільки жінки, в інших – і молодиці, і дівчата; ними прикрашали чоловічі капелюхи, дівочі весільні головні убори. Найпоширеніші були шийні та нагрудні жіночі прикраси у вигляді вузьких смужок, плескатих ланцюжків та заокруглених ажурних комірців. Найбільш поширена назва виробу з бісеру «гердан» – плетений шнурок чи тасьма, а також прикраса у вигляді плескатого ланцюжка або ажурного комірця з різнокольорового бісеру, яким жінки прикрашали шию або голову, а чоловіки – капелюхи.

Мета стамі – ознайомитись з виробами з бісеру в Україні.

Виклад основного матеріалу. Заглянувши до історії дізнаємося, що Батьківщиною бісеру був Стародавній Єгипет, де з непрозорого скла виготовляли штучні перли понад 4000 років тому. Ці різнокольорові, блискучі перлинки (які по-арабському називалися «бусра» – «бусер») мали дуже ефектний вельми коштовний вигляд. Цією оздобою прикрашали одяг фараонів, а також виготовляли прикраси, якими прикрашали шию, руки, ноги. Звідси потрапивши до Візантії бісерні прикраси передались до Європи. Тут бісерне гаптування розквітло в XIII ст. А згодом бісер почала виготовляти Венеція, яка й донині зберегла почесний титул «столиці скла». В різних країнах ці прикраси носили по-різному, але скрізь їх вважали прикрасами найвищого ґатунку, і далеко не кожному таке дозволялося. В італійських, німецьких князівствах гаптування з бісеру розквітло в XV ст. А в XVI-XVIII ст. бісер почали виготовляти в Чехії, котра й досі відома, як країна виробництва бісеру [3, с.12]. Найбільшого розвитку виробництво бісеру досягло в першій половині XIX ст. коли завдяки конкуренції Венеції та Чехії ринок наповнився бісером найрізноманітніших форм, кольорів, розмірів (0,5-5 мм.) та прозорості [2, с.31].

Саме через Чехію бісерне мистецтво потрапило до Західної України і Карпат. Спочатку завозили бісер в дуже малій кількості, продавали його наперетками. Заїждже диво насамперед було лише привілеєм аристократії, та заможних людей. Бісером оздоблювали предмети релігійного культу, він вважався добірною прикрасою для церковних шат. А також оздоблювали речі для княжого двору. З бісеру плели різноманітні сітки, низали торочки й рясна до головних уборів, виготовляли гуд-

зики й сережки, ним вишивали. За цю роботу брались лише талановиті вишивальниці, підкреслюючи розкіш золотого шитва. Згодом, можна сказати, ювелірним рукоділлям, почали захоплюватися все більше і більше жінок. І на даний час не можливо встановити з якого моменту це мистецтво стало народним [4, с.13]. Виготовлені з бісеру вироби мають притаманні лише їх орнамент, колорит, місцеві назви. Найпоширенішими були шийні та нагрудні жіночі прикраси з різнокольорового бісеру, у вигляді вузеньких смужок, плесканих ланцюжків та заокруглених ажурних комірців. Для виготовлення прикрас з бісеру використовували прозорий і темний, фарфоровий і скляний, дрібний круглий бісер. На основі найстаріших зразків першої половини XIX ст. (Музей народного мистецтва Гуцульщини і Покуття ім.Й.Кобринського м.Коломия) можна припускати, що найдавнішим способом їх виготовлення було плетіння – нанизування – силяння бісеру на волосінь (волос із кінського хвоста) або міцну нитку, кінчик якої замочували у віск (звідси й походить – «силянка») [1, с.34].

Прикраси з бісеру споконвіку й тепер мають призначення «оберегів». Яскраві бісерні мережива вважаються носіями магічних сил. Навіть зле око зупиниться насамперед на майстерно виготовленій речі. Тож не диво, що за цю роботу беруться тільки люди з чистими намірами й «легкою рукою», передаючи тепло своєї енергії на чутливе бісерне зерно, а через нього – на інших людей [2, с.31].

Майстерно, зі смаком виготовлені вироби незмінно викликають захоплення, вражають оригінальністю форм та кольорових сполучень. З бісеру плетуть і тчуть сумочки і гаманці, декоративні наволочки для подушок і підстаканники, серветки, картини, чохла для окулярів. Бісером прикрашають полотняні сорочки і головні убори, керсети й кептарі. І, звичайно, його широко використовують для виготовлення таких жіночих прикрас, як комірці, гердани, пояси, брошки, кулони, сережки тощо [1, с.18].

Сучасні прийоми нанизування бісеру дбайливо збережені традиції старовинного народного мистецтва, нині майстерно доповнені новими формами й узорами. Адже дуже важко відмовитися від такої багатой спадщини [4, с.12].

Висновки. Виходячи з вище сказаного, одяг наш – це наше зовнішнє «Я». По одягу можна пізнати не лише те, чи людина є багата або вбога. В її одязі ховається значно більше рис для тих, що вміють з нього читати. Там виступає все: естетичний смак людини, її освіта, ступінь інтелігентності. Сучасні вироби з бісеру мають великі перспективи для подальшого розвитку, прикраси завжди будуть в моді.

Список використаних джерел

1. Антонович Є.А. Декоративно-прикладне мистецтво / Є.А.Антонович, Р.В.Захарчук-Чугай, М.Є.Станкевич. – Львів: Світ, 1992 р. – 209 с.
2. Бухан А.Ф. Народні художні промисли України / А.Ф.Бухан. – К. : «Наукова думка» 1979 р. – 67 с.
3. Гургула І. Народне мистецтво західної України / І.Гургула. – 1966 р. – 78 с.
4. Литвинець Э.Н. Низание и ручное вышивание / Э.Н.Литвинець. – 1996 р. – С.12-13.
5. Щербаківський В. Українське мистецтво / В.Щербаківський. – К. : Либідь, 1995 р. – 137 с.

Summary. The article deals with the art of making jewelry with beads in Ukraine.

Key words: art, beading, gerdan, busra, handmade.

УДК 7.037.1(477)«19»

Мельник І.В., студентка VI курсу

Науковий керівник: Урсу Н.О.,

доктор мистецтвознавства, професор

ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНІ ЗАСАДИ ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ-НЕОФОВІСТІВ

Анотація. Авангардне мистецтво являється символом ХХ століття, а саме українське авангардне мистецтво та його художньо-естетичний аспект займає важливе місце у світових мистецьких досягненнях. У статті робиться спроба проаналізувати творчість сучасних українських художників-неофовістів.

Ключові слова: мистецтво, авангард, фовізм, неофовізм, живопис.

Постановка проблеми. Фовізм нерідко називають першим модерністичним стилем мистецтва ХХ ст. Ця художня течія мала досить короткий період організаційно оформленого існування, якщо про такий етап фовізму взагалі можна говорити, оскільки стабільної фовістської групи або будь-якої загальної теоретичної програми так і не було створено. Історія фовізму поволі починається близько 1902 р., він дістає найменування в 1905 р., завершується до 1908-го року. Фовізм

представляли художники А.Матісс, А.Дерен, Р.Дюфі, Ж.Пуо, М.Вламінк. Коли на паризькій виставці 1905 року були продемонстровані полотна художників-експериментаторів, що залишали у глядача відчуття енергії й пристрасті, що випромінювали від картин, один із французьких критиків затаврував авторів словом *les fauves* – «дикі звірі» [1, с.34-36].

З появою західноєвропейського авангардного мистецтва ХХ століття, розпочалось його вивчення такими особистостями: А.Бретоном, А.Глезом, Ф.Маринетті, Р.Хюльзенбеком. Варто віддати належне дослідженням західного авангардного мистецтва колишнього Радянського Союзу в період 60-х – поч. 80-х років науковим працям В.Борєва, Д.Горбачова, В.Крючкової, І.Кулікової, Н.Малахова, С.Можнягуна, Д.Наливайка, Л.Рейнгардта, В.Турчина. Українському авангардному мистецтву присвячені також праці Н.Асєєвої, А.Бичко, С.Білокона, Д.Горбачова, Е.Димшица, І.Диченка, О.Кашуби, Л.Левчук. У роботах цих авторів дається критичний аналіз авангардистської теорії та практики, мистецтво модернізму звинувачується у відмові від зображення реальності, відсутності естетичного змісту, космополітичності, анти-традиційності тощо.

Інтерес вчених та недостатня розробленість даної проблеми спонукає до виникнення відповідних досліджень, тому *мета статті* – розгляд художньо-естетичних засад творчості сучасних українських художників-нефовістів.

Виклад основного матеріалу. На хвилі національно-культурного руху в Україні в кінці ХІХ століття в суспільстві сформувалася потреба у новому сучасному національному стилі. Свідомо осмислене звернення до своїх історичних коренів, художніх традицій, яке ніколи раніше спеціально не висувалося, стало надзвичайно важливою віхою в історії української культури, відображаючи широке суспільне визнання її ідейної і художньої специфіки, прагнення української спільноти до своєї культурної ідентифікації.

Саме виразність кольору художники-новатори вважали головним у своєму живописі. При цьому вони відмовлялися від імітаційної функції фарби. На їхню думку, фарба має бути світлоносною, інстинктивною, не замутною подібністю або рефлексією. Матісс та його однодумці шукали максимально локальний червоний, жовтий, синій, зелений чи білий кольори, внаслідок чого цим художникам властива надзвичайна інтенсифікація палітри. Гранична узагальненість форми виключала можливість світлотіньових характеристик, тому повітряний простір і перспектива фовістів цікавили мало.

Українські художники Тетяна Малковська та Володимир Марчук – члени національної спілки художників України. Їхні картини мандрували залами України, Польщі, Угорщини, Австрії, Грузії, Туреччини, Литви. Митці взяли техніку фовістів, але вклали свій національний контекст [7]. Їхній стиль має українські глибинні народні корені, традиційну декоративність, фольклор. Наприклад, робота «Тайна вечера» В.Марчука виконана не горизонтально, як здебільшого відображають цей сюжет, а вертикально. По-друге, апостолів він намалював нетрадиційно, у вигляді козаків з оселедцями. Ніхто до нього такого не робив, він перший. Це власне авторське філософське бачення: не копіювати когось, а творити щось таке, щоби тебе запам'ятали [6].

Створюючи нову живописну реальність, Олексій Малік відмовляється від прямої перспективи, як ознаки видимої реальності. У його полотнах присутнє особливе світлове середовище, яке стає формою розсіяно-концентричного простору, притаманного живопису бароко. Багатошаровий простір розгортається в глибину, не замикаючись в єдиній точці на горизонті, а розсіюється у всі сторони, надаючи композиціям внутрішньої динаміки. Предметний світ в картинах художника не має вираженої матеріальності, він створений з єдиної «кольорової матерії». Персонажі і предмети втрачають свою «тілесну» вагу, а оточуючий їх простір стає насиченою колористичною субстанцією. У картині «Іділя» (2008) показані юнаки та дівчата на золотистому узбережжі, на фоні блискучого моря. Плавні вигини напівоголеного тіла красуні на першому плані, її м'які кокетливі жести, звернуті до молодого супутника, передають процес любовної гри, легкого флірту. У композиції «Око» (2008) митець втілює ідею єдності люблячих чоловіка і жінки. У горизонтальному форматі зображені тільки голови персонажів, що притулилися щочка до щочки. Об'єднані у цілісний силует, декоративно трактовані голови не вміщуються у заданий формат. Центром практично симетричної композиції є око дівчини, яке одночасно належить і юнакові, як частині неподільного цілого. Пластичне рішення викликає асоціації образу з древніми міфологічними істотами – андрогінами, які мали величезну енергію, оскільки поєднували в собі первісні начала природи, чоловічі та жіночі сили Неба і Землі. Тіло їх було округлим, мало два лиця, чотири руки і чотири ноги. Посягнувши на владу богів, андрогіни були покарані Зевсом та розрізані навпіл. Відтоді, за переказом, половинки ходять по землі та шукають один одного [5].

Ідеальний світ, який існує у картинах живописця Михайла Деяка, виблискує та яскравіє немов дорогоцінним камінням, що не має тіні. Атмосфера створюється декоративним звучанням чистих, гранично

яскравих кольорів. Сучасний художник наслідує традицію перетворення життя через живопис, що йде не від академізму, а від мистецтва А.Матісса і художників французького фовізму та німецького експресіонізму. Сам колір у його полотнах стає основним засобом вираження художнього образу, багатозначною метафорою, яка створює в душі сприйнятливого глядача змістові та емоційні асоціації [4].

Висновки. Живописний доробок М.Деяка, О.Маліка, Т.Малковської, В.Марчука можна визначити, як творчість художників, послідовників фовізму в українському авангардному мистецтві. Вплив їхньої творчості на формотворення новітнього мистецтва, як українського так і світового, на даний момент є його невід'ємною складовою. Роботам цих художників притаманні риси цієї авангардної течії, але в сучасній інтерпретації. Це відкритість відчуттів, інтелектуальна метафорика, відмова від лінійної та повітряної перспектив, екстраполяція кольору тощо. Наступні розвідки будуть присвячені проблемі використання фактури українськими неофовістами.

Список використаних джерел

1. Турчин В.С. По лабіринтам авангарду / В.С.Турчин // – М. : МГУ, 1993. – 248 с.
2. Вечірко Р.М. Українське образотворче мистецтво ХХ ст. / Р.М.Вечірко // Українська та зарубіжна культура. – К., 1998. – 272 с.
3. Горбачов Д.О. Український авангард 1910-1930 р. / Д.О.Горбачов // – К. : Мистецтво, 1996. – 400 с.
4. Електронний ресурс, Режим доступу: <http://zakarpattya.net.ua/News/88332-U-Kyievi-vidkrylasia-vystavka-zakarpattsia-Mykhaila-Deiaka-FOTO>.
5. Електронний ресурс, Режим доступу: <http://www.artmajeur.com/malyk/>
6. Електронний ресурс, Режим доступу: <http://www.interesniy.kiev.ua/znamenitye-kievlyane/hudozhniki/ivan-marchuk/ivan-marchuk-ya-yesm/>.
7. Електронний ресурс, Режим доступу: <http://vip.volyn.ua/article/tetyana-myalkovska-ukra-na-vzagal-vtratila-kol-r>.

Summary. *Avanguard art is a symbol of the twentieth century, namely the Ukrainian avanguard art and especially its artistic and aesthetic aspect that plays an important role in the world best. The article tries to analyze the work of contemporary Ukrainian artists neofoviztiv.*

Keywords: *art, avanguard art, fovism, neofovism, painting.*

Молчанова І.В., студентка ІV курсу
Науковий керівник: Маринін І.Г.,
кандидат педагогічних наук, професор

НАРОДНА ТЕМАТИКА В БАЯННО-АКОРДЕОННІЙ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

***Анотація.** У статті висвітлюється еволюціонування тенденції використання жанру обробки народної музики в художньо-репертуарних зразках акордеонно-баянної музики в творчості українських композиторів.*

***Ключові слова:** обробка народної музики, народна тематика, композиторська творчість.*

Аналіз сучасної фахової методичної та наукової літератури засвідчує, що до питання висвітлення характерних особливостей розвитку жанру обробки народної пісні та танцю автори звертаються дотично, хоча в полі їх досліджень є питання творчості композиторів (М.Булда, А.Гончаров, М.Імханіцький, А.Сташевський), особливостей фактури (А.Чорноіваненко), жанрових та стилістичних особливостей творів для баяна-акордеона (І.Єргієв, В.Янчак).

Метою статті є висвітлення розвитку жанру обробки народної музики в творчості українських композиторів на прикладі художньо-репертуарних зразків.

В Україні одним із початківців у заснуванні жанру обробки народної пісні і танцю є Микола Різоль. Його концертні обробки на народні теми («Дошик», «Українська фантазія», «Ах ти душечка», «Коси русії»), як новий етап репертуарного професіоналізму, користувалися популярністю у навчальних закладах та концертній естраді 50-60 р. Автор плідно працює як у сольному, так і в жанрах. Вільне володіння інструментом та знання його специфіки, тонке відчуття народної мелодики дозволяло йому повноцінно розкривати виражальні можливості баяна.

Жанр обробки продовжує розвиватися у творах В.Подгорного (фантазія на білоруську народну тему «Перепілонька» та українську «Повій вітре на Вкраїну», варіації на тему російської народної пісні «Полосинька» та ін.), К.Мяскова (15 п'єс у формі танців народів СРСР), Л.Горенка («Їхав козак за Дунай») та ін.

Досить плідно працює у цьому жанрі В.Подгорний. Для композитора характерним є оркестрове симфонічне мислення. У його творчості «... становлення баяна як академічного інструмента склалося в реалізації саме можливості втілення «оркестровості», <...> використо-

вуючи типові фортепіанні, скрипкові, хорові види звучання, «підказані» зазначеною тенденцією «оркестралізації» [2, с.86]. Симфонізація втілюється композитором через активний й напружений драматичний розвиток, насичення музичної тканини контрапунктуючими лініями, голосоведення яких нагадує оркестрове, застосування акордів у широкому розташуванні, тембрально-оркестрову різноманітність, що відтворюється баянними засобами (слід зауважити, що фактично всі баянні твори В.Подгорного оркестровані для народного чи симфонічного оркестру). Творчість В.Подгорного, що ґрунтується на народнопісенній основі, характеризується яскравою національною своєрідністю і вона, незважаючи на «... тенденцію до швидкої зміни актуального оригінального репертуару користується заслуженою популярністю у сучасних виконавців» [1, с.198].

Разом із диференціацією концертного напряму баянного виконавства від фольклорно-аматорського, що відбувається у 50-х роках, у композиторській творчості проходить поступовий відхід від традиційних методів обробок варіаційного типу до об'ємних творів із більш ускладненою композиційною формою (фантазій, рапсодій, парафразів), в яких народна тема є лише базисом для творчої імпровізації, пошуків нових специфічно музичних та технічних можливостей інструмента, шляхів реалізації творчої індивідуальності артиста. В той же час активна академізація та вдосконалення конструкторсько-акустичних властивостей баяна спонукали до втрати самотутньо народної тембрової специфіки. Спостерігається репертуарний відхід від першоджерела походження інструмента – фольклору. За короткий історичний шлях розвитку баянності з великою мірою мистецької переконливості досягнули репертуарні надбання інших академічних інструментів (фортепіано, скрипки, можливості також дозволили інтерпретувати на інструменті свіжі авангардно-модерністичні ідеї, що свого часу навіть не уявлялися у відтворенні на баяні.

У творчості молодих українських композиторів 70-х років яскраво відображений вплив так званої «нової фольклорної хвилі» (В.Зубицький – «Карпатська сюїта», В.Рунчак – «Українська сюїта», В.Власов – «Веснянка», «Колядка», «Гаївка» та ін.). У музичній мові цих авторів відбувається органічне поєднання сучасних специфічно-баянних виражальних засобів, гострої гнучкої ритміки, елементів джазової гармонії зі своєрідним фольклорним колоритом та національною ментальністю музичного мовлення. Спостерігається фактична відмова від традиційної обробки. Автори використовують фрагментоване цитування народного мелосу в оригінальних творах (мотив «Аркана» у «Болгарському

зошиті» чи гуцульської коломийки у «Карпатській сюїті» В.Зубицького і т.д.). Як стверджує Є.Іванов, «... розвиток жанру обробки народного мелосу у творчості українських композиторів-баяністів В.Власова, В.Зубицького, В.Подгорного, та інших набув зовсім іншої якості, на відміну від традиційних обробок 50-60-х років. Такі твори, як «Карпатська сюїта» В.Зубицького, «Парафраз на народні теми» В.Власова, «Повій вітре на Україну» В.Подгорного, що ґрунтуються на українських народнопісенних та танцювальних темах, оригінально інтегрували в собі національно-стильовий колорит та сучасний стиль музичної мови. Ці твори важко віднести до жанру обробки тому, що за характером осмислення матеріалу вони наближаються до розряду оригінальних п'єс для сучасного академічного баяна. Таким чином відбулася трансформація жанру обробки в жанр сучасного оригінального репертуару» [1, с.195].

Оригінальною в цьому контексті є творчість В.Зубицького. Композитор максимально використовує широкі технічні та реєстрові можливості сучасного багатотембрового баяна. В одних випадках спостерігається тісна «прив'язаність» тембрів баяна до відповідних образів, наприклад, у «Карпатській» сюїті, в інших – демонструються різномунітні характеристичні ефекти, які передають тембральні зіставлення («Свято в горах» із «Болгарського зошита»).

У творчості В.Зубицького найбільш яскраво вирізняється насиченість музичної тканини специфічно-баянними виконавськими прийомами та фактурно-тембровими ефектами, частим є застосування сонористичних засобів, що є важливими чинниками у розвитку драматургії твору, а також спонукає до театралізації фактури та виконавської техніки. На сучасному етапі спостерігаємо вплив популярної та джазової лінії на композиторську творчість для баяна й акордеона, що виявляється у тенденції до джазового оформлення обробок народного мелосу і оригінальних класичних тем. Адже корені стилів знаходимо у фольклорі, а їх зближення відбувається на імпровізаційній основі. Такі баянні композиції користуються великою популярністю у сучасній слухачько-глядацької аудиторії. Одним із провідних українських композиторів цього напрямку є В.Власов. Його оригінальна творчість в популярному жанрі широко відома («Свято на Молдаванці», «Парафраз народну тему» та ін.).

Таким чином, створений на народній тематиці високохудожній оригінальний репертуар ґрунтується на новітніх підходах і використанні технічних можливостей акордеона і баяна, їх неповторних музичних і виразально-технічних особливостей. Окреслена тенденція досить

чітко простежується у композиторській та виконавській творчості українських композиторів у народному, джазовому та популярному напрямах акордеонно-баянного виконавства.

Список використаних джерел

1. Іванов Є.О. Академічне баянно-акордеонне мистецтво в Україні (історичний аспект): дис. канд. мист. : 17.00.03. – Музичне мистецтво / Євген Олександрович Іванов. – К., 1995. – 277 с.
2. Чинаев В. «Открытое» сочинение и исполнитель (пути осмысления и звукового воплощения алеаторных композиций) / В.Чинаев // Музыкальное исполнительство и педагогика: Сб. статей. – М. : Музыка, 1991. – С.213-239.

Summary. The article highlights the evolution of using the genre of folk music processing in art repertoire samples of accordion music in the works of Ukrainian composers.

Keywords: adaptation of folk music, folk themes, composers creativity.

УДК 37.016:78

Молчанова І.В., студентка IV курсу
Науковий керівник: Вовсвідко Л.М.,
кандидат педагогічних наук, доцент.

ПРОБЛЕМИ ПРОФЕСІЙНОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ

Анотація. У статті розглянуто проблеми сучасних закладів професійної музичної освіти.

Ключові слова: професійна музична освіта, контингент учнів, культура, мистецтво, інноваційність, результативність, культурно-освітній комплекс, соціальна значущість, національні традиції.

В останні роки активно обговорюються проблеми педагогічної творчості, інноваційності різноманітних методик, індивідуального підходу до розвитку та становлення особистості. Визнання людини найвищою цінністю сучасного суспільства зумовлюється трансформацією його місця і ролі в житті суспільства під тиском таких процесів, як глобалізація та інформаційна революція. Це передбачає розвиток галузей соціального призначення як стратегічного пріоритетного напряму життєдіяльності суспільства, у тому числі освіти, культури та мистецтва.

У зв'язку з розвитком професійної музичної освіти потрібно переосмислити педагогічні підходи, вивчити нові тенденції розвитку мистецької освіти та шляхи вдосконалення педагогічної творчості та майстерності. І.Г.Песталоцці наголошував: «Що для розвитку педагогічного мистецтва необхідно володіти різними педагогічними методами» [1, с.7]. А також був проти рутинності й одноманітності прийомів педагогічної діяльності, в такий спосіб вперше порушивши питання про творчість учителя. Визначальними рисами педагогічної творчості виступають новизна, оригінальність, нестандартність, інноваційність процесу та результату педагогічної діяльності, вихід за межі відомого в педагогічній науці та практиці (Ф.Н.Гоноболін, А.К.Маркова, І.Ф.Харламов та ін.) [1, с.6]. Але в гонитві за ідеями творчого підходу до педагогічного процесу слід уникати підробок. Тому у визначеннях суті педагогічної творчості багато авторів, окрім новизни як провідної характеристики творчої діяльності, наголошують на результативності, високій ефективності педагогічної діяльності, соціальній значущості, доцільності, оптимальності створених педагогічних інновацій.

Саме культура та мистецтво є фундаментом, на якому базується формування людського капіталу – головного елементу національного багатства країни. Реформування системи професійної музичної освіти та культури, є вкрай необхідними для сприятливого соціально-економічного та демографічного майбутнього, утвердження України на світовій арені, як високотехнологічної економічно-розвинутої демократичної держави. Рівень розвитку держави оцінюється за кількістю талановитих дітей, оскільки це є її внесок у світову скарбницю надбань людства [1, с.6].

Виникає нагальна потреба відтворення культурно-освітнього комплексу. Існуючий в Україні культурно-освітній комплекс перебуває в критичному стані. Перехід до ринкових відносин супроводжується рядом негативних явищ, які проявляються передусім у невідповідальності нинішнього рівня професійної музичної освіти. Саме тому головним завданням освіти та культури стає формування професійних навичок, інтелектуальних, моральних і духовних властивостей особистості.

У сучасній педагогіці професійна мистецька освіта є самостійною, рельєфно окресленим напрямом, діапазон якого охоплює широкий спектр завдань: від духовного становлення особистості до забезпечення належного культурно-естетичного клімату цивілізованої держави. Перехід до нових суспільно-економічних відносин вимагає змін у системі професійної мистецької освіти. Загальновідомим є той факт, що її ефективність знаходиться в прямій залежності від якісного рівня за-

гальної системи естетичного виховання. Цей рівень забезпечують загальноосвітні заклади, культурно-мистецькі установи, творчі спілки та об'єднання. Зараз мережа професійних навчальних закладів України вкочас: початкові спеціалізовані навчальні заклади – позашкільна освіта; спеціалізовані школи; студії з підготовки акторських кадрів, професійних музикантів для національних творчих колективів України [3, с.81].

Але останнім часом у системі професійної освіти з'являються нові мистецько-навчальні установи: школи естетичного виховання, різноманітні творчі студії. Головною метою існування цих закладів є пошук найбільш ефективних підходів у реалізації завдань підготовки мистецьких кадрів, висококваліфікованих, конкурентноспроможних у світовому культурному просторі. Все це має здійснюватися в одній, забезпеченій матеріально та інтелектуально навчально-виховній системі, де гармонійно поєднуються її складові, і представлена можливість спостерігати за розвитком обдарованої особистості протягом всього періоду професійного становлення, постійно його корегуючи. Добре відомим фактом є твердження, що творчі можливості закладені природою у кожній людині. Але ці можливості повинні бути педагогічно скорегованими, забезпечені професійними основами. Саме тому мистецька освіта є процесом у якому формується цілісне сприйняття прекрасного у мистецтві та дійсності, творче самовиявлення, притаманне кожній людині. Проблема залучення дітей до творчості, підготовка фахівців високого класу в галузі музичного, хореографічного, образотворчого, театрального мистецтв набуває морального змісту, бо за конкретними результатами творчості стоїть внутрішній розвиток особистості, формування людської гідності і самосвідомості, життєвої позиції майбутнього діяча української культури [2, с.6].

Тому, мистецькі заклади повинні бути полі функціональними закладами, в яких поєднуються акумуляція світового досвіду та власних національних традицій з експериментальним пошуком конкретних шляхів формування творчого потенціалу обдарованої дитини, підготовки високоосвічених, конкурентноспроможних фахівців, спроможних у майбутньому гідно презентувати українське мистецтво. Вимоги часу є підставою для створення динамічних, гнучких структур, спрямованих на пошук нових форм освітньої діяльності, соціально-економічної та культурної ситуації в країні. Засвоєнню мистецьких дисциплін, сприяє широке використання сучасних інформаційних технологій.

Завдання мистецької освіти полягає в тому, щоб, спираючись на вже набутий досвід, створювати найсприятливіші умови організації

професійної мистецької освіти обдарованих дітей України, шукати і знаходити шляхи для якісного оновлення української професійної освіти.

Список використаних джерел

1. Лукін Ю.А. Мистецтво як інформаційна система // Ю.А.Лукін. – М., 1995. – С.6.
2. Комонько Д., Андрейко О. Возом до Європи або дещо про шлях талановитих дітей України // Д.Комонько, О.Андрейко. За вільну Україну. – 2005. – 5 листопада. – с.6.
3. Антология педагогической мысли Украинской ССР. – М. : Педагогика, 1988. – С.79-80

Summary. The problems of modern establishments of trade musical education are considered in the article.

Keywords: the musical education, contingent of students, culture, art, innovation, performance, cultural and educated complex social significance and national traditions.

УДК 725.182(477.43):351.853

Небесна А.Л., студентка VI курсу
Науковий керівник: Урсу Н.О.,
доктор мистецтвознавства, професор

ПРОБЛЕМИ КОНСЕРВАЦІЇ І ЗБЕРЕЖЕННЯ ФОРТИФІКАЦІЙНОГО ЗОДЧЕСТВА НА ТЕРЕНАХ ХМЕЛЬНИЧЧИНИ

Анотація. У статті розглянуті проблеми збереження та використання фортець Хмельниччини у контексті сучасних пам'яткоохоронних реалій. Висвітлено основні моменти функціонування фортифікаційних об'єктів та їх місце у системі архітектурної спадщини краю, їх збереження в культурно-пізнавальному туризмі.

Ключові слова: архітектура, пам'яткоохоронні реалії, фортифікаційні об'єкти, культурно-пізнавальний туризм.

Постановка проблеми. Найстарішими пам'ятками архітектури є фортифікаційне зодчество – одного з найбільш давніх і поширених видів будівельного мистецтва [1]. Основою функціонування державної системи охорони пам'яток України є законодавчо закріплене положен-

ня, за яким об'єкти культурної спадщини, що знаходяться на її території, охороняються державою. Перший з таких збірників на теренах України – «Законодавство про пам'ятники історії та культури» за редакцією О.Н.Якименка побачив світ у 1970 р. [2, с.160]. Серед українських дослідників які спостерігали за сучасним станом та проблемами збереження необхідно виділити: О.Жукова, В.Федорченко, І.Мініч, Г.Горак, І.Зязюн та ін.

Збереження старовини Хмельниччини ускладнюється ще й тим, що до нашого часу переважна більшість з них дійшла у напівзруйнованому стані або лише у вигляді руїн. Від вирішення сучасного використання пам'яток, їх ролі і місця в нашому житті залежить подальше існування та збереження архітектурного надбання, його популяризація. Тому *мета* статті – розгляд питань консервації фортифікаційного зодчества та впровадження його в туризм.

Виклад основного матеріалу. Поглиблений історико-архітектурний аналіз пам'яток Хмельниччини з достовірними обмірами будівель у замках є вибіркоким. Недостатньо вивчені напівзруйновані замки – існують лише обмежені відомості, а дослідження їх історії, архітектури не задовольняють вимог науковців. Не торкаючись деяких аспектів дослідники малу увагу звернули на збереження та консервацію храмів які на даному етапі знаходяться в руїнах.

Рівень збереженості замків Хмельниччини неоднаковий – від уцілених майже повністю до фрагментів руїн. На сучасному етапі, за відсутності негайного проведення реставраційно-консерваційних робіт у замкових комплексах, природний процес старіння та руйнування може призвести до незворотної втрати окремих споруд цих пам'яток [1]. З десяти замкових комплексів, що дійшли до наших часів у напівзруйнованому стані, сім мають задовільний технічний стан окремих споруд, які можна пристосувати до сучасних цілей.

Замкові комплекси Хмельницької області мають один з найнижчих рівнів використання по Україні. Значна частина пам'яток, маючи важливе значення в історії, розвитку архітектурно-будівельних традицій, нині не використовується, залишаючись невідомою для туристів.

На незадовільний стан збереження замкових комплексів Хмельницької області впливають технічний стан, особливості розташування, характер використання замкових споруд, невисока мистецька та художня цінність окремих пам'яток [5].

В силу історичних обставин більшість замкових комплексів збереглась на території Західної України. Збереження замків України ускладнюється ще й тим, що до нашого часу переважна більшість з них дій-

шла у напівзруйнованому стані або лише у вигляді руїн, та знаходиться за межами населених пунктів [3, с.14].

Період виникнення досліджуваних пам'яток займає широкий хронологічний простір – від XII до кінця XVI ст. Найдавніші замки сучасної Хмельниччини (Старий замок у Кам'янці-Подільському та Меджибізький замок), за даними архітектурно-археологічних досліджень, виникли у XII ст. Давні ядра замків Жванця, Зінькова, Сатанова, Сутківців, Чорнокозинців сягають кінця XIII-XIV ст. Поява замків у Ізяславі, Летичеві, Панівцях, Рихті, Старокостянтинові датується кінцем XV- другою половиною XVI ст. Виникнення оборонних укріплень на цих територіях було зумовлене необхідністю постійної готовності до оборони, головна роль в якій належала замкам, що зводили королі, магнати та шляхта.

За своїм характером і соціальним змістом збережені понині комплекси Хмельницької області були державними, належали литовській (потім польській) феодальній адміністрації, приватними. Приватне фортифікаційне будівництво поряд з державними оборонно-будівельними зусиллями відіграло важливу роль як у справі колонізації українських лісостепових просторів, так і в захисті [3, с.16].

Забудови сучасної Хмельницької області за призначенням були двох типів: замки, в яких оборонність була головною метою, а мешкання – другорядною; замки, що поєднували дві цілі – житлову й оборонну. Головною військовою функцією замків Хмельниччини була оборона локальних територій і найближчого осілого населення. Відбудову знищених замкових комплексів і їх модернізацію стимулювали систематичні татарські набіги, що тривали до кінця XVII ст. Північ Хмельницької області – літописна Болохівська земля історичного Волинського краю – репрезентована замками в давньоруських містах Ізяславі й Старокостянтинові. Від могутнього колись кам'яного замку, на місці давньоруського дитинця, закладеного в середині XIV ст. Любартом Гедиміновичем й значно розбудованого в 1539 р., після руйнівного османського вторгнення на Поділля в 1672 р. до нашого часу збереглися лише руїни. Зараз від Старокостянтинівського замку XVI-XVIII ст. залишилося небагато: перший поверх в'їзної башти і частина прилеглої кам'яної стіни з бійницями (XVI ст.) [6].

Оскільки комплекси потребують використання в інтересах суспільства з урахуванням економічної рентабельності, забезпечення активних технічних заходів збереження і відновлення, проведення профілактичних заходів з метою відокремлення об'єктів від агресивних факторів, що прискорюють процес їх старіння і руйнації, байдужості зі сто-

рони суспільства. Організація музеїв на їх базі буде найдійовішим засобом фізичного і духовного збереження цілого комплексу.

Згідно з цими недоліками пристосування пропонується широке використання на практиці забудови та створення на їх основі спеціалізованих музеїв в рамках конкретних регіонів, проведення централізації музейної мережі з більш широким використанням у музейному показі пам'яток історії та культури.

Таким чином, створення туризму на базі замкового комплексу залучає пам'ятку архітектури до музейної мережі України. Але всі споруди неможливо перетворити на музеї і саме тому, що більшість з них дійшли до нас у вигляді руїн [4]. Рівень збереженості їх дуже низький. Подібне зодчество практично не підлягають реконструкції та відбудові, а ще складніше пристосувати їх до соціокультурних потреб. Для напівзруйнованих побудов нерідко є лише один вид використання – створення умов для найбільш широкого ознайомлення з ними, їх музеефікація, що передбачає консервацію таких залишків з включенням до туристичних і екскурсійних маршрутів. Досить перспективно залучати такі пам'ятки до сфери впливу створених та тих, що формуються музеїв-заповідників.

Висновки. Таким чином, об'єкти культурної спадщини, мають важливе значення для збереження автентичного середовища та його консервації, при цьому потрібно відрізнити музеефікацію пам'яток від пристосування під музеї: у музеефікованій споруді колекції не розміщуються, вона сама набуває значення основного, а іноді єдиного експоната. В такому випадку відбувається реальна охорона руїн комплексу, забезпечується їх подальше існування та популяризація.

Список використаних джерел

1. Вечерський В.В. Реставрація пам'яток архітектури / В.В.Вечерський // Пам'ятки України, 1997. – №1. – С.10-15.
2. Закон України «Про охорону культурної спадщини». – Правова охорона культурної спадщини. 36. докум. – К. : ХІК, 2006. – С.160.
3. Пламеницька О.А. Фортеці й замки в Україні / О.А.Пламеницька // Пам'ятки України, 1996. – №2. – С.13-17.
4. Електроний ресурс, Режим доступу: <http://www.lib.ua-ru.net/diss/cont/250594.html>
5. Електроний ресурс, Режим доступу: <http://www.myslenedrevo.com.ua/uk/Sci/Archeology/Archeometry>.
6. Електроний ресурс, Режим доступу: http://librar.org.ua/sections_load.php

Summary. The article deals with the storage and use of fortresses Khmelnytsky in the context of current realities *pam'yatkoohoronyh*. The author highlights the functioning of fortification objects and their place in the architectural heritage of the land, conservation of cultural and cognitive tourism.

Keywords: architecture, *pam'yatkoohoronni realities* fortification objects of cultural tourism.

УДК 655.26:659.1

Небесний М.В., студент IV курсу
Науковий керівник: Козловська М.П.

ПОЛІГРАФІЧНИЙ ПРОДУКТ ЯК НЕВІД'ЄМНА СКЛАДОВА СУЧАСНОЇ РЕКЛАМНОЇ ІНДУСТРІЇ

Анотація. В статті розглядається специфіка поліграфічного продукту як невід'ємної складової сучасної рекламної індустрії.

Ключові слова: поліграфічний продукт, графічний дизайн, тенденції розвитку, рекламні технології.

Постановка проблеми. Реклама, історія якої налічує вже тисячоліття, міцно пов'язана з процесом розвитку та економічними відносинами у суспільстві. Серед рекламних звернень, дійшли, до нас – єгипетський папірус, глиняні пластини, що сповіщали жителів древніх фінікійських міст про реалізацію різних товарів, послугах і розваги, вибілені вапном стіни Стародавнього Риму – «альбумуси» тощо [4]. Реклама сьогодні це галузь, що швидко розвивається, є високотехнологічною індустрією і потребує прийняття постійних новаторських рішень та креативного підходу. Термін «реклама» походить від латинського «*reklamare*» – «голосно кричати» чи «сповіщати». У законодавстві ж реклама трактується так: «Реклама – інформація, поширена у будь-який спосіб, у будь-якій формі і з використанням будь-яких коштів, адресована невизначеному колу осіб, спрямована на залучення уваги до об'єкта рекламування, формування чи підтримку інтересу до нього й його просування над ринком».

Виклад основного матеріалу. Рекламні повідомлення від звичайних інформаційних відрізняються тим, що виконують повідомлюючу функцію на людину із єдиною метою – спонукати її купувати ті чи інші товари (послуги). Тому здатність реклами впливати на людину й створювати попит на товари дозволяє використовувати її на виховання

розумних потреб, естетичних смаків та запитів населення. Соціально-економічні перетворення, що відбуваються в даний час, зробили істотний вплив на зміну інформаційного простору, видавничий ринок і структуру поліграфічної промисловості.

Рекламна поліграфія міцно увійшла до життя сучасної людини. Неможливо уявити собі виставку, презентацію, або промо-акцію без величезної кількості буклетів, календарів, флаєрів і брошур. Знаходячись в суспільному транспорті, ми так само стикаємося з нескінченними листівками і вкладишами. І навіть коли дивимося у вікно, то ми бачимо продукти рекламної поліграфії [6].

Комуś може здатись, що при такому великому розповсюдженні і великій кількості рекламної поліграфії, вона втратила силу дії на аудиторію. Але, це не так, тим більше що більшість видів рекламної поліграфії діє опосередковано: одна справа – це вивчати оголошення, інше – використовувати рекламні календарі. При регулярному користуванні такою продукцією, візуальний образ закріплюється в підсвідомості людини, і логотип компанії стає впізнаним. Тривалість ефекту при опосередкованості дії – це головна перевага рекламної поліграфії.

Завдяки розвитку комп'ютерних технологій, потужного та різноманітного програмного забезпечення видавничих і поліграфічних процесів, розвитку автоматизації виробництва, технічних наук сучасна поліграфічна промисловість корінним чином змінилася. Звичайно, зміни не відбуваються одночасно, адже зберігаються якісь традиції, технології, обладнання, матеріали, які не зникнуть в одну мить, а ще довго будуть співіснувати з новим [1].

Говорячи про напрямки та перспективи розвитку сучасної поліграфії, не можна випускати з уваги і таку обставину. Людство вступає в еру інформаційного суспільства. Масова комп'ютеризація життя людей, поява глобальних інформаційних мереж типу Інтернету, багато іншого призводить до того, що реальністю стають багато завдань, про вирішення яких ще недавно не можна було і мріяти. Це відкриває такі перспективи розвитку суспільства, які змінюють його докорінно. Змінюється людина, змінюються і її інтереси, її світогляд, нарешті, її потреби, зміни яких стимулюються новими інформаційними, а слідом за ними і поліграфічними технологіями.

У результаті з'явилися зовсім нові типи видань – мультимедійні видання, в яких беруть участь не тільки папір і фарби, але і нові носії, серед яких можна назвати CD-ROM, відео-та аудіо-носії інформації, анімації тощо.

Мережеві технології є благодатним підґрунтям для передачі в будь-яку точку Землі змісту журналу, газети, книги, щоб можна було б надрукувати їх на місці доставки. А електронна комерція, звана E-Commerce, відкриває колосальні можливості для спілкування людей на глобальному рівні, і цим уже користуються на Заході багато друкарні і видавництва.

Змінюються і ринки поліграфії. Розвиток людини і надані їй сучасною поліграфією технічні можливості призводять не тільки до появи мультимедійних видань, але і до скорочення тиражів звичайних книг і журналів, проте, при збільшенні кількості їхніх назв. Людина очікує від поліграфіста підвищення якості видання, збільшення барвистості, видання у все більш скорочуються терміни, розширення асортименту видань. І поліграфія, мобілізуючи свої можливості, вирішує і буде надалі вирішувати завдання щодо задоволення цих вимог. У результаті такого розвитку з'явилися нові технології друку, випуск рекламної та інформаційної поліграфічної продукції у вигляді плакатів не просто великих, але величезних, розмірів і багато іншого [3].

Процес рекламного дизайну полягає в безперервному пошуку нових засобів, які могли б привернути увагу споживача і зацікавити його в предметі реклами. Дизайн – процес творчий. Творчий працівник у області дизайну запозичує, накопичує, координує і інтерпретує матеріали, знання і думки інших дизайнерів, художників і свої власні. Його стиль характеризується цілісністю поглядів і підходом до рішення творчих проблем.

Поліграфічні послуги широко затребувані ще з їх винаходу. І зараз, коли сучасні технології змінили сам процес і розширили спектр виконуваних дій, їх популярність і не думас знижуватися.

Рекламна поліграфія – це універсальний вид реклами. Вона може використовуватися де завгодно, при цьому, не займаючи великої площі і не вимагаючи підбору місця. Для самих же підприємств, рекламна поліграфія – одне з найдієвіших і дешевших видів реклами, оскільки замість одного телевізійного ролика можна замовити декілька тиражів друкарської продукції, регулярно поширювати її і удосконалювати. Як правило, виробництво рекламно-поліграфічної продукції, друк кишенькових календарів і плакатів обходиться дешевше, ніж теле-реклама [5].

Безповоротно пройшли ті часи, коли розробники, і продавці, до того ж і самі споживачі не надавали належної уваги якості, і оформленню продукції: з року в рік вітали один одного однаковими листівками, перегортали однакові сірі газети.

Сьогодні прийшов час нової високоякісної друкарської продукції – креативної, оригінальної, що несе конкретне і зрозуміле повідомлення, інформацію. Продукція, що дає можливість розібратися в рекламованих продуктах або послугах, обійти своїх конкурентів, яку шкода, разом з десятком інших безликих, сірих рекламних матеріалів, не дивлячись викидати в сміттєпровід.

Список використаних джерел

1. Горбаченко Т. Книга і нація: Вплив українського книгодрукування на формування етнопонаціональної свідомості / Т.Горбаченко Людина і світ. – 2003. – 27 с.
2. Гузела П.М. Методичні аспекти визначення інвестиційної привабливості підприємств / П.М.Гузела – Л. : Укр. акад. друкарства, – 2006 – 14-17 с.
3. Гунько С. Засади видавничої справи в Україні і підготовка кадрів / С.Гунько Палітра друку, – №5. – 2006. – 3-4 с.
4. Алексунин В. Электронная коммерция и маркетинг в Интернете / В.Алексунин, В.Родигина – М. : Дашков и К, 2005.– 216 с.
5. Бабаев В.В. Новости полиграфии / В.В.Бабаев – Портал полиграфической индустрии «Печатник.com». : 2008. – 46 с.
6. Джоббер Д. Продажи и управление продажами: Учеб. пособие для вузов / Д.Джоббер, Дж.Ланкастер. – М. : ЮНИТИ-ДАНА, 2002. – 622 с.

Summary. This article discusses specific printing product as an integral part of modern advertising industry.

Keywords: printing product, graphic design, trends, advertising technologies.

УДК 75.04:004.9

Нищун А.П., студент III курсу
Науковий керівник: Підгурний І.С.,
кандидат мистецтвознавства

СТВОРЕННЯ ЦИФРОВИХ ШРИФТІВ В УМОВАХ РОЗВИТКУ КОМП'ЮТЕРНОГО ДИЗАЙНУ

Анотація. Шрифт завжди являвся чимось більшим ніж просто, засіб красиво припіднести ту чи іншу інформацію, адже він має здатність як посилити так і послабити враження від прочитаного. Вірно

підібраній стилі шрифту додає певного власного характеру будь-якому текстові, незалежно від того журнал це чи книга. У статті робиться спроба проаналізувати важливість створення кирилических шрифтів для цифрових пристроїв.

Ключові слова: шрифт, кирилиця, векторний шрифт, растровий шрифт.

Постановка проблеми. Створенням різноманітних шрифтів людство займалося ще з тих часів коли зародилась писемність. Навіть коли текст писався від руки, автор дотримувався чітких норм (нахилу, ширини, висоти). З виникненням і розвитком цифрових технологій у до друкарській підготовці відбулися значні зміни. По-перше зникла необхідність створення шрифту в металі, що розширило межі для творення. В сучасних умовах, коли друкарські машинки замінили комп'ютери, підбір і використання конкретного шрифту, став доступний практично усім. В сучасній поліграфії і дизайні кількість різноманітних шрифтів обчислюється тисячами, та незважаючи на розширені можливості для творення, ми часто зустрічаємося із проблемою пошуку шрифту, який розуміє кирилицю. Все це примушує замислитись, чому настільки елементарні речі, не створюються належним чином і в достатній кількості, тому *мета статті* – ознайомлення із основними аспектами, та засобами створення цифрових кирилических шрифтів.

Виклад основного матеріалу. За останні декілька років персональні комп'ютери стали звичайним явищем у житті будь-якої людини. І саме вони являються основним інструментом у творенні абсолютно нових авторських шрифтів.

Перш за все варто ознайомитися із теоретичними відомостями про групи шрифтів. Існує чотири основні групи шрифтів – рублені шрифти (Sans Serif, в перекладі – без засічок), з засічками, декоративні, та спеціальні символічні шрифти, в яких букви замінені різними знаками та зображеннями [5]. Та в цифровому варіанті шрифт – це невелика програма, яка написана спеціальною мовою розмітки шрифту. Також шрифти що створюються на комп'ютері можуть бути як растровими так і векторними. В растрових шрифтах кожен символ описано у вигляді набору точок (пікселів), що розташовані у вузлах сітки растру [1]. Тобто, шрифт, за суттю, є звичайним точковим рисунком. Растрові шрифти є непридатними для високоякісного друку і використовуються в основному в програмах з текстовим інтерфейсом. Вони широко використовувалися в епоху матричних принтерів і моніторів низької роздільності.

В векторних (або контурних) шрифтах символи є криволінійними контурами, які описано математичними формулами. Кожен знак описано за допомогою векторів, що визначають координати опорних точок, які сполучені прямими або кривими і утворюють контур знаку без прив'язки до абсолютного розміру чи роздільності. Такий опис дозволяє легко змінювати масштаб зображення без втрати якості, що є неможливим у випадку з растровими шрифтами. Векторні шрифти однаково виглядають як на екрані, так і на папері [3].

Існує кілька різних форматів векторних шрифтів, що різняться за способом збереження і представлення інформації: це PostScript, Type 1, TrueType, OpenType.

Для виведення векторного шрифту на растрові пристрої (монітори і принтери) його необхідно растеризувати – перетворити в набір точок. Для растеризації шрифтів в сучасні операційні системи Windows і Mac OS втілено растеризатор шрифтів.

Специфічною особливістю слов'яномовних шрифтів є проблема з кодуванням і підтримкою кирилиці в шрифтах. Щоб не виникало проблем з різноманітними кодуваннями символів, існує система Unicode, яка дозволяє поєднувати в одному шрифті символи кількох мов. Таким чином, для слов'яномовних сторінок потрібно використовувати лише Unicode шрифти, що підтримують кирилицю.

Для створення власного шрифту необхідно завантажити необхідні вам програми, достатньо таких як Adobe Illustrator, та останню версію Fontlab.

Шрифт можна створювати спочатку на папері, а потім відсканувати і за допомогою програми Adobe Illustrator трасувати. Це зробить ваш набір літер векторними, але залишиться необхідність їх подальшого редагування. Також можна створювати шрифти відразу на комп'ютері в програмі Adobe Illustrator. Тоді ваш шрифт відразу матиме рівні чіткі контури, залишиться лише допрацювати у Fontlab [2].

У програмі Fontlab можна довести роботу до свого логічного завершення. Відкриваємо у програмі вікно Glyph, в якому поміщаються окремі символи абетки, або два чи більше символів. Після імпортування у вікні висвітляться контури літери, які за необхідності варто відкоригувати. Після редагування контурів варто виставити єдину висоту та ширину кожної літери. Зберігати шрифт необхідно у системі Unicode [4].

Висновки. Беручи до уваги вищевикладений матеріал, можна впевнено заявити про те, що розвиваючись комп'ютерні технології надають великі перспективи для створення цифрових шрифтів, як окремого інноваційного виду графіки.

Список використаних джерел

1. Клепер Л.М. Практичне керівництво цифрового друку / Л.М.Клепер. – М., 2003.
2. Кнабе Г.А. Енциклопедія дизайнера видавничої справи / Г.А.Кнабе. – М. : Діалектика. 2006. – 726 с.
3. Особливості шрифтів, графічних та мультимедійних елементів: Методичні вказівки до лабораторної роботи №6 з дисципліни «Веб проектування» для студентів спеціальності 7.05010103 «Системне проектування». – Режим доступу: <http://victoria.lviv.ua/html/cad/site5.doc>. – Назва з екрану
4. Чернишов Я., Соболев Н. Побудова шрифту. – Архітектура-С, 2007. – 112с.
5. Гордон Ю. Книга про літери від Аа до Яя / Ю.Гордон. – М. : Видавництво студії А.Лебедева, 2006. – 382 с.

УДК 37.16:781.61

Панчук Б.Є., студент III курсу
Науковий керівник: Лабунець В.М.,
кандидат педагогічних наук, професор

ОСОБЛИВОСТІ ПІДГОТОВКИ УЧНЯ-ГІТАРИСТА ДО КОНЦЕРТНОГО ВИСТУПУ

Анотація. У статті висвітлено низку положень, які стосуються проблеми розвитку навиків публічного виступу учнів-гітаристів. Автор вказує на психолого-педагогічні особливості формування перед-концертного і концертного станів учня-інструменталіста.

Ключові слова: естрадне хвилювання, публічний виступ, темперамент, музично-виконавська діяльність.

Про особливість публічних виступів мало хто з виконавців, педагогів, а тим більше учнів замислюється як у процесі навчання, так і в концертній діяльності. Водночас в кожному публічному виступі виявляється соціальна роль мистецтва та взаємовплив виконавця і слухачів. Свідченням цього є естрадне хвилювання, притаманне всім виконавцям – від учня музичної школи до маститого артиста з великим концертним досвідом.

Суттєвий вплив на успішність в навчанні, естрадне самопочуття і поведінку має темперамент. Визначити темперамент учня-інструменталіста важко і складно – необхідно мати досвід науково-дослідниць-

кої роботи. Зазвичай, короткочасне спостереження не може дати достовірних результатів. Спостерігати потрібно лише за стійкими виявами таких якостей темпераменту, як чуттєвість, реактивність, активність, темп реакції, моторика, пластичність. Чуттєвість (сенситивність) визначається за найменшою силою впливу, що викликає ту чи ту реакцію. Понижену чуттєвість має флегматик, низьку – холерик і сангвінік, підвищену – меланхолік, у якого вона часто поєднується з тривогою. Реактивність (вразливість) виявляється в емоційних реакціях, в глибині та яскравості вражень від різних впливів. Висока реактивність властива сангвініку і холерику, мала – флегматику, підвищена – меланхоліку. Активність виявляється в енергії, силі та ініціативі або в їх відсутності. Висока активність характерна для холерика, сангвініка, мала для меланхоліка. Про темп реакції можна судити за швидкістю рухів, особливостями мовлення, спритності чи розгубленості в окремих ситуаціях. Швидкий темп характерний для сангвініка і холерика, повільний – для флегматика і меланхоліка. Особливості моторики – легке чи ускладнене вироблення рухів, їх стійкість (у холерика і флегматика) або недостатнє закріплення (у сангвініка, частково у меланхоліка) відбивається на психомоторних здібностях (розміреність чи похапливість рухів відповідають темпераменту). Пластичність – легке прилаштування людини до змін у середовищі, ригідність – важке прилаштування до зовнішніх змін. Пластичність найбільш властива сангвініку і холерику, ригідність – флегматику і холерику.

Передконцертний і концертний стан залежить від психологічних особливостей, його можна розділити на п'ять фаз. **Перша фаза** – це довгий передконцертний стан, який має чіткі часові кордони і наступає, як тільки виконавцю стає відома дата публічного виступу. Залежно від готовності до нього хвилювання періодично виникає з тією чи тією силою. Проте з наближенням встановленої дати виступу і нагадувань викладача думка про концерт все частіше хвилює виконавця: з'являється роздратованість, безсоння, зміна настрою. Особливо це посилюється в день публічного виступу. В **другій фазі** найчастіше виявляється характер естрадного хвилювання, наприклад, піднесене хвилювання, що супроводжується легкою ейфорією, нетерплячим бажанням швидше вийти на сцену, плануванням свого виконання. Але трапляється й хвилювання-паніка, пов'язана із сильним збудженням, яке зовні виявляється в похапливості рухів, відсутності зосередженості. Руки потіють, і тривога переростає в страх. Такий передконцертний стан призводить до випадковостей, виконання стає некерованим. Стабілізувати його дуже важко, але можна, якщо за допомогою викладача

чи власного вольового зусилля перенести увагу зі свого самопочуття на музичний твір, аналіз виконавського плану, виконання темпових і динамічних вказівок. **Третя фаза** естрадного хвилювання найкоротша і психологічно загострена. Виконавець залишається наодинці з собою, і викладач вже нічим не може йому допомогти. Ось як описує свій перший виступ відомий французький диригент Шарль Мюнш: «Чесно кажучи, не можу сказати, щоб я диригував оркестром, оскільки я був пройнятий думкою про те, як справитись зі страхом, що мене паралізував. По естраді я йшов з таким відчуттям, ніби пробивався через стіну туману. Ноги не відчували ваги тіла. Закону тяжіння для мене, здавалось, не існувало. Я плив по нереальному, як сон, світу, який аж ніяк не був рожевим, і диригував як автомат. Співчутлива аудиторія помилково прийняла мою паніку за піднесення» (1, с.37). Точно так змальовують свій перший публічний виступ учні та студенти: «Все було, як в тумані», «Нічого не пам'ятаю» тощо. Можливість такого стану педагог має передбачити. Щоб запобігти йому, варто відпрацювати з музикантом-початківцем передконцертні дії: вихід на сцену, перевірку строю (в струнників), розташування на сцені, акустичні особливості приміщення, потужність апаратури тощо. Це допоможе внутрішньо підготуватися до виступу, заспокоїть виконавця-інструменталіста.

Четверта фаза – початок виконання на естраді. Тут важливо зосередитись і чітко уявити темп, динаміку, бажано подумки проспівати початок музичного твору (аспект виховання внутрішнього слуху). Власне темп і звучність – найбільш важливі сторони для виконавця. Якщо програма добре відпрацьована та передконцертні репетиції сформували основні деталі концертного виступу та поведінки, виконання буде стійким.

Отже, формування навиків публічного виступу в підготовці учня-гітариста – процес не одного дня, а планомірне щоденне поєднання різних форм і методів роботи, які вимагають від викладача повної віддачі знань і вмінь.

Список використаних джерел

1. Мюнш Ш.Я. Дирижер. / Ш.Я.Мюнш // – М., 1960.
2. Готсдинер А. Концертное исполнение как специфическая форма социального общения // Проблемы психологического воздействия. – Иваново, 1978.
3. Коган Г. У врат мастерства / Г.Коган // 4-е изд. – М., 1977.
4. Кондак О. Хвилювання: страх перед випробуванням. – К., 1981.

Summary. In the article we reflected the row of positions which touch the problem of development of skills of public appearance of students of musical-pedagogical and artistic faculties of the high school. The author specifies on the psychological-pedagogical features of forming before-concert and concert states of student-instrumentalist.

Keywords: stage agitation, public appearance, temperament, musical-playing activity.

УДК 7.04

Пастушак В.В., студент VI курсу
Науковий керівник: **Такіров Т.Н.**, асистент
**ОБРАЗ БОГОРОДИЦІ ОДИГІТРІЇ
В ІКОНОМАЛЯРСТВІ**

Анотація. Стаття присвячена іконографії образу Богородиці Одигітрії в сакральному мистецтві.

Ключові слова: ікона, Богоматір, Одигітрія.

Спільне та відмінне в іконографічних особливостях Богоматері Одигітрії є актуальною проблемою сакрального мистецтва.

Мета статті – визначення естетичних основ іконопису, а також впливу візантійських та богословських концепцій на формування світоглядної парадигми Середньовіччя.

Одигітрія – ікона, де зображена Богородиця з Ісусом-дитям. Звичай маленький Ісус сидить на руках матері, правою рукою благословляє, а лівою – тримає згорток, рідше – книгу, що відповідає іконографічному типу Христа Пантократора (Вседержителя). З догматичної точки зору головне значення цього образу – прихід у світ Небесного Царя та Судді й поклоніння Господньому немовляті. Цей тип ікон із зображенням Богородиці є одним з найдавніших, хоча термін «Одигітрія» почали використовувати тільки з XI століття.

Одигітрія є найпоширенішим типом богородичної ікони в Україні [5]. Це одна з найстаріших ікон Пресвятої Богородиці в Україні. Як зазначають учені-іконописці, цю ікону ще за життя Божої Матері написав св. євангеліст Лука. Стверджують, що він, на прохання перших християн, написав три ікони Пресвятої Богородиці з дитятком Ісусом на руках. Коли ікони були вже готовими, св. Лука приніс їх до Матері Божої, щоб почути її думку. Пречиста відповіла: «Від нині ублажатимуть мене всі роди» (Лк. 1.48) – благодать Рождагося із мене, і моя благодать хай буде з цими іконами!» [1].

На Русі образ Богородиці Одигітрії був одним з найбільш поширених. Він відомий в різних іконографічних «ізводах». Це ікони Богоматері Смоленської і Тихвінської, іконографічно пов'язаних з найбільшими святинями християнського світу.

Ікона Смоленської Божої Матері повторює найдавніший Царгородський образ Одигітрії, список якого був привезений з Греції дружиною Володимира Великого – Анною – і пізніше поставлений Володимиром Мономахом у Смоленському соборному храмі. Тихвінська Богоматір і подібні їй ікони, Ліддська і Римська, відображають іконографію нерукотворного образу Богородиці, що зафіксували на колоні храму в Лідді ще за життя апостолів Спасителя. Дуже шанувався на Русі і афонський Іверський образ, список якого був замовлений в 1648 р. царем Олексієм Михайловичем, а потім вкладений в Новодівочий монастир.

Найвідоміші ікони-одигітрії. *Ікона чудотворної Матері Божої Ласкавої Станиславівської* – чудотворна ікона, що знаходиться у Гданську. Оригінал ікони-покровительки Станіслава 200 років зберігався у вірменському костюлі й у 1946 році був вивезений до Польщі. Ікона вперше проявила себе як чудотворна у серпні 1742 року. Вона заплакала. Відтоді ікона стала відомою багатьма зіціленнями.

Тихвінська сльозоточива ікона Божої Матері знаходиться в Іллінському скиту на Афоні (Греція). Одигітрія (ікона, де зображена Богородиця з Ісусом-дитям) є одним з шести відомих списків Тихвінської ікони Божої Матері. Унікальною особливістю цієї ікони є те, що в зображенні правої руки Божої Матері поміщений ковчег з великою святинею Православ'я – часткою ризи Пресвятої Богородиці.

Ікона Божої матері Феодоровська – чудотворна ікона. Церковний переказ говорить, що ікона була написана євангелістом Лукою. Вважається, що саме ця ікона була молитовним образом великого князя Олександра Невського, а потім, нібито, з'явилася його молодшому брату Василю Ярославовичу неподалік від Костроми.

Ченстоховська ікона Божої Матері або Белзька ікона Божої Матері – чудотворна ікона Богородиці, написана, за переказами, євангелістом Лукою в Єрусалимі на кришці стола Святого сімейства, в Сіонській світлиці. Це одна з найвідоміших і шанобливіших святинь Польщі і Центральної Європи. Через темний відтінок обличчя також відома як «Чорна Мадонна». Ікона зберігається в монастирі паулінів «Ясна Гора», розташованому в польському місті Ченстохова. У 66-67 роках, під час нашестя римських військ на чолі з Веспасіаном християни бігли в містечко Пеллу. Разом з іншими святинями вони зберігали в печерах і цей образ Богоматері. У 326 році, коли свята цариця Олена

ходила до Єрусалиму для поклоніння святим місцям і знайшла Хрест Христовий, вона отримала в дар від християн цю ікону, привезла її до Константинополя і поставила в палацовій каплиці, де святиня знаходилася протягом п'яти століть [5].

Багатство пам'яток вказує на атмосферу тісної мистецької та міжконфесійної взаємодії у формуванні іконографії образу Богородиці Одигітрії.

Список використаних джерел

1. Назар І. Про чудотворну ікону Божої Матері Одигітрії / Назар І. // Слово №4 (34), грудень-лютий, 2007-2008, – С.26-27.
2. Вояковський Н. Шляхами наших прочан / Вояковський Н. – Львів, 1998. – 111 с.
3. Катрій Ю. Перлини східних отців / Катрій Ю. Львів, 1998. – 341 с.
4. Александрович В. Львівська ікона Богородиці 1534 року / Александрович В. // Релігії в Україні. Дослідження і матеріали. – Львів, 1994. – II. – 45 с.
5. <http://uk.wikipedia.org/wiki/Одигітрія>.

Summary. Article is devoted to the iconography of the Virgin Odigitria in sacred art.

Keywords: icon, the Virgin, Odigitria.

УДК 37.016:78

Паюк С.С., студентка III курсу
Науковий керівник: **Восвідко Л.М.**,
кандидат педагогічних наук, доцент

ФОРМУВАННЯ ТА РОЗВИТОК МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ УЧНІВ У ПРОЦЕСІ СЛУХАННЯ І ХУДОЖНЬОГО АНАЛІЗУ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ

Анотація. У статті розглядається питання про формування та розвиток музичного мислення учнів у процесі слухання і художнього аналізу музичних творів.

Ключові слова: музичне сприйняття, емоційно-естетичний досвід, структура музичного твору, музична культура, художньо-педагогічний аналіз.

Формування і розвиток музичного мислення учнів повинні ґрунтуватися на глибокому пізнанні законів музичного мистецтва, внутрішніх закономірностях музичної творчості, на осмисленні найважливіших засобів виразності, що втілюють художньо-образний зміст музичних творів. Учитель музики, організовуючи процес розвитку музичного мислення школярів повинен спиратися на свій колишній досвід, спогади, отримані подання. Саме мислення допомагає людині орієнтуватися в ситуації та виконувати завдання без безпосереднього підключення інших практичних дій.

Аналіз літератури з проблем музичного мислення засвідчує наявність кількох напрямків досліджень: розуміння інтонаційної сутності музичного мислення (Б.Асаф'єв); виявлення компонентів музичного мислення з позиції інтонаційного підходу (А.Заруба, Ю.Шмалько); визначення продуктивності слухацького сприйняття як категорії музичного мислення (Л.Виготський, О.Леонтьєв, Б.Теплов); обґрунтування логіко-конструктивних принципів звукової організації (І.Пясковський, І.Котляревський, Л.Мазель); з'ясування рівня образно-асоціативного осмислення музики (Е.Бурвіна, Є.Назайкінський); уточнення функціональної ролі музичних здібностей у розвитку музичного мислення (Н.Антонець, І.Казуніна); розробка педагогічних технологій формування музичного мислення в учнів (О.Бурська, А.Корженевський, І.Медведева). Концептуальні положення, які обумовлюють своєрідність музичного мислення активним самовираженням особистості у навчальній діяльності, містять сучасні педагогічні праці О.Олексюк, М.Олійник, Н.Суслової.

Важливою умовою формування музичного сприйняття школярів є здійснення ними аналізу музичних творів. Саме на етапі аналізу учні набувають досвіду художньо-творчої діяльності, оволодівають знаннями, уміннями і навичками необхідними для сприйняття музики. У процесі аналізу повніше розкривається зміст творів, їхня художня краса і неповторна своєрідність, посилюється емоційний вплив музики [1, с.128].

Здійснюючи аналіз, розкриваючи учням зміст і структуру музичного твору, вчителю постійно доводиться співвідносити свої педагогічні наміри з пізнавально-творчими можливостями учнів. Те, що ними не почуте, не осмислене, нічого не додає до їх музичного розвитку і не наближує їх до музики, тому аналіз музичного твору, який проводиться з школярами є аналізом художньо-педагогічним. Художній – бо аналізується твір мистецтва і цей аналіз впливає з його закономірностей; педагогічний – бо проводиться з урахуванням вікових

особливостей, музичного розвитку і завдань музичного виховання. Ці два критерії без зайвого спрощення співвідносять емоційно-образний зміст твору з інтересами і можливостями слухачів і забезпечують естетичне осягнення ними даного твору, сприяють реалізації виховної і пізнавальної функції музичного мистецтва в їх єдності. На цій основі відбувається послідовне, систематичне прилучення школярів до музики, до розуміння ними її особливостей. Кожен твір повинен зберегти свою цілісність і змістовність. Досвід аналізу одного твору переноситься на інші, складніші твори, і це забезпечує розвиток музичної культури учнів.

Урок музики, як урок мистецтва відкриває широкі можливості для вияву глибинного потенціалу особистості учня і вчителя, забезпечує безперервне розширення й поглиблення їхнього емоційно-естетичного досвіду. Відчуття музики як живого мистецтва визначає і спосіб досягнення музичного змісту творів шляхом спільного (учнів і вчителя) розмірковування над почутим. Тому розробка питань аналізу музичних творів на уроках музики належить до найважливіших питань музичної педагогіки. Саме вони дають досить обґрунтовану систему поглядів на проблему художньо-педагогічного аналізу музичних творів у загальноосвітніх школах, їх суть розкривається у наступних тезах:

- У загальноосвітній школі музику слід розглядати як явище, що спостерігається. На відміну від інших предметів яких навчаються, щоб набути конкретних знань, спостерігати за музикою – значить вміти сприймати;
- Аналізувати музичний твір так, щоб поглибити його сприйняття, завдання досить складне і вимагає педагогічної майстерності. Тому вже з першого класу слід формувати у дітей установку на аналіз музичного твору в процесі його слухання і обґрунтовувати їх методикою широкого аналізу. Вчителю слід чітко уявляти кінцеву мету аналізу – допомогти учням естетично пережити і оцінити твір;
- Перед тим, як аналізувати музичний твір, треба щоб у дітей створилося загальне враження про нього. Якщо музика не почута, не слід братися за аналіз [2, с.212]. Переходити до сприймання слід тоді, коли діти чітко уявили і чітко висловлюють свої особисті враження від музики;
- Шлях аналізу іде від розкриття його змісту, задуму, від загальної характеристики твору до деталей і окремих виразних засобів. У вокальних творах цей аналіз значною мірою пов'язується з поетичним текстом.

Аналіз твору повинен пробуджувати уяву дітей, їхні музично-слухові уявлення, викликати вірні – але у кожного слухача, свої – асоціації. Треба і доцільно проводити паралелі з іншими видами мистецтва, використовуючи різні образні висловлювання. Однак не треба перетворювати музику в ілюстрацію до якоїсь картини чи літературного сюжету. Доцільно проводити аналіз відразу після прослуховування, поки звучання твору «живе і свіже» в пам'яті. Повторення, а також закріплення музичних вражень є одним із найважливіших методів музичного виховання. Повторюючи той чи інший твір, слід звертати увагу дітей на ще не засвоєне, раніше не почуте або незрозуміле.

Художньо-педагогічний аналіз сприяє поглибленню музичного сприйняття тоді, коли вчитель, розуміючи, що музика впливає на нас силою того ставлення до світу, яким володіє композитор і яке він виразив у творі в цілому, а не в окремих деталях, спрямовує увагу учнів на виявлення авторської позиції. Тому від аналізу художньої форми музичного твору доцільно переходити до аналізу того художнього світу, який виникає в людини при сприйманні музики.

Отже, для ефективного розвитку в учнів музичного мислення учителів потрібно добре володіти матеріалом про музичні твори, яскраво відтворювати їх художньо-образний зміст, використовуючи різні ілюстрації, аналізувати ці твори на яскравих прикладах, а також навчити учнів аналізувати твори самостійно, націлюючи їх на з'ясування того, яка ця музика, які почуття і переживання викликає, якими засобами вона цього досягає. Основне завдання вчителя – поглибити, закріпити і зробити осмисленими враження учнів про музику.

Список використаних джерел

1. Ростовський О.Я. Педагогіка музичного сприймання: Навчальний посібник / О.Я.Ростовський. – К. : ІЗМН, 1997. – 256 с.
2. Ростовський О.Я. Методика викладання музики в основній школі: навч.-метод. посібник / О.Я.Ростовський. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2001. – 272 с.

***Summary.** In the article a question is examined about forming and development of musical thought of students in the process of listening and artistic analysis of pieces of music.*

***Keywords:** musical perception, emotionally aesthetically beautiful experience, structure of piece of music, musical culture, artistically pedagogical analysis.*

Пекарська Д.О., студентка І курсу
Науковий керівник: Яропуд З.П.,
кандидат педагогічних наук, професор

З ІСТОРІЇ РОЗВИТКУ ХОРОВОГО СПІВУ В УКРАЇНСЬКИХ ШКОЛАХ

***Анотація.** У статті робиться спроба розкриття етапів розвитку хорового співу в українських школах від найдавніших часів до сьогодення.*

***Ключові слова:** хорове мистецтво, церковна музика, школа хорового співу, шкільні хори.*

Пісенна культура українського народу вписала славному сторінку у світове музичне мистецтво. Збирачі та примножувачі пісенної творчості зробили її загальнонародним надбанням у всіх куточках нашої планети. Народна пісня створила основу для хорової творчості. Хорове мистецтво, завжди було і є улюбленою сферою творчого спілкування композиторів, виконавських колективів і слухачької аудиторії. Серед цього жанру великий пласт займають шкільні дитячі, підліткові та юнацькі хори. Хорове мистецтво у шкільному середовищі відіграє провідну роль, як найбільш масова, найбільш доступна форма музичної творчості. **Метою** статті є спроба систематизації історії розвитку хорового співу в українських школах.

Київська князівська влада приділяла велику увагу освіті, «книжній» вченості, зокрема письму, ремеслам, співу. За Володимира Великого (1015 рік) до школи хорового співу набирали обдарованих співаків з охрещених поган, які співали на свій давній обрядово-народний лад, створюючи оригінальну з суто українським характером музику. Далі справу створення шкіл продовжив Ярослав Мудрий [5, с.15]. Доказом того, що невід'ємним предметом освіти в Україні був спів є спогади, які збереглися в давньоруських билинах:

*Дала єго учить грамоті, И Письмо Василю в науку пошло,
Грамота єму в науку пошла, Отдала она пенью учить –
Посадила єго пером писать, Пеньє Василю в науку пошло [4, с.7].*

З приходом християнства з'являються співаки, богослужбові книги і школи хорового співу. Визначним центром музичної освіти був Києво-Могилянський Колегіум, який виник на основі братської школи і з 1694 р. став вищим навчальним закладом (з 1701 року – Академія). Завдяки високому рівню викладання колегіум називали «Київськими Афінами». Цей навчальний заклад за змістом програм і рівнем ви-

кладання відповідав вимогам європейської вищої школи, а музика займала важливе місце в навчальному процесі як одна з «семи вільних наук». Хор Києво-Могилянської Академії досягав високого мистецького рівня співу як «перлина серед усіх хорів того часу». Значною мірою цьому сприяла відносна стабільність складу хору, оскільки термін навчання в Академії тривав 12 років. Наявність в хорі дитячих голосів створювала додаткові умови для виконання багатоголосих творів. Упродовж XVIII ст. спеціального класу співу в Академії не існувало і хори вважалися своєрідною школою формування вокальної культури. Багатовіковий досвід співу передавався від старших до молодших вихованців. Регентами хору були, як правило, студенти старших курсів. Діяльність хору та його регентів, за відгуками сучасників, відрізнялись великою старанністю і палкою любов'ю до співу, дивовижною чуйністю до хорового звуку і багатотембровою палітрою звучання, глибиною відтворення художньої думки. Виконавський стиль хору характеризувався великою силою експресії, безпосередністю натхнення. На рубежі XVIII-XIX ст. в Академії відкриваються класи «нотного ірмологійного співу» та інструментальної музики, що спричинило все більшу професіоналізацію навчання музиці, підготовку музикантів – регентів, кваліфікованих півчих, композиторів і теоретиків.

Загалом відзначимо, що підготовка в Академії регентів, вчителів співу, композиторів відіграла важливу роль в розвитку хорової культури, становленні музичного професіоналізму в Україні, а сформовані в Академії традиції музичного виховання мають виняткове значення для сучасних процесів розвитку диригентсько – хорової освіти [1, с.278].

У XVII-XVIII ст. з'являються перші професійні об'єднання (братства) народних музикантів – професійні цехи – виникають у Кам'янці-Подільському (1571) та Львові (1580).

У XIX ст. хорове мистецтво поступово виходить за межі суто культового призначення. Осередком розвитку музичної культури були духовні навчальні заклади, гімназії, університети, у яких вивчалася нотна грамота і теорія музики [6, с.21].

У XX столітті Україна вписала славу сторінку розвитку шкільної хорової культури. Найкращі композитори, майстри хорового жанру творили для школярів, керували хоровими колективами та вели велику просвітницьку роботу у шкільному середовищі й залишили значну спадщину. М.В.Лисенко, основоположник української класичної музики, велику стурбованість й увагу приділяв розвитку дитячого й юнацького співу. Він пише і видає 2 збірники – «Молодощі» та «Збірка народних пісень в хоровому розкладі, пристосованих для учнів молод-

ших й підстаршого віку у школах народних». М.Лисенко ввів до цих збірок не лише нотні записи з текстом, але подав зразки танцювальної музики для дітей різної вікової категорії, а також подав роз'яснення до різноманітних весняних ігор. Фольклорні записи було покладено в основу написання дитячих опер «Коза-Дереза», «Пан Коцький», «Зима і Весна, або Снігова краля». Одночасно з М.В.Лисенком на Буковині С.Воробкевич (Данило Млака) опубліковує 3 частини «Співаника для шкіл народних». Послідовниками М.В.Лисенка у ХХ столітті став ряд композиторів, фольклористів, учителів і громадських діячів. Вони приділили багато уваги до створення хорових нотних збірок для дітей та юнацтва. К.Г.Стеценко випускає «Шкільний співаник», Ф.М.Колесса в 1925 році публікує «Співаник для школярів» у Західній Україні, Я.Степовий видає «Проліски» для дітей, «Дитячі пісні» – М.І.Вериківський, «Слобожанські народні пісні для школи» – В.Ступницький. Це неповний перелік творчості композиторів для школярів [2, с.15-16].

Хоровий дитячий спів, який у найбільшій мірі розвивався у загальноосвітніх школах, явно недооцінювався і не піддавався науково-теоретичному усвідомленню. Після Другої світової війни було введено в школах навчальну дисципліну «Співи», яка на початку ХХІ століття переформувалась на «Музичне мистецтво». Хоровий спів перенесено в позаурочний час і він існує в якості гурткової самодіяльності. Хорознавча наука в системі шкільництва розглядається через призму роботи з професійними, дорослими хорами. Вона знаходиться осторонь від вокального мистецтва. У зв'язку з цим не достатньо розроблена методика постановки дитячих голосів, вокального слуху, звукоутворення, тембру та ін. Недостатньо розроблено рекомендації композиторам, які творять для дітей.

У сучасних умовах справа розвитку шкільного хорознавства формується у практичній діяльності державних організацій, спроможних задовольнити дітей у хоровій діяльності. Проведення хорових асамблей спричинили появу нових хорових колективів школярів та активної концертної діяльності. Так 2007 року у рамках третьої конференції (до 130-річчя від дня народження М.Леонтовича) вперше у Кам'янець-Подільському відбувся I Всеукраїнський фестиваль дитячих і юнацьких хорових колективів «Товтри-2007». Прибули на фестиваль 19 хорових колективів з різних регіонів України. А вже у 2010 році фестиваль переріс у конкурс дитячих і юнацьких хорових колективів «Пісенні Товтри-2010» у якому взяли участь дитячі хори з Києва, Івано-Франківська, Хмельницького, Одеси, Вінниці, Ніжина, Тернополя, Кам'янця-Подільського та ін.

Висновок. Бурхливий розвиток культури і мистецтва незалежної України викликає новий злет хорової творчості загальноосвітніх шкіл. Новаторські пошуки й визначні мистецькі результати в галузі музичної педагогіки свідчать про те, що підготовка вчителів-диригентів у вищих навчальних закладах буде піднята на вищий науковий і освітній рівень і забезпечить музично-педагогічну творчість учителя музики [3, с.19].

Список використаних джерел

1. Грінченко М.О. Історія української музики / М.О.Грінченко. – К., 1992. – 278 с.
2. Доронюк В.Д., Зваричук Ж.Й. Шкільне хорознавство / В.Д.Доронюк, Ж.Й.Зваричук. – Івано-Франківськ, 2008. – С.15-16.
3. Так само. – С.19.
4. Корній Л. Історія української музики Частина перша (від най давніших часів до 18 ст.) / Л.Корній. – Київ-Харків-Нью-Йорк, 1996. – С.7
5. Яропуд З.П. Диригентська практика в духовній хоровій музиці / З.П.Яропуд. – Кам'янець-Подільський, 2011 – С.15
6. Так само. – С. 21.

***Summary.** In the article the attempt of opening of the stages of development of the choral singing is done in Ukrainian schools from the oldest times to segodennya.*

***Keywords:** choral art, church music, school of the choral singing, school galleries.*

УДК 378.147.11.78

Пекарська Д.О., студентка I курсу
Науковий керівник: Карпенко Т.П.,
кандидат педагогічних наук, доцент

РОЛЬ УЯВИ У ТВОРЧОСТІ МУЗИКАНТА-ВИКОНАВЦЯ І ДИРИГЕНТА

***Анотація.** У статті розглядаються різні аспекти універсальної людської здатності – уяви, яке забезпечує людині можливість в таких формах мислення, як наукове поняття і художній образ, піднімаючи його над випадковим емпіричним матеріалом.*

Ключові слова: уява, музичний образ, образи і асоціації, механізми уяви, уява і дійсність, емоції, логіка.

Уяву справедливо називають «королівською дорогою у підсвідомість», а також «центральною ланкою творчого процесу», а відтак – є головним об'єктом формування і розвитку творчих здібностей [4, с.156]. Вона лежить в основі натхнення – як вєдине з'єднання всіх здібностей. Уява інтегрує в собі емоційне і раціональне начало, вона поєднує всі пізнавальні процеси, зорово-образне сприйняття реальності з відтворенням і трансформацією її в пам'яті, побудовою моделі потрібного майбутнього. Уява необхідна у всіх видах і фазах творчості.

Музичний твір існує у трьох іпостасях, а саме: у вигляді записаних композитором нот; живого звучання, створюваного виконавцем на основі цих нот, взаємодії художніх образів музики з життєвим досвідом слухача. У всіх цих видах діяльності – створенні музики, її виконання і сприйнятті, обов'язково присутні образи уяви, без роботи яких неможлива повноцінна музична діяльність.

Створюючи музичний твір, композитор конструює уявними звуками, продумує логіку їх розгортання, відбирає інтонації, яким передають почуття і думки в момент створення музики.

Коли виконавець починає працювати з текстом, наданим йому композитором, то основним засобом у передачі музичного образу є його технічна майстерність, за допомогою якої він знаходить потрібний темп, ритм, динаміку, агогіку, тембр. Успіх виконавця пов'язаний з тим, наскільки добре він відчуває і розуміє цілісний образ музичного твору.

Слухач зможе зрозуміти те, що хотів висловити композитор і диригент-виконавець, якщо в його внутрішніх уявленнях звуки музики зможуть викликати ті життєві ситуації, образи і асоціації, які відповідають духу музичного твору. Часто людина з більш багатим життєвим досвідом багато пережила і побачила, навіть не маючи особливого музичного досвіду, відгукується на музику більш глибоко, ніж людина з музичною підготовкою, але мало пережила.

Уява – це психічний процес створення нового по формі образу, або ідеї. Процес уяви притаманний лише людині і є необхідною умовою її трудової діяльності.

Уява завжди спрямована на практичну діяльність людини. Людина, перш ніж що-небудь зробити, уявляє, що треба робити і як вона

буде робити. Таким чином, вона вже заздалегідь створює образ матеріальної речі, яка буде виготовлятися в його подальшій практичній діяльності. Уява – це своєрідний відхід від дійсності. Людина уявляє те, чого вона ще не бачила, чого немає насправді, але джерело уяви завжди в об'єктивній реальності, у зовнішньому світі. Уява – одна з форм відображення дійсності. Все що створено фантазією людини, неминуче виходить з того, що є в дійсності, спирається на неї. Письменники і художники, створюючи свої твори, виходять з наявних у них спостережень, взятих з життя. В іграх дітей, придуманих ними самими, використовується те, що бачать вони навколо себе.

У процесі уяви нові образи створюються з добре відомого минулого досвіду, але елементи цих образів людина часто комбінує, по'єднуючи те, що в житті ніколи не поєднується. Такий синтез складових, узятих з навколишньої дійсності, завжди справляє враження нереальності. І чим більше незвичайних поєднань цих елементів, тим фантастичніше образ.

Фантастичний образ пов'язаний з дійсністю не тільки тому, що він створюється з її елементів. Основне полягає в тому, що у фантастичному образі відбивається якась суттєва і значна сторона дійсності, ідея, задум. У процесі уяви відбивається ставлення особистості до дійсності в образному і наочному вираженні.

Чим більше знань і спостережень у людини, тим багатша у нього уява. Коли ми бачимо що-небудь нечітко, ми завжди звертаємося до уяви і з допомогою здогаду намагаємося дізнатися те, що погано бачимо. Тут уява прискорює процес пізнання.

Практика є критерієм правильності образів уяви. Сам процес уяви пов'язаний з практичною діяльністю: людина створює образи, уточнює, збагачує, змінює їх.

Одне з провідних властивостей уяви – це здатність дивуватися. Хоча вважається, що сучасна людина втратила цей дар – здатність дивуватися [10, с.215]. Як пише Е.Фромм, все вже відомо, якщо не нам самим, то якому-небудь фахівцеві, якому належить знати те, чого не знаємо ми. І дивуватися вже вважається ніяково, і є ознакою низького інтелекту. Навіть діти дивуються рідко, або, принаймні, намагаються цього не показувати; з віком ця здатність поступово втрачається зовсім.

Це багато в чому пояснює звернення нашої фантазії в галузь сновидіння – одне з найбільш загадкових явищ життя людини. Всі бачать сні; не розуміючи своїх снів, людина тим не менш поводить

себе так, як ніби-то з нею не відбувається нічого дивного, принаймні, в порівнянні з логічними і цілеспрямованими діями, які вона здійснює в стані безсоння.

Коли людина не спить, вона активна і розважлива, вона готова докласти зусиль, щоб досягти своєї мети. Вона діє і спостерігає, дивиться на речі з боку, з точки зору можливості використовувати їх і маніпулювати ними. Але у неї часто не вистачає уяви, і дуже рідко, за винятком дітей та поетичних натур, уява не здатна піти далі простого повтору сюжетів і ситуацій, що є частиною досвіду. Людина поводить себе адекватно, але в якомусь сенсі нецікаво. Сферу спостережуваного вдень називають «реальністю».

У філософії уяву традиційно розглядалося в межах теорії пізнання – антична філософія, філософія доби Відродження, німецька класична філософія.

У художній творчості уяви реалізуються як її значна емоційність. Переживаючи різні почуттєві настрої і втілюючи їх у художні образи, музикант змушує глядачів, слухачів страждати, радіти, переживати разом з ним.

У науковій творчості уяві належить вирішальна роль на ранніх стадіях вивчення наукової проблеми, воно нерідко веде до чудових і геніальним здогадів.

Неправильно думати, що творчість – вільна гра уяви, не потребує великої і важкої праці. Навпаки, все нове, значне створено великим трудом. Поміляються ті, хто думають, що творчість – результат натхнення, яка, нібито, дає можливість творцеві без зусиль створити свої твори. У дійсності саме натхнення – це величезна напруга всіх психічних сил людини. Воно характеризується максимальною концентрацією їх на вирішення поставленого завдання.

Вся діяльність людини в стані натхнення зосереджена на предметі творчості. Натхнення не можна протиставляти праці. Воно є результат великої праці. П.І.Чайковський говорив про те, що натхнення не приходить ледачим [11, с.24].

Натхнення можливо тоді, коли накопичений великий досвід спостережень, коли вже з'ясовано задум твору і творець цілком захоплений виконанням задуманого.

Але, зазвичай, однаковий життєвий зміст може втілюватися композиторами по-різному, в залежності від їх індивідуальності, від стилю часу, в якому вони жили. Але вираз почуттів у музиці узгоджується з принципами історичного розвитку, і тому сум і радість по-

різному звучать у музиці І.С.Баха, Л.-В. Бетховена, С.Прокоф'єва і С.В.Рахманінова, М.Лисенка. В залежності від свого життєвого досвіду дві людини, котрі слухають один і той самий музичний твір, можуть по-різному зрозуміти і оцінити його, почути в ньому різні образи. Все ці особливості сприйняття музики, її виконання і створення обумовлені роботою уяви, яка, подібно відбиткам пальців, ніколи не може бути однаковим навіть у двох людей.

Діяльність музичної уяви пов'язана з музично-слуховими уявленнями, тобто вмінням чути музику без опори на її реальне звучання. Ці уявлення розвиваються на основі сприйняття музики, що надає слуху живі враження виконуваної музики. Однак діяльність музичної уяви не повинна закінчуватися на роботі внутрішнього слуху. На це вказував Б.М.Теплов, кажучи про те, що слухові уявлення майже ніколи не бувають слуховими і повинні включати в себе зорові, рухові і якінебудь ще моменти [9, с.56]. Особливо велике значення в роботі уяви відіграють зорові образи. Г.Г.Нейгауз, працюючи зі своїми учнями над п'єсою К.Дебюссі «Вечір у Гренаді», малював учневі таку картину: «Сонне царство, ніяких пристрастей, тільки натяк на пристрасті. Дуже тихо і повно, як ніби-то багато інструментів грає, вночі, далеко...» [5, с.38].

Не завжди потрібно намагатися повністю переводити мову музичних образів на зрозумілий зміст, виражений словами, оскільки творець, створюючи художній твір, прагне перевтілитися у своїх героїв. Диригент-виконавець залишає буденний світ почуттів, уявлень і переноситься в своїй уяві в інший світ. Він відчуває почуття, які, може бути, до того йому були невідомі, до нього приходять образи раніше незнайомі, в них виникає потік свідомості, який А.Маслоу називав «піковим досвідом» [6, с.164]. Тому для розвитку сприйняття музики, так важливо мати розвинену уяву, яка вчить людину підніматися над повсякденною дійсністю та долучатися до духовного досвіду людства [3, с.37].

В даний час в теорії і практиці музичного навчання багато говориться про потребу накопичення учнями того мінімуму мистецьких вражень, без яких неможливе входження у світ музики. Г.Г.Нейгауз писав, що «перш ніж почати вчитися гри на якомусь інструменті, – потрібно спочатку духовно володіти якоюсь музикою...». Весь секрет таланту і генія полягає в тому, що в його мозку музика вже живе повним життям раніше, ніж він в перший раз доторкнеться до клавіш або проведе смичком по струн» [5, с.63].

За своїм характером музично-виконавська діяльність має деякі спільні моменти з дитячою рольовою грою. В обох випадках завжди присутні два чітко виражених плану дій: один – в уяві, тобто уявленні деяких пропонованих обставин, і – реальний, втілюваний у фізичних діях. Образні уявлення про рухи, освоєних в дитячих рольових іграх, згодом можуть бути перенесені в музично-виконавську діяльність. Образне уявлення значно полегшує новий матеріал.

Особливістю розвиненої музичного уяви є її надзвичайно багата варіантність. Г.Г.Нейгауз зазначав, що «виконуючи по багато разів один той же твір, ніколи не граєш його однаково. Запитлива думка великого художника відкриває все нові сторони в добре знайомому музичному матеріалі, будь то П.І.Чайковський або І.Брамс» [5, с.71].

Виконання композитором своїх власних творів, як здається на перший погляд, має бути еталоном їх інтерпретації. Однак у різні періоди життя композиторів виконання ними своїх творів істотно змінювалося. С.І.Савінський говорив, що «немає більш злісних порушників авторського задуму, яким він зображений в нотному тексті, ніж сам автор. Піаністи А.Н.Скрябін, С.В.Рахманінов, С.С.Прокоф'єв, Д.Д.Шостакович сміливо порушують свої ж виконавські вказівки. І роблять це при кожному виконанні по-іншому» [7, с.164].

Множинність трактувань музичного твору досягається за рахунок варіантності використання виконавських засобів виразності – динаміки, агогіки, артикуляції, педалізації. Можна збільшувати кількість варіантів за рахунок варіювання черзі якогось одного засобу музичної виразності. Педагог може показати твір в градаціях від *pp* до *ff* метрично точно і прийомом *rubato*, прийомами від *legatissimo* до *marcatissimo*, з педаллю і без неї. Зміна тільки одного засобу музичної виразності веде за собою певні зміни і в цілісному образі твору.

Музичний твір, записаний композитором за допомогою нот, однозначний. Але в реальному звучанні він існує в незліченній кількості різноманітних виконавських трактувань. Варіантність виконань одного і того ж твору веде до формування в учня багатої творчої уяви, підвищує художню виразність гри.

Розвинена уява може допомогти в подоланні естрадного хвилювання, так само як і в загальному, удосконаленні якості музичного виконання. Л.А.Баренбойм наводить приклад піаніста, який, в домашніх репетиціях, уявляє собі, що знаходиться в концертному залі Московської консерваторії, розкланюється перед аудиторією і починає грати, всіма фібрами душі відчуваючи публіку Великого залу.

«Бува досить йому зіграти перед уявною аудиторією всю програму або окремі музичні твори, і він вже знає, що звучить переконливо, а що ні, як реагують слухачі на виконання тієї чи іншої п'єси. Після декількох таких репетицій він виходить на сцену «у формі», з повною впевненістю в собі. Інше самопочуття відчував той піаніст раніше, до того як знайшов свій метод підготовки: він боявся виступів з новою програмою» [2, с.41].

Таким чином, розвиток образності (образної сфери) має вирішальне значення для розкриття творчого потенціалу людини, його творчих здібностей. І музична діяльність відіграє в цьому процесі активно стимулюючу роль.

Домінування у сучасній музично-педагогічній практиці репродуктивних освітніх технік (наприклад, виконавська практика строго за зразком) фактично вбиває образне мислення, що несприятливо позначається на розвитку особистості, коли нормативно-виконавські еталони і здатності творчості трагічно протистоять один одному.

Показниками продуктивності розвитку здатності уяви (або творчих здібностей) за В.П.Анісімовим вважаються наступні ознаки:

- побіжність – здатність породжувати велику кількість ідей;
- оригінальність (або новизна) – здатність продукувати незвичайні, нестандартні ідеї та образні характеристики;
- гнучкість (або типи оперування) як здатність перетворювати, модернізувати різний матеріал, застосовувати різноманітні способи вирішення проблеми або породження образу;
- розробленість (або деталізація) виниклої ідеї, образу;
- осмисленість даних набутого досвіду (Е.Е.Тунік, В.Д.Шадриков).

Очевидно, що в основі пізнавальних здібностей уваги і пам'яті знаходяться первинні чуттєві процеси – сприйняття і відчуття. А для музичної діяльності також до ґрунтовних психологічних властивостями необхідно відносити і здатності уявлення і уяви [1, с.26].

Отже, уява – універсальна людська здатність. Це відображення людиною об'єктивного світу, «зняття зліпка»; це не простий, безпосередній, дзеркально-мертвий акт, а складний, роздвоєний, який включає в себе можливість відриву фантазії від життя.

Уява забезпечує людині можливість в двох різних формах мислення – в науковому понятті і в художньому образі – підніматися над, випадковим емпіричним матеріалом.

Діяльність музичного уяви протікає в галузі музично-слухових уявлень в процесі роботи внутрішнього слуху. Чим більше вражень

отримає музикант-виконавець з навколишнього середовища, тим більше образів виникає в його голові. Робота уяви може протікати або по «розумовому», або по «художньому» типу, але в обох випадках композитору, виконавцю, педагогу, слухачеві необхідно вміти переноситися в інші світи, що відрізняються від тих, що ми спостерігаємо в повсякденному буденному житті. Поштовхом для розвитку уяви можуть слугувати дитяча гра і уявні пропонувані обставини, які розроблені в системі К.С.Станіславського. Це може активізувати уяви [8, с.10].

Уява є основою наочно-образного мислення, що дозволяє людині орієнтуватися в ситуації та виконувати завдання без безпосереднього втручання практичних дій. Вона багато в чому допомагає людині в тих випадках життя, коли практичні дії неможливі, або недоцільні.

Інформованість музикантів-виконавців в питаннях сутності уяви, його механізмів і способів розвитку – вкрай важлива проблема у вихованні інтерпретатора творця. Невисокий рівень знань в галузі музичної психології та педагогіки знижує рівень оволодіння світовим музичним спадком.

Список використаних джерел

1. Анисимов В.П. Диагностика музыкальных способностей детей. – М. : Владос, 2004. – с.26
2. Гусева Е.Г. Высшая школа: эвристическая дидактика. – Самара: СНЦ РАН, 2005. – с.41
3. Вундт В.М. Фантазия как основа искусств. – СПб., М. : Знание, 1991. – с.37
4. Говорун Д.І. Творча уява і естетичні почуття. – Київ: Выща школа, 1990. – с.146
5. Кириллова Г.Д. Начальные формы творческого воображения у детей. – Л. : Ленингр. гос. пед. ин-т, 1999. – с.63, 1, 38
6. Педагогическая энциклопедия в 4-х т. // Гл. ред. Каиров А.И., Петров Ф.Т. – Т. 1. – М. : Советская энциклопедия, 1964. – 832 с.
7. Розет И.М. Психология фантазии / И.М.Розет // – Минск: Университетское изд., 1991. – с.164
8. Савшинский С.И. Работа пианиста над музыкальным произведением. – М. : Классика XXI, 2004. – с.10
9. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. – М.: АПН РСФСР, 1947. – с.56

10. Цыпин Г.М. Психология музыкальной деятельности: проблемы, суждения, мнения. Пособие для учащихся муз. отд. педвузов и консерваторий. – М.: Интерпракс, 2003. – с.215
11. Чайковский П.И., Танеев С.И. Письма. – М.: Роскультпросветиздат, 1951. – с.24

***Summary.** In article examines various aspects of the universal human ability – the imagination, which allows a person to take such forms of thinking, as a scientific concept and artistic image, lifting him over a random empirical material.*

***Keywords:** imagination, a musical image, images and associations, the mechanisms of the imagination, imagination and reality, emotions, logic.*

УДК 378.3.063

Підлісний С.О., студент IV курсу
Науковий керівник: Карпенко Т.П.,
кандидат педагогічних наук, доцент

РОЗВИТОК МУЗИЧНОГО СПРИЙМАННЯ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ

***Анотація.** У статті розглядаються особливості музичного сприймання молодших школярів, а також, методи їх розвитку на заняттях музики.*

***Ключові слова:** урок музики, молодші школярі, музичне сприймання, проблемне навчання, методи сприймання, художні асоціації, музикування.*

*«... Без музики важко переконати людину,
яка вступає в світ, у тому, що людина прекрасна,
а це переконання, по суті, є основою емоційної,
естетичної, моральної культури».*

В. Сухомлинський

Виховання музикою має найточніший, найдоцільніший вплив на розвиток духовного світу кожного школяра, пов'язується з його загальним розвитком, здійснюється у контексті становлення цілісної особистості.

Учитель має розвинути чутливість учнів до музики, ввести їх у світ добра й краси, допомогти відкрити в музиці животворне джерело людських почуттів і переживань, виховати здатність до активної різнобічної діяльності, формувати ціннісно-орієнтаційне становлення до му-

зичного мистецтва, сприяти розвитку художньо-творчих здібностей дітей.

Уміння слухати і чути музику не є вродженою рисою. Пізнавально-творчі можливості учнів розвиваються у спілкуванні з музикою, в процесі цілеспрямованого аналізу музичних творів. Адже власна діяльність є запорукою глибоких переживань, естетичної насолоди, високих художніх смаків.

Музичне сприймання – основний вид музичної діяльності, оскільки саме воно передує всім іншим. Навіть коли діти на уроках зайняті здебільшого хоровим співом, то перш ніж розучувати пісню, її треба сприйняти.

Поряд з терміном «сприймання музики» вживають словосполучення «слухання музики», яке використовують у двох значеннях: як синонім сприймання музики і як компонент уроку музики (на відміну від співів).

Слід враховувати, що вплив музики на особистість складається з численних слухачських вражень, які накладаються одне на одне, поступово збагачуючись і поглиблюючись. Робота над кожним твором має вводити школярів у світ глибоких почуттів і роздумів: про добро і зло, любов і ненависть тощо.

Слід пам'ятати, що на музичний розвиток учнів благотворно діють два чинники: **багатство музичних вражень, з одного боку, та повторність вражень – з другого.**

Особливість сприймання музики полягає в тому, щоб у поєднанні звуків різної висоти, тривалості, сили, тембру відчутти красу звучання, виразність, почути цілісні художні образи, що викликають у слухача певні настрої, почуття і думки.

Головний компонент музичного сприймання – співтворчість – виявляється на рівні безпосередньої, емоційної чутливості до музики. Компоненти сприймання взаємозв'язані між собою.

Розвиток сприймання музики – складне завдання, зокрема на початковому етапі навчання. Справа в тому, що молодші школярі перестають сприймати твір. Вони можуть бути неуважними, потім знову слухати музику, не помічаючи, що якийсь час взагалі не чули її.

Музика, яку слухають діти, повинна відповідати тим же вимогам, що й пісні, які вони розучують. Доступність музики визначається перш за все її змістом, близькістю тематики інтересам дітей, а також обсягом музичного твору. У різних учнів один і той самий твір може викликати різні асоціації, залежно від індивідуальності слухача, його духовної культури. Чим молодший слухач, тим більше він опирається на поза музичні асоціації.

Чи треба перед прослуховуванням твору ставити учням запитання, на які вони мають відповісти після того, як почують його? З одного боку, так, оскільки запитання спонукає уважніше слухати музику. З іншого – робити це не бажано, оскільки налаштування на відповідь дещо знижує емоційність сприймання. Крім того, запитання про музику й подальша відповідь – це вже елемент аналізу, а за логікою, перш ніж аналізувати твір, його треба почути. Як же діяти в цьому разі? Очевидно, щоб спрямувати сприймання доцільно все-таки поставити запитання, але воно повинно бути доступним, не орієнтувати на складні розумові операції. Можна запитувати, який характер має твір, або на якому інструменті його виконують.

Твори треба слухати в повній тиші, що залежить від того, наскільки вчитель зацікавив школярів вступною розповіддю, а також від якості виконання музики. Водночас можливі різні варіанти: відтворення музики в грампластинці, у виконанні вчителя або когось з учнів. Бажано чергувати ці варіанти, враховуючи, що «живе» виконання краще сприймається і надовго запам'ятовується.

Важливо, щоб запропонований твір сподобався дітям, але це буває не завжди. Щоб викликати позитивне ставлення до того чи іншого твору, доцільно іноді застосовувати сугестивний метод (від слова suggestion – навіювання).

Наприклад, учитель звертається до дітей: *«Зараз прозвучить музика, яку прослухавши один раз, не можна забути»*, або: *«Зараз ми послухаємо музику, яка мені дуже подобається. Впевнений, що вона сподобається й вам»*.

Якщо школярі поважають учителя й цінують його думку, то цей метод може дати позитивний результат.

Аналіз прослуханих музичних творів є невід'ємною частиною діяльності учнів на уроках музики, допомагаючи їм проникнути в складний світ художніх образів. Саме на етапі аналізу школярі набувають досвіду музично-творчої діяльності, оволодівають знаннями й уміннями, необхідними для повнішого сприймання. Кожний сприйнятий і проаналізований твір – ще один крок у музичному розвитку дітей, який наближає їх до оволодіння музичного контролю.

Першокласники вже мають певний запас музичних вражень, набутих до школи. Вони емоційно реагують на музику, можуть визначити її характер. На перших уроках вживають здебільшого визначення «веселий – сумний». Водночас вони розуміють більше слів, ніж використовують. Якщо їм складно дібрати для характеристики музики точні визначення, слід запропонувати вибрати їх із спеціального списку слів

(визначення естетичних емоцій), що диференціюють поняття «веселий – сумний»:

Веселий	Сумний
Радісний	Печальний
Урочистий	Скорботний
Безтурботний	Ласкавий
Святковий	Задумливий
Зрадільний	Тривожний
Жартівливий	Драматичний
Заспокійливий	Схвильований

На перших уроках дітям важко осмислити слова, багато з яких є новими для них. Через те вчитель вибирає з кожного ряду по кілька визначень, з'ясовуючи в ході уроків їх значення (плакат зі словами вивішує на дошці). Потім поступово додає нові. Вчителю слід намагатися, щоб діти розуміли значення застосованих визначень, оскільки іноді називають слова, не розуміючи того, що вони означають.

Застосовуючи *метод вибору подібних визначень*, слід враховувати рівень музичного й інтелектуального розвитку дітей: запропоновані завдання мають бути посильними для них. Так, в окремих класах учням пропонують вибрати одне-два визначення із складеного словникового ряду, в інших з такими завданнями діти вже легко справляються, можна ускладнити їх, запропонувавши їм вибрати подібні визначення, але не з логічною побудованого ряду, а такого, в якому є слова, що характеризують різні емоції.

Активізації музичного сприймання сприяє *метод порівняння*, оскільки знання й досвід дітей ще не є усталеним. Завдання на порівняння двох творів подобаються учням і сприяють розвитку їхньої пізнавальної активності. Порівнюючи, учні помічають те, що в інших випадках не звернули б уваги.

Одним з методів активізації музичного сприймання школярів є *варіювання* (іноді його називають методом руйнування). Він полягає в тому, що вчитель виконує твір, змінюючи той чи інший засіб музичної виразності (темп, динаміку тощо), а діти визначають, що саме змінилося в знайомому творі. Нескладну дитячу пісеньку можна зіграти в ритмі маршу, вальсу, мазурки, інших танців. Потім у ході бесіди треба порівняти оригінал зі зміненим варіантом, з'ясувати схожість і відмінність. Отже, метод варіювання неначе вбирає в себе порівняння як його компонент, оскільки дає змогу припустити, що всі запропоновані варіанти можна зіставити між собою. Для розвитку музичного сприй-

мання дітей застосовується *метод музичних колекцій*, завдяки якому під час ознайомлення з кожним новим твором поповнювалася колективна «колекція» маршів, вальсів, п'єс про тварин, птахів тощо. Він сприяє накопиченню музично-слухових вражень, формуванню вміння спостерігати, запам'ятовувати, узагальнювати. Водночас дає змогу порівняти п'єси з кожної колекції.

Використовується й *метод співу фрагментів твору*, призначеного для слухання. Його застосування сприяє тому, що учні краще запам'ятовують основні теми твору й можуть надалі простежувати за їхнім розвитком у процесі звучання музики. Крім того, метод співу допомагає розв'язувати завдання вокального виховання дітей.

Учитель повинен шукати різні шляхи активізації музичного сприймання школярів, розуміючи аналіз не як музикознавчий, раціональний процес, а як бесіду про музику, що є джерелом цікавих відкриттів і яскравих емоцій.

У сфері сприймання музики можливості дітей досить широкі: їм доступні такі основні жанри, як пісня, танець і марш, близька музика зображального характеру. Через незначний обсяг довільної уваги першокласників, твори повинні бути невеликі за обсягом з яскравим музичним образом.

Уроки музики будуються залежно від конкретного змісту: як правило, діти на уроці слухають два-три твори, співають поспівки й пісні, виконують танцювальні рухи й ведуть таночки, беруть участь у музичній грі, в інсценуванні пісень. Вчитель повинен вести урок як живу, вільну імпровізацію (звичайно ретельно підготовлену), постійно пам'ятаючи про свій обов'язок – виховувати в дітей музичну культуру.

Виховуючи в учнів відчуття пульсації під час слухання маршів, танців і пісень, корисно запропонувати їм виконання різноманітних рухів: крокування, плескання, відстукування, вільного диригування тощо. При виконанні пульсу дзвінкішим ударом виділяти сильну частку, глухішим – слабку.

Усвідомлення школярами виразних і зображальних можливостей музики відбувається на основі сприймання ними емоційного змісту трьох сфер музики – пісні, танцю, маршу, що сприяє закріпленню тем попереднього семестру й підготовці до засвоєння нової теми – «Куди ведуть нас пісня, танець, марш».

Важливо, щоб осягнення художньої своєрідності музичних творів відбувалося в єдності їх змісту й форми.

Музичне сприймання дружокласників майже не відрізняється від сприймання першокласників. Відмінності пов'язані насамперед зі

збільшенням життєвого й музичного досвіду дітей. Нагадаємо, що до життєвого належить досвід мовний, моторний, емоційний, а також досвід зв'язку життєвих і музичних вражень. Музичний досвід набувається під час сприймання й осягнення музики, її виконання. Поглиблення сприймається у власне музичну сферу відбувається у дітей природним шляхом: від комплексного жанрово-ситуативного враження – до диференційованого сприймання музичних творів. При цілеспрямованому розвитку музичного сприймання учні набувають здатності до усвідомлення мелодизму музики, її ритмічної організації, емоційної узагальненості інтонаційного розвитку як найважливіших компонентів музичного мистецтва.

Накопичення музичних вражень пов'язане не лише з шкільними уроками музики, а й з позаурочною музично-виховною роботою. Враження ці підкріплюються численними контактами з музикою у домашній обстановці, на заняттях у гуртках художньої самодіяльності, дитячій музичній школі тощо.

У 3 класі емоційність музичного сприймання поступово доповнюється прагненням учнів зрозуміти, що виражає музика, у чому її зміст. Школярі можуть досить повно визначити емоційний зміст музики, дати їй образне пояснення, а завдяки властивій спостережливості – почути окремі деталі музичної мови, відтінки виконання. Щоб допомогти учням глибше проникнути в суть музичного образу, в цьому класі слід приділяти особливу увагу формуванню вмінь відчувати жанрові ознаки у більш розвинутих формах, виділяти інтонаційні зв'язки твору, стежити за розвитком основних інтонацій, виявляти змістовність функціонування використаних у творах засобів виразності.

Необхідно продовжувати привчати учнів обмінюватися враженнями, думками щодо прослуханого, роздумувати разом з ними, порівнювати й відчувати те, чого він з певних причин не схильний відчувати. Дієвими є лише обхідні шляхи, які наводять дітей на глибше сприймання музики.

Отже, розвиток музичного сприймання дітей – складне завдання вчителя, який повинен не лише яскраво виконати твір, а й словесно інтерпретувати його, вміло застосовувати методи розповіді й бесіди. Крім цих загально дидактичних методів, є й інші, що стосуються саме музичного виховання: метод вибору підхожих визначень, метод порівняння, метод музичних колекцій, ігровий метод, проспівування фрагментів музичних творів, призначених для слухання, використання інших видів мистецтва.

Потрібно враховувати специфіку різних видів мистецтва, суб'єктивність сприймання художніх творів. Слід уникати прямолінійних

аналогів, дітей треба вчити глибоко й тонко відчувати настрій твору, характер художніх образів.

Один із шляхів розвитку музичного сприймання молодших школярів – *проблемне навчання*. Цей метод доцільно використовувати в роботі з дітьми, оскільки він сприяє розвитку мислення, уваги, активності в бесідах про музику. Ефективними є прийом провокування дискусій, а також різноманітні творчі та ігрові завдання.

Потрібно пам'ятати, що в основі всіх форм залучення до музики лежить її емоційне сприймання. Музика може виконати свою естетичну, пізнавальну й виховну роль тільки тоді, коли учні навчаються посправжньому чути її та розмірковувати про неї. *Поза сприйманням музика як мистецтво не існує.*

Потрібно прагнути до того, щоб учні частіше самі відповідали на запитання, які виникають на уроці, не задовольнялися засвоєнням головних знань. Цьому сприятимуть точне формулювання вчителем завдання, його поступове спільне вирішення, самостійно зроблений учнями висновок.

Учителю слід постійно співвідносити педагогічні наміри з пізнавально-творчими можливостями учнів. Адже те, що ними не сприйняте, не осмислене, не почуте і не засвоєне, нічого не додає до музичного розвитку дітей та ніскільки не наближає до музики. Ніщо не замінить учневі роботи його власної думки, тому слід довірливіше ставитися до його емоційних вражень, спиратися не тільки на музичні знання, а й на широкі життєві та художні асоціації. Нав'язування школярам певної інтерпретації музичного твору, нерідко чужої їм, призводить до зниження активності музичного слуху.

Музичне сприймання не може бути наслідком засвоєння певної суми знань, якогось алгоритму діяльності. Не можна нав'язати учневі конкретний образ, не порушивши законів художнього сприймання. Неможливо «вкласти» в учня особисте ставлення до музики, як неможливо відчувати «за нього».

Музичне сприймання, будучи основою всіх видів музичної діяльності, у цій діяльності й розвивається, забезпечуючи загальний музичний розвиток школярів.

На основі формування музичного сприймання вчитель має розвивати творчі здібності учнів до співу, музикування, виховувати в них художні смаки, вчити розмірковувати про почуту музику, робити самостійні висновки й узагальнення; враховувати сучасні підходи до організації навчально-виховного процесу й одночасно спиратися на законності самої музики, пам'ятаючи, що урок музики повинен бути цілісним уроком мистецтва.

Список використаних джерел

1. Печерська Е.П. Уроки музики в початкових класах. – К. : Либідь, 2001. – 271 с.
2. Ростовський О.Я. Методика викладання музики в початковій школі. Навчально-методичний посібник. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2001. – 831 с.
3. Ростовський О.Я. Педагогіка музичного сприймання. – К., 1997.
4. Гадалова І.М. Музика та співи методика викладання. Навчальний посібник. – Ч.1. – К., 1996. – 256 с.
5. Сухомлинський В.О Народження громадянина // Вибрані твори: В 5 т. – К. : Радянська школа, 1997. – 670 с.

Summary. The features of musical perception of junior schoolboys are examined in the article, and also, methods of their development on employments of music.

Keywords: music lesson, junior schoolboys, musical perception, problem studies, methods of perception, artistic associations, muzikuvannya.

УДК 786.2(070.2)

Пунда Т.І., магістрант
Науковий керівник: Лабунець В.М.,
кандидат педагогічних наук, професор

ПРОБЛЕМА ФОРМУВАННЯ МОТИВАЦІЇ УЧІННЯ ГРИ НА ФОРТЕПІАНО

Анотація. Стаття присвячена проблемі формування мотиваційної сфери учня у класі фортепіано.

Ключові слова: учіння, формування мотивації учіння, мотивація музичної діяльності.

Сучасна теорія і методика музичної освіти розглядає учіння як невід'ємну частину музичного навчання, яке полягає у самостійній учбовій діяльності учня під опосередкованим керівництвом. Основою учіння і спонукою до нього виступають мотиви, в змісті й характері яких розкривається той сенс, який мають для учня його власні дії і вчинки. Чим більше мотивів детермінує процес учіння, тим вищий загальний рівень його мотивації. Мотивація учіння музиці в кожного учня виступає як складна мінлива структура, в якій місце домінуючого

мотиву посідають то одні, то інші спонуки залежно від умов учіння, обставин спілкування з учителем, внутрішніх стимулів тощо.

Зазначимо, що проблема формування мотивації музично-творчої діяльності поки що далека від свого вирішення, що пов'язано зі складністю цього феномену. Зокрема, зовсім мало, здебільшого опосередковано, досліджувалася проблема формування мотивації учіння гри на фортепіано. Тому все ще не розкрито багато важливих питань інструментально-виконавської підготовки, а саме: як розвивати мотивацію учіння гри на фортепіано, як діагностувати її сформованість в учнів, якими методами стимулювати їхню художньо-пізнавальну й виконавську активність тощо.

Спостерігаються спрощені уявлення вчителів про мотивацію як загальне позитивне ставлення до учіння гри на фортепіано, як якусь абстрактну якість особистості учня, яка виникає сама по собі, як тільки застосувати сучасні методи навчання. Це пов'язано, передусім, з відсутністю відповідної орієнтації методичної підготовки педагогів-музикантів, внаслідок чого питанням формування мотиваційної сфери учня приділяється недостатньо уваги. Зрозуміло, що відсутність поглиблених досліджень означеного феномену, а відтак цілісного уявлення про специфіку вияву мотивації в учбовій музично-виконавській діяльності учня, шляхах і способах її формування в процесі учіння гри на фортепіано, істотно позначається на якості музичної освіти.

Проблема полягає в тому, щоб у процесі навчання сформувати в учня стійку мотивацію учіння гри на фортепіано, розвинути волю до подолання виконавських труднощів. Доводиться констатувати, що ефективна методика формування мотивації учіння гри на фортепіано поки що не склалася. Це пов'язано, насамперед, з відсутністю відповідної орієнтації методичної підготовки музикантів-педагогів, внаслідок чого питанням формування мотиваційної сфери учня приділяється недостатньо уваги.

Учіння гри на фортепіано – складний процес, який включає сприймання і розучування музичного твору, усвідомлення його внутрішньої сутності; запам'ятання і виконавську інтерпретацію, художнє виконання. Усі складові цього процесу тісно взаємопов'язані між собою. *Завдання учіння гри на фортепіано* полягає в оволодінні вміннями розучувати і художньо виконувати музичні твори, засвоювати *способи* і *засоби* усвідомлення і передачі змісту музичного твору при його виконанні. *Способами* виступають дії аналізу й інтерпретації змісту музичного твору, необхідні для втілення у виконанні музично-слухових уявлень; *засобами* – система виконавських умінь і навичок, яка включає всі елементи виконавсь-

кого процесу, починаючи від простих ігрових прийомів до найтонших художньо-технічних умінь передачі в звучанні музичних образів твору. Кожен елемент учіння має бути художнім, відкриваючи широкі можливості для розвитку музично-творчих здібностей учня.

Змістом учіння гри на фортепіано є знання про природу музичного мистецтва та особливості музичної діяльності, виконавські вміння і навички, досвід виконавської діяльності, оволодіння якими забезпечує формування музично-естетичних почуттів, творчої уяви, музичного мислення, збагачення досвіду ціннісного ставлення до дійсності й мистецтва. Важливим компонентом змісту учіння виступає самовиховання особистості учня, що вирішує свої завдання, виходячи зі свого індивідуально неповторного життєвого і художнього досвіду. Якщо цього немає, то учіння зі складного освітнього процесу може перетворитися на відточення певної кількості прийомів і навичок гри на інструменті, що аж ніяк не торкаються внутрішньої сутності особистості учня.

Мотивація музичної діяльності є найбільш істотним чинником, що характеризує спрямованість особистості учня-піаніста. З одного боку, це мотиви, які визначають ставлення особистості до музики і відображають позитивний досвід їх задоволення в музичній діяльності; з другого боку – це мотиви виконавські, пов'язані з пошуком можливостей самореалізації у музичній діяльності.

Успішне формування мотивації учіння гри на фортепіано можливе лише тоді, коли його різноманітні спонуки матимуть єдину особистісну та соціальну спрямованість, що сприятиме виокремленню смислоутворюючих мотивів; коли будуть дотримуватися такі принципи навчання й учіння гри на фортепіано, як принцип художньо-виховної спрямованості учіння; принцип зв'язку музичного розвитку особистості з формуванням виконавських умінь; принципи єдності художнього і технічного; емоційного і раціонального у музично-творчій діяльності.

Ефективність процесу формування мотивації учіння гри на фортепіано значною мірою визначається якістю педагогічного керування діяльністю учіння, яке полягає у доцільному впливі на учня з метою організації його діяльності, спрямованої на оволодіння інструментом; у встановленні сприятливої атмосфери спілкування, стосунків взаємної поваги і довіри. Педагогічні впливи мають спрямовуватися на створення сприятливих умов для музично-естетичного розвитку особистості; забезпечення глибокого осягнення учнем змісту музичних творів, засвоєння музичних знань, виконавських умінь і навичок. Такими *умовами*, на нашу думку, є: здійснення педагогічного керування процесом формування мотивації учіння гри на фортепіано; спонукання учнів до

усвідомлення смислу учіння гри на фортепіано; орієнтація процесу учіння на розвиток в учнів самостійності, активності, творчої ініціативи; стимулювання учнів до оволодіння вміннями цілеутворення, самооцінки і самоконтролю.

В основі методики формування мотивації учіння гри на фортепіано лежать концептуальні положення, які, на нашу думку, полягають у ставленні до учіння як однієї із сторін процесу навчання; визнанні мотивації рушійною силою життєдіяльності людини, стрижнем особистості; розгляді мотивації учіння гри на фортепіано як найбільш істотного чинника, що характеризує спрямованість особистості учня-піаніста; у переконанні, що пізнання мотивів учіння гри на фортепіано сприятиме правильній організації цього процесу, застосуванню адекватних методів педагогічного впливу; що діагностика і формування мотивації учіння гри на фортепіано нерозривно пов'язані між собою як дві сторони одного й того ж процесу виховання особистості учня.

Нами встановлено загальний шлях формування мотивації учіння гри на фортепіано, який полягає в «зараженні» учня грою на фортепіано, залученні його до сприймання високохудожніх музичних творів; перетворенні наявних в учня спонук учіння у зрілу мотиваційну сферу зі стійкою структурою, яка включає в себе дійові, перспективні й усвідомлені мотиви, опосередковані цілісною внутрішньою позицією учня. Цей шлях потребує з'ясування стану мотивації учіння; визначення завдань її формування з урахуванням індивідуальних особливостей, можливостей і перспектив учня; організацію різнопланової діяльності учіння гри на фортепіано.

Формуванню мотивів учіння гри на фортепіано сприяють усі засоби удосконалення учбового процесу: використання методів проблемно-розвиваючого навчання, розширення форм і прийомів самостійної роботи, активізація учбової діяльності учня, організація учбової взаємодії вчителя й учня, опосередкована допомога вчителя, залучення учнів до оцінної діяльності й формування в них адекватної самооцінки тощо.

Мотивувати учіння допоможуть почуття, музичний досвід учителя, його прагнення перетворити зміст занять у радісний творчий процес співробітництва. При цьому завдання полягає не в тому, щоб домогтися швидкого розучування твору, а в тому, щоб його засвоєння стало результатом власних зусиль учня, щоб не «приглушувати» паростки його власної думки щодо музики й ті особистісні почуття, які вона викликає.

У ході проведеної дослідної роботи нами виявлено домінуючі *мотиваційні типи* учіння гри на фортепіано. *Перший тип* учіння харак-

теризується зацікавленістю грою на фортепіано, самостійністю виконавських дій, творчою ініціативою, почуттям обов'язку й відповідальності за результати учіння, прагненням до виконавських досягнень; *другий тип* – прийняттям музичної освіти як необхідності, ситуативним інтересом до учіння гри на фортепіано, низькою зацікавленістю його результатами, виконавськими діями за певним зразком і на обмеженому учбовому матеріалі; *третьої тип* – відсутністю інтересу до учіння гри на фортепіано, залежністю від вказівок учителя, недостатнім усвідомленням суті виконавських дій, відсутністю почуття обов'язку і відповідальності, байдужістю до результатів учіння.

Доведено, що мотивацію учіння гри на фортепіано визначає саме *тип учіння*, а не *вік* як стадія дозрівання особистості. Якісне збагачення мотивації учіння, її складніша організація, більша ієрархічність і водночас підпорядкування багатьох спонук стрижневим домінуючим мотивам, є головним показником її зрілості.

Встановлено, що найсприятливіші умови для учіння виникають тоді, коли його ціль усвідомлюється і переживається учнем як особистісно значуща, тобто посідає в структурі його мотивації місце провідного мотиву; що в учнів швидше формується ціннісне ставлення до учіння гри на фортепіано, дещо повільніше вони починають усвідомлювати істинний смисл цієї учбової діяльності; що оволодіння вмінням цілеутворення становить для них більші труднощі.

Дістали позитивне підтвердження запропонована нами логіка формування мотивації учіння гри на фортепіано (актуалізація вже складених мотивів, формування прийомів цілеутворення, утворення нових мотивів, надання їм нових якостей); висновки педагогів про те, що найбільшою мірою змінюються під впливом учителя такі характеристики учбово-пізнавального мотиву, як усвідомленість і самостійність, важче усвідомлюється учнем особистісна значущість мотиву; що озброювати учнів готовими способами дій, навіть складними, так само неефективно, як і давати знання в готовому вигляді; що підвищення рівня внутрішньої мотивації учбової діяльності відбувається завдяки поясненню учнями причин своїх невдач недостатніми власними зусиллями.

Виявлено залежність мотивації учіння гри на фортепіано від ступеня адекватності самооцінки учнем власних музичних здібностей і виконавських можливостей. В учнів з адекватною самооцінкою спостерігався вищий рівень розвитку художньо-пізнавальних інтересів і позитивної мотивації учіння. Учні з неадекватною самооцінкою музичних

здібностей і виконавських можливостей (як завищеною, так і заниженою) часто помилялися в своїх висновках щодо ступеня складності і шляхів досягнення успіху в учінні. У таких учнів мотив прагнення до позитивної оцінки виражений більше, ніж до отримання знань і вмінь.

Встановлено, що інтегруючим методом формування мотивації учіння гри на фортепіано виступає метод художньо-сислової організації учбово-виконавської діяльності учня. Реалізація цього методу вимагає від учителя встановлення рівня усвідомлення значущості музичного твору, можливого для учня на даному етапі учіння; передбачення того особистісного смислу, який може мати цей твір для нього; визначення на цій основі логіки роботи над твором, способів і прийомів його розуміння, в процесі якого буде здійснюватися становлення, розвиток і вираження особистісно-сислового ставлення учня до твору та виконавської діяльності загалом.

Список використаних джерел

1. Белова Н.К. Особливості навчання учнів гри на фортепіано в системі загальної середньої освіти / Н.К.Белова // Музика в школі. – 1978. – №4. – С.79-84.
2. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре / Иосиф Гофман. – М. : Музыка, 1961. – 224 с.

***Summary.** The article is devoted to the problem of motivational sphere of students in the in the class of piano.*

***Keywords:** learning, creating learning motivation, motivation of musical activity.*

УДК 781.1

Пухальський С.Д., магістрант
Науковий керівник: Лабунець В.М.,
кандидат педагогічних наук, професор

СУТНІСТЬ ТА ЗМІСТ ХУДОЖНІХ ОБРАЗІВ, ЇХ СПЕЦИФІКА У МИСТЕЦТВІ МУЗИКИ

***Анотація.** У статті розглядається структура художнього образу та його трактування в сучасній науковій літературі.*

***Ключові слова:** художній образ, об'єктивність суб'єктивність, типовість, індивідуальність.*

Художній образ є однією з найважливіших та найбільш складних категорій мистецтва. Саме художній образ пояснює специфіку мистецтва як художньої, естетичної й культурологічної діяльності, водночас, вбираючи неповторність вираження у кожному з його видів.

Про складність та багатомірність категорії «художній образ» свідчить неоднозначність підходів науковців різних галузей наук (філософії, естетики, мистецтвознавства, психології, педагогіки,) до його тлумачення.

На основі вивчення та аналізу наукової літератури можемо констатувати, що при різноманітті підходів до тлумачення категорії «художній образ», науковці сходяться на думці, що методологічну основу розуміння його сутності та змісту становлять, перш за все, філософські положення теорії пізнання, які оперують поняттям «образ» у широкому гносеологічному трактуванні (М.Бахтін, Л.Столович, Л.Коган та ін.).

Загальноестетичне трактування художнього образу та положення про нероздільність об'єктивного і суб'єктивного; окремого, одиничного і загального; індивідуального і типового; чуттєвого і понятійного; раціонального та емоційного; умовного і безумовного (реального); етнічного та загальнолюдського [1, с.151] є важливим для визначення сутності та змісту художнього образу.

Об'єктивне в образі – це те, що взято безпосередньо з дійсності (картини природи, сцени з життя, люди з їх взаємовідносинами, конфлікти, характери та ін.). Однак, за образами дійсності можна відчутти думки, почуття, ставлення та оцінки автора, його суб'єктивне бачення світу.

Суб'єктивне проявляється завдяки авторській свідомості, особистим рисам митця. Відповідно, в образі відображається не лише дійсність, перероблена творчою уявою художника, а й особливе ставлення автора до зображуваного, усе багатство особистості творця. За словами О.Щолокової, «кожний твір мистецтва – це розкрите серце автора» [2, с.68].

Художній образ, за твердженням дослідників, завжди виступає органічною єдністю *типового* та *індивідуального*.

Типове – це прояв закономірного, унормованого певним чином уподібнення образів, характерного для зображуваної дійсності.

Індивідуальне – неповторна першооснова, оригінальність, само бутність. Своєрідність художнього образу виявляється також у поєднанні *емоційного* і *раціонального*, тобто думок та почуттів. Емоції, чуттєвість пронизують кожен художній образ. Почуття є внутрішнім стрижнем

художнього образу, необхідною частиною його змісту. Однак, як зазначають дослідники [3, с.70], плідна робота в мистецтві неможлива лише на основі почуттів. Автор прагне до глибокого проникнення в духовний світ людини, до аналізу філософських, соціальних, етичних ідей і проблем.

Правдивість і *умовність* теж належить до найважливіших факторів художньо-образного відтворення життя. Схожість образу з дійсністю, його зображувальність має величезне значення, оскільки таким чином надається можливість впізнання відтворюваного предмета чи явища. Водночас тотожність із дійсністю не є головною метою створення художнього образу, а виступає засобом передачі естетичної інформації. Не механічне копіювання натури та ототожнення з прототипом, а естетичне й художнє перетворення дійсності, вираження ставлення митця до відтворюваних подій, наближення до естетичних форм буття культури забезпечує художню умовність образу. Така властивість художнього образу виявляється не лише у різних творах, а й у різних видах і жанрах мистецтва (музикальність поезії, живописність музики, динамічність архітектури та ін.).

Художній образ у музиці, напевно, є одним із найбільш складних понять для визначення, оскільки він позбавлений предметності, будь-якої наочної конкретності, втілюючи, переважно емоційну інформацію та виражаючи естетичні переживання, настрої і почуття. Музика не має можливостей слова, не може показати зримий обрис будь-якого предмета чи явища. Головним виражальним засобом музики є звук, що включений до особливої системи ладових (висотно-функціональних) та метроритмічних (часових) співвідношень. Та саме завдяки звуковим комплексам, побудованим особливим чином, музика здатна відтворити реальну тривалість і силу естетичного переживання, динаміку мислення і емоційного злету людської душі з такою безпосередністю і конкретністю, які недоступні жодному іншому виду мистецтва. «Де кінчаються слова – починається музика», – писав свого часу Р.Шуман.

Таким чином, *структура музичного образу* постає у складному співвідношенні компонентів, які включають:

- усвідомлення та осмислення художнього задуму автора, повноту пізнання емоційних переживань митця (пізнавальний компонент);
- власне ставлення до художнього змісту музичного образу, його естетична оцінка (оцінювальний компонент);
- пошук та адекватність використання технічних засобів виконання, суб'єктивний емоційний відгук виконавця, рефлексивність осмислення власних переживань у співтворчості (творчий компонент).

Список використаних джерел

3. Естетика: словник найбільш уживаних термінів / М-во культури і туризму України, Харк. держ. акад. культури; [уклад. Г.Г.Гуріна]. – Х., 2005. – 90 с.
4. Щолокова О.П. Методика викладання світової художньої культури: [підручник] / Ольга Пилипівна Щолокова. – К. : Вид-во НПУ ім.М.П.Драгоманова, 2007. – 194 с.
5. Юсов Б.П. Стратегия взаимодействия искусств в воспитании школьников: Новая парадигма / Б.П.Юсов // Взаимодействие искусств. – Астрахань: Институт усовершенствования учителей. – 1997. – С.214-220.

Summary. The article deals with the structure of the artistic image and its interpretation in the modern scientific literature.

Keywords: art image, objectivity, subjectivity, typicality and individuality.

УДК 72(477.43)

Рибокова О.І., студентка VI курсу
Науковий керівник: Березіна І.В.,
кандидат архітектури, доцент

РАТУША ЯК СИМВОЛ ТА ЗНАКОВА ВІЗУАЛЬНА СКЛАДОВА МІСЬКОГО СЕРЕДОВИЩА

Анотація. У статті розглядається ратуша як знакова архітектурна одиниця урбанізації міста в період отримання Магдебурзького права.

Ключові слова: урбанізм, магдебурзьке право, ратуша, магістрат, вежа, арочний ряд, стиль.

Важливе значення для розвитку місцевого самоврядування в Україні мало магдебурзьке право, що поширювалось на українські міста із середини XIV ст. і передбачало надання міській громаді право здійснювати місцеве управління, запровадити модель місцевого самоврядування на зразок управління німецьким містом Магдебургом і в ряді документів отримало назву німецького чи саксонського права. Це питання є предметом досліджень відомих дослідників В.Антоновича, М.Владимирського-Буданова, А.Грицкевича, А.Яковлева та ін. Роль і значення магдебурзького права, яке упродовж століть визначало ста-

тус європейських міст, істориками кожної доби оцінювалась по-різному, виходячи з певних політичних і філософських переконань. Після отримання магдебурзького права, міста України почали розвиватися в новому темпі, змінилися звичаї та традиції суспільного життя, а тому і культура зазнала змін. В першу чергу це торкнулося архітектурних об'єктів. А саме громадських споруд, головною з яких на той час являлась ратуша, яка була центром самоврядування міст.

Метою даної статі є визначення ратуші як знакової складової урбаністичного середовища міста та її культурного значення для суспільства.

За рівнем панування міста України поділялися на магістратські та ратушні. Магістратське самоврядування було більш самостійним. Ратушу, як орган міського самоврядування, у кінці XVIII ст. мали майже всі міста лівобережної України. З розвитком ремесла і торгівлі Кам'янець у часи середньовіччя став у один ряд з такими містами, як Київ і Львів. Через нього йшли каравани купців у Крим, Кафу і далі на схід. Як важливий адміністративний, ремісничий і торговельний центр Кам'янець у 1374 р. за магдебурзьким правом отримав самоврядування. Розташувалася Ратуша в центрі Старого міста, що підкреслювало її провідну роль у житті середньовічного Кам'янця [2].

Однак реальне утвердження в місті Магдебурзького права розпочалося тільки після закінчення боротьби за Кам'янець між литовцями та поляками. Це суперництво остаточно завершилося 1434 р. приєднанням Центрального Поділля та Кам'янця до Польщі, створенням Подільського воєводства та оголошенням Кам'янця королівським містом. За два роки до цього, 1432 р., польський король Владислав II Ягайло в грамоті кам'янецькому війту Георгію та його наступникам підтвердив права, надані місту грамотою Юрія Коріатовича [3].

До сьогодні не має однозначної відповіді коли точно була збудована Кам'янецька ратуша. Найобережніші дослідники традиційно називають XVI, найрадикальніші – XIV ст. Традиційним є припущення, що спочатку кам'янецька ратуша була дерев'яною. Пам'ятка має ще одну назву – Будинок польського магістрату. Адже тут до 1793 р. розміщувався цей польський керівний орган (за винятком 1672-1699 р., коли містом володіли турки). Часто цей магістрат називають русько-польським. Справді, був період, коли магістрати руської та польської громад міста з'єднали [3].

Сама ратуша складається з двох частин – двоповерхової споруди (власне, це і є ратуша – будинок ради) та восьмиярусної вежі-дзвіниці. Колись вони стояли окремо – на відстані 3 м одна від одної. Але після

пожежі 1616 р. їх об'єднали в єдиний ансамбль. Ратуша досить багата на приміщення: 10 – на першому поверсі, по 9 – на другому та в підвалі. Окрасою вежі є годинник, уперше встановлений ще у XVIII ст. Він мав два дзвони, які 1753 р. відлив з міді та срібла відомий львівський майстер Теодор Полянський (про це засвідчує напис на самих дзвонах). Один з них важить 101 ц, другий – 93 ц. Подарував дзвони місту теребовлянський староста Міхал Франтішек Потоцький, відкупивши їх у Домініканського костелу [2].

Ратуша – це цікавий сплав різностильових нашарувань – ренесансу, бароко, ампіру – на первісній готичній споруді. Її західний фасад прикрашають сходи та аркада, складені з білого тесаного каменю. Сходи ведуть на відкриту галерею з балюстрадаю, вирішеною з надзвичайною майстерністю, що засвідчує високий рівень каменотесного ремесла.

Знаменитий військовий інженер і архітектор Ян де Вітте теж залишив слід в історії Ратуші: він її перебудовував у середині XVIII ст. Над входом на другий поверх вмуровано меморіальну плиту, латинський напис якої скупко повідомляє: «Реставрацію ратуші подільської проведено коштом воєводства. Кам'янець. Року Божого 1754». Зверху зображено старовинний герб Поділля – сонце [1].

Цивільна архітектура Кам'янця-Подільського, як і інших міст України, виконує важливу суспільно-історичну функцію, яка свідчить про високий рівень містобудівної культури. Ратуша і сьогодні залишається знаковим архітектурним об'єктом, який в минулому закладав основи суспільного життя міста.

Список використаних джерел

1. Будзей Олег. Вулицями Кам'янця-Подільського / Олег Будзей. – Львів, 2005. – С.89-97.
2. Винокур Іон. Кам'янець-Подільський державний історико-архітектурний заповідник / Іон Винокур, Григорій Хотюн. – Львів: Каме-няр, 1981. – 95 с.
3. Пламеницька Ольга. Кам'янець-Подільський / Ольга Пламеницька. – К. : Абрис, 2004. – 256 с.

***Summary.** The article studies Town Hall as a significant architecture unit of urbanization in the period of getting Magdeburg right.*

***Keywords:** urbanism, Magdeburg right, town hall, magistracy, tower, arcade, style.*

Рикун З.С., магістрантка
Науковий керівник: Борисова Т.В
кандидат педагогічних наук, доцент

МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ ФОРМУВАННЯ ЕМОЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ ЗАСОБАМИ МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

***Анотація.** У статті висвітлюються механізми впливу музичного театру на емоційну сферу особистості, окреслюються елементи методичного забезпечення процесу формування емоційної культури молодших школярів засобами музично-театральної діяльності.*

***Ключові слова:** емоційна сфера особистості, молодші школярі, музичний театр, методика формування емоційної культури.*

Загальновідомим є те, що оволодіння особистістю загальнолюдськими цінностями неможливе лише на рівні усвідомлення. У цьому процесі активну роль відіграють емоції. Вони, як суб'єктивні переживання, виступають одним із найвизначніших феноменів внутрішнього життя людини. Тому на сучасному етапі розвитку педагогічної науки і шкільної практики суттєвого значення набуває проблема виховання духовної культури особистості та її важливої складової – емоційної культури.

Безперечним є факт, що емоції не є сталими, вони розвиваються і формуються, і саме музично – театральна діяльність, на нашу думку, є найбільш ефективним засобом впливу на розвиток емоційної культури особистості. Створюючи основу для розвитку творчого мислення за допомогою яскравих музично-театральних образів, педагоги мають можливість викликати у дітей емоційні реакції, адже саме за допомогою такої специфічної образної палітри діти спроможні відчутти особливості й у повній мірі спричинитись до відображення своїх характерів [3].

За Л.С.Виготським театральна діяльність, а саме акторська праця, є «своєрідною творчістю психофізіологічних станів» людини. Вона поєднує в собі театралізовані ігри: режисерські, ігри-драматизації та імпровізації (за класифікацією Л.З.Артемової) та інсценізації літературних творів у процесі літературних свят, концертів, дитячих вистав тощо. Автор зауважує, що молодші школярі досить вміло вдаються до виразного втілення психологічних особливостей персонажів, самостійно добирають для них засоби мовленнєвої (інтонація) та зов-

нішньої виразності (виразні рухи: рук – жести, обличчя – міміка, всього тіла – пантоміміка) [1].

Театральне мистецтво, впливаючи на емоційно-чуттєву сферу кожного індивідуума, впливає загалом на суспільство, формуючи рівень загальної культури, художнього смаку, а також диктує ідейні та морально-етичні норми співжиття в соціумі. Про це писали В.Андрущенко, Г.Бояджієв, З.Корогодський, Л.Курбас [2].

Безпосередньо сутність поняття «емоційна культура» досить повно відображено у вітчизняній та зарубіжній науковій думці. Так, в українському педагогічному словнику воно розглядається як «розвиненість почуттів» та «здатність особистості оптимально управляти емоціями» [5].

Видатний педагог В.О.Сухомлинський вважав, що функціонування емоційної культури неможливе без її реалізації у діяльності, у практиці повсякденної поведінки, яка передбачає наявність суб'єкта, який може будувати систему дій, та наявність об'єкта, на який спрямована поведінка, а також певної програми дій і механізму оцінювання її ефективності. Тож емоційна культура реалізується через емоційну поведінку, яка має внутрішній (емоційні стани) та зовнішній (вербальний, невербальний) вияв [4].

Нами були визначені основні критерії сформованості емоційної культури молодших школярів. Вони, на нашу думку, окреслюються так: зацікавленість дитини в удосконаленні власної емоційної культури; інформативна обізнаність з питань емоційної сфери особистості; сформованість емпатійних якостей; здатність до рефлексії.

Зацікавленість в удосконаленні власної емоційної сфери, на наш погляд, передбачає наявність інтересу до знань про сутність і значення їх для людини емоційної сфери; наявність прагнення розуміти власні емоції; здатність підтримувати в собі позитивні емоційні стани.

Міра інформаційної обізнаності у царині емоційної сфери особистості відображається за ступенем емоційних проявів молодших школярів; здатністю їх до сприймання мімічно віддзеркалених емоційних станів людини; здатністю до розуміння, «прочитання» різноманітних емоцій.

Рівень сформованості емпатійних якостей дитини визначається її здатністю до ідентифікації, а також до співпереживання, співчуття.

Ступінь здатності до рефлексії охоплює сформованість навичок самоаналізу та самооцінки; спроможність регулювати власну поведінку.

На основі аналізу психолого-педагогічної та спеціальної мистецтвознавчої та наукової літератури та узагальнення й осмислення ре-

зультатів діагностичних дій, нами зроблено спробу створити поетапну методика розвитку емоційної культури молодших школярів засобами театральної діяльності. Загалом розроблена методика охоплює спеціальний пласт навчального матеріалу, орієнтований на мистецтво театральної-сценічної дії та комплекс активних методів, націлений на формування емоційної культури школярів.

Одним із ефективних засобів для формування емоційної культури школярів є ігри-драматизації. Приймаючи участь у цих іграх, школяр немов входить в образ героя драматизації, перевтілюється в певного персонажа, живе його життям. Учні мали можливість ідентифікувати себе з певним героєм, «приміряти» на себе різні характери, манеру поведінки, пережити безліч ситуацій. Створити образ дитина повинна сама за допомогою імпровізації, міміки, жестів, рухів, голосу. Пантоміма стає тут провідним зображувальним засобом. Образ народжується з дій персонажів, міміки, інтонації та змісту реплік. Це дає простір для творчого перетворення знайомого сюжету.

Першим етапом є підготовка сценарію гри за сюжетом твору: казки, пісні тощо. Далі передбачається імпровізація дітей на обрану тему. Слід зазначити, що самостійність дитячої гри більшою мірою залежить від того, чи знають вони зміст твору. Авторський текст дуже важливо зберегти таким, яким його почули діти під час першого прослуховування. Але вчити текст із учнями до початку гри не рекомендується. Така підготовка мінімізує творчу активність дітей, їх самостійність в організації та веденні гри.

Передати характер персонажа школярам допомагає також музика. Так, за допомогою визначеного характеру мелодії можна спонукати дітей до імітації рухів різних персонажів. Ритмічні удари в елементарні музичні інструменти дають можливість створити ознаки персонажа: його рух, ходу, настрої. Поки одні учні виконують завдання, інші уважно спостерігають і помічають особливості гри кожного артиста. Тому дітей потрібно заохочувати до пошуків власних варіантів сценічного втілення образу. Слід зауважити, що кожна гра потребує своїх засобів виразності і повсякчасного стимулювання творчих проявів дітей.

Важливим елементом розробленої нами методики виступає сценічна постановка музичних казок. Так, загальновідомо, що музична казка має значний вплив на виховання та розвиток дітей. Адже музика у таких казках відтворює внутрішню структуру почуттів, які визначаються інтонацією, темпом, динамікою, тембром, гармонією, ладом, стимулює психологічні процеси сприймання, допомагаючи розширити емоційну сферу дітей.

На початковому етапі більш доступними можуть бути пісні-казки О.Гречанінова, А.Лядова, П.Чайковського. Через знаходження взаємозв'язку між трьома художніми елементами: поетичним словом, мелодією та акомпанементом школярі вчать розрізняти і морально-естетичну сутність образів.

Спостерігаючи за практичною діяльністю учнів молодшого шкільного віку, ми дійшли висновку, що самостійне створення супроводу до дитячих драматургічних творів, колективне створення музичних казок, їх інсценізація, участь у постановках дитячих опер забезпечують необхідні умови для розвитку емоційної культури, творчого розквіпачення і самовираження дітей, реалізації ними своїх діяльностотворчих прагнень у певних виявах (словах, рухах, міміці, жестах, музичних, художніх творах тощо).

В результаті узагальнення висвітленого вище можемо стверджувати, що музично-театральна діяльність відіграє суттєву роль у формуванні емоційної культури школярів, оскільки сприяє активізації емоційної сфери дитини, формуванню здатності розуміти почуття інших людей і нести відповідальність за власні почуття, а також спричиняється до утворення у школярів навичок знаходження міри гармонічної взаємодії раціонального і почуттєвого.

Список використаних джерел

1. Артемова Л.В. Театрализованные игры младших школьников / Л.В.Артемова. – М. : Просвещение, 1991.
2. Бояджиєв Г.Н. Душа театра / Г.Н.Бояджиєв. – М. : Молодая гвардия, 1974. – 368 с.
3. Васильєв І.А., Поплужний В.Л., Тихомиров О.К. Емоції і мислення / І.А.Васильєв, В.Л.Поплужний, О.К.Тихомиров. – М. : Вид-во Моск. ун-та, 1980. – 280 с.
4. Сухомлинський В.О. Вибрані твори: в 5 т. / В.О.Сухомлинський. – К. : Рад. школа, 1977. – Т. 3. – 670 с.
5. Український педагогічний словник / С.Гончаренко. – К. : Либідь, 1997. – 376 с.

Summary. *In this article the mechanisms of action of musical theater on the emotional sphere of the individual, outlines elements methods of formation process of emotional culture of elementary school students means musical theater.*

Keywords: *emotional sphere of personality, younger students, musical theater, methods of emotional culture.*

Романишин Р.В., магістрант
Науковий керівник: Лабунець В.М.,
кандидат педагогічних наук, професор

ДЕЯКІ АСПЕКТИ МЕТОДИКИ НАВЧАННЯ ГРИ НА АКОРДЕОНІ УЧНІВ ШКОЛИ МИСТЕЦТВ

Анотація. У статті висвітлено питання методичного забезпечення процесу навчання гри на акордеоні учнів школи мистецтв.

Ключові слова: методика навчання, виконавські навички, індивідуальність учня, музичні здібності.

Розвиток технічних навичок гри на акордеоні вважає основою навчання учнів відомий вчений-педагог А.Мірек [1]. В обґрунтованій ним методиці навчання автор визначає найважливіші умови швидкого розвитку рухового апарату учня – «правильна постановка (корпусу, ніг, рук, кисті, пальців) і відсутність скрутості рухів» [1, с.3]. Автор переконаний, що коли в процесі навчання не приділяється належної уваги хоча б одній з цих умов, учень, замість планомірного й швидкого оволодіння інструментом, відчуває дедалі більші труднощі, через які в окремих випадках стає неможливим успішне продовження навчання. Саме правильна організація рухів при раціональній постановці веде, на думку педагога, до мінімальної втрати енергії, відсутності шкідливого напруження, а все це у поєднанні з добре продуманою системою занять запобігає захворюванню м'язів, або, як звичайно кажуть, перегріванню рук.

Автори методичних праць [2; 3; 4] наголошують, що дуже важливо привчати учнів спочатку зрозуміти, осмислити, продумати все завдання, щоб своїм внутрішнім слухом як можна більш реально уявити звучання музичного твору (п'єси, етюд). Такі навички можна виховати, якщо не дозволяти учневі грати музичний твір без попереднього обдумування.

Аналізуючи музичний твір, учень виконує зауваження викладача, відмічає важкодоступні для виконання місця, вступає в діалог з викладачем, висловлює свої враження. Необхідно привчати учнів до гри окремих епізодів музичного твору, з кожним новим повторенням домагатись якіснішого виконання. Педагог повинен пробуджувати в учнів зацікавленість в багаторазовому безпомилковому виконанні всього музичного твору чи окремих його частин. Не менш важливо привчати учня до заключного обдумування. Після виконання музичного твору учень повинен вміти в думках відтворити його, проаналі-

зувати, що вийшло добре і які деталі залишились недопрацьованими. Щоб виховати таке самокритичне відношення до своєї гри, учень повинен вміти аналізувати самостійно. Також необхідно пропонувати учневі виконати те чи інше завдання без попередніх програвань. Перше ніж зіграти, він повинен продумати завдання, взяти відповідний темп і мобілізувати свої зусилля для відтворення авторського замислу. Невдало зіграний твір може закріпити уяву учня про труднощі, які не можна подолати.

До домашніх завдань, зазначають педагоги, необхідно включати роботу над гамами, вправами, етюдами, художніми і дитячими творами, гра на слух, читання нот з аркуша. Якщо учень повинен був вивчити музичний твір, чи його частину окремо кожною рукою, то на занятті викладач повинен перевірити чи виконані його вказівки. Прослуховувати на кожному занятті п'єсу чи етюд від початку до кінця не обов'язково. Робити це необхідно коли учень вперше приносить до кінця розібраний музичний твір. Дати необхідні вказівки про трактовку твору, уточнити аплікатуру, перевірити правильність виконання нотного тексту. Разом виділити технічні труднощі, намітити способи, прийоми гри для їх подолання. На наступних заняттях учень по вимозі викладача виконує окремі місця твору. Коли основні виконавські труднощі учень подолав, тоді необхідно прослухати музичний твір повністю. Якщо часто слухати музичний твір до кінця, викладач поступово зникає до помилок у виконанні учня і перестає їх помічати. Реальне звучання цього музичного твору замінюється внутрішньою уявою необхідного звучання. Щоб цього не допустити, викладач повинен спрямувати свою увагу так, ніби чує гру учня вперше.

Узагальнюючи думки вищеназваних авторів, можемо констатувати, що у сучасній методиці навчання гри на акордеоні ствердилося положення, що для успішної гри необхідно з перших уроків прививати учневі смак до гарного звучання інструмента. Учень повинен відчувати, що кожний відтворений звук інструмента спрямований на розкриття змісту музичного твору.

При вивченні нового музичного матеріалу на занятті ініціатива належить викладачу. Він вимагає від учня виконання всіх своїх вказівок в подоланні технічних чи художніх труднощів і по можливості намагається закріпити результати виконаної роботи. Якщо технічні чи художні труднощі настільки складні, що на занятті учень не може їх подолати, викладач зобов'язаний підказати як працювати над цим самостійно.

Конче важливим є підтримка прояву ініціативи учня. Тренування або багаторазове повторення важкодоступних місць в музичному творі

можна проводити по-різному, наприклад, викладач кожного разу перед повторенням вказує учневі на недоліки в його виконанні, робить поточні зауваження не зупиняючи гри. При неправильному виконанні зупиняє гру.

Так, направляючі вказівки доповнюють відповідні завдання при виконанні музичного твору від початку до кінця. Поточні зауваження повинні бути короткими і своєчасними, щоб учень не зупиняючи гри, встигав їх виконати. Наприклад, завчасно попередити учня, що буде крещендо чи димінуендо, або субітопіано чи сфорцандо. Під час гри в швидкому темпі попередити про акцент, який необхідно виконати. Але не можна перевтомлювати учня частими зауваженнями чи вказівками, особливо тоді, коли він виконує другорядні завдання, наприклад, працює над точним виконанням аплікатури. Вони необхідні в тому випадку, коли увага баяніста не повністю зосереджена на виконанні ігрових завдань і він має можливість сприймати додаткові вказівки. Під час гри попутні зауваження можна робити і в формі жестів, вказуючи учневі нюанси, акценти, агогічні зміни в темпі. Вказівки можна робити і шляхом втручання в технічну роботу, наприклад, можна підштовхнути міх або нажати палець над тією нотою, де необхідно зробити акцент міхом або затримати палець студента на клавіші, коли необхідно зіграти продовжений звук, на фоні якого звучать підголоски. Попутні зауваження зручно робити шляхом підігрівання на акордеоні або підспівування, особливо другорядних голосів, які учень відчуває гірше. Іноді попутні зауваження можна робити шляхом підрахунку або трактування.

Виправленню помилок учня сприяє прийом багаторазового повторення цієї частини, досягаючи з кожним разом кращого виконання. З успіхом застосовується для цього метод показу на інструменті.

Якщо деякі труднощі після багаторазового повторення ще залишились, викладач не повинен пропонувати подальше повторення, так як воно може закріпити помилку. Крім такого індивідуального заняття, яке включає весь ланцюжок процесу навчання, викладач може проводити окремі заняття для одного виду роботи, наприклад, засвоєння нових знань шляхом діалогу, перевірки домашнього завдання тощо. Такі заняття можна проводити не часто, епізодично, тоді, коли вони викликані особливостями індивідуального розвитку учня.

Отже можна зробити висновки, що кожне індивідуальне заняття навчання гри на інструменті є лише один закінчений елемент в складному ланцюжку інших занять. Воно повинне мати свої методичні особливості, які характеризуються постійним і глибоким вивченням індивідуальності учня, його музично-виконавських здібностей.

Список використаних джерел

1. Мірек А. Основи постановки акордеоніста / А.Мірек. – К. : Музична Україна, 1974. – 39 с.
2. Акимов Ю. Некоторые проблемы теории исполнительства на баяне / Ю.Акимов. – М. : Советский композитор, 1980. – 110 с.
3. Алексеев І. Методика викладання гри на баяні / І.Алексеев. – К. : «Музична Україна», 1961. – С.25-30.
4. Музична педагогіка та виконавство / Упор. Серотюк П.Ф.; за заг. ред. проф.Семешка А.А. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2008. – 64 с.

УДК 73:712

Рудь В.В., студент IV курсу

Науковий керівник: Козловська М.П.

САДОВО-ПАРКОВА СКУЛЬПТУРА ЯК ЕЛЕМЕНТ ЛАНДШАФТНОГО ДИЗАЙНУ

Анотація. В статті розглядається специфіка садово-паркової скульптури як елементу ландшафтного дизайну.

Ключові слова: ландшафтний дизайн, садово-паркова скульптура, домінанта простору, паркове будівництво.

Постановка проблеми. Кінець ХХ- початок ХХІ століття законо-мірно викликає бажання проаналізувати, осмислити, усвідомити і оцінити зроблене у цей історичний період, підсумувати його надбання й можливі, на перший погляд, прорахунки, спробувати відокремити най-виразніші прояви творчих пошуків, значення яких обумовлює подальший розвиток духовної культури людства. На відміну від традиційного, сучасне мистецтво завжди прагне розкрити світорозуміння, самопізнання людини. Тепер, коли Україна покликана до духовного і культурного відродження, коли відкривається безліч нових музеїв, галерей, виставкових зал, зростає потреба у все більшій кількості сучасних талановитих митців. Дуже важливо серед усього розмаїття шкіл і напрямів сучасного живопису не втратити ту основу, яка дала початок і підтримку українському живопису протягом усього його існування.

Виклад основного матеріалу. Мудрі були наші предки – бувало, поставлять статую, і милуються, мріють, надихаються... Скульптура це ніби камертон для набуття внутрішнього спокою. Більш за все це відноситься до пленерної, або садово-паркової скульптури. Вона незмінно вирішує завдання концентрації духовної енергії в просторі,

стає його енергетичною точкою, свого роду акупунктурою вулиці, парку, саду, залучаючи духовні вібрації глядача і віддаючи йому творчі всплески автора. Скульптура може стати домінантою простору, надати йому унікальність, сформувати неповторний образ – який притягує, вабить, що запам'ятовується, що стає знаком, універсальним символом часу і місця [3].

У всьому світі скульптура на відкритому повітрі стала невід'ємною частиною міських пейзажів, розвинувся і напрямок садово-паркової скульптури в приватних ландшафтах. Провокативні, іноді курйозні, але завжди сміливі рішення скульпторів створюють незабутні просторові ситуації в Парижі та Кельні, Лондоні і Токіо, Празі та Осло. Унікальні сади скульптур з'явилися в Англії, Швейцарії, Голландії, Угорщині, Мексиці, Америці та ін. Амбіційний план створення «Європас паркас» реалізовується в Литві – і це місце відразу стає привабливим для глядачів, туристів з усіх континентів. По всьому світі – від Китаю до Хорватії проводяться масштабні міжнародні симпозиуми по скульптурі, в яких, до речі, дуже активно працюють і наші скульптори. Відповідність часу, вільне експериментування з темою, формою, матеріалом, місцем розміщення і навколишнім середовищем дозволяють скульпторам створювати унікальні артефакти, що входять в контекст сучасного мистецтва.

Соціальне оновлення, що відбувається в Україні, передбачає активізацію духовного потенціалу народу, який реалізується в естетичній культурі. Естетизація суспільства проглядається в зовнішніх проявах культури. Для сучасного міського жителя найдоступнішими є архітектура, реклама та паркове будівництво. Але якщо архітектура та реклама, в основі, є утилітарними проявами культури – паркове будівництво в своїй основі являється мистецтвом. Зважаючи на сучасні економічні та геополітичні реалії – стан існуючих парків та їх подальше створення може слугувати мірилом загального рівня культурного стану суспільства [1].

Звернення науки до проблеми естетичної культури народу – закономірна об'єктивна необхідність. Рівень і характер суспільного буття, зростання матеріальних і духовних потреб людини, гармонізація її відносин із довкіллям вимагають розвитку творчих сил, прагнень будувати своє життя за законами добра і краси. Почуття прекрасного зумовлює радість і оптимізм, духовно збагачує особистість, спонукає її до натхненної праці й творчості.

Основною рушійною силою, формування світосприйняття є певний рівень художньо-естетичної культури особистості, її здатність до

естетичного засвоєння дійсності. Проте сучасні реалії вказують на зубожіння багатства духовного світу суспільства. Комерціалізація культури, безумовно, створює умови для прояву творчості окремих митців, але водночас ставить вузькі межі зазначеним проявам, характеризує поп – культура, що оточує сучасного індивідуума у повсякденному житті, значною мірою перешкоджає формуванню у нього окремих естетичних смаків. Фактично, сучасна людина не має змоги самостійно, без підказки, нав'язаної зовні, сформулювати особисте ставлення до того чи іншого прояву культури. Причиною подібного феномену є медіа – фактор. Завдяки якому індивідуум поступово перетворюється на споживача, здатного сприйняти лише підготовлену кимось інформацію. Не маючи альтернативи медіа – фактору, в силу відсутності чи віддаленості музеїв, галерей, виставкових залів, або при наявності таких, відсутності зацікавленості до відвідування (дороговизни квитків, застаріла експозиція, тощо) людина не вважає, що в її естетичному світогляді є певний пробіл. Могутнім фактором впливу на світогляд людини могли-б виступити парки. Меморіали, дендрарії, рекреації чи парки культури та відпочинку – все це місця де пересічний міський житель знаходить можливість без зовнішнього впливу виробити власне естетичне світосприйняття [4].

Але на превеликий жаль за роки незалежності України не закладено жодного парку в його класичному розумінні. Безумовно розбудовуються окремі тематичні парки – такі як о. Хортиця, Чигирин, Батурин. Оформлюються прилеглі території, зокрема «Донбас-Арена». У великих центрах проводяться фестивалі, під час яких провідні українські скульптори мають змогу продемонструвати власне мистецтво. Це фестиваль ковальського мистецтва в м.Донецьку, де вже створено парк кованих скульптур, фестиваль у м.Львові (вересень – жовтень 2009) із створення кращого символу міста, чи арт-провокація до ювілею м.Чернівці (1 жовтня 2009) під час якої скульптори по різному трактували своє бачення віднайдені статуї «Австрія» [2].

Час проявляє істину. Нехай він відфільтрує несмак, кітч, непрофесіоналізм. Нехай таланти наших скульпторів змусять зазвучати музику простору! Створення нових ландшафтних осередків, їх забудова та благоустрій, зокрема прикрашання скульптурними композиціями вимагає наукового підходу.

Список використаних джерел

1. Выгодский Л.С. Психология искусства. / Л.С.Выгодский. – М. : 1968. – 265 с.

2. Гречанский Л.М. Творческий процесс и художественное восприятие. / Л.М.Гречанский, К.А.Серов, В.Н.Остапов – М. : 1978. – 200 с.
3. Груздев М.С. Инсталляция в современном искусстве – новая структура восприятия. Пространство современного искусства: теория и практика. / М.С.Груздев – М. : 2006. – 406 с.
4. Грушевський М.С. Духовна Україна. / М.С.Грушевський – К. : 1994. – 470 с.

Summary. This article discusses the specifics of landscape architecture as an element of landscape design.

Keywords: landscape design, landscape architecture, dominating space, park design.

УДК 37.017.4-053.6:78

Сапоговська С.Ю., магістрантка
Науковий керівник: Печенюк М.А.,
кандидат педагогічних наук, професор

ПАТРІОТИЧНЕ ВИХОВАННЯ УЧНІВ ПІДЛІТКОВОГО ВІКУ ЗАСОБАМИ МУЗИКИ

Анотація. У статті розглядається проблема розвитку патріотичного виховання підлітків на основі українського музичного фольклору.

Ключові слова: патріотичне виховання, народна педагогіка, позаурочна діяльність, музичний фольклор, підлітки, уроки музики.

Перед незалежною Україною постала історичної ваги проблема творчо відродити українське національно-патріотичне виховання і водночас піднести його на сучасний рівень наукового і культурного розвитку. Чимало зробили з цього огляду академіки АН ВШ України А.Алексюк, П.Кононенко, Г.Погрібний, академіки АПН України М.Стельмахович, Д.Тхоржевський, відомі педагоги О.Вишневський, І.Каюков, Є.Сявавко та ін. Дослідження патріотизму подається в українські педагогічній літературі з позиції соціальної діяльності, формування українських традицій, патріотичних почуттів (Р.Артицишевський, Т.Бакка, І.Бех, І.Гейко, О.Петерич, О.Сухомлинський, К.Чорна та ін.).

Виховання патріотизму в середній школі має величезне значення, оскільки мова йде про долі сьогоднішнього і майбутнього покоління,

оскільки наші молоді сучасники повинні не тільки володіти належним об'ємом знань, але вони повинні стати зрілими духовно і інтелектуально.

У вихованні патріотизму особливу роль відіграє культурна та мистецька спадщина, духовні цінності свого краю, роду, родини. Необхідним є використання засобів народної педагогіки. Українську народну педагогіку ґрунтовно досліджували і широко використовували у своїх працях Б.Грінченко, С.Русова, І.Огієнко, В.Сухомлинський, Г.Ващенко та інші педагоги – класики.

Використання засобів народної педагогіки буде відповідати основним принципам національного виховання: народності, природовідповідності, культуровідповідності. Головними засобами української народної педагогіки є: рідна мова, яку К.Ушинський називав «найбільшим педагогом», «цвітом духовного життя народу»; міфологія; фольклор; інші види народного мистецтва (пісенне, музичне, ужитково-прикладне та ін.); народні ігри та іграшки, народна символіка та інші національні традиції і звичаї. Без таких засобів виховання, що увібрали в себе досвід історичного буття народу, його духовність, як без коріння чи фундаменту, не може повноцінно розвиватися ні родинна, шкільна і позашкільна соціальна практика виховання дітей, ні сучасна педагогічна наука [3].

Чільне місце посідають уроки музики, де в контексті з програмовим можна використати фольклорний матеріал, що буде ефективно впливати на виховання моральних і патріотичних якостей. Форми, методи, прийоми і традиції народної педагогіки покликані виховувати в учнів глибоку народну духовність, національну свідомість і самосвідомість, палкий патріотизм і громадянськість.

Саме такий підхід повинен займати належне місце у навчально-виховному процесі загальноосвітньої школи, зокрема в системі предметів мистецького циклу.

Останніми роками всебічно досліджується і розкривається виховний потенціал української народної педагогіки, українського фольклору. Останні, як свідчать дослідження, є суперечливими та невизначеними. Ця проблема, пов'язана з багатьма філософськими, психологічними та іншими науково-теоретичними аспектами, сприяє розкриттю сутності і специфіки і національного виховання засобами українського фольклору і потребує пильної уваги вихователів, учителів, керівників шкіл, працівників органів освіти.

Фольклор є однією з найважливіших скарбівень національних і загальнолюдських цінностей, ідей, які розвивалися віками і в високо-

художній формі фіксувалися у численних жанрах і засобах усної народної творчості.

Психолого-педагогічний аналіз українського фольклору показує, що в його різноманітних творах відображені всі етапи формування у підростаючих поколіннях нашого народу історичної пам'яті, національної свідомості і самосвідомості, патріотизму, глибоких гуманних якостей.

Ефективною формою національно-патріотичного виховання учнів є позаурочна та позакласна робота, спрямована у русло музичного фольклору. Доцільними у такому напрямі виховання школярів можуть бути: музичні ігри, вікторини, конкурси місцевих народних пісень, колядок, щедрівок; виконавців козацької, стрілецької пісні. Учні мають глибоко вивчати календарну і позакалендарну народну творчість, широко застосовувати такі знання в різних сферах діяльності. Необхідно пробуджувати в підлітків інтерес до дослідницької діяльності, пов'язаної з записами нових фольклорних творів рідної місцевості, певного регіону України. Необхідно створювати науково-дослідні експедиції, пошукові загони, групи, етнографічні і мистецькі осередки з метою систематичного дослідження учнями важливих і цікавих проблем фольклористики [2].

Оскільки прагнення отримати статус дорослого закономірне для підліткового віку і життєво необхідне для повноцінного психічного та особистісного розвитку учня, педагог має правильно сприймати пов'язані із цим негативні вчинки, не перешкоджати проявам дорослості, а скеровувати його енергію у позитивному напрямі. Потребу підлітків мати зразок для наслідування вчитель може використати як один із засобів впливу на дітей, організовуючи українські вечори, свята. Підлітка більшою мірою цікавлять власне взаєностосунки з однолітками. Саме взаєностосунки стають основою внутрішнього інтересу в підлітковому віці. Підліток, не ігноруючи учіння, надає особливого значення спілкуванню. У спілкуванні з однолітками він розширює межі своїх знань, розвивається в розумовому плані, ділячись своїми знаннями і демонструючи засвоєні способи розумової діяльності. Спілкуючись з однолітками, підліток опановує різні форми взаємодії людини з людиною, учиться рефлексії на можливі результати свого і чужого вчинку, висловлюванню, емоційному прояву [1]. Тому позакласна діяльність є дуже важливою для міжособистісного спілкування підлітка, сприяє розвитку творчого потенціалу та самовираженню.

Отже, використання музичного фольклору у навчально-виховному процесі сучасної школи (на уроках музики та в позаурочний час) вва-

жаємо ефективним засобом формування національної свідомості, самосвідомості, гідності, вихованню патріотичних почуттів нашого молодого покоління.

Таким чином, патріотичне виховання підлітків засобами музики є актуальною проблемою музичного виховання. Дана проблема потребує як теоретичного осмислення, так і розробки відповідних програм соціально-педагогічної діяльності, які гармонізують вплив родини, школи, засобів масової інформації щодо національного розвитку підлітків засобами народної музики.

Список використаних джерел

1. Павелків Р.В. Вікова психологія: підручник / Р.В.Павелків. – К. : Кондор, 2011. – 469 с.
2. Руденко Ю.Д. Основи сучасного українського виховання / Юрій Дмитрович Руденко. – К. : Видавництво ім.О.Теліги, 2003. – 328 с.
3. Ушинський К.Д. Про народність у громадському вихованні / Костянтин Дмитрович Ушинський // Вибр. пед. Твори. : – К. : Рад. шк., 1983. – У 2-х т. – Т.1. – 525 с.

Summary. The article deals with the problem of patriotic education of teenagers on the basis of Ukrainian folk music.

Keywords: patriotic education, folk pedagogics, off-hour activities, folk music, teenagers, music lessons.

УДК 655.533:087.5

Сенько М.В., студентка IV курсу

Науковий керівник: **Шульц Н.А.**,

асистент кафедри мистецьких дисциплін

ВПЛИВ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА НА ІЛЮСТРУВАННЯ ДИТЯЧИХ ВИДАНЬ

Анотація. У даній статті розглядається дитяча книга, різномунітні техніки та прийоми, специфічні манери художників-ілюстраторів у створенні сучасної літератури.

Ключові слова: ілюстрація, художник-ілюстратор, дитяча література, друк, видання.

Постановка проблеми. Основою критерією успішності дитячої книги є відмова від класичної ілюстрації, як застарілої, і заміна її на

адаптовану сучасну. На даний момент провідними техніками друку є станкова графіка, аплікація, колажування, художня фотографія, комп'ютерна графіка, техніки рисунку та живопису та інші новації сучасного мистецтва, де основним атрибутом являється характер твору і підлаштування його під певну вікову категорію читачів. Даний матеріал спричиняє виникнення досліджень, **метою яких є** розгляд сучасного мистецтва і впливу його на ілюстрування дитячих книг.

Виклад основного матеріалу. На сьогоднішній день, як і в продовж багатьох років, книгу вважають головним джерелом інформації, хоча вагомими конкурентами виступають засоби новітніх технологій, але для дітей, починаючи від раннього дошкільного віку, невід'ємним для розвитку відносять саме підручний матеріал – друковані видання, що відповідають всім стандартам і сучасним критеріям.

Під поняттям «сучасний» розуміється не дещо абстрактне, а дещо сміливе, оригінальне, можливо надмірне, перебільшене, що відтворює речі під новим кутом зору. Але, на жаль буває, що в гонитві за сучасним баченням, видавництва випускають у світ продукт сумнівної якості. І тут є кілька причин. Одна з них в низькому рівні мистецької освіти видавців. Бо ж посередньому або поганому художнику завжди легко сховати брак таланту під вишуканою мазаниною сумнівного смаку і якості та пропонувати ці проби пензля в якості творчості в стилі модерн, а недалекий видавець цього не помічає і приймає як новий оригінальний продукт [2, с.31].

Зворотною проблемою є те, коли якісні та досконалі ілюстрації з'являються не на потрібному їм місці, тобто, діти не здатні відповідно оцінити високопрофесійний витвір дорослих, тут варто першочергово звертати увагу на смаки і вподобання перших. Потрібно взяти до уваги, що сучасну дитину більше приваблюють ілюстрації сучасних книг, ніж ілюстрації в книгах, які любили їхні батьки, коли були дітьми. Помилковою є думка, яка запевняє, що діти люблять книги, ілюстровані дитячим наївним способом, адже із раннього віку дитина прагне вдосконалення, дорослим подобаються ілюстрації в дитячому стилі, як дітям в дорослому.

Звертаючись суто до жанру ілюстрації, вона може бути реалістичною або наївною, гумористичною або серйозною, гуманною, привабливою, легко зрозумілою і професійною в усіх відношеннях, так само, як і текст. Якщо ілюстрація не буде відповідати цим вимогам – книга може завдати тільки шкоди дитині, її психічному і моральному здоров'ю.

Професійні художники-ілюстратори створюють ілюстрації різноманітними способами в різних стилях і усілякими техніками виконання, використовуючи при цьому різні матеріали, інструменти, засоби та художні підходи. В українській дитячій ілюстрації можна спостерігати переважно класичні графічні техніки виконання в поєднанні з комп'ютерною графікою, часом трапляються ілюстрації виконані аквареллю, темперями, іншими художніми матеріалами. Дедалі частіше виконуються новітні техніки у виконанні ілюструвань, здебільшого – живописні техніки акриловими, гуашами, або олійними фарбами, кольорові олівці та пастелі, використовуються тканина та інші матеріали, приміром для передачі фактури. Перспективним і поширеним явищем є майстерно виконані ілюстрації за допомогою комп'ютерних технологій [4].

Існує багато різноманітних технологій і методів творення ілюстрацій видавництвами, але наявність певного факту є незаперечною – наразі українська книжкова ілюстрація не конкурент світовій. Єдиним гідним видавництвом, що може представити вітчизняну дитячу книжку на світовому мистецькому ринку є «А-Ба-Ба-Га-Ла-Ма-Га», завдяки мистецькому професіоналізму та високій якості. Стиль книжок видавництва вже давно встановлений і закріплений, ілюстрації – кожна зі своїм обличчям та настроєм.

Самим поширеним в ілюструванні, в останні десятиріччя, є використання акварелі і різних прийомів змішування фарби в поєднанні з кольоровими олівцями, пастелями, використання туші. Стосовно акварелі, є кілька домінуючих технік, у прикладі – лесування. Суть прийому лесування в послідовному нанесенні прозорих шарів фарби один на одного, в результаті чого можна отримати дуже різноманітні кольорові відтінки. При використанні техніки лесування необхідно дочекатися повного висихання першого яскравого шару перед тим, як наносити другий.

Оригінальним методом є робота кольоровими олівцями та пастеллю, надає художнику широкий спектр діяльності, можливості роботи чистими, тобто готовими кольорами. Дуже цікава техніка для дитячої ілюстрації, та на жаль, в нашій країні майже не використовується – техніка аплікації, паралельні – колаж та витинанка. В залежності від вподобань та фантазії ілюстратора, а також гарного смаку видавця, можна створювати оригінальні, різноманітні книжки, які будуть позитивно впливати на виховання неординарної особистості [3].

Усе частіше художники-ілюстратори застосовують комп'ютерні графічні програми. Ними працюють, створюючи малюнки комп'ю-

терними графічними техніками, не приховуючи їхні переваги та ефекти, а також вдало імітують ручні художні техніки, і навіть оригінальні декоративні ефекти матеріалів.

У зв'язку з тим, що сьогоденні технології поліграфії і друку книжок передбачають використання комп'ютерних технологій, постало питання ребром про доцільність використання ручних класичних технік виконання ілюстрацій в книжках. Бо ілюстрація має пройти ряд комп'ютерних обробок: сканування, підготовка до друку, друк. На усіх цих кроках, до кінцевого результату, ілюстрація втрачається в якості зображення.

А якісну ілюстрацію можна отримати тільки в умовах якісного устаткування. Тому в умовах українського устаткування, практично неможливо відтворити, при друці, оригінальні техніки, особливо фактури, аплікації, оригінальні матеріали, колажі, поєднання цих технік. Мабуть це і є одна з причин того, що ілюстратори не працюють в цих техніках в Україні, а якщо щось схоже пробується – ці зразки книжок друкують у Франції, Німеччині, Швейцарії.

Висновки. Спираючись на вищевикладений матеріал, обгрунтовується наступне – сучасне українське мистецтво ілюстрування розвивається дещо віддалено від європейського, але все ж таки існують дитячі видавництва які прогресуючи презентують Україну як конкурентоспроможну державу – це «А-Ба-Ба-Га-Ла-Ма-Га» та «Видавництво Старого Лева».

Список використаних джерел

1. Авраменко О.О. Українська дитяча книга 1970-1990 р. : основні тенденції розвитку ілюстрації: Автореферат дис-ії канд. мист-ва: / О.Авраменко. – К., 1993. – 81 с.
2. Панов М. Казкове різноцвіття. Дитяча література / М.Панов. – М., «Дет. Лит.», 1972. – 231 с.
3. Website.iformer.com. – Режим доступу:<http://ababahalamaha.com.ua/uk>. – Назва з екрану.
4. Видавництво Старого Лева. – Режим доступу: <http://www.starlev.com.ua>. – Назва з екрану.

Summary. This article examines children's book, a variety of techniques and tricks specific manner illustrators in the creation of modern literature.

Keywords: artwork, artist and illustrator, children's literature, print edition.

ФУНКЦІОНАЛЬНО-ЕСТЕТИЧНЕ ЯВИЩЕ ІЛЮСТРАЦІЇ У КНИЖКОВІЙ ГРАФІЦІ

Анотація. В статті розглядається особливості та специфіка ілюстрації у книжковій графіці.

Ключові слова: друковані видання, візуальне сприйняття, художня композиція видання, ілюстрація.

Постановка проблеми. Друковані видання займають надзвичайно важливе місце у житті суспільства. Мабуть, не існує людини, яка хоча б раз на день не прочитала якусь інформацію з газети, журналу, не звернулася до улюбленої книги. Сприйняття людиною змісту книги неабияк залежить від її графічного та художнього оформлення. Акценти, розставлені шрифтовими та не шрифтовими засобами, можуть допомогти під час пошуку найголовнішого, зосередити увагу на тому, що хотів підкреслити автор. Візуальне сприйняття є важливим фактором, який визначає, чи візьме читач взагалі до рук ту чи іншу книгу.

Важливу роль у підвищенні комунікативних властивостей книги відіграє художня інтерпретація тексту. Вона здійснюється на рівні як зовнішнього так і внутрішнього її оформлення. Ще білоруський першодрукар Франциск Скорин вказував на комунікативну функцію художнього оздоблення книги, застосування якого в друкованій книзі необхідне для «кращого розуміння» читачем. І хоча ця функція притаманна книжкам з часів їх виникнення, свої теоретичні підвалини вона отримала лише у XX столітті [1].

Виклад основного матеріалу. Історія ілюстрування книги має немало захоплюючих сторінок. На всіх етапах розвитку цивілізованого суспільства книга відігравала важливу роль. Не лише друкована, але й рукописна книга в період, який передувє виникненню книгодруку, служила важливим засобом розповсюдження знань, знайомила суспільство з різноманітними науковими та політичними поглядами, була поштовхом до їх формування. Книга була і залишається скарбницею мудрості. Як вчитель і наставник книга знайомить нас з надбаннями людського розуму, допомагає вирішувати філософські проблеми буття.

Питання оформлення та ілюстрування книги турбувало людство в усі часи. Оглядаючи джерела з даної теми необхідно зауважити, що дослідники, які вивчають книжкову графіку більше уваги при-

діляють її естетичному та художньому аспекту, що часто призводить до сприйняття книжкової ілюстрації як самостійних мистецьких творів, до створення своєрідного світу, який живе за своїми законами, розвивається і досягає неабияких вершин. Проте, ілюстрації – це зображення призначені для сприйняття їх в поєднанні з текстом. Книжкові ілюстрації, вилучені з тексту, можуть виявитися незрозумілими і невиразними. Ілюстрації не є самостійними за сюжетом, вони повинні відповідати змісту літературного твору. Вони мають можливість збагатити або зіпсувати його. Від художника вимагається, щоб він став співавтором книги, зробив візуальними ідеї та образи письменника, допомагаючи тим самим краще зрозуміти зміст, конкретніше уявити епоху, побут, оточення героїв книги. Але це зовсім не означає, що ілюстрація повинна бути простим зображувально-графічним переказом тексту. Ілюстрації допомагають ще до прочитання зорієнтуватися у змісті книги, привертаючи увагу читачів [3].

В умовах бурхливого розвитку нових поліграфічних та інформаційних технологій, нових напрямків та стилів у мистецтві живопису і графіки суттєвих трансформацій зазнає і мистецтво книги. Найважливішим завданням дизайнерів і художніх редакторів є виразне художнє втілення в зовнішньому образі друкованого твору його призначення, функціональної суті, матеріально-конструктивної і технологічної основ. Хороший дизайн книги залежить від розуміння особливостей її оформлення. Під час її створення дуже важливу роль відіграє художня композиція видання, тобто така побудова всього оформлення і окремих його елементів, яка забезпечує сприйняття книги як художньо-поліграфічного виду мистецтва. Звичайно, що книга своїми розмірами та структурою не може не впливати на особливості її ілюстрування. Розміри сторінок обмежують розміри ілюстрацій, стиль видання диктує стиль її ілюстрування. Та все ж ілюстратор є творцем, що своїм мистецтвом розкриває незбагненні глибини буття, доносить до читача образи та характерні особливості героїв і подій – він створює атмосферу книги [5].

Книга є однією з найважливіших духовних потреб сучасної людини, в ній органічно поєднується праця як художника, так і видавничих працівників і поліграфістів. Тільки гармонійний праця цих людей створює повноцінну книгу. Отже, дослідження функціонально-естетичного значення ілюстрації у книжковій графіці є необхідною умовою підготовки спеціаліста широкого напрямку, адже представник мистецької когорти має бути компетентним в усіх галузях мистецтва.

Список використаних джерел

1. Груздев М.С. Инсталляция в современном искусстве – новая структура восприятия. Пространство современного искусства: теория и практика. / М.С.Груздев – М. : 2006. – 406 с.
2. Грушевський М.С. Духовна Україна. / М.С.Грушевський – К. : 1994. – 470 с.
3. Гузела П.М. Методичні аспекти визначення інвестиційної привабливості підприємств / П.М.Гузела – Л. : Укр. акад. друкарства, – 2006 – 14-17 с.
4. Гунько С. Засади видавничої справи в Україні і підготовка кадрів / С.Гунько Палітра друку. – №5. – 2006 – 3-4 с.

Summary. In the article the peculiarities and specific illustrations in the book chart.

Keywords: print, visual perception, art composition edition artwork.

УДК 78(477)

Соколовський В.В., студент V курсу
Науковий керівник: Олійник В.Ф., доцент

БАЯННЕ МИСТЕЦТВО В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ УКРАЇНИ (друга половина ХХ століття)

Анотація. В статті розкривається сутність, природа, характерні особливості і соціальні функції баянного мистецтва, виявляється його місце в музичній культурі України.

Ключові слова: баянне мистецтво, музична культура, мистецтво, соціокультурні процеси, інфраструктура, соціальні функції.

Баянне мистецтво сучасної України – органічна складова вітчизняної музичної культури і є яскравим свідченням творчого взаємопроникнення української та світової музичної культури. Українське баянне мистецтво поєднує в собі такі явища, як художня творчість (творчість композиторів і виконавців у галузі баянної музики), професійна освіта (викладацька практика, методичні та педагогічні напруження), технічна еволюція інструмента, власне все, що відбувається у сфері баянного мистецтва.

В другій половині ХХ століття помітно зростає інтерес дослідників до наукового осмислення баянного мистецтва в педагогічному (І.Алексєєв, Ю.Акімов, Ю.Бай, М.Давидов, А.Полетаєв, М.Різоль, В.Шаров,

Г.Шахов), мистецтвознавчому (М.Давидов, В.Зав'ялов, Ф.Ліпс, А.Мірек) та історичному (А.Басурманов, Є.Іванов, Ю.Максимов). аспектах. Констатуючи наявність різних напрямів дослідження баянного мистецтва, можна відзначити домінування педагогічної тематики.

Мета дослідження полягає у визначенні основних тенденцій розвитку баянного мистецтва як соціокультурного явища, виявленні передумов становлення, розвитку та аналізу особливостей його суспільного функціонування у другій половині ХХ століття.

Аналіз літератури з означеної проблеми дозволив виокремити такі основні напрями наукових досліджень в галузі баянного мистецтва:

- академічне баянне мистецтво України;
- взаємодія усталених інструментальних культур і баянного мистецтва;
- інтонаційно-виражальні можливості баяна;
- конструктивні особливості баяна;
- електронна модифікація баяна;
- теорія і методика викладання гри на баяні;
- перекладання і транскрипції музичних творів для баяна;
- розвиток музичних здібностей баяніста, виховання виконавця;
- питання репертуарної політики баяністів;
- концепція художньої, аплікатурної і штрихової техніки баяністів.

В кожний конкретний історичний період розвитку баянного мистецтва та чи інша його соціальна функція набувала домінантного значення. Тобто, коли виникає соціальна потреба, наприклад, в музичному супроводі якихось побутових ритуальних дій, то під цю потребу або винаходиться якийсь музичний інструмент, або трансформуються наявні музичні інструменти, що призводить до зміни їх попередніх функцій.

Радянська партійно-державна номенклатура, враховуючи популярність баяна серед широких верств як сільського, так і міського населення, вміло використовував цей інструмент в своїх пропагандистських цілях, активізуючи тим самим ідеологічну функцію баянного мистецтва. Зазначена функція набувала політичного забарвлення і сприяла політичній соціалізації окремого індивіда. В процесі соціального функціонування за часів радянської влади, крім ідеологічної, агітаційно-пропагандистської, інтеграційної, мобілізаційної функцій, баянне мистецтво одночасно виконувало пізнавальну і просвітницьку функції, адже в доступності інструмента вбачали дієвий засіб підвищення культурного рівня широких верств населення.

Важливе значення в соціальній реальності досліджуваного періоду набуває розважальна функція баянного мистецтва. Виконання цієї

функції задовольняло потребу різних соціальних груп у відпочинку, тому радянська система передбачала створення організованого та «культурного відпочинку», де баян (за відсутністю сучасних дискотек) відігравав важливу роль. В концепції «культурного відпочинку» можна побачити відгомін просвітницької концепції поєднання розваг та виховання, тому в соціальних функціях баянного мистецтва радянських часів розважальну функцію неможливо відокремити від виховної.

Ретроспективний аналіз джерелознавчих та історико-культурологічних матеріалів дозволив теоретично відтворити структурну модель українського баянного мистецтва другої половини ХХ століття, яка включала три основних напрями: народне мистецтво (стихійне аматорство), самодіяльне мистецтво (організоване аматорство) та професійно-академічне мистецтво, їх функціонування в музичній культурі України, а також виявити і розкрити тенденції й особливості розвитку кожного з цих структурних складових.

Інфраструктура академічного баянного мистецтва включає такі основні складові: а) наявність інструмента функціонально придатного для виконання «класичних» творів (властивості «готового» баяна не відповідали цим вимогам); б) наявність системи навчання виконавців та композиторів (починаючи з дитячих музичних шкіл і закінчуючи вищими мистецькими закладами); в) наявність системи комунікації «виконавець-слухач» (за сучасних умов – це концертні зали, філермонії тощо).

Слід відзначити, що для того, щоб баян зміг стати інструментом академічного мистецтва було необхідно: а) вдосконалити сам інструмент; б) створити належну систему музичного виховання; в) створити належний репертуар або пристосувати репертуар інших музичних інструментів для баяна.

У своєму шляху від народно-побутового, агітаційно-самодіяльного до професійно-академічного мистецтва баянне мистецтво пройшло наступні етапи: 1) «просвітницька» стадія (баян як засіб популяризації «високого» мистецтва); 2) технічна еволюція баяна як музичного інструмента; 3) баян як «концертний інструмент» в комунікативній системі «високого мистецтва»; 4) розвиток інфраструктури музичної освіти в сфері баянного мистецтва в Україні.

Зміна соціокультурної ситуації у 90-ті роки сприяла розширенню творчих зв'язків з зарубіжними колегами, обміну творчим досвідом з представниками інших країн. Українські баяністи беруть участь в міжнародних конгресах, фестивалях, семінарах та конкурсах, наприклад таких, як «Гран-прі» (Франція), «Приз Кастельфідардо» (Італія), Між-

народний конкурс у м.Клінгенталі (Німеччина), «Арасате Хірія» (Іспанія) та інших. Налагоджені тісні зв'язки із Всесвітньою конфедерацією акордеоністів (США), яка щорічно проводить міжнародні конкурси, і таким авторитетним конкурсом, як «Трофей Світу».

Сьогоднішня соціокультурна реальність вплинула і на розвиток баянного мистецтва. Сприйняття баяністами нових реалій світу сучасної музики виявилось у їх зверненні до естрадно-джазового мистецтва. Нові відкриття у цій сфері виглядають достатньо перспективними. Набули популярності яскраві інтерпретації естрадних мелодій В.Зубицького, В.Ковтуна, О.Шарова, А.П'яццолі, Р.Гайано тощо. Перспективність цього виконавського напрямку підтверджує і той факт, що у даному жанрі працюють і деякі зарубіжні представники акордеонного мистецтва.

Динаміка зближення баянного інструменталізму з сучасною розважальною музикою дозволяє сподіватись на зростання його творчої продуктивності у цьому жанрі. Це один з вирішальних кроків до відкриття нових обріїв широкої ужитковості баяна після деякого спаду його популярності у попереднє десятиліття.

Аналіз розвитку сучасного баянного мистецтва дозволяє стверджувати, що сьогодні цей вид мистецтва втратив широку аудиторію і не є елементом масової культури. Це пояснюється тим, що через недостатню увагу засобів масових комунікацій до цієї галузі, незначну кількість радіо- та телепередач, присвячених баянному виконавству або повну їх відсутність в ефірі, неможливість знайти якісні аудіо та CD записи у торговельній мережі. Все це призвело до того, що баянне мистецтво залишилось невідомим значній кількості потенційних слухачів, об'єктивно зменшилась популярність інструменту і серед численних його прибічників, що були позбавлені знайомих звукових вражень.

Для того щоб мати можливість повноцінного розвитку і реалізації творчих здобутків баянне мистецтво повинно пристосуватися до нових соціокультурних вимог, споживач має вільно отримувати повну інформацію щодо здобутків цієї галузі. Адже в Україні утворюється новий соціум, який є підґрунтям для нової соціокультурної реальності і породжує нові відносини між її суб'єктами і державними закладами культури, новий зміст, нові пріоритети.

Список використаних джерел

1. Безугла Р.І. Баянне мистецтво на теренах культури України / Р.І.Безугла // Питання культурології. – К. : КНУКіМ, 2000. – Вип. 16. – С.177-182.

2. Безугла Р.І. Вітчизняне баянне мистецтво в соціокультурному контексті 90-х років ХХ століття // Питання культурології. – К. : КНУКіМ, 2001. Вип. 17. – С.127-133.

Summary. The essence, nature, characteristic peculiarities, and social functions of the bayan art have been discovered in the dissertation, it's place in the music culture of Ukraine have been determined.

Keywords: bayan art, music culture, art, social and cultural processes, infrastructure, social functions.

УДК 792(477.43)«18»

Тетенькіна А.О., студентка І курсу

Науковий керівник: **Борисова Т.В.**,

кандидат педагогічних наук, доцент

ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ ТЕАТРАЛЬНОЇ СПРАВИ В КАМ'ЯНЦІ-ПОДІЛЬСЬКОМУ НА ПОЧАТКУ ХІХ СТОРІЧЧЯ

Анотація. У статті висвітлюється історико-культурний аспект розвитку театрального мистецтва у Кам'янці-Подільському на початку ХІХ ст.

Ключові слова: Поділля, Кам'янець-Подільський, музично-театральна справа, антрепренерська діяльність.

У ХІХ столітті провідним завданнями українського театру виступала боротьба проти русифікаторства, а також формування шанобливого ставлення до українського народу та його культури, порушення соціально значущих питань тощо. Варто уточнити, що український театр за своєю тематикою залишався переважно побутовим, однак тісний зв'язок з народною культурою робили його дуже популярним [1].

Неабияке значення для формування українського професійного театру й популяризації сценічного мистецтва серед найширших верств населення мало функціонування тимчасових театральних приміщень. Зокрема, на Поділлі такі мистецькі заклади регулярно діяли у Немирові, Балті, Тинні, Ярмолинцях. Створювані як ситуативні сценічні площадки для гастрольних виступів мандрівних колективів (переважно під час ярмарків), такі тимчасові театри нерідко спричиняли утворення сталих театральних осередків у містах. Іншими важливими осередками театральної культури культури Поділля кінця

XVIII- першої половини XIX ст. були: Вінниця, Кам'янець-Подільський, Тульчин [3].

Сценічне мистецтво на засадах тогочасного професійного європейського театру в Кам'янці-Подільському презентував ще наприкінці XVIII ст. Антоні Жмійовський. 1798 р. цей антрепренер організував перший на Поділлі постійний театр, який працював протягом двох років у Кам'янці-Подільському в переобладнаному приміщенні колишнього уніатського капітулу, у якому було облаштовано театральну та бальну зали.

Колектив, створений у Кам'янці-Подільському Яном Непомуценом Камінським, також відіграв помітну роль в історії театру України. Спочатку у його складі були львівські актори-аматори, до яких згодом приєдналася місцева молодь. Перші вистави відбувалися, очевидно, у якомусь приватному будинку. Дерев'яну будівлю театру було споруджено коштом місцевої шляхти й урядовців у першій половині 1805 року. За усталеною практикою тогочасного театального життя, колектив часто гастролював у навколишніх селищах і ярмаркових містах. Діяльність у Кам'янці-Подільському трупи під керівництвом відомого польського режисера завершилася восени 1806 року, коли він із частиною колективу виїхав до Одеси.

Непересічною постаттю в історії театру, зокрема й подільського, був Северин Малиновський. Його діяльність на українських теренах розпочалась 1805 року у Кам'янці-Подільському. Від 1817 майже безперервно упродовж двох десятиліть він працював у театрі Кам'янця-Подільського – спочатку як актор, а згодом і як режисер колективу Юзефа та Богуміли Мошинських. 1820 року Мошинські передали реальне керівництво театром С.Малиновському, залишивши для себе управління фінансами театру. Жителі Поділля, розуміючи важливу роль театального мистецтва, прагнули створити постійний театр у Кам'янці-Подільському. Вони були незадоволені наслідками перебування антрепризи в руках Мошинських – занедбана будівля, незадовільна репертуарна політика, висока орендна плата для колективів-гастролерів, які могли б урізноманітнити культурне життя міста. Змінити становище намагався, з одного боку, С.Малиновський, з іншого – представники місцевої шляхти, зокрема Константи Пшездзецький, здійснюючи спроби організувати театральну дирекцію, яка опікувалася б громадським капіталом для підтримки сценічної справи [2].

Наступним антрепренером театру став Шимон Недзельський. С.Малиновський здійснював художнє керівництво, добирав репертуар, виконував обов'язки режисера і заступника директора. Якщо у попе-

редні роки його діяльності до ранніх романтичних драм зі спецефектами, які переважали в репертуарі до того, додалися «Гамлет» В.Шекспіра та історична драма Л.Кропінського «Людгарда», то тепер репертуар значно збагатився творами сучасних авторів. На початку 1830-х років з ініціативи та фінансової допомоги подільського губернатора Ф.П.Лубяновського було створено також невелику російську трупу, яка постійно виступала в театрі. Саме за керівництва С.Малиновського стався конфлікт між театральними діячами міста та місцевою церковною владою в особі єпископа Францишека Боргіаша Махвича-Мацкевича. Зневірившись знайти справедливість у місцевої влади, актори звернулися з письмовим проханням до моголівського архієпископа. Вони детально виклали всі обставини конфлікту: виявляється, актори зовсім не вимагали особливих винятків із правил чи протизаконного перевищення повноважень. Зрештою, анафему з трупи було знято, проте й надалі відносини з духовництвом були напруженими. Вірогідно, причиною такого ставлення до театрального мистецтва була не лише турбота про високу духовність та моральність суспільства, а й зацікавленість земельною ділянкою, на якій був розташований театр.

Неабияку роль у мистецькому житті столиці Поділля відігравали гастрольні виступи різних митців та аматорські вистави місцевих жителів. Щодо аматорської театральної діяльності, можна відзначити її сталий характер. У Кам'янці-Подільському розгорталася досить активна робота з утворення постійної театральної трупи на основі місцевого аматорського колективу. На засадах самоврядування було організовано театральну комісію, яка мала опікуватися функціонуванням театру, зібрано кошти для ремонту театральної будівлі та оновлення бібліотеки. Але наприкінці 1810 р. товариство розпалося, і надалі театр, як і раніше, надавався в оренду пересувним колективам.

Так, 1829 року тут тимчасово виступав колектив під керівництвом А.Ленкавського, який у попередні роки базувався у Києві. Так само відвідувала інші міста і Кам'янець-Подільська трупа під керівництвом С.Малиновського: близько 1830 року відбулися її гастролі у Кременці, частими були гастрольні виїзди до Хотина, Новоселиці, Моголіва та Вінниці (у 1826-1838 р. майже щороку). Цілковито в руслі театральної практики 1830-х років, театральні вистави на сцені Кам'янець-Подільського театру поєднувалися з концертними номерами музикантів-виконавців [2].

Отже, протягом першої половини XIX ст. для театального й музичного життя Поділля були характерні всі тогочасні форми, починаючи від театрів навчальних закладів, які продовжували традицію

методично-прикладного функціонування, поступово змінюючи якість і статус, перетворюючись на світські аматорські колективи. У містах тривала діяльність різних маєткових осередків, аматорських мистецьких угруповань. Об'єднуючись із пересувними антрепризами, розквіт яких припадає саме на цей час, вони поступово формували професійний напрям у тогочасному вітчизняному театральному мистецтві.

Список використаних джерел

1. Культурологія: теорія та історія культури. Навч. посіб. / За ред. І.І.Тюрменко, О.Д.Горбули. – К. : Центр навчальної літератури, 2004. – С.302-303.
2. Копержинський К. Театральне та музичне життя на Поділлі наприкінці XVIII та в перші три десятиліття XIX ст. / К.Копержинський // Записки історично-філологічного відділу. – Кн. VII-VIII. – К. : УАН, 1926. – С.113-143.
3. <http://www.history.vn.ua/book/dovidnik/150.html>

Summary. This article covers historical and cultural aspects of theater arts in Kamjanetz-Podilskyi during XIX century.

Keywords: Podillia, Kamjanetz-Podilskyi, musical theater, entrepreneur activities.

УДК 75.071.3

Тивонюк А.А., студент VI курсу

Науковий керівник: **Віштакенко О.Ф.**, асистент

МЕТОДИ РЕСТАВРАЦІЇ ТВОРІВ ЖИВОПИСУ: ТРАДИЦІЙНІ ТА СУЧАСНІ ТЕХНОЛОГІЇ

Анотація. У статті проаналізовано методи реставрації творів живопису від витоків до сучасних технологій.

Ключові слова: полотно, фарбовий шар, реставрація, укріплення, ґрунт.

Сучасне суспільство виявляє постійно зростаючу увагу до охорони та реставрації пам'яток, що становлять культурну спадщину. Реставрація, подібно будь-якому іншому виду людської діяльності, не є незмінною системою принципів і методів, але має свій історичний розвиток. Методи реставрації принципово залежать від того, в ім'я чого зберігається і реставрується пам'ятка. Одна і та ж ікона в іконостасі діючої

церкви, в колекції старообрядця, збирача старожитностей і в експозиції картинної галереї не буде повною мірою рівною самій собі [3, с.71].

Твір олійного живопису як багат шарова структура (основа, ґрунт, фарбові шари, лакове покриття) існує до тих пір, поки зберігається зв'язок між шарами. Порушення зв'язку відбуваються тому, що процес старіння в кожному з шарів різниться. Старіння фарбового шару визначається повільним процесом висвітлення ліноксину у рослинних оліях. Плівка ліноксина, взята окремо, дуже міцна. Старіння ґрунту буде протікати по-різному в залежності від того, чи переважають у ньому клей або масла, а також від пошарової будови ґрунту. Відповідно і результат зміцнення багато в чому залежить від того, з чим доводиться з'єднуватися адгезив – із зістареним клеєм або олією. З точки зору технології, ґрунт – наймінливіша частина структури картини. При виборі способу зміцнення слід враховувати властивості ґрунту, оскільки саме вони в більшості випадків визначають хід старіння і вид руйнувань.

Полотно у процесі старіння значно втрачає механічну міцність, деформуючись слідом за ґрунтом, при цьому зберігається здатність полотна реагувати на зміни температурного та вологісного режиму [3, с.72].

Вибір тієї чи іншої концептуальної схеми реставрації, а також і конкретної методики, залежить не тільки від ступеня збереження об'єкта або технологічних можливостей, але і від орієнтації на певний тип сприйняття твору мистецтва. Вплив реставрації на сприйняття твору, на його прочитання величезний. У цьому полягає художньо-естетична сутність реставрації. В останні роки на перше місце виходить не технічна, а художня реставрація живопису. Звичайно, якщо полотно сильно пошкоджено, то технічне відновлення картини необхідно. Однак, на даний момент, найбільш важливою вважається реставрація картини таким чином, щоб дозволити глядачам побачити дійсно авторський живопис. На жаль, багато старовинних картин, написані талановитими художниками минулого, дійшли до нас в записаному стані. Це означає, що поверх авторського живопису вносилися численні поправки та дописки. Справжня техніка багатьох майстрів живопису прихована від нас, і тільки реставратори здатні повернути творам мистецтва їх первозданий вигляд [4].

Зараз на допомогу реставратору приходять наука та сучасні технології. Щоб відновити авторський живопис і усунути наслідки непрофесійної реставрації, реставраційні майстерні використовують нові методи, в тому числі визначення пізніх шарів за допомогою мікроскопа [1].

Будь-яка реставрація починається з того, що реставратор вивчає живописне полотно, щоб визначити, які недоліки та ушкодження є на

роботі. Їх можна умовно розділити на недоліки, які пов'язані з часом і в якійсь мірі є природними і пошкодження, які пов'язані з несприятливим впливом зовнішніх факторів. У першому випадку процес реставрації картин може бути мінімальним, якщо зображення доступне глядачеві, у другому – застосовують основні методи реставрації, які дозволяють усунути виявлені при огляді проблеми [3, с.74].

Методи реставрації картин сильно відрізняються залежно від того, коли і в якій техніці було створено живописне полотно. Реставрація олійного живопису складається з одних процесів, реставрації аquarelлі – з інших. Втім, є, звичайно, операції, які проводяться повсюдно. У деяких випадках при необхідності може бути застосована хімічна реставрація картин. Для будь-якої картини природним є її старіння – реставрація в даному випадку повинна бути дуже обережною. Якщо полотно в цілому в хорошому стані, авторський живопис не пошкоджено, то реставраційні роботи можуть і зовсім не знадобитися. Однак, крім самого зображення у відновленні можуть потребувати окремі елементи, які служать основою картини. Дуже часто потрібна реставрація рам картин, які мають тріщини або сколи. Іноді потрібно окремо попрацювати з полотном твору, яке закрубіло або порвалося.

Одним із самих непростих процесів в реставрації є відновлення картин, які виконані в змішаній техніці. Вона набула поширення на стику XIX-XX століть, коли російські художники активно йшли на експерименти у сфері живопису. На одному полотні могли поєднуватися темпера і пастель, акварель і графіка, а також інші речовини: гіпс, фольга, смола, пісок, вапно. Крім того, навіть полотно перестало бути обов'язковим елементом картини. Художники могли створювати свої твори і на картоні, дереві чи папері. Ще однією особливістю живопису, виконаного із застосуванням змішаних технік, стало те, що часто художники не використовували лакове покриття для закріплення зображення [2, с.68-69].

Збереження картин визначається властивостями матеріалів, з яких вони складаються, і навколишнього середовища. Тому проблема клімату живописного полотна, середовища, в якому знаходяться предмети, є головною.

Основними факторами, що впливають на збереження живопису, є температура і вологість повітря. Тому температура повітря для живопису повинна підтримуватися, що забезпечує його оптимальну відносну вологість. Сприятливим для зберігання олійного і темперного живопису визнаний рівень відносної вологості 50-60% при температурі 17-19°C. Зберігачі та реставратори завжди повинні знати стан відносної

вологості в приміщенні музею. Рівень температури та відносної вологості повинен бути однаковий у всіх приміщеннях [5].

Картина, в якій би техніці вона не була написана, повинна бути від-реставрована так, щоб зберігся первісний задум, втручання в автор-ський живопис можливо лише в крайньому випадку. При цьому зміц-нення твору мистецтва, яке, як правило, дійсно необхідно, повинно проводитися таким чином, щоб зображення не змінило своїх власти-востей: колір, тон – все має залишитися незмінним [3, с.221].

Список використаних джерел

1. Алешин А.Б. Реставрация станковой масляной живописи в России. Развитие принципов и методов / Алешин А.Б. – М. : 1989. – 160 с.
2. Гренберг Ю.И. Технология и исследование произведений стан-ковой и настенной живописи / Гренберг Ю.И. – М. : ГосНИИР, 2000. – 200 с.
3. Кудрявцев Е.В. Техника реставрации картин / Кудрявцев Е.В. – М. : Издательство В.Шевчук, 2002. – 252 с.
4. Филатов В.В. Реставрация станковой темперной живописи / Фи-латов В.В. – М. : 1986. – 264 с.
5. <http://art-con.ru/node/276>

Summary. The article deals with the analysis of the methods of restora-
tion of the works of painting from the sources to the modern technologies.

Keywords: canvas, paint layer, restoration, fixation, priming.

УДК 37.016:785.1

Тітов О.М., магістрант

Науковий керівник: **Аліксійчук О.С.**,

кандидат педагогічних наук, доцент

ОСОБЛИВОСТІ ПІДБОРУ РЕПЕРТУАРУ ДЛЯ ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ ЕСТРАДНИХ КОЛЕКТИВІВ

Анотація. У статті висвітлюється питання особливостей підбо-
ру репертуару для естрадних колективів. Також розглянуто проблему
досягнення художньо-виконавського рівня артистів інструменталь-
них естрадних колективів.

Ключові слова: естрадна музика, естрадний ансамбль, репертуар
естрадних колективів.

Однією з умов досягнення художньо-виконавського рівня артистів естрадних ансамблів є формування репертуару музичного колективу. Репертуар (лат. «перелік, список») – міжнародний термін, означає перелік того, що пропонує публіці артист, ансамбль артистів, театр і визначає ідейний напрям творчого колективу [6, с.599]; основа творчого зростання колективу, важливий засіб вирішення навчальних, художньо-виховних, творчих завдань; сприяє інтенсифікації процесу виховання.

Проблемі формування репертуару музичних колективів присвячено дослідження музикантів-педагогів: І.Арутюняна, О.Льченко, В.Кузнецова та ін. Вони вказують, що навчальний репертуар повинен бути реальним, тобто відповідати виконавському рівню колективу, бути цікавим для студентів і слухачів у концертній діяльності ансамблю; варіативним, постійно оновлюватись «до своєрідної моди», включати різножанрові зразки світових традицій, сучасної вітчизняної творчої практики у розмаїтті національних форм; викликати естетичне захоплення виконавців, бути технічно доступним, змістовним; збагачувати учнів тим, чого їм «ще не вистачає в ансамблевій майстерності», удосконалювати вже набуті уміння та навички спільного музикування, виявляти найцінніші риси індивідуальності кожного з учасників виконавської співдружності, не викликати внутрішнього несприйняття [1, с.6-13]; виховувати творчу активність шляхом заохочення до вибору репертуарних творів.

На думку І.Гуменюк, в репертуарних музичних творах художній образ повинен бути яскравим, конкретним, підкреслений контрастними зіставленнями, з розвиненою фактурою викладу, значимість і привабливість теми не повинні створювати психофізичних навантажень [2, с.139]. Діяльність естрадних колективів багатопланова – участь у концертах, творчих вечорах, святкових програмах, презентаціях, фуршеттах, банкетах, танцювальних вечорах тощо. Тому репертуар естрадних колективів повинен бути різноманітним за тематикою та жанрами.

В.Кузнецов до репертуару естрадних музичних колективів рекомендує включати твори громадського змісту, пісні, інструментальну естрадну та джазову музику, танцювальну музику [3, с.58-59].

Однією з проблем формування репертуару естрадних музичних колективів є майже повна відсутність сучасної друкованої нотної продукції. Партитури сучасних п'єс та пісень видаються дуже рідко, та й ті за час видання, втрачають актуальність, оскільки жанр музичної естради підлягає швидкому оновленню, впливу моди. Крім того, видавництва, як правило, переважно зорієнтовані на випуск нотної літератури для традиційних складів, тоді як у практичній діяльності бере участь значна кіль-

кість оркестрів та ансамблів з різноманітним інструментарієм. Тому найяскравіші у творчому плані ансамблі мають свій, оригінальний репертуар, сформований керівником у співтворчості з композиторами та аранжувальниками. Нерідко викладач класу ансамблю самотужки вирішує проблему поповнення репертуару, здійснюючи перекладення та аранжування, «знімаючи» з фонограми твори естрадної музики у виконанні відомих музикантів для навчального колективу.

Складання програми – це пошук оптимального чергування психологічних установок аудиторії на сприйняття виконуваних творів. При створенні концертної програми бажано врахувати такі компоненти, як різноманітність, сполучуваність, контрастність допомагають знайти найкращий варіант розташування номерів у програмі. Один із найважливіших принципів складання програми – від серйозного до розважального. Концертна програма складається так, щоб сприйняття глядачів підтримувалося постійно зростаючою емоційною насиченістю номерів, тобто номери, що викликають бурхливу реакцію глядачів, виконуються ближче до закінчення програми; фінал концерту потребує ефективної крапки. Ще один принцип – принцип контрасту, тобто стики між номерами різних жанрів підбираються з урахуванням подальшого відтінення контрастністю номерів. Співвідношення контрастів і піднесень, розрядок і переключень дозволяють «змішувати» номери, прагнучи полегшення програми з її наближенням до фіналу.

Художній потенціал музичного твору виявляється лише у процесі його виконання. Рівень художності залежить від якості самого твору та від спроможності музичного колективу відтворити цю якість. Основними елементами системи роботи над музичним твором, який керівник планує включити до репертуару ансамблю, є попереднє ознайомлення, індивідуально-групове вивчення нотного тексту, досягнення технологічного ансамблю, високого рівня художності ансамблевого звучання, створення художнього образу. При цьому враховується: а) виявлення інтересу до обраного твору, б) детальний розбір нотного тексту, в) розуміння образно-емоційного змісту твору, г) художня інтерпретація та оцінка.

На думку М.Мільмана, для створення єдиного задуму твору потрібна повна злагодженість між партнерами по відношенню до характеру інтерпретації. А отже, під час роботи «відкидаються будь-які риси самолюбства, честолюбства і всякого іншого «я» для створення цілого» [4, с.51].

Один твір у виконанні різних складів має свої особливості. Тому, кожен колектив потребує від викладача специфічного підходу, оскільки

ки різні стилі зумовлюють вибір способу виконання. В естрадній та джазовій музиці проблеми інтерпретації значною мірою вирішує інтуїція, художній смак виконавців і, зрозуміло, їх уміння глибоко усвідомити і творчо осмислити художню сутність твору.

У музичному енциклопедичному словнику поняття «естрадна музика» включає популярні симфонічні мініатюри у перекладенні, уривки з оперет, пісні, марші, різні види танцювально-побутової музики, а сам термін призначений для позначення різноманітних форм розважальної («легкої») музики XIX-XX століть [5, с.659]. До жанрів «легкої» музики традиційно відносять інструментальну побутову та естрадну танцювальну музику, марші, короткі увертюри, фантазії на теми популярних мелодій та оперет, деякі сюїти, рапсодії, попури, жартівливі та ліричні пісні, окремі види романсів, оперету, мюзикли, джаз.

«Поп-музика» – поняття, що охоплює різноманітні стилі та жанри переважно естрадної розважальної музики XX століття; узагальнене поняття, що означає популярну музику з елементами національного впливу. Спочатку цей термін застосовувався до рок-груп. Розрізняють нову (рок-музика, рок-групи) та стару (шлягер, VІА) поп-музику. До поп-музики також можна віднести всю комерційну музично-розважальну індустрію [6, с.515].

Сама специфіка виконавства естрадних ансамблів зумовлює різножанровість та різноплановість музичного репертуару.

Сучасні естрадні ансамблі до свого репертуару також включають і твори музичної класики в сучасній транскрипції (обробки), різноманітні народні пісні та інструментальні мелодії. Сучасний художньо повноцінний естрадний ансамбль повинен уміти виконувати твори різних жанрів і стилів, оскільки створення різноманітних інтерпретацій відомих творів, правильне розкриття змісту пісень та інструментальних п'єс композиторів різних епох збагачує засоби виразності, підносить виконавську культуру шляхом засвоєння різних прийомів виконання.

Список використаних джерел

1. Благой Д. Искусство камерного ансамбля и музыкально-педагогический процесс/ Д.Благой // Камерный ансамбль: Педагогика и исполнительство: Сб. ст. – М. : Музыка, 1979. – С.5-31.
2. Гуменюк Н.Ю. Педагогічний аспект розвитку студента як творчої особистості в умовах диригентсько-хорового класу / Н.Гуменюк // Питання культурології: Міжвідомчий зб. наук. ст. Вип. 15 / Ред. кол. : О.Г.Миронюк (головний ред.), О.Д.Глушич та інші. – К., 1997. – С.124-127.

3. Кузнецов В.Г. Работа с самодеятельными эстрадными оркестрами и ансамблями / В.Кузнецов. – 2-е изд. – М. : Музыка, 1986. – 148, [2] с. : нот., нот ил.
4. Мильман М. Мысли о камерно-ансамблевой педагогике и исполнительстве // Камерный ансамбль: Педагогика и исполнительство: Сб. статей / Ред.-сост. К.Х.Аджемов. – М. : Музыка, 1979. – С.48-63.
5. Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г.В.Келдыш. – М. : Советская энциклопедия, 1990. – С.508-510, 659: ил. 1998. – 247с.
6. Современный словарь-справочник по искусству/ И.М.Красильников, Е.Д.Критская, Л.О.Левин и др.; А.А.Мелик-Пашаев (науч. ред. и сост.). – М. : ООО «Фирма «Изд-во АСТ»»: Олімп, 2000. – С.7, 30-31, 251-252, 515, 569-572, 599, 786-787.

***Summary.** In the article the question of features of selection of repertoire is illuminated for vaudeville collectives. The problem of achievement of artistic-performance level of artists of instrumental vaudeville collectives is also considered.*

***Keywords:** vaudeville music, vaudeville ensemble, repertoire of vaudeville collectives.*

УДК 37.04.78

Турик О.А., студент I курсу

Науковий керівник: Печенюк М.А.,

кандидат педагогічних наук, професор

СПІВАЧКА ЗІ СВІТОВИМ ІМ'ЯМ

***Анотація.** У статті розкривається творчий шлях співачки Лідії Липковської, яка навчалась у Кам'янець-Подільській Маріїнській гімназії, де здобула перші навички співу, і своєю творчістю зазнала світової слави.*

***Ключові слова:** співачка Л.Липковська, творчість, викладач, оперне мистецтво.*

Серед сотень імен видатних діячів науки та культури, яких дало Україні та світу Поділля, котрі визначали шляхи духовного розвитку, знаходимо ім'я несправедливо Лідії Яківни Липковської. На жаль, велика співачка, неперевершений майстер вокального мистецтва, впро-

довж тривалого часу у пострадянській період залишалася забутою. Це вимагає від науковців великої і копіткої роботи щодо повернення імені знаменитої українки її народу, шанувальникам музичного мистецтва.

Над дослідженням феномену Л.Липковської працювали С.Левік, М.Кваліашвілі, російські дослідники Ю.Перепьолкін, Пружанський, молдовські – І.Леванський, О.Лей, Г.Чайковський, Р.Арабаджіу, серед українських – М.Добрянський.

Л.Липковська – надзвичайно талановита і всесвітньовідома зірка оперної сцени, щира патріотка, яка, на превеликий жаль, була неоцінена і забута в Україні. Дванадцятирічною дівчинкою з Хотинського повіту приїхала в Кам'янець-Подільський. Тут упродовж п'яти років осягала основи наукових знань і житейської мудрості у класах Маріїнської гімназії, тут вона вперше побачила справжній театр, вперше почула серйозну музику. Тут до неї прийшла слава найкращої солістки шкільного і церковного хору, визріло нездоланне бажання стати оперною співачкою. Її голос – лірико-колоратурне сопрано безмежного діапазону, неповторного тембру і надзвичайної сили відкрив їй дорогу до навчання в Санкт-Петербурзькій консерваторії, до провідних партій у прославлених оперних театрах на всіх континентах планети. Її партнерами на сцені були Ф.Шаляпін і Л.Собінов, М.Фігнер і Г.Бакланов, Тітта Руфо й Енріко Карузо. Її голосом і акторською грою були зачаровані Римський-Корсаков і Глазунов, Пуччіні і Массне, Нежданова і Станіславський, Купрін і Мейерхольд.

Надзвичайно яскраве життя Л.Липковської викликало зацікавленість її діяльністю. Тема повернення забутого імені є надзвичайно актуальною. Ім'я співачки-педагога світового рівня незаслужено забуте, не увійшло в УРЕ. Лише 1992 р. у довіднику «Митці України» з'явилася про неї невелика замітка. Дуже мало нам відомо про уславлену співачку. Існує лише єдина платівка фірми «Мелодія» з голосом Л.Липковської.

У Кам'янець-Подільській Маріїнській жіночій гімназії Л.Липковська навчалась п'ять років. Л.Липковська дуже гарно співала в учнівському хорі, серед церковних півчих. Кам'яничани захоплено говорили про незвичайний голос чарівної гімназистки. Історія Маріїнської гімназії – цікава і неординарна. Тут уроки співу викладав Р.Баулін. По закінченні Маріїнської гімназії Л.Липковська мала право бути домашньою вчителькою, але мистецтво з великою силою притягувало її до себе. В ній боролися, як говорила сама співачка, два «я», але наполегливий «хохлацький» характер змусив світ матеріальний поступитися перед світом мистецьким, духовним. Незалежний, рішучий характер,

яким відзначалася Лідія Липковська з раннього дитинства, чітке усвідомлення своєї місії та ще непереборна внутрішня сила, що вела до омріяної оперної сцени, іноді спонукали її до вчинків несподіваних, на перший погляд, дивних і ризикованих [1, с.52].

21 серпня 1903 р. Л.Липковська стала студенткою Петербурзької консерваторії. Викладачам імпонувала її незгасима допитливість, якась фанатична затятість у досягненні поставленої мети «Я співала для Римського-Корсакова обидві арії Снігуроньки дуже вдало, оскільки він, підкликавши мене до столу, сказав: «Ви могли б співати всю партію Снігуроньки на сцені», але Направник, наш перший диригент на академічній сцені, сухий теоретик, що надто академічно підходив до всього, спішив сказати: «Так, але вона надто молода і до сцени нашої ще не доросла, їй ще треба вчитися». Н.Ірецька із задоволенням його підтримала, і від слів Направника обличчя її розпилилося в широкій посмішці. Я безумовно усвідомлювала, що мені треба ще вчитися, але відчувала, що кращим моїм вчителем буде сцена» [4, с.9]. Так, певне, вважало і керівництво Маріїнського театру, коли у квітні, замість традиційного прослуховування, запропонувало молодій актрисі дебют на академічній сцені. І.Липковська вдруге порушила заборону своєї наставниці, знову з'явилась перед публікою в ролі Джильди. А вже 1 травня 1906 р. двадцятидворічна вихованка консерваторії підписала контракт з дирекцією Санкт-Петербурзьких імператорських театрів як співачка лірико-колоратурного сопрано російської опери. На Маріїнській сцені Липковська дебютувала в опері «Ріголетто». У вересні 1907 року вона вперше співала партію Лакме.

Того ж літа Лідію Липковську відряджають до Італії для вивчення стилю італійських опер. Донька учителя з маленького бессарабського села вперше їхала у велику Європу. У Мілані їй неймовірно пощастило – її взяв у свій клас уславлений професор вокалу, диригент театру «Ла Скала» Вітторіо Ванзо. Потрапити до нього на стажування було майже неможливо. Через два роки вона вже співала на сцені «Ла Скала» у «Травіаті», «Лакме», «Пуританах». Її ім'я все частіше ставлять поряд з іменами Павлової, Корсавіної, Ніжинської, Шаляпіна, Собінова, Смирнова та інших найзнаменитіших російських акторів.

Згодом Л.Липковську запрошує паризький театр «Опера Комік», потім і «Гранд-Опера». Цікаво, що обидва ці суцього французькі театри всупереч своїм усталеним традиціям дозволяли їй співати російською. Тут із нею познайомився Д.Пуччіні, в операх якого вона охоче брала участь. І не лише в «Богемі», але й у таких складних для її голосу творах, як «Чіо-Чіо-Сан» і «Тоска». Не без задоволення признавалася:

«Кожну оперу співаю кількома мовами. Наприклад, оперу «Манон» співаю французькою, російською, італійською і польською» [3, с.76].

З липня 1917 року починаються її гастролі в Києві, потім в Одесі, у Москві, Петрограді, знову в Одесі. Аж у 1919-му, коли з півночі, рятуючись від голоду і репресій, від жахів громадянської війни, масово рушило на південь творча інтелігенція, Лідія остаточно зрозуміла що зараз у цій країні не потрібна ні вона, ні її мистецтво. Мандруючи по світу, Л.Липковська не переставала мріяти про те, щоб приїхати на батьківщину, у рідні місця, зустрітися з давніми шанувальниками і з молодими, незаними слухачами, які виростили за цей час. Її гастролі почалися в середині листопада 1927 р. і тривали аж до травня 1929-го. Вона встигла дати 160 концертів і виступити в оперних театрах Ленінграда, Москви, Києва, Харкова, Дніпропетровська, Ростова-на-Дону, Одеси, Баку, Тбілісі.

Липковська переїздить спочатку в Бухарест, а потім оселяється в Кишиневі. У Кишиневі Липковська здійснює постановки «Веселі вдови», «Сільви», «Наталки Полтавки», одноактної опери В.Ребікова «Ялинка», окремих сцен із «Руслана і Людмили», «Євгенія Онегіна», «Лакме», «Травіатти». Разом з трупю Василя Веронського розробляє програми театру художніх мініатюр. Тут ідуть за її участю п'єси Ю.Беляєва «Пішша» і Г.Ге «Трільби», інсценізація вальсу Й.Штрауса «Голубий Дунай» та ін.

У січні 1936 р. в Кишинівському кінотеатрі «Експрес» Л.Липковська дала свої прощальні концерти. Вона була професором Кишиневської, Бухарестської, Паризької і Бейрутської консерваторій. Виховала цілу плеяду талановитих співаків. Серед вихованців Лідії Липковської співаки і викладачі сольного співу Микола Дідиченко, Олексій Стирча, Леонід Боксан, Анна Даскал, Тамара Чебан.

Список використаних джерел

1. Арабаджіу Р. Доля примадонни / Р. Арабаджіу. // Спогади і документи про життя і творчість Л.Я.Липковської. – Кишинів : Література артистике, 1989. – С. 19-50
2. Арабаджіу Р., Зачарована піснею. Сторінки життя і творчості Л.Я.Липковської / Р.Арабаджіу. // Довідник. – Кишинів : Література артистике, 1977. – С. 52-76.
3. Бабилюлько В. З любов'ю до рідного краю / В.Бабилюлько. // Художньо-публіцистичний нарис. – Чернівці : Прут, 2001. – С.76
4. Печенюк М.А. Музиканти Кам'яччини // М.А.Печенюк. // Біографічно-репертуарний довідник. – Хмельницький : Поділля, 2003. – С. 456.

Summary. *The article reveals the career singer Lydia Lypkovskoyi who studied in Kamenetz-Podolsk Mariińska school, where she acquired the first skills of singing, and gained worldwide fame by her creativity.*

Keywords: *singer L.Lypkovska, creativity, teacher, opera.*

УДК 75.041

Філіпов В.В., студент VI курсу

Науковий керівник: Віштаченко В.А., старший викладач

СЕМАНТИКА ОБРАЗІВ В УКРАЇНСЬКОМУ ЖИВОПИСНОМУ ДИТЯЧОМУ ПОРТРЕТІ

Анотація. *У статті робиться спроба проаналізувати семантику дитячих образів у творчості провідних вітчизняних живописців.*

Ключові слова: *дитячий портрет, український живопис, композиція, характер.*

Необхідність висвітлення даної проблеми зумовлена насамперед тим, що саме портретний жанр, актуалізований історичною логікою розвитку суспільства, став відображенням духовного життя краю. Вивчення та походження дитячого портрету відіграє важливе значення у розвитку українського живопису. Аналіз художньо-стилістичних особливостей дитячих портретів, виявлення їх типологічних ознак, узагальнення відомих і пошук нових даних, систематизація масиву пам'яток дозволили локалізувати живописний осередок у новому ракурсі вивчення історії українського образотворчого мистецтва. Тому мета статті – проаналізувати художньо-стильові особливості дитячого портрету, виявити специфіку дитячих образів у творчості українських митців.

Провідну роль у портретному зображенні відіграє композиція та настрої, створені художником, що виражається за допомогою живописних засобів. Закони побудови художнього твору складаються в процесі пізнання та віддзеркалення об'єктивних закономірностей реального світу. Важливою є загальна гармонія картини, що виражає настрої сюжету, узгодженість загального та часткового. Своєрідність українського портрету полягала у співіснуванні традиційних та новаторських рис, поєднання яких створило романтико-реалістичну концепцію зображення дитини. Для детального аналізу дитячих портретів розглянемо українських художників ХІХ- поч. ХХ ст., творчість яких насичена дитячими образами [1, с.193].

Х.П.Платонов відноситься до яскравих представників дитячого портрету. У творах «Маленька няня» (1881), «Християнська дівчинка» та «Наймичка» (1887) він виявив щирю любов до дітей та інтерес до їх зображення. З картини «Маленька няня» – одного із знакових творів Х.П.Платонова – перед нами постає привабливий образ дівчинки років шести-семи. Сама ще дитина, вона мусить доглядати ще менших за себе. Одягнена в драпе, з чужого плеча платтячко, дівчинка стоїть посеред хати й гойдає колиску з немовлям. У великих, широко відкритих очах дівчинки глядач може прочитати і певний страх, і образу на дорослих, і специфічно дитячу цікавість до всього, що її оточує. Добрий знавець дитячої психології, Х.П.Платонов знайшов цікавий і, головне, цілком природний для дитини жест: вільною ручкою маленька няня запхала в рот гілочку, забавляючи цим сама себе. Близька за характером до «Маленької няні» й картина «Наймичка», на якій зображено таку ж дівчину-няню з дитинчам на руках [3].

Переважна більшість жанрових творів С.П.Костенка присвячена дитячій темі. В основному це невеликі за розміром малофігурні композиції, у яких художник виявив неабияку спостережливість, уміння створювати життєво правдиві, глибоко переконливі образи дітей. Найбільш популярними творами С.П.Костенка є картини «За уроком» та «Біля звіринцю». Картину «За уроком» (1891) певною мірою можна вважати автобіографічною. Художник зобразив у ній трьох хлопчиків – учнів художньої школи за малюванням. Один з них малює куб і пильно, з захопленням розглядає фігуру. Другий у своєму малюнокові побачив щось смішне, і це відразу ж відбилося на його обличчі. Дивлячись на малюнок свого товариша, усміхається й третій учень. Композиція картини чітко вивірена, компактна, рисунок продуманий, вправний [4].

Під впливом захоплення монументально-декоративним живописом портрети М.Д.Сосенка набувають нових рис. Картина «Хлопці на плоті» присвячена дитячій темі. З глибоким знанням дитячої психології художник змалював у ній постаті трьох дітей – сільських хлопчиків, які, мов ті пташенята в гнізді, зручно вместилися на хворостяному тині. Пози дітей хоч і не зовсім звичайні, але цілком природні, обличчя чітко індивідуалізовані, охарактеризовані психологічно [2].

Представником наймолодшого покоління західноукраїнських митців кінця XIX- початку XX ст. була О.Л.Кульчицька (1877-1967), згодом видатна українська художниця – живописець і графік. Перші живописні твори Кульчицька присвятила дитячій тематиці; їй належать, зокрема, картини «Діти на леваді» (1908), «Пастушок з гусьми»

(1908), «Сирота» (1912), «Діти з свічками» та ряд інших, в яких правдиво відтворено життя бідної сільської дітвори [5].

В українському портреті кінця XVIII- пер. пол. XIX ст. образ дитини відтворювався через призму або репрезентативної, або камерної функції портрета. Живописці, зображаючи дитячі образи, слідували культурним й етичним канонам суспільства. Дитячі образи в українському живописі наділені самотністю, психологізмом, властивим вітчизняним майстрам.

Список використаних джерел

1. Дитячий образ у портретному малярстві Львова першої половини XIX ст. / Мистецтвознавство – Львів : Наук. збірник, 2001. – 193 с.
2. Жаборюк А.А. Український живопис останньої третини XIX- початку XX століття / Жаборюк А.А. – К., 1990. – 185 с.
3. Портрет у творчості українських живописців: альбом / [авт.-упоряд. В.В.Рубан]. – К. : Мистецтво, 1979. – 128 с.
4. Український живопис XIX- початку XX століття: альбом / – К. : Артання Нова, 2005. – 272 с.
5. Український живопис: Сто вибраних творів: альбом / [авт.-упоряд. Ю.В.Беличко]. – К. : Мистецтво, 1985. – 192 с.

Summary. There is made an attempt to analyze the semantics of children's images in the works of the leading native painters in the article.

Keywords: child's image, the Ukrainian painting, composition, character.

УДК 725(477.43-25):351.853

Фролова М.В., студентка VI курсу

Науковий керівник Урсу Н.О.,

доктор мистецтвознавства, професор

ЗОДЧЕСТВО ХМЕЛЬНИЦЬКОГО ЯК ЗНАКОВА СКЛАДОВА УКРАЇНСЬКОГО СТИЛЮ: СУЧАСНІСТЬ ТА ПЕРСПЕКТИВА

Анотація. Архітектурні об'єкти Проскурова-Хмельницького є малодослідженими з точки зору їх стилістичних характеристик, попри це вони представляють собою унікальні зразки українського стилю. У зв'язку з цим, вони потребують детального вивчення та охорони з боку місцевих органів влади. У статті робиться спроба

визначити національні риси в художньо-композиційній організації архітектурних забудов.

Ключові слова: український архітектурний стиль, архітектурні об'єкти, охорона культурної спадщини.

Постановка проблеми. У місті Хмельницькому на сьогодні під охороною перебуває понад 120 пам'яток та об'єктів містобудування й архітектури місцевого значення. Серед них 26 репрезентують саме міську садибну забудову. Невідповідне використання таких об'єктів призводить до руйнації, а пізніше – до повної втрати архітектурної спадщини міста. Попри це, архітектура міста є своєрідним та неповторним зразком українського стилю, особливого мистецького напрямку, що зародився на початку ХХ ст. Серед наукових праць та публікацій, виданих останній третині ХХ- на початку ХХІ століття, питання вивчення українського архітектурного стилю розглядаються в працях О.Олійника, Л.Соколюк, І.Удріс, В.Чепелика, Г.Лебедева, В.Ясієвича, М.Чабана, Ю.Бірюльова, О.Ноги та інших дослідників. Частково питань стилю в архітектурі регіону торкалися вчені С.Єсюнін [1] та Н.Урсу [3], але попри це, український стиль на теренах міста Хмельницького залишається недослідженим.

Тому, **мета статті** – розкриття формообразуючої та стилістичної приналежності архітектурних об'єктів міста Хмельницького до українського стилю, особливої та своєрідної течії в архітектурі України.

Виклад основного матеріалу. Культурна спадщина – це фундамент, на якому сьогодні базується національна культура. Ретельно збережена й належним чином представлена культурна спадщина – невмируще джерело зростання і духовного розвитку українського народу, національної самосвідомості.

Поза увагою мистецтвознавців лишилося багато аспектів, що стосуються періодизації стилю модерн, у межах якого зародилась українська мікротечія. Недосліджена типологія та конструктивні аспекти, особливості композиції і навіть декор, який майже однотайно визнається апологетами і критиками цього нурту за найцікавіший аспект даного напрямку.

На початок ХХ століття припадає один з найважливіших етапів розвитку сучасної архітектури, коли закінчується доба панування еклертики і ретроспективного псевдокласицизму і починається активний рух до нової архітектури, опертий на досягнення науково-технічної революції в будівництві, новітнє розуміння значення функції, нові конструкції і матеріали. Складність і суперечливість доби відбивається у

нових архітектурних напрямках – раціоналізмі, модерні та неокласицизмі. У цих течіях завершується розвиток давніх уявлень про архітектуру й починається народження тенденцій, які розвіюються уже за сучасної доби [4, с.201]. Вітчизняна архітектура модерну знає декілька різновидів цього напрямку. У першому з них продовжується розвиток форм арнуво, або сецесіону, відзначених безперечними рисами наслідування. Другий різновид вітчизняного модерну, націлений на створення самобутнього напрямку, дістав назву українського архітектурного стилю, або народного стилю. Він був позначений рисами романтизму. Третій різновид модерну – раціоналістичний модерн – прагне розвинути форми на підставі тогочасного розуміння нових конструкцій, хоча й він нерідко має риси, які споріднюють його з двома попередніми [2, с.13].

Український архітектурний модерн – особливий мистецький напрям, його доба позначена рисами народності і демократизму. Загальна тенденція, що властива розгляненому напрямку в Україні, може бути визначена як прагнення до самобутності на ґрунті розвитку місцевих традицій й переосмислення їх згідно з вимогами того часу [4, с.156].

Архітектори Проскурова дійшли до думки про можливість і необхідність підтримання українського архітектурного стилю. Їх до цього підготувало вивчення рідної культурної спадщини й усвідомлення соціальної значущості архітектури як середовища, в котрому з'єднуються в одне вражаюче ціле архітектура, монументальне і станкове малярство, різьблення і ліплена пластика, декоративно-ужиткове мистецтво тощо [3, с.78]. У цьому стилі забудовується як торгівельно-фінансовий центр міста, так і його житлові райони, в яких зводяться мастки приватних осіб [1, с.98]. Поряд у стилі модерн були збудовані приміщення, де на першому поверсі був мануфактурний магазин С.Толпіна, а другий поверх займала поштово-телеграфна служба (Проскурівська, 55), а також будинки по Проскурівській, №56 (фінансове управління), №63 (міська прокуратура), №67 (художня школа), №83 (станція юних техніків). Всі вони мають подібні архітектурні риси: струнку композицію споруди, яка поділяється на три частини: з боків вежі-башти у вигляді мансард, а посередині – житлова частина. Вікна великі заокруглені, будівля оздоблена безліччю пілястр і напівпілястр, всі споруди мають чітко виражений цоколь, пояси у вигляді широких карнизів, які виступають над площинами стін. Ці будинки прикрашені декоративними чавунними решітками, декоровані заглибленими лініями, ліпниною у рослинному стилі, кольоровою емалью [3, с.79]. Цегельні оздоблення маєтків, форми вікон та загальний вигляд є типовими для українського архітектурного стилю, який був притаманний архітектурі

на території України кінця XIX початку XX століття. Схожі риси можна простежити у фасадах відомих маєтків та звичайних житлових приміщень, що знаходяться на центральних вулицях міста Хмельницького. Характерним для даного стилю було створення декоративних елементів у вигляді традиційної української вишивки, ткацтва. Цегельне будівництво дозволяло максимально використати цей матеріал у оздобленні фасадів. (наприклад, будинок Просвіти, вул. Пилипчука, 49.)

Наявність різних стилів, їх зміна, реконструкція і оновлення будинків – є свідченням того, що міська архітектура Проскурова-Хмельницького вартує того, щоби не тільки відновлювати і зберігати, а й вивчати і досліджувати цю тему. Перспективи розвідок великі – цікавою сторінкою для дослідників може стати пошук втрачених архітектурних перлин цього міста, вивчення архітектурних особливостей вулиць Грушевського, Соборної, Театральної, Пилипчука. Невідомими є прізвища архітекторів, які творчо працювали над забудовою міста. З кожним роком проблеми збереження національної культурної спадщини набувають все більшого значення. Однією з основних проблем залишається виготовлення пам'яткоохоронної облікової документації на пам'ятки архітектури. На сьогодні жоден об'єкт архітектурної спадщини міста такої документації не має [5].

Висновки. Отже, архітектурна спадщина Проскурова-Хмельницького є малодослідженою сторінкою у контексті українського модерну, проте пам'ятки, що збереглись до сьогодні представляють собою широке поле для дослідження та вивчення. Характерними ознаками, які свідчать про їх приналежність до даного стилю є: композиція споруд, що поділяється на три частини, споруди мають чітко виражений цоколь, чотирихилі дахи з заламами, наметові дахи на баштах, прорізи з арковими еліптичними перемичками, цегляне декорування, виконане у народному стилі, що містить елементи вишивки та ткацтва та інше.

Список використаних джерел

1. Єсюнін С. Прогулянка Проскуровом. Історичні нариси / С.Єсюнін. – Хмельницький: Мельник А.А., 2008. – 180 с.
2. Колісник Є.М. Пошук національного стилю в архітектурі України кінця XIX- початку XX століття / Є.М.Колісник // Молода мистецька наука України. Харківська державна академія дизайну і мистецтв. – Харків: 2002. – С.13-15.
3. Урсу Н.О. Нариси з історії образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва Хмельниччини / Н.О.Урсу. – Кам'янець-Подільський: Аксіома 2012. – 224 с.

4. Чепелик В.В. Український архітектурний модерн / В.В.Чепелик. – К. : КНУБА, 2000. – С.201.
5. Електронний ресурс, Режим доступу: <http://rda.dn.ua/ehdiniij-den-informuvannya/aktualni-problemi-shhodo-okhoroni-pam'yatok-arkhitekturi-mista-khmelnickogo/>

Summary. The architectural objects of Proskuriv-Khmelnitskyi are scantily explored from the point of view of their stylistic descriptions. Without regard to it they present unique standards of Ukrainian style. Thereby, they need the detailed study and guard from the side of local authorities. An attempt to define national lines in artistically-composition organization of architectural building is done in the article.

Keywords: Ukrainian architectural style, architectural objects, guard of cultural heritage.

УДК 784.4(447)

Шипп Т.В., студентка I курсу

Науковий керівник: **Чайка С.В.**,

кандидат педагогічних наук, доцент

ШЛЯХИ ВПРОВАДЖЕННЯ МУЗИЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ В ЕСТЕТИЧНОМУ ВИХОВАННІ УЧНІВ

Анотація. У статті розглядаються шляхи впровадження фольклору в естетичному вихованні учнів.

Ключеві слова: українська народна пісня, фольклор, вчитель, школа, учень.

Українська народна пісня – велична і могутня, бо несе розуму те, що душі відомо, промовляє до кожного людського серця, до кожної клітинки. Пісня – це не тільки робота голосових зв'язок – це робота душі і розуму, усвідомлення Божого призначення кожного з нас на цій землі, зв'язок між минулим і майбутнім. Відомо, що уявлення дитини про навколишню реальність започатковуються ще до народження через звуки, що йдуть від матері.

Коли діти стають старші, вони мають виховуватися на національних традиціях. Адже збагачення особистості передбачає засвоєння як національних, так і світових надбань культури, адже немає самого по собі загальнолюдського. Воно завжди функціонує завдяки національному і виявляє себе через призму національного. Глибинне засвоєння,

збагачення національного водночас є і засвоєнням загальнолюдського, його збагаченням. Практика засвідчує, що найбільш успішно загальнолюдські цінності засвоюються у єдності з національною культурою. Так, пізнання національного мистецтва, зокрема пісенної творчості, допомагає школярам зрозуміти менталітет українського народу, збагнути його неповторність.

У програмах і поурочних методичних розробках для загальноосвітніх шкіл 1-4 класів та 5-8 класів реалізована концепція музичного виховання школярів на основі української національної культури, що полягає у визначенні провідної ролі музичної народної творчості у духовному вихованні дітей, у зверненні до неї крізь призму її зв'язків з духовним та практичним світом людини тощо. Отож, усі уроки музики повинні бути пройняті думкою, що музична творчість українського народу – не в'януча краса його духовної культури.

Виходячи з цього, програма з музики має тематичну побудову, яка відбиває закономірності і функції музичного мистецтва. Кожна чверть має свою тему, яка послідовно поглиблюючись, розвивається від уроку до уроку. Зокрема, програма з музики включає таку тему: «Музика мого народу», яка вивчається у I чверті і продовжує вивчатись у II чверті (4 клас). Ця тема дає можливість для ознайомлення та вивчення учнями різних видів музичного фольклору. Ознайомившись з пісенним матеріалом, який пропонує нам програма у даних чвертях, ми побачили, що в I чверті майже не використовуються народні пісні, в основному авторські. А у II чверті вже є в достатній кількості, зокрема такі як: «Ой за гаєм, гаєм», «Ой джигуне, джигуне» (виконання), «Коліскова» (слухання) та інші.

Але, на жаль, такий вид як інструментальний фольклор не використовується. Проте вчитель завжди може включити інструментальний фольклор до уроку музики або в проведення будь-якого виховного заходу, пов'язаного з музичною народною творчістю.

Під час повідомлення теми і мети уроку можна використовувати віршовані твори про інструменти, а також цікаві розповіді, з яких учні дізнаються про історію походження народних інструментів. Вступна бесіда готує дітей до активного засвоєння матеріалу, під час розповіді доцільним буде показ самих інструментів, ілюстрацій. Бесідою вчитель створює відповідний ґрунт – проводить підготовчу роботу для того, щоб учні краще сприйняли під час слухання музики та знайомства з інструментами. Допомагають вчителю в цьому позитивні емоції, що стимулюють діяльність, пошук, мислення, вони дають натхнення, змушують глибше вникати в зміст предмета, явища.

У навчально-виховному процесі позитивні емоції допомагають вчителю активізувати діяльність дітей, підготувати їх до сприймання більш позитивно. Адже процес сприймання музики є складним, розвиток якого є основою виховання музичної культури школяра. А урок музики покликаний виховувати музичну культуру учня, як необхідну частину його духовної культури. В основі сприймання лежить здатність чути і переживати музичний зміст як художньо-образне відображення діяльності. Сприймання музики – це єдність емоційного і свідомого, а не тільки самостійний вид діяльності на уроці. Його розвиток відбувається у процесі розучування пісень, танців, гри на дитячих музичних інструментах. Від пасивного слухання до активної праці над музичним матеріалом – основний шлях повноцінного сприймання.

На уроці дітям демонструють інструменти, використовують наочність, супроводжуються розповідями про інструменти. Адже інструменти свідчать про історію, культуру нашого народу. Особливо дітям цікавить кобза. На урок доцільно запросити кобзаря. Саме його яскравий образ допоможе дітям сприйняти цей інструмент, а його пісні розкажуть про історичне значення кобзи. Відбудеться спілкування з кобзарем, що буде супроводжуватись його співом. Потім буде ознайомлення з сопілкою. Перед цим вчитель загадує загадку про сопілку. Дітям демонструють інструмент і водночас розповідають про будову інструменту, а також демонструють гру. Діти співають пісеньки про сопілку. Наступним буде ознайомлення з трембітою. Вчитель про демонструє світліну, розповідь про будову. Прозвучить вірш про трембіту «Гуцулка Ксеня», де згадується про трембіту.

Розповідаючи про скрипку, варто продемонструвати пісні про скрипку у її виконанні. У такий спосіб ознайомлюють з бубном, цимбалами, лірою, волинкою, ріжком, тулумбасами, очеретиною.

В кінці уроку кобзар та козак Мамай роздають сувеніри-листівки із зображенням музичних інструментів, саморобні книжечки у вигляді бандури із піснями, в яких згадуються музичні інструменти. На такому уроці буде використано наочність, що дозволить кращому сприйманню дітьми музичних інструментів.

Обов'язково потрібно зробити підсумок уроку з таких орієнтовних питань: Яка тема уроку? З якими інструментами ми познайомилися? Які пісні, де згадуються ці інструменти ви знаєте? і т.д. Домашнє завдання можна задавати такого плану: які мелодії у виконанні цього інструменту, де згадуються ці інструменти? Слухаючи по радіо чи телебаченню троїсті музики, чи народний ансамбль, вміти розпізнати той чи інший інструмент.

Проаналізувавши ставлення до української пісні, ми зможемо зрозуміти про ставлення дітей до неї. З цією метою доцільно підготувати і провести літературно-мистецький вечір «Світова слава української пісні» з використанням у якості дидактичного матеріалу картки з відгуками видатних діячів культури світу про українську пісню. На уроках, виховних годинах, у позакласній роботі потрібно проводити бесіди, вікторини, розучування пісень. Школярі мають підготувати спеціальні виписки з газет та бюлетенів. Зала має бути святково оформлена (книжки, рушники, портрети, висловлювання видатних діячів світової культури про українську пісню, калина). Учні по черзі запитуватимуть про красу української мови та пісні і паралельно говоритимуть про те як зарубіжні автори зачаровувалися українською піснею. Це введе слухачів і учнів в стан гордості за рідну мову.

Потім розповідається про значення української пісні у Європі, зокрема у Польщі, Чехії, Болгарії, Сербії і Хорватії, Румунії, Німеччині. Доводять значення української пісні в творах поетів, композиторів, зустрічаються також українські пісні і в фольклорі цих країн. Тут використовуються українські пісні, щоб надати глибшого враження. Під час розповіді та наведених прикладів обов'язково виконуються ті чи інші пісні або слухається запис. Це робиться для того, щоб учні мали певне уявлення про цю пісню, знали яка саме полюбилася їй чи іншій країні. Такий захід сформує в дітей національну свідомість та гордість за свій скарб – українську народну пісню.

Ми навели основні форми впровадження українського музичного фольклору та його вплив на естетичне виховання учнів. Але їх є безліч і від педагога залежить, чи буде наша духовність на найвищому рівні.

Важливу роль у пропаганді музичної народної творчості покликана відігравати реакція дитячих музичних передач українського радіо та телебачення, а також різноманітні концерти, виступи різних груп, співаків.

Отож, пісенна творчість народу набуває особливого виховного значення саме сьогодні, коли Україна виборює собі чільне серед держав Європи. В таких умовах педагогів особливо хвилює те, що частина молоді і підлітків віддають перевагу далеко не кращим пісенним творам, що негативно впливає на їх естетичну та духовну вихованість. Тому потрібно спрямувати усі зусилля тих, хто займається духовним вихованням підростаючого покоління на те, щоб у молодіжне середовище не проникали безідейність, та низькопробна духовна продукція.

Список використаних джерел

1. Дитячий фольклор. Колискові та забавлянки. – К., 1984. – 470 с.
2. Нудьга Г.А. Українська пісня в світі: Дослідження. – К. : Музична Україна, 1989. – 536 с.
3. Календарно-обрядові пісні / Упорядник О.Чебанюк. – К. : Дніпра, 1987. – 392 с.
4. Перлини української народної пісні: пісенник. / Упоряд. М.М.Гордійчук. – К., 1989. – 390 с.

Summary. The introduction of folklore in the aesthetic education of students consider in the article.

Keywords: Ukrainian folk song, folklore, teacher, school, pupil.

УДК 398(075.8)

Шкутяк У.Ф., студентка I курсу
Науковий керівник: **Аліксійчук О.С.**,
кандидат педагогічних наук, доцент

РОЗВИВАЛЬНО-ТЕРАПЕВТИЧНА ФУНКЦІЯ УКРАЇНСЬКИХ ДИТЯЧИХ МУЗИЧНИХ ІГОР

Анотація. У статті розкриваються історико-культурні традиції виконання дитячих музичних ігор. Аналізується їхнє функційне призначення та визначається розвивально-терапевтична функція.

Ключові слова: дитячий фольклор, народні ігри, розвивально-терапевтична функція.

Невід'ємною частиною вітчизняного музичного фольклору є дитячі музичні ігри, які виконують розвивально-терапевтичну функцію. У них найбільш яскраво відбиті національні риси і комплексність вираження національного характеру: слово, музика, дія.

Даною проблемою займалися: О.Ростовський, О.Смоляк, С.Садовенко, М.Шуть таїн.

Ігри, зародились у прадавні часи, розвиваючись, вбирали риси різних суспільних формацій, життєвих укладів. Але водночас вони зберегли й ознаки свого давнього походження. Колись ігри побутували і серед дорослих, деякі з них становили елемент обрядів. Ще у XIX ст. чимало з них побутувало як серед дітей, так і серед дорослої молоді [4].

Будь-яка гра – чи то рухлива, чи з елементами драматизації – дає поштовх фантазії й творчій уяві, але мистецьке, художнє начало більшою мірою властиве, безперечно, драматичним іграм.

Дитячі музичні ігри – це невеликі музично-поетичні твори, в основі яких лежить розкриття різних життєвих колізій засобами рухових елементів. Найдавнішими є хороводні ігри. Вони є основним компонентом календарних обрядів. Раніше, спостерігаючи життя дорослих, діти імітували у своїх іграх календарні і сімейні обряди, виконуючи при цьому відповідні пісні. Значна їх частина перейнята з репертуару дорослих, особливо з обрядового фольклору, частина ігор є плодами творчої діяльності самих дітей [3].

Особливо багато радості приносять дітям ігри з дорослими. Виховання в сім'ї є першоосновою розвитку дитини як особистості. Так, відомі дитячі забавлянки «Ладі, ладі, ладусі», «Ладки, ладки, посварились бабки», «Тосі-тосі-тосі» можна застосовувати майже одразу після народження дитини. Вони одночасно спрямовані на розвиток у дітей м'язів верхніх кінцівок і плечового пояса, формування тактильної чутливості, координації рухів, вчать дітей керувати своїми руками й ногами (плескати в долоні, рухати кистями та пальцями, чергувати плескання долонями з тупотінням ніжками) під визначений віршований ритм пестушки. Важливим у таких іграх-забавах є встановлення емоційного контакту між дитиною та дорослими, пробудження у малюка почуття довіри до дорослого.

Це допомагає дорослим зосередити увагу дитини, а лагідний масаж, супроводжуваний веселою неவிгадливою пісенькою з виразним проголошенням віршованих рядків, викликає в дитини бадьорий, веселий настрій, у чому й полягає терапевтична функція дитячого музичного фольклору. Так, цікавим прикладом, на нашу думку, є дитяча гра-масаж з супроводжуючими дію рухами «Я йшов до баби Варвари». Дорослий легенько тримає вушка дитини за мочки, робить масаж і примовляє: «Я йшов до баби Варвари. А там зайчик капусту хриц-хриц-хриц! (натискувати на мочки). А я кажу: «Тпруст, тпруст, тпруст!» (розмахувати руками, наче проганяти когось). А він – глибо-глиб, глибо-глиб. (Відтягувати вушка в різні боки, дивитися очима туди-сюди). А я кажу: «Штулюк, штулюк! Штулюк, штулюк!». А він – кікіц-кікіц і покікіцкав у ліс (вушка відтягувати вгору-вниз-назад)». Дитина отримує велике емоційне задоволення від контакту з дорослим, у неї знімається м'язове напруження, розвивається тактильна чутливість, слух, відбувається зв'язок між руховою діяльністю і функціонуванням мозку, пізнається рідна мова. Зазначимо, що цю гру-масаж можна проводити з малюком як від самого народження, так і протягом усього дошкільного дитинства.

Найдавнішими за походженням є хороводні драматичні ігри, що були колись частиною весняного календарного обряду і які ще до сьогодні подекуди виконуються саме навесні. Це ігри з темою землеробської праці, в яких і в слові, і в пластиці рухів відтворюється сівба, зростання, збирання, обробка різних рослин. Пісні у хороводних іграх прості, легкі для запам'ятовування. Виконуються вони, як правило, усіма учасниками, що стають колом, а зміст пісні передає відповідними рухами той, хто перебуває всередині кола. Серед традиційних народних дитячих ігор особливо багато рухових, у яких драматизація поєднується із змаганнями – біганням навздогін, наввивпередки, пошуком, прориванням кола чи «ланцюга», що є характерним для веснянок, гаївок, русальних ігор-пісень. В деяких іграх використовують і різноманітні знаряддя – палиці, кулі, м'ячі, камінці, кісточки. Є чимало варіантів гри на вгадування схованої речі. Рухові ігри навчають дітей різним видам рухів, допомагають у подоланні навіть деяких фізичних вад.

Основними персонажами українських дитячих ігор, зокрема музичних, є птахи та звірі. Природний інтерес дітей до всього живого сприяв популярності серед них ігор, основними персонажами яких є предстанники тваринного світу. Це і хороводні драматичні ігри, і драматичні ігри, де дія, рух поєднуються з добре розвинутим діалогом і створюють певний сюжет. Ці ігри часто відтворюють гострі моменти боротьби сильнішого і слабшого: квочка захищає курчат від шуліки, гусенята й козенята стають здобиччю вовка тощо. Участь у такій грі виховувала в дітях почуття єдності, співчуття до слабшого, давала їм деякі відомості про звички й поведки тварин [3].

Дитячі музичні ігри постійно супроводжуються своєрідними музично-поетичними вставками, які мають своє призначення – попереджують про початок гри, або про якийсь її етап, коментують події тощо. Музичні вставки до ігор – невеличкі однострофічні музично-поетичні твори, які багаторазово повторюються і виконують функцію драматизації дії та її розгортання. Так, наприклад, у музичній грі «Сонечко, дощик», музичні вставки постійно зосереджують увагу дітей на зміні рухів і виконанні завдань, діти повинні швидко відреагувати на музичний вступ до пісень «Сонечко» або «Дощик», починати їх співати, робити відповідні рухи, а на звучанні музичної вставки «Гроза» – сховатися під велику парасолу. Ціль гри: концентрувати увагу дітей, тренувати їх вестибулярний апарат, швидкість реакції та координацію рухів, навчати найпростішим ритмічним рухам, розвивати вміння слухати і розрізняти просту мелодію, що впливає на формування музичного слуху, ритму, пам'яті.

Скоромовки, виконуючи функцію гри, також були своєрідними логопедичними вправами, спрямованими на формування правильного, чіткого й виразного мовлення: «Кіт котові каже: «Коте, до комори кадуб вкотили. В кадуб вкинеш капустину, кілька китичок калини»; «Вередували вереднички, що не зварили вареничків. Не вередуйте, вередниченьки, ось поваряться варениченьки»; «Летіла лелека, заклекотіла до лелеченят».

Отже, музичні ігри та музичні вставки до ігор, по-перше, є природним підґрунтям для музично-естетичного виховання дошкільників та молодших школярів, формування у них музичних здібностей, що не тільки обумовлює успіхи в музичній діяльності, а впливає на підвищення інтелекту дітей; по-друге, сприяє їх розумовому й загальному розвитку, впливає на формування координації рухів, уміння орієнтуватися у просторі, виховує ініціативність, тренує роботу органів зору, слуху, пам'ять, діти набувають навичок правильного дихання у співі, відбувається нормалізація роботи нервової системи, укріплюється опорно-рухового апарату, покращується м'язовий тонус, стимулюється розвиток психіки і мови дитини, у цьому полягає розвивально-терапевтична роль українських дитячих музичних ігор [2].

Таким чином, український дитячий музично-ігровий фольклор посідає особливе місце як у формуванні музично-естетичних здібностей та в духовно-естетичному вихованні дітей, так і виконуючи розвивально-терапевтичну функцію у формуванні особистості дитини.

Список використаних джерел

1. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти / А.Гуменюк. – Київ: Наук. думка, 1967. – 244 с.
2. Ростовський О.Я. Музичний фольклор у вихованні молодших школярів / О.Я.Ростовський. – К. : «Початкова школа», 1992. – №9. – С.24-29.
3. Смоляк О.С. Український дитячий музичний фольклор / О.С.Смоляк. // Підручник – хрестоматія для викладачів та учнів. Вип. 1. – Тернопіль: Лілея, 1998. – 80 с.
4. Шуть М.М. Школа іграмайстерності / М.М.Шуть // Науково-виробниче видання. – К. : Бібліотека «Шкільного світу», 2006. – 128 с.

Summary. The historical and cultural traditions of implementation of child's musical games open up in the article. Their is analysed function setting and a developing-therapeutic function is determined.

Keywords: child's folklore, folk games, developing-therapeutic function.

Шпортак І.С., студентка II курсу
Науковий керівник: Маринін І.Г.,
кандидат педагогічних наук, професор

ФОРМУВАННЯ ЕСТЕТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ У МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ ЗАСОБАМИ НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МУЗИКУВАННЯ

***Анотація.** У статті подано теоретичне обґрунтування поняття «музикування на народних інструментах» як соціально-педагогічного засобу, що сприяє формуванню у молодших школярів моральної та естетичної культури.*

***Ключові слова:** музикування, народні інструменти, народно-інструментальний колектив.*

У музично-педагогічній літературі термін «музикування» використовується у широкому розумінні, оскільки гра на музичному інструменті дуже часто поєднується зі співом, сольфеджуванням, імпровізацією (особливо, на початковому етапі загального музичного виховання) та іншими видами дитячої музичної діяльності.

Не менш різноманітним є й тлумачення поняття «народні інструменти». Мабуть, найбільш розповсюдженою є точка зору, згідно з якою народні інструменти – це «музичні інструменти, створені народом і розповсюджені у народній практиці» [3, с.719]. Переважна частина народних музичних інструментів створена народом і послуговується ними у народних традиціях та побуті українського народу (сопілка, скрипка, бандура, баян, цимбали, ліра та ін.) набувши ознак традиційності, тобто міцного, усталеного протягом багатьох поколінь їх бутування в народному середовищі в органічному зв'язку з народною музикою.

Таким чином, термін «музикування на народних інструментах» ми визначаємо як комплексну музичну діяльність, яка організована змістовно і різноманітно, в якій учні удосконалюють свої знання і навички; де є умови, здатні задовільнити потреби учнів, повніше розкрити їх здібності, глибше зрозуміти і осягнути природу народної музики й різні можливості народних інструментів.

Інструментальне музикування набуло великого значення й в педагогічній практиці. Проблему народно-інструментального музикування в шкільній практиці в Україні досліджували такі науковці, як А.Болгарський, О.Льченко, В.Лапченко, В.Лебедев, В.Лабунець, І.Маринін.

У дослідженнях цих науковців наголошується на використанні цілеспрямованих й організованих музично-педагогічних впливів у системі загального музичного навчання: надбання знань, умінь і навичок; комплексний розвиток музичності та творчої активності; формування особистості дитини; підготовка майбутніх вчителів музики до керівництва шкільними народно-інструментальними колективами.

Мета статті – узагальнення знання про «музикування на народних музичних інструментах» як соціально-педагогічного засобу, що сприяє формуванню у молодших школярів морально-естетичної культури.

Музичному виконавству значну увагу приділяв мистецтвознавець Б.Асаф'єв, аргументуючи, що збільшення відвідувань концертів ще не може само по собі створити свідомого слухача, «... для цього не обхідно виявити у слухача інстинкт виконавця. Потрібно, щоб якомога більша кількість людей приймала активну участь у відтворенні музики. Тільки тоді, коли людина відчуватиме із середини матеріал, яким оперує музика, вона почує протікання музики зовні» [1, с.18].

Багато уваги музичному вихованню дітей приділяв видатний музикант-музикознавець Б.Яворський. «Педагог-музикант повинен не тільки навчати, – писав Яворський, – але й виховувати, формувати у дитині не пасивного споглядача життя, а його активного учасника, творчого будівника майбутнього» [4, с.289]. З огляду вище мовленого він рекомендує залучати дітей до гри в ударних оркестрах, що дозволяло всім дітям, навіть з низьким рівнем музикальності, брати участь у виконавстві.

Можливості використання дитячих музичних інструментів в естетичному вихованні відображенні у працях К.Головської, Н.Ветлугіної та ін. Так, музикант-педагог Н.Ветлугіна у праці «Музичний розвиток дитини» наголошує, що «... включення дітей до різних видів музичної діяльності, зокрема, інструментального музикування, відкриває величезні можливості для розвитку музикальності і творчих здібностей дітей. Творчість дітей відкриває нові можливості для їх розвитку. Її часто вважають діяльністю, що має суспільну цінність...» [2, с.143]. Науковець вважає, що творчі завдання повинні не тільки забезпечити досягнення поставленої дидактичної мети, а й сприяти формуванню і розвитку здібностей кожного учня, а різноманітні і систематичні творчі завдання допомагають учням успішно долати певні труднощі. Так, вони із задоволенням на народних інструментах відтворюють варіанти різноманітних мелодій.

Гра на народних музичних інструментах – один з видів музичної діяльності, інтерес до якої у дітей молодшого шкільного віку є досить

високим. Це було з'ясовано відомими діячами музичного просвітництва й освіти: Б.Асаф'євим, К.Орфом, С.Шацьким, Б.Яворським, та ін., а також підтверджується багатьма дослідниками в галузі шкільної музичної освіти.

Музикування на народних інструментах дозволяє використовувати весь відомий арсенал засобів, методів і форм впливу на особистість. В ньому відкриваються величезні можливості посилення педагогічного впливу за рахунок сполучення масових, групових та індивідуальних форм організації педагогічного процесу, застосування всього різноманіття методів, які дозволяють залучати школярів у діяльність в галузі народного музичного мистецтва. Під його впливом відбуваються зміни у внутрішньому стані учнів, психологічних установках, проявляються і формуються соціально-ціннісні особливості характеру, емоційно-моральні якості. Музикування стає органічною частиною духовної культури дітей, однією з форм його існування, за допомогою якого розвиваються творчі навички та вміння, здійснюється їх екстраполяція на всі сфери життєдіяльності; воно виступає самостійною і своєрідною формою залучення учнів в організовану творчість, яка підносить і збагачує духовні потреби особистості, її внутрішній світ, естетичний смак.

Таким чином, музикування на народних інструментах набуває статусу соціально-педагогічного засобу, яке сприяє формуванню моральної та естетичної культури школярів. Воно є органічною складовою їх духовної культури, яке здійснює позитивний вплив на всі сфери її життєдіяльності.

Список використаних джерел

1. Асаф'єв Б.В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. Изд. 2. / Борис Владимирович Асаф'єв. – Л. : Музыка, 1973. – 144 с.
2. Ветлугина Н.О. Музичний розвиток дитини. / Наталія Олексіївна Ветлугіна. – К. : Музична Україна, 1978. – 256 с.
3. Музыкальная энциклопедия. – М., 1976. – Т. 3. – С.719.
4. Яворский Б.Л. Статьи, воспоминания, переписка // Под ред. Д.Шостаковича. / Болеслав Леопольдович Яворский. – М. : Музыка, 1972. – Т. 1. – 294 с.

Summary. These article deals with theoretical description of «folk instruments playing» as social-pedagogical means, which helps to formate moral and aesthetic culture.

Keywords: playing, folk instruments, folk-instrumental company.

Шупенюк.О.І., студентка ІІ курсу
Науковий керівник: Мартинюк Л.В.,
кандидат педагогічних наук, доцент

**СУЧАСНИЙ СТАН УКРАЇНСЬКОГО
НАРОДНОПІСЕННОГО ВИКОНАВСТВА
(автентичні та професійні сольні виконавці
української народної пісні)**

Анотація. У статті висвітлюються особливості народнопісенного виконавства на прикладі автентичних та професійних солістів у наш час, аналізуються їх індивідуальні манери виконання.

Ключові слова: автентичний фольклор, манера виконання, солісти, сценічне виконання.

Нині народнопісенне вокальне виконавство відіграє важливу роль у відродженні та актуалізації художніх цінностей, в інтеграції та культурному розвитку українського суспільства. Якщо виконанню народних пісень було приділено належну увагу з боку керівників – хормейстерів, які займалися вивченням проблем колективного виконання пісень, то народне сольне виконавство взагалі мало досліджено. Носіями автентичної виконавської традиції та берегинями народних пісень своїх регіонів є автентичні солісти. Відомі імена таких виконавців, як Домініка Чеқун, Явдоха Зуїха, Максим Микитенко, Агафія Чередніченко. І це тільки малий перелік з того нескінченного списку талановитих українських виконавців, які жили і співали народні пісні в різні епохи, за будь-яких історичних умов.

Характерною рисою автентичного співу є точність відтворення всіх особливостей народної співочої традиції. Як зазначає С.Грица, автентичний фольклор, а також і манера, потребують однорідного, «гомогенного, автентичного середовища» [1, с.203]. Представники професійного сценічного народного співу відрізняється від автентичних виконавців тим, що займаються вокальною справою професійно, записують та вивчають фольклорні зразки, працюють у культурно-мистецьких установах, а головне здійснюють пошук новаторської подачі народної пісні зі сцени (інтерпретація). Отже, **метою** нашої статті є дослідження і аналіз індивідуальних манер автентичних та професійних солістів-виконавців.

Домініка Чекун – поліська співачка, народилась 1940 року в с.Старі Коні Зарічанського р-ну Рівненської області, а з часом переїхала жити в Сварицевичі Дубровицького району. Володарка розкішного тембру досконало володіє народною манерою співу свого села. Користуючись аудіозаписами, які були здійснені Катериною Божко в с.Сварицевичі в 1985-1986 р., ми змогли проаналізувати виконавську манеру співачки. За приклад було взято виконання кустової пісні «Уберемо куста» / «Уберемо куста йу в(и) зельонії кльони, / Поведемо куста до пана на поко(ї)». Аналізуючи індивідуальну манеру Д.Чекун було відзначено такі особливості звукоутворення – голосний, ближче до горлового, відкритий звук з яскравою поліською окраскою тембру. Мелізматика виконується легко, завдяки співочому вібрато. Відтворення таких деталей свідчить про високий рівень володіння співочим диханням та голосовим апаратом виконавицею. Домініка Чекун застосовує такі співацькі прийоми, за допомогою яких передає діалект краю: словообрив (коли переривається слово на наголошеному складі: «зі...іллє», «подиви ...ися(а)»); глісандуючі «під'їзди» до звуків; редукція основних літер («убе(и)ремо», «зельони (е) ї», «подві(и) р'є», «ні (и)женьки»); додавання надлишкових складів у слові («зо-ло-(го)-том», «че-ре-(ге)-вички»); огласовка приголосних («в(и) зельоніє», «той (і) куста»); «хореїчне» закінчення строфи тощо. Зберігаючи регіональний співочий стиль, поліська виконавиця вміло відтворює традиційні умови побутування виконуваної пісні: на відкритому повітрі (купальські, веснянки і т.п.) чи в приміщенні (колискові, балади тощо). Репертуар Д.Чекун відзначається мелодичною варіантністю, ладово-інтонаційною специфікою, архаїчністю музично-поетичного діалекту, автентичністю місцевої традиції.

Ярема Тетяна Романівна (1933-2013 р.) – виконавиця народних пісень с.Гермаківка Борщівського району Тернопільської області, від якої у 2012 р. було здійснено записи українського фольклору безпосередньо автором цієї статті. В репертуарі Тетяни Романівни переважають побутові, жартівливі та історичні пісні. Виконавський стиль характеризується кантиленою, наспівним характером, який змінюється на інтонаційно-декламаційний при виконанні жартівливих творів. Варто відзначити, що всі звуки брались виключно народним голосом, дзвінко, з притаманним грудним забарвленням, а так званим тоньчиком (легким звуком) співачка користувалась тільки якщо голос стомлювався. Серед пісень, записаних від Т.Яреми – «Світи, світи, місяцю», «Вийду, стану на ту гору», «Стоїть дуб зелений», «Я носила

ленти бантом», «Калина-малина», «Зайшло сонце за віконце», «Було літо та й стала зима», «Ми сіно косили», «Мені не спиться». Виконуючи пісню, Тетяна Романівна великої уваги приділяє інтонуванню слова, надаючи йому емоційного забарвлення відповідно до закладеного змісту (смислового значення). Навмисне використовуються паузи в кінці фрази (в тексті позначено трикрапками), як засіб відтворення незавершеної думки. Для передачі широти, тривалості дії розспівуються голосні звуки (вокалізація голосних). Співачка імпровізує за допомогою фермат, частково прискорюючи чи розтягуючи темп. При виконанні пісні: переходить у верхній регістр в місцях, де співала низьким грудним голосом, додає мелізми, змінює акценти. Така риса співу дає підставу говорити про високу майстерність Тетяною Яремою володінням народноспівацькими прийомами.

Коли ми говоримо про український професійний сольний спів, одразу згадуються найбільш видатні виконавці – Ніна Матвієнко, Раїса Кириченко, Марія Миколайчук, Валентина Ковальська, Микола Савчук, Марія Байко, які «посіли відповідне високе місце в мистецькій сфері сучасного культурного життя. Їх творчі здобутки високо оцінені і вельми визнані як в Україні та діаспорі, так і на європейському рівні» [10, с.1]. Всі вони зробили великий внесок у популяризацію та збереження української співочої традиції, використовуючи різні засоби і форми сценічного втілення пісенного фольклору.

Образ Ніни Матвієнко, здається, увібрав у себе всі риси українського національного, недаремно його співставляють з постатями Лесі Українки, Катерини Білокур, Марусі Чурай...» [2]. Її фольклорна добірка, представлена в літературно-музичному мистецькому виданні «Ой виорю нивку широкою» налічує близько 250 пісенних зразків, записані в різних регіонах України. Виконавська манера співачки унікальна і тим, що в ній поєднується тонке відчуття і розуміння особливостей народної пісні з вокальною імпровізацією. При цьому зберігається автентичність тексту пісні, стилістика жанру (виконання а сарелла), ідентичність народного твору (той варіант, що побутує в певному селі) з усіма його специфічними ознаками.

Мадонною, Берегинєю української пісні, Чураївною називають Раїсу Кириченко. Її самобутній талант розквітнув у Черкаському народному хорі, де вона працювала солісткою п'ятнадцять. М'який ліризм, сердечна теплота, людяність і чарівність, зовнішня привабливість – така характеристика образу співачки, а її меццо-сопрано звучить вільно, розкуто, широко [4, с.27]. Кожен твір у виконанні співач-

ки вражає, досягаючи рівня справжнього мистецького явища, виплеканого серцем, душею, розумом. Саме в такому вдумливому виконанні ми чуємо її пісні «Летіла зозуля», «Дощик накрапає», «Ой, не плавай лебедонько», «Ой, я маю карі очі». Щороку в Полтаві проходить Всеукраїнський фестиваль-конкурс «Пісенні крила Чураївни», присвячений пам'яті Великої Чураївни.

Отже, народне сольне виконавство в Україні існує у двох формах: автентичній та сценічній. Особливістю автентичного виконавства є те, що воно побутує в природних умовах, в певному ареалі (селі, місті), відзначається специфікою мовного діалекту, співочого стилю (виконавські прийоми, репертуар) тощо. Аналіз виконавських манер автентичних співачок Домініки Чекун та Тетяни Яреми дозволив зробити висновок, що народний спів – явище самобутне і залежить як від регіональних особливостей, так і від індивідуальності виконавців. Сценічне народне сольне виконавство представлене солістами-професіоналами, які вивчають та зберігають не лише фольклор, а й народну манеру, як специфічний вид виконавства. Раїса Кириченко та Ніна Матвієнко безумовно стали символами українського народного співу, несучи на сцену народну пісню в різноманітних її жанрах та безцінну культуру співочої традиції нашого краю.

Список використаних джерел

1. Грица С.Й. Трансмісія фольклорної традиції: Етномузикологічні розвідки. – Київ-Тернопіль: «Астон», 2002. – 236 с.
2. Жулинський М. Відкрита душа затіненого невільництвом народу. / Непоспішні, але смаковиті блукання сторінками долі Ніни Матвієнко // Газета «Культура і життя», 2009.
3. Кудряшов Г. Слово про Раїсу Кириченко. Полтава: Дивосвіт, 2007. – 29 с.
4. Чекан О. Одвічна жіночність // Журнал «Арт-лайн». – 1998. – №4. – с.28.

Summary. The article talks about the study of authentic and professional solo performers of the Ukrainian folk song in our time.

Keywords: Ukrainian folklore, authentic performance, soloists, stage performance.

Юрчак Н.В., студентка III курсу
Науковий керівник: Восвідко Л.М.,
кандидат педагогічних наук, доцент

ЕСТЕТИЧНЕ СПРИЙНЯТТЯ МУЗИКИ В ПРОЦЕСІ ДУХОВНОГО РОЗВИТКУ ШКОЛЯРІВ

***Анотація.** У статті розглядається вплив естетичного сприйняття на духовний розвиток учня, на формування особистості, її становлення та вдосконалення. Досліджується проблема формування естетичного сприйняття музики та її вирішення у працях провідних музикознавчих фахівців.*

***Ключові слова:** Естетична діяльність, естетичне сприйняття, музичне сприймання, естетична свідомість, естетичні потреби, музична культура, духовна культура.*

Музика є одним із наймогутніших засобів, що надає естетичного забарвлення усьому духовному життю людини. Створюючи хвилюючий образ світу й людини, організовуючи духовне спілкування, музика стає засобом творчого збагачення естетичного досвіду людства. Перед тим, як з'ясувати важливе значення естетичного сприйняття для духовного розвитку, потрібно пояснити насамперед термін «естетичне сприйняття».

Естетичне сприйняття – є специфічною діяльністю, під час якої у школярів формується здатність до пізнання об'єктів навколишнього світу з естетичних позицій [6, с.393]. На його основі формується художнє сприймання – пізнання дійсності засобами різних видів мистецтва. Завдяки художньому сприйманню дитина пізнає себе, свої взаємини з навколишнім світом в «уявному полі» художніх образів шляхом емоційної ідентифікації.

Формування естетичного сприйняття школярів є провідною проблемою сучасної музичної педагогіки. Опорою у вирішенні проблеми формування музичного сприйняття є дослідження, проведені музикознавцями щодо розкриття музичного змісту, специфіки музичного мислення, взаємозв'язку соціального й особистісного у процесі естетичного сприйняття (Б.Асаф'єв, О.Костюк, В.Максимов, В.Медушевський, А.Сохор, О.Фарбштейн). Формування цих навичок розкриває животворне джерело почуттів і переживань. Учень вчиться співпереживати героям, що свідчить про глибину музично-естетичного розвитку.

Естетичний розвиток особистості – процес становлення і вдосконалення естетичної свідомості та естетичної діяльності особистості [6,

с.592]. Естетичний розвиток має на меті формування естетичної культури особистості – своєрідного сплаву особистісних якостей, які обумовлюють критерії її оцінювання прекрасного і потворного, вияв чуття міри у власній творчості. Під впливом суспільних умов, виховання, взаємодії з прекрасним естетична культура особистості постійно змінюється, в одних випадках збагачуючись, сягаючи висот, в інших – збіднюючись, примітивізуючись. Естетичну культуру особистості утворюють такі компоненти:

1. Естетична свідомість – сукупність поглядів, знань, суджень, оцінок, ідей, ідеалів, її основою є естетичне сприймання – процес відображення сутності предметів і явищ естетичної дійсності. Естетичне сприйняття у процесі осмислення явищ і предметів дійсності трансформується в естетичні погляди – думки, судження, уявлення про прекрасне і потворне, які є основою ставлення до явищ буття загалом і явищ мистецтва зокрема. Спираючись на естетичні погляди, особистість визначає для себе естетичний ідеал – соціальне обумовлений зріз досконалості, який є орієнтиром в оцінюванні естетичних явищ і власної художньо-творчої діяльності;

2. Естетичні потреби – внутрішня необхідність в осягненні певних естетичних цінностей і розвитку певних умінь. Маючи у своїй основі естетичні почуття, спричинені взаємодією з естетичними цінностями (творіннями природи і людського таланту) емоції людини, естетичні потреби втілюються в естетичних смаках – здатності особистості до індивідуального відбору із сукупності естетичних явищ і предметів тих, які найбільше відповідають її поглядам та ідеалам, породжують позитивні відчуття в процесі сприйняття. Усі ці якості не даються людині від народження, а є результатом зовнішніх виховних впливів, самовиховання, художньо-творчої практики;

3. Естетична діяльність (практика) – безперервний процес формування і реалізації певних творчих умінь, навичок, здібностей, гармонізації себе і світу.

З огляду на це естетичне виховання можна розглядати як системну діяльність, спрямовану на розвиток чуттєвої сфери особистості, її умінь сприймати, оцінювати явища естетичної дійсності за законами краси, збагачувати у процесі їх сприймання свій внутрішній світ, оволодівати законами творчості і творити. Важливою складовою цього процесу є естетична освіта – процес засвоєння мистецьких знань, умінь і навичок.

Усі ці якості особистості необхідно розвивати уже в ранньому дитинстві, зосереджуючись на певних напрямках, добираючи засоби,

форми і методи виховання з огляду на вікові особливості дітей, передусім на особливості їх естетичного сприйняття. Таку важливу мету висловив Д.Кабалевський: «Виховувати в учнів музичну культуру це як виховувати частину їхньої духовної культури» [2, с.220].

Розвиток духовної культури школярів починається з формування самого себе як особистості. Пізнання людиною таємниць свого життя – один з її духовних пошуків, що сягає в глибину століть. Термін «духовний» в широкому значенні пов'язаний з внутрішнім станом людини [3, с.145]. У цьому контексті «духовне» відображає не тільки ті переживання, які традиційно вважаються релігійними, а те, що торкається сприйняття та пізнання, всю людську активність та всі функції, у яких загальний підсумок – володіння цінностями, більш високими, ніж загальноприйняті – такі, як: етичні, естетичні, національні, героїчні, гуманістичні та альтруїстичні.

У процесі духовного розвитку школярів можна виділити чотири етапи:

- криза, що передує духовному пробудженню;
- криза, викликана духовним пробудженням;
- реакція, що слідує за духовним пробудженням;
- становлення духовності, як вищої мети кожної особистості, адже в міцному ґрунті духовності зростає і особистість людини.

Отже, музичне сприйняття – це процесуальне явище, зумовлене часовою природою музичного мистецтва. Як динамічна система, музичне сприйняття є процесом поступового заглиблення слухача в естетичний зміст твору в результаті якісних зрушень, утворення нових зв'язків і взаємозалежностей підсистем (естетичного смаку, почуття, ідеалів, потреб, інтересів, характеру художньої діяльності тощо). Вчителів важливо пам'ятати, що формування естетичних умінь учнів в своїй основі передбачає розвиток естетичного сприйняття до краси музичного мистецтва, а через неї до людських почуттів, тобто творення духовності в їхньому житті. Саме в тому випадку відбудеться збагачення музикою, що формує духовні цінності, ті якості і риси, життєві установки, що існують для кожної людини і становлять її ідеал.

Список використаних джерел

1. Дорошенко Т.В. Формування у молодших школярів навичок музичного сприймання // Т.В.Дорошенко – Початкова школа. – Автореф. дис. канд. пед. наук: 13.00.01. – К., 1993. – 19 с.
2. Кабалевський Д.Б. Як розповідати дітям про музику. Д.Б.Кабалевський. – К. : Музична Україна, 2002. – 320 с.

3. Ростовський О.Я. Педагогіка музичного сприймання: Навч.-методичний посібник // О.Я.Ростовський. – К. : ІЗМН, 1998. – 248 с.
4. Ростовський О.Я. Художньо-педагогічний аналіз музичних творів у школі: Методичні рекомендації. // О.Я.Ростовський. – К., 1999. – 72 с.
5. Ростовський О.Я. Теорія і методика музичної освіти: Навч.-метод. посібник// О.Я.Ростовський – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2011. – 593 с.
6. Український Академічний тлумачний словник. – Т.2. – 1971. – 445 с.
7. Український Академічний тлумачний словник. – Т.9. – 1978. – 598 с.

Summary. This paper examines the influence of aesthetic perception of the spiritual development of the student, the formation of personality, its development and improvement. The problem of formation of aesthetic perception of music and its solution in musicological writings of leading experts.

Keywords: aesthetic activity aesthetic perception, music perception, aesthetic consciousness aesthetic needs, music culture, spiritual culture.

УДК 78.071.1(092)

Яворська К.В., студентка III курсу
Науковий керівник: Аліксійчук О.С.,
кандидат педагогічних наук, доцент

ОЛЕКСАНДР ДЗБАНІВСЬКИЙ – ВИДАТНИЙ ДІЯЧ УКРАЇНСЬКОЇ ОСВІТИ І КУЛЬТУРИ ПОЧАТКУ ХХ СТ.

Анотація. У статті розглядається роль прогресивного українського педагога та культурного діяча початку ХХ століття Олександра Тихоновича Дзбанівського. Висвітлюється його особистий внесок у демократизацію вітчизняної музичної освіти і культури.

Ключові слова: О.Т.Дзбанівський, музична освіта, український музикант-педагог, композитор, музичний критик, мистецтвознавець, громадський діяч.

В історії розвитку музично-педагогічної думки України початок ХХ ст. – важливий етап становлення національних засад у галузі музичної освіти. Це – час, коли загальна музично-освітня підготовка в школі була віднесена до рівня першочергових завдань. Вирішенню цих завдань віддали свої сили кращі представники української громадськості – педагоги, просвітники, культурні діячі (Б.Арсень, О.Верходуб, В.Дурдуківський (псевдонім – В.Мировець), М.Леонтович, М.Лисен-

ко, О.Радомський (псевдонім – О.Верходуб), С.Русова, К.Стеценко, В.Страшкевич (псевдонім – В.Поточний), Є.Чарнолуська, Я.Чепіга, А.Хведорович та ін.

Проблема творення історико-культурних цінностей в Україні на ґрунті розгортання національної ідеї є предметом вивчення багатьох дослідників. Важливі аспекти процесу становлення національної системи освіти та педагогічної думки на початку ХХ ст. розкриті в роботах педагогів минулого та сучасності: Г.Васьковича, Г.Ващенка, І.Крилова, С.Постернака, Ст.Сірополка, Л.Вовк, М.Заволоки, Н.Калениченко, О.Сухомлинської, М.Ярмаченка та ін.

На початку ХХ ст. навчання музики, як і інших предметів, відбувалося винятково російською мовою. Антинародна політика російського уряду не враховувала національних потреб української дитини. На відміну від офіційної, представники прогресивної педагогіки пропонували ідеї нової вільної школи, виступали за демократизацію шкільного навчання, відстоювали викладання у початковій школі рідною мовою.

Імена багатьох прогресивних педагогів, просвітників, культурних діячів сьогодні вперше відкриваються широкому загалу. Серед них – Олександр Тихонович Дзбанівський (1870-1938 р.). Активний культурний та громадський діяч, організатор і засновник музичного відділу Національної бібліотеки України ім.В.І.Вернадського, талановитий науковець, композитор, співак, музичний критик, а також видатний педагог-музикант. Педагогічні ідеї якого і досі не втратили своєї актуальності [6].

Олександр Тихонович доклав значних зусиль для збагачення шкільного музичного репертуару. Він плідно працював над укладанням музичних збірок, створював власні оригінальні твори для дітей, досліджував проблему музично-теоретичної підготовки в загальноосвітній школі.

На жаль, цікавий педагогічний доробок О.Дзбанівського сьогодні поки що недостатньо відомий серед вчителів музики та музичних керівників. Крім того, значна частина праць композитора залишається у вигляді рукописів і зберігається у фондах Національної бібліотеки України ім.В.І.Вернадського. О.Дзбанівський був організатором музичного відділу ЦНБ УРСР, його завідувачем (1928-1938 р.). Зібрав близько 125 тис. одиниць зберігання, що увійшли до нотних фондів. На сьогоднішній день фонд сектору становить 203 290 прим [7].

Олександр Тихонович наполягав на тому, що «існування музичного відділу (який є Всеукраїнською музичною бібліотекою) лише як нотної бібліотеки – без книжок по музиці, журналів не має значної цінності і ніяк не може бути за головну базу для студій українських вчених в га-

лузі музикознавства» [5, с.11]. Він вважав, що розпорощення музичних матеріалів по різних бібліотеках і відділах заважає плідній науковій роботі. Його не покидала думка про організацію музичного музею в складі музичного відділу, тому що «лише музичної бібліотеки не досить для розвитку музичної культури, – потрібні ще матеріальні зразки музичної культури, як – музичні інструменти, рукописи, стародруки, портрети композиторів, музикантів-артистів, афіші, програми, фонограми, грамплатівки та ін. А тому стоїть на черзі – утворення музично-історичного музею чи музейного відділу при Музичній бібліотеці» [2, с.84].

Завдяки енергійним пошукам О.Дзбанівський зібрав невеличку колекцію інструментів: клавикорд, гуслі, «рештку кріпацького оркестру Браницьких», шарманку XVIII ст. та ін. Завідувач художнього відділу Київської картинної галереї М.С.Павленко і завідувач музичного відділу ВБУ О.Т.Дзбанівський у 1930 р. уклали акт про передачу піанолі, скрипки, клавесина та мідних труб [3, с.14].

Серед рукописів О.Дзбанівського особливу увагу привертають навчальні посібники «Нотна грамота в таблицях» та «Дитячі музичні ігри». Створені у 20-х роках XX ст., ці праці мають практичну спрямованість і можуть бути успішно використані у сучасній загальноосвітній школі на уроці музики. «Нотна грамота в таблицях» допомагає у вивченні основ теорії музики, «Дитячі музичні ігри» – зібрання різноманітних рухливих ігор та пісень для дітей, які яскраво демонструють майстерність О.Дзбанівського не тільки як композитора, а й як досвідченого педагога та методиста, розкривають педагогічні погляди на ряд принципових питань в галузі музичної освіти, висвітлюють напрямки його творчих пошуків. Цей навчальний посібник доповнює ряд ще маловідомих перлин музично-педагогічної думки України цього періоду.

Створюючи навчальний посібник «Нотна грамота в таблицях», О.Т.Дзбанівський не тільки продовжує ряд ґрунтовних методико-теоретичних робіт К.Стеценка, М.Леонтовича, С.Чернецького, а й збагачує і розвиває основоположні теорії сучасників власними педагогічними концепціями.

О.Дзбанівський поділяв погляди своїх славетних співвітчизників М.Лисенка, М.Леонтовича, К.Стеценка, Я.Степового про українську народну пісню як дійовий виховний засіб. Саме через неї він бачив шлях до пізнання підростаючим поколінням музичної культури, історії, традиції свого народу й розробляє підходи до вирішення завдань музично-теоретичної освіти на засадах національної спадщини.

Таким чином, О.Т.Дзбанівський та представники демократичної педагогіки засуджували політику самодержавства в галузі освіти україн-

ського народу та пропонували свої програми навчання. Національна музично-педагогічна спадщина початку ХХ століття акумулює глибокий духовний та гуманістичний потенціал минулих генерацій, синтезує в собі різноманітні види народно-музичної творчості. Отже, є доцільним використання зазначеного доробку в практиці сучасного музичного виховання та навчання музики.

Список використаних джерел

1. Дзбанівський О. По київських музеях та бібліотеках // Музика. – 1927. – №3. – С.27.
2. Дзбанівський О. Про утворення музично-історичного музею / О.Дзбанівський // Архів НБУВ, оп. 1, од. зб. 338, арк. 84.
3. Дзбанівський О. Про утворення музично-історичного музею / О.Дзбанівський // Архів НБУВ, оп. 1, од. зб. 265, арк. 14.
4. Івченко Л. З любов'ю до музики / Л.Івченко. – 1990. – №6. – С.14-15.
5. ІР НБУВ, ф. 33, №2758, арк.11
6. Черпухова К. Скарбниця знань / К.Черпухова. – 1979. – №6. – С.32.
7. Шульгіна В. Питання становлення та розвитку музичного відділу ЦНБ / В.Шульгіна // Бібліотека і розвиток історичної науки в Україні. – К., 1994. – С.166-169.

Summary. In the article the role of the progressive Ukrainian teacher and cultural figure of beginning XX is examined century of Oleksandr Tikhonovich Dzbaniivsky. It is illuminated him the personal contribution to democratization of domestic musical education and culture.

Keywords: O.T.Dzbaniivsky, musical education and culture, Ukrainian musician-teacher, composer, musical critic, art critic, publicman.

УДК 751:398.332.12

Якубовська О.П., студентка IV курсу

Науковий керівник: **Винниченко І.Б.**, асистент

ПИСАНКА: ТРАДИЦІЇ ТА НОВАТОРСТВО

Анотація. Стаття присвячена розвитку писанки від сакрального до самостійного виду сучасного декоративно-ужиткового мистецтва.

Ключові слова: писанка, символіка, вишивка по яйцях, традиція.

Писанка – яйце, декороване традиційними символами, які намальовані за допомогою воску й барвників. Цей вид мистецтва поширений у багатьох народів світу. З писанками і фарбованими яйцями (крашанка-

ми) пов'язано безліч легенд, повір'їв, переказів, звичаїв, традицій, обрядів, які виникли ще в язичницьку добу, видозмінювалися, а з прийняттям християнства набули нової якості – пов'язаної з дійством освячення паски під час найголовнішого християнського свята – Великодня. Звідси і їхня назва – «великодні яйця». В уявленнях багатьох народів яйце втілювало джерело життя і всього всесвіту. У стародавніх персів, індіанців, візантійців, а також у древніх греків та римлян вважалося, що всесвіт виник з яйця.

Мета статті прослідкувати розвиток писанки від традиційного виробу сакрального призначення до самостійного виду декоративно-прикладного мистецтва, дослідити її роль у сучасному мистецтві.

Поняття писанки змінювалось. Писанка сприймалась як древній символ-оберіг. Зародження традицій розписувати яйце відбулось надто давно, аби дати цьому явищу мистецтвознавчий аналіз. Однак, вже враховуючи подібні дані, можна стверджувати, що розвиток людської цивілізації у мистецькому плані розпочався раніше, ніж ми можемо собі уявити. Підтвердженням цьому є знахідка французьких археологів, які виявили найдавніші розписані яйця, точніше «фрагменти шкарлупи у печерах скелі Дайкропф в Південній Африці, їх вік, визначений за допомогою вуглецевого аналізу, складає приблизно 75 тисяч років» [1].

У доісторичних похованнях на території України були виявлені глиняні яйця, залишені як символи безсмертя, відродження. У мові єгипетських ієрогліфів знак яйця становить потенційну можливість насіння-зародження, таємницю походження життя [2]. За археологічними даними, практику розпису яєць використовували ще трипільці (5000 років тому). Не зникла ця традиція й у часи Русі. Найдавніша археологічна знахідка цього періоду «датується XI століттям і була знайдена у Києві на Подолі, зберігається в археологічному музеї» [4].

Традиція оздоблювати яйця притаманна комплексу весняних свят практично у всіх народів світу. Розписане, чи іншим чином оздоблене яйце символізує відродження, воскресіння природи, початок нового зростаючого життя. Ця позиція згодом сформувала комплекс християнського традиційного святкування Воскресіння Господнього, а писанка стала непохитним його символом.

Писанка, як сакральний символ, поєднує найрізноманітніші народності на ранніх етапах їх розвитку. Тому звичним явищем є влиття писанки у мистецтво і розвиток її із сакрального твору у своєрідний вид декоративно-прикладного мистецтва.

Особливістю писанки є те, що вона не перетворилась на предмет сувенірного побуту, так як, наприклад, матр'юшка, а зберегла автентичну культову цінність. Тематика писанки у сучасному мистецтві

притаманна інсталяції, дизайну, ювелірному мистецтву, архітектурі. Писанка знайшла своє вираження у нетипових стилях обробки: художня ковка, вишивка по яйцях, декоративне різьблення та свердління.

Щодо художньої ковки, то це унікальне явище в оздобленні, поєднання тендітного та крихкого яйця з кованими елементами. Боснійські та Угорські легенди переповнені пасхальними історіями про підкуте яйце, яке допомагало юнакам одружитись. «Куванням яйця, чоловіки доводили свою майстерність та здатність прогодувати сім'ю» [3]. Подібна традиція виникла у Великобританії більше 400 років тому. Яйця декорували мініатюрними мідним, срібними чи алюмінієвими підківками і дарували близьким на Великдень. Ця традиція трансформувалась, можна спостерігати унікальні вироби.

Щодо сучасних митців, які займаються писанкою не лише у її традиційних рамках, то окремої уваги вимагає праця української художниці Інни Форстюк. Техніка Інни Форстюк залишається загадкою для мистецтвознавців, адже на гусячих яйцях красується вишитий хрестиком орнамент, що обплітає яйце зі всіх сторін, іноді не є симетричним.

Подібну техніку використовує французька художниця, яка займається стрічковим оздобленням яєць. Елізабет Кляйн з Франції вже протягом десяти років створює на пасхальних яйцях картини квітучих селянських садів, простягаючи через пророблені в шкаралупі яйця дірочки яскраві шовкові стрічки. Американський скульптор Брайан Бейті створює ажурні скульптури з яєчної шкаралупи. З яйця спершу вивдають «начинку», ретельно просушують оболонку, наносять олівцем контури візерунка і вирізають.

Сучасне мистецтво потребує нових свіжих ідей, неординарного мислення та особливого смислового навантаження. Виразальні засоби сьогодення дозволяють людині втілити свої ідеї у матеріальному стані у величезних масштабах та продемонструвати їх реципієнту. Сучасне мистецтво переповнене перфомансами та інсталяціями.

Українська художниця Оксана Мась створила композицію з писанок «Вівтар нації». У травні 2012 року на Софійській площі була розміщена композиція з писанок 22 на 30 метрів. У композиції ще незавершений вигляд, адже кінцевий результат проявиться через кілька років – для встановлення повного зображення необхідно «3 мільйони 480 тисяч розписаних яєць» [5]. Оксана Мась – автор панно «Погляд у вічність», яке вона подарувала Національному заповіднику Софія Київська. Кожна деталь інсталяції – окреме яйце, розписане унікальним орнаментом, підібране по тону та кольоровій гамі.

У Львові щорічно проводиться фестиваль писанки, який триває місяць. Починаючи з «5 квітня місто буде прикрашатись писанками з різ-

номанітних матеріалів» [6], що матимуть як мініатюрні так і грандіозні розміри.

Символіка яйця-писанки – надбання світової культури і традиційних вірувань. Розвиток писанки, або великоднього яйця у світі відбувався по-різному: у таких країнах, як Іран переважають крашанки, які потім споживаються, у країнах Європи суттю виготовлення писанки було духовне збагачення. Однак, писанкарство займає далеко не останню роль у сучасному декоративно прикладному мистецтві, а подекуди навіть виходить за його межі, формуючи нову хвилю творчого пошуку у митців сьогодення.

Список використаних джерел

1. Klein R. A Howiesons Poort tradition of engraving ostrich eggshell containers dated to 60,000 years ago at Diepkloof Rock Shelter, South Africa / Klein R, Steele T. Proceedings of the National Academy of Science U S A. – 2010.
2. <http://klio.ngoua.org/2012/09/simvoli-negeometrichni-simvoli/>.
3. http://24tv.ua/home/showSingleNews.do?u_bosniyi_maystri.
4. http://svjatoslav.kiev.ua/master_klassy/.
5. <http://kiev.ppravda.com.ua/columns/4fadfee748519/>.
6. <http://easter.lviv.ua/>.

Summary. This article is devoted to the development of pysanka from the sacred to the independent kind of modern arts and crafts.

Keywords: Easter egg, symbolism, embroidery on eggs, tradition.

УДК 373.3.016:784

Янушевська Н.М., студентка V курсу

Науковий керівник: **Прядко О.М.**,

кандидат педагогічних наук, доцент

РОЗВИТОК МУЗИЧНОЇ ПАМ'ЯТІ У ДІТЕЙ МОЛОДШОГО ШКІЛЬНОГО ВІКУ

Анотація. У статті розкривається проблема розвитку музичної пам'яті у дітей молодшого шкільного віку, розглядаються шляхи формування прийомів ефективного запам'ятовування школярами музичного матеріалу.

Ключові слова: музична пам'ять, складові музичної пам'яті, діти молодшого шкільного віку, музичний розвиток.

Постановка проблеми. Проблема музичного розвитку молодших школярів займає одне з чільних місць в музичній педагогіці, адже саме в цьому віці закладаються основи майбутньої музичної культури особистості. Питання розвитку пам'яті і, зокрема, музичної пам'яті протягом декількох сторіч знаходяться в центрі уваги багатьох вчених. Так, відомі ґрунтовні праці вчених у галузі психології В.Богословського, Л.Виготського, П.Гальперіна, А.Леонтєва, І.Сеченова. Проблему розвитку музичної пам'яті розглядали О.Апроксіна, Б.Теплов. Але питання розвитку музичної пам'яті у дітей молодшого шкільного віку вимагає особливої уваги з боку науковців у галузі педагогіки та психології, оскільки цей процес органічно пов'язаний з формуванням у школярів початкових музично-слухових уявлень і проходить у процесі систематичного музичного навчання і виховання. Тому вивчення шляхів формування прийомів запам'ятовування музичного матеріалу у дітей молодшого шкільного віку є **актуальним**.

Метою статті є висвітлення питання формування музичної пам'яті у школярів.

Виклад основного матеріалу. Як вважають дослідники, музичний розвиток, в тому числі розвиток музичної пам'яті школярів, розглядається як якісні зміни психологічних процесів, викликаних внутрішніми закономірностями музичних переживань дітей і внутрішніми обставинами їх життя. На основі психологічних досліджень встановлено, що молодший шкільний вік є особливим періодом у житті особистості. Під час навчання здійснюється розвиток в учнів усіх пізнавальних процесів. Вони виявляються зокрема в розвитку сприймання: діти швидко реагують на музичний твір, орієнтуються в його характері, добре впізнають музичні образи, запам'ятовують мелодію.

Як показують дослідження, у школярів є значні індивідуальні відмінності в точності сприймання і відтворення звукових сигналів. З віком діапазон їх збільшується. З огляду на це, О.Апроксіна вважає, що особливого розвитку в молодшому віці набуває пам'ять, як здатність закріплювати, зберігати і відтворювати раніше сприйняті музично-слухові образи [1, с.5].

Відомо, що кожне наше переживання, враження або рух складають образ, який може зберігатися тривалий час і при відповідних умовах виявлятися знову і стати предметом свідомості. Йдеться про пам'ять людини. Пам'ять необхідна людині для того, щоб накопичувати, зберігати і згодом використовувати особистий життєвий досвід.

Музична пам'ять – здатність впізнавати і відтворювати музичний матеріал. Музичне впізнавання необхідно для осмисленого сприйняття

музики. Необхідна умова музичної пам'яті – достатній розвиток музичного слуху. Музична пам'ять являє собою складний комплекс різних видів пам'яті. Важливе місце в музичній пам'яті займають слухова пам'ять (один з різновидів образної пам'яті, пов'язана з фіксацією, збереженням і відтворенням слухових образів) та емоційна пам'ять (пам'ять на емоційно забарвлені події). При відтворенні музики істотну роль відіграють також рухова пам'ять (запам'ятовування послідовності рухів), зорова (запам'ятовування нотного тексту) і словесно-логічна пам'ять, за допомогою якої відбувається запам'ятовування логіки будови музичного твору.

Основною проблемою є те, що процес вивчення музичного твору напам'ять, у педагогічній практиці залишено без належного керівництва з боку педагога. Це призводить до того, що учень залишається з даною проблемою сам на сам, і вирішує її в міру своїх сил і можливостей і, найчастіше, все тим же способом – багаторазовим повторенням, з надією на те, що в наступному програванні чи прослуховуванні матеріалу, щось у пам'яті залишиться. Природно, що таким чином стійкий позитивний результат на цьому шляху, і за допомогою такого способу роботи над музичним твором не може бути забезпечений. Тому завдання педагога озброювати учнів прийомами ефективного запам'ятовування музичного матеріалу.

Так, для розвитку музичної пам'яті необхідно задіювати всі її види. Відомо, що коли людина чує музику, її голосові складки мимоволі напружуються, беззвучно відтворюючи сприйманий тон. З огляду на таку здатність людського організму варто пропонувати дітям проспілювати почуту мелодію або хоча б її частину. Потім, потрібно надати можливість прослухати мелодію ще раз і спробувати відтворити її голосом повністю.

Необхідно враховувати тісний зв'язок музичної та рухової пам'яті. Так, можна пропонувати дітям рухатися в такт музики, виділяючи рухами тіла ритмічну основу мелодії. Проаналізуйте ритмічну складову мелодії і спробуйте скласти для неї свій танець. Для дітей молодшого шкільного віку варто вибирати достатньо простий матеріал, який викликає певний емоційний відгук. Це особливо важливо, оскільки на запам'ятовування значно впливає емоційне ставлення дитини до того, що запам'ятовується. Все те, що викликає яскраву емоційну реакцію, відкладає глибокий слід у свідомості й запам'ятовується міцно і надовго.

Цікавим заходом, який можна провести на уроці музики з метою розвитку музичної пам'яті школярів є «Відгадай мелодію». Для цього необхідно заздалегідь зібрати фонотеку зі знайомих для дітей мелодій.

Для мотивування активного включення дітей у процес гри необхідно передбачити подарунки для переможців.

Отже, розвиток музичної пам'яті у дітей молодшого шкільного віку органічно пов'язаний з формуванням у них музично-слухових уявлень і проходить у процесі музичного навчання і виховання. Для ефективного розвитку музичної пам'яті у дітей молодшого шкільного віку необхідно задіювати всі її види (слухову, рухову, емоційну).

Список використаних джерел

1. Апраксина О. Про можливості та зміст дослідницької роботи вчительки музики в загальноосвітній школі / О.Апраксина // Музика в школі. – К. : Муз. Україна, 1982. – Вип. 9. – С.3-20.
2. Талызина Н. Управление процессом усвоения знаний / Н.Талызина. – М. : Изд-во МГУ, 1975. – 343 с.
3. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей / Борис Михайлович Теплов. – М.; Л. : Изд-во АПН РСФСР, 1947. – 330 с.

Summary. The article reveals the problem of musical memory in children of primary school age are considered ways of creating effective memorization techniques students musical material.

Keywords: musical memory, musical memory components, little children, musical development.

УДК 781.68

Янушевська Н.М., студентка V курсу

Науковий керівник: **Каргашова Ж.Ю.**, старший викладач

РОЛЬ АГОГІКИ У СТВОРЕННІ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ МУЗИЧНОГО ТВОРУ

Анотація. У статті розкрито роль агогіки в процесі вивчення виконавцем-інструменталістом музичного твору. Автор вважає, що ритмоінтонаційна основа музики, як специфічне музичне явище, формується у взаємодії зі всіма художніми засобами виразності, спрямованими на створення художнього образу.

Ключові слова: агогіка, темпоритм, художній образ, інтерпретація, інструментально-виконавська діяльність.

Темп доволі потужний засіб виразності, певна сфера образів, емоцій, жанрів, що тісно пов'язана з цілісним сприйняттям музики, її ха-

рактором. Вибір правильного темпу виконання або встановлення взаємозв'язку між темпами в багаточастинних творах – одна з основних проблем в музиці. Часто малодосвідчені молоді музиканти розуміють темп буквально, зв'язуючи його з метрономічними вказівками. Таке механічне, рівномірне відтворення тексту не має нічого спільного з високим мистецтвом виконавства. Навіть у випадку, коли сам композитор супроводжує нотний текст метрономічними орієнтирами, підлаштувати живе дихання музичної мови під цей механічний прилад неможливо. Так, Л.Бетховен першу свою метрономічну вказівку до пісні «Північ чи південь» помітив так: «Це стосується лише перших тактів, бо відчуття мають свій власний такт, який не може бути цілком виражений цим позначенням» [4, с.144]. Натомість, у виконанні видатних артистів-інтерпретаторів, спостерігаються незначні, часом непомітні, відхилення від метрономічних орієнтирів, викликані естетичними завданнями, які ставить перед собою виконавець, досягаючи тим самим індивідуального, неповторного темпового трактування.

Ритмоінтонаційна основа музики, як специфічне музичне явище, формується у взаємодії зі всіма художніми засобами виразності, спрямованими на створення художнього образу. Темп виконання пов'язаний з гармонією, ладом, мелодикою, формою, фактурою твору. «Темп так тісно пов'язаний з туше і динамікою, що значною мірою є справою індивідуальною», – писав І.Гофман [2, с.52]. «Пошуки правильного темпу, що розуміється абстрактно, як певна «правильна» швидкість, без зв'язку з вимовою, часто бувають безрезультатними», – зазначав І.Браудо [1, с.98]. Необґрунтоване пришвидшення темпу може призвести до посилення експресивності, драматизації висловлювання, водночас, послабляючи виразові засоби у динамічному відношенні. Більш стримані темпи потребують укрупнення нюансів, контрастності, а, відповідно, посилення звукової енергії виконання.

На думку теоретиків музики, дисонуючі та складні за будовою акорди, модуляції, масивна гармонічна фактура, складна ритмічна організація мелодії – все це впливає на темп виконання. Низькі регістри, для підкреслення ефекту, вимагають більш стриманих темпів. Численність хроматизмів, стрибків, складні гармонічні та ритмічні звороти неможливо сприйняти в швидкому темпі. Кожен виконавець, зважаючи на ці обставини, відшукує найбільш органічну швидкість руху. Характер мелодії, гармонії, ритму, фактури у швидких і повільних темпах, як зазначають музикознавці, відрізняється: п'єси у швидких темпах не містять тієї кількості деталей, епізодичних елементів, відтінків вираження, якими багаті п'єси повільного чи середнього темпу.

Виникає питання, чи сприяють художньому збагаченню композиторського задуму, чи, навпаки, спотворюють його, чисельні доповнення авторського тексту, які часом привносяться інтерпретаторами, а особливо, ті доповнення, які стосуються розшифрування ритмоінтонаційної основи музики. Як досягти балансу між темпом позначеним автором і тими відхиленнями від нього, які можна почути у грі різних виконавців, без яких неможливе живе, емоційне виконання? Чому інтерпретація одного і того ж музичного твору у виконанні різних музикантів різняться трактуваннями авторського темпу? Ці та інші питання, постійно виникають у музикантів-інструменталістів впродовж їхнього виконавського життя. Ця проблема не абстрактно теоретична, з огляду на унікальні, за своєю надзвичайно художньою переконливістю, інтерпретації творів Ф.Шопена, С.Рахманінова, К.Дебюсі, Й.Баха у виконанні Г.Гульда, В.Ашкеназі, В.Горовця.

А.Пазовський у своїй книзі «Записки диригента» зазначає: «Темп є не мета, а тільки засіб музично-виконавського процесу, ... у розумінні темпу слід мати на увазі дві його сторони: основний темп твору або окремих його частин, ... тобто стрижневу швидкість руху, ... та різноманітні, тонкі, підчас ледь вловимі відхилення у бік сповільнень чи прискорень, які органічно вплітаються в основний темп. Без гри темповими нюансами, виконання втратить свою виразність» [5, с.96]. М.Римський-Корсаков вважав, що первинно визначений темп не буває «застиглим», однаковим. Темп протягом п'єси, як правило, зберігається, але в процесі виконання завжди будуть помітні відхилення.

Певні відхилення від темпу під час виконання, які не означено в нотному авторському тексті зумовлені, так званими, агогічними відхиленнями. Термін «агогіка» зустрічався ще в давньогрецькій музичній теорії. Агогіка, як одна з форм відтворення ритмічного малюнку обумовлена тим, що реальні часові співвідношення не співпадають з тривалостями, вказаними в нотному тексті. Найбільш типовим агогічним прийомом, що передбачає значні темпові відхилення є *tempo rubato* з притаманними йому поєднаннями метричної точності з ритмічною свободою всередині метричних долей і тактів. «*Tempo rubato*» (італійською – «вкрадений час»), вперше був використаний італійським співаком П'єром Франческо Тозі у двадцяті роки XVIII століття для позначення сповільнень чи прискорень у вокальній партії на фоні рівного акомпанементу. *Rubato* регулюється законом компенсації, коли невеличкі темпові прискорення всередині однієї або кількох фраз компенсуються еквівалентними сповільненнями, і навпаки.

Відомо, що у грі видатних виконавців, навіть значні відхилення від основного темпу не сприймаються слухачами як порушення логіки руху. Прийом *rubato* відіграє значну роль у плані збереження і створення відчуття цілісності музичного твору. Агогічні «хвилі», що виникають внаслідок зростання темпу до кульмінацій і спаду наприкінці музичних розділів, паралельно з динамічними зростаннями і спадами, сприяють створенню замкненої, логічно закінченої музичної думки. «Правильним темпом завжди буде той, який шляхом ледь помітних змін пристосовується до мінливого змісту музики», – зазначав К.Ігумнов [3, с.61].

Отже, записуючи музичний твір рівними тривалостями, композитор дає виконавцю можливість знайти, відповідний характеру музики, вільний темпоритм. Подібні відхилення від метроритмічної точності, що не протиставляється єдиній часовій пульсації, при інтонуванні творів і є по суті ознакою високохудожньої інтерпретації. Кожен виконавець при грі *rubato*, повинен керуватися почуттям міри та власним художнім смаком, стилістичним відчуттям, щоб уникнути манірного, емоційно перебільшеного, надуманого виконання.

Список використаних джерел

1. Браудо И.А. Артикуляция (О произношении мелодии). – 2-е изд. – Л. : Музыка, 1973. – 98 с.
2. Гофман И. Фортепианная игра / И.Гофман. – Музгиз, 1961. – 52 с.
3. Мильштейн Я. Исполнительские и педагогические принципы К.Н.Игумнова / Яков Мильштейн // Мастера советской пианистической школы. – М. : Гос.муз.изд, 1961. – С.57-61.
4. Корганов В. Бетховен. Биографический этюд / Василий Давидович Корганов // Серия «Гений в искусстве». – М. : «Алгоритм», 1997. – 144 с.
5. Пазовський А. Записки дирижера / Арий Моисеевич Пазовський. – М. : Музыка, 1966. – 96 с.

Summary. *The article explores the role of *ahohiky* in the study of artist-instrumentalist musical work. The author believes that *rytmointonatsiyna* basis of music as a specific musical phenomenon, formed in collaboration with all the artistic means of expression, aimed at creating an artistic image.*

Keywords: *ahohika, resemble in cut, artistic image, interpretation, instrumental performance activities.*

Ярова А.А., студентка V курсу
Науковий керівник: Мартинюк Л.В.,
кандидат педагогічних наук, доцент

ПЕДАГОГІЧНЕ УПРАВЛІННЯ ПРОЦЕСОМ СТАНОВЛЕННЯ МУЗИЧНОГО ОБРАЗУ ПЕВНОЇ СЕНСОРНОЇ МОДАЛЬНОСТІ ПІДЛІТКА-ВИКОНАВЦЯ

Анотація. У статті йдеться про дослідження процесу становлення музичного образу сенсорної полімодальності підлітка-виконавця.

Ключові слова: музичний образ, підліток, сенсорна полімодальність, виконавство.

З розвитком української державності значно змінилось ставлення суспільства до музичного мистецтва, а докорінні зміни в політичній, соціальній, культурній сферах життєдіяльності суспільства гостро поставили завдання розвитку художньо-творчих здібностей підростаючого покоління, здатності до сприймання, розуміння і творення музичних образів, потреби в духовному самовираженні, урізноманітненні проявів музичності дітей на уроках музики в загальноосвітніх школах. Розвиток музичного образу досліджували С.Волков, Л.Виноградов, М.Ф.Головіна та багато інших науковців, але ми вважаємо, що ця проблема потребує більш детального дослідження, особливо питань щодо розвитку сенсорної полімодальності підлітків.

Тому **метою** нашого дослідження є педагогічне управління, а саме розгляд педагогічних прийомів та методів, які впливають на становлення музичного образу певної сенсорної полімодальності у підлітків-виконавців.

Мелодія, яка звучить, завжди викликає у виконавця (музиканта-інструменталіста, вокаліста, диригента, хореографа) не тільки предметний образ, але й образ руху (під час гри на інструменті, співу, виконанні будь-яких творчих завдань, які вимагають створення музичного образу). Отже, образ у музичному мистецтві – це джерело думки музиканта-виконавця, результат його аналізу і розуміння виконуваного твору. А через зміну музично-уявних образів, тобто через перетворення уявлень, образне мислення досить специфічно відбиває суттєві зв'язки дійсності. Чим багатша і різноманітніша палітра цих різномодальних чуттєвих ознак – зорових, слухових, дотикових – тим яскравішим, виразнішим буде створений образ, який несе в собі не просто відображення фізичних характеристик такого об'єкту, але і естетичне ставлення людини до дійсності.

Досвідчені педагоги і психологи радять вчителям-практикам не втрачати можливості вдаватися на уроці до порівняння, певного зіставлення, запозичувати щось з фонду власного життєвого досвіду учня, і пов'язувати це з музичним образом. Яскравим прикладом цього слугують спогади відомого виконавця В.Крайнєва про заняття з Г.Нейгаузом. У роздумах про образ Г.Нейгауз приходить висновку, що художній образ музичного твору – це сама музика, жива матерія, музична мова з її закономірностями і її складовими частинами, що називається мелодією, гармонією, поліфонією з певною формальною будовою, які несуть конкретний емоційний і поетичний зміст [3, с.151].

В контексті нашого дослідження суттєвого значення набуває теорія С.Волкова, який формування ідеального музичного образу розглядає як триступеневу ієрархію між взаємодіями логічного і образного та логічного і емоційного [1, с.186]. Становлення музичного образу в ідеальному плані набуває форми образно-художнього музичного уявлення. На першому етапі становлення (С.Волков пов'язує його з дією першої сигнальної системи мозку) виникає суто емоційне (первинне) уявлення, стимулятором і «підкріплювачем» якого може бути емоційність на її біологічному рівні.

Другий етап (у дію вступає друга сигнальна система) – первинне уявлення включається у процеси аналізу і синтезу, піддаючись уточненню, коригуванню і змінам. «Маючи суто імпульсивний», «біологічний» відтінок, емоційні уявлення, збагачені (в результаті активної дії другої сигнальної системи) знаннями, набувають іншого характеру. Вони стають більш глибокими, змістовними. У процесах аналізу і синтезу, зазначає С.Волков, активну участь беруть конкретно-звукові (внутрішньо-слухові) і конкретно-чуттєві асоціативні (так звані «позамузичні») уявлення (слухові, зорові, дотикові тощо), які, хоч і пов'язані з музикою, все ж виходять за межі уявлення чисто звукових феноменів.

Третій етап становлення виконавського образу (за С.Волковим) – формування цілісного образно-художнього (вторинного) музичного уявлення. Його провідним елементом є емоційні уявлення, збагачені і розвинуті в результаті процесів, які проходили на другому етапі. Виконавець приходить тут до органічного синтезу логічного і чуттєвого начал. С.Волков підкреслює важливість і необхідність такого синтезу, з точки зору педагогічного управління процесом становлення ідеального музичного образу твору у виконавця. Автор наголошує на важливій ролі на цьому етапі конкретно-звукових уявлень (здатності до внутрішньо-слухового уявлення, мисленевої роботи без опори на реальне

звучання) і концентрації виконавської волі та уваги як важливого фактора в їх проходженні.

Педагогами використовуються методи сприяючі актуалізації і ефективному формуванню музичних образів певної сенсорної модальності [2, с.145]. Як показало констатувальне обстеження учнів, у більшості підлітків переважають мономодальні, а також і бімодальні музично-образні уявлення. Тому виникла необхідність в розробці таких методів, за допомогою яких було б можливо розвинути у них полімодальні музично-образні уявлення, які відрізняються найбільшою сенсорною повнотою. Наприклад, в роботі з підлітками, у яких візуальні уявлення є домінуючими, застосовувалися методи і прийоми, що розвивають слухові і кінестетичні уявлення. Таким чином музично-образні уявлення учнів розширювалися до рівня полімодальних. Існує кваліфікація методів, які розвивають полімодальні музично-образні уявлення:

- метод озвучування картини (Н.Грішанович) – творче завдання, яке припускає аналіз «звукового простору» картини, виявлення її звукових образів; створення звукової палітри картини, яке припускає вибір інструментів, жестів і способів мовного, вокального, інструментального і шумового звуконаслідування для втілення виявлених звукових образів; розподіл виконавських ролей і створення літературно-музичної партитури картини в записі її на дошці; концертно-ролевого виконання звучної картини по створеній партитурі (читець-розповідач картини; інструментальна група виконавців; вокальна група виконавців; група мовної інтонації; група шумового звуконаслідування; диригент, який організовує розвиток, становлення шумової картини, що «ожила»);

- метод створення композицій (Л.Горюнова). Це можуть бути композиції у вигляді драматизації і інсценування пісень, музично-літературні композиції із залученням творів образотворчого мистецтва;

- метод художніх узагальнень, заснований на асоціативному синтезі (тотожність і контраст) творів музичного, образотворчого мистецтва і літератури;

- метод емоційної драматургії, що дозволяє вчителю впливати на образну сферу дитини через побудову уроку в художній формі на основі синтезу мистецтв.

Отже, творення музичних образів підлітками-виконавцями на уроках музики є плідним процесом, який потребує застосування мономодальних та полімодальних музично-образних уявлень. Щоб розвинути їх у учнів, педагогу слід користуватися спеціальними педагогічними

методами та прийомами, які розвивають ці уявлення та управляють ними в процесі виконавської діяльності підлітків.

Список використаних джерел

1. Волков С.О. О формировании представлений в образно-художественном мышлении современного музыканта-исполнителя. Вопросы теории и эстетики музыки. – Вып. II. / С.О.Волков – Л. : Музыка, 1977. – С.184-201
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.
3. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога / Генрих Густавович Нейгауз – Музыка, 1982. – 300 с.

***Annotation.** Speech goes in the article about research of becoming musical appearance of sensory polimodal'nosti teenager-performer.*

***Keywords:** musical appearance, teenagers, sensory polimodal'nist', methods.*

Наукове видання

**ЗБІРНИК
НАУКОВИХ ПРАЦЬ**
студентів та магістрантів мистецьких спеціальностей
педагогічного факультету Кам'янець-Подільського
національного університету імені Івана Огієнка

Випуск VI

З-41 Збірник наукових праць студентів та магістрантів мистецьких спеціальностей педагогічного факультету Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. – Вип. VI. – Кам'янець-Подільський : ТОВ «Друк-Сервіс», 2013. – 348 с.

У збірці вміщено матеріали, які стали наслідком науково-дослідної та пошукової праці студентів та магістрантів під керівництвом наукових керівників. Автори статей досліджують різноманітні актуальні проблеми 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

Редактор

Урсу Н.О., доктор мистецтвознавства, професор

Підписано до друку 28.03.2013.

Формат 60×84¹/₁₆. Гарнітура Times.

Ум. друк. арк. 20,23. Обл.-вид. арк. 19,29.

Зам. №36. Наклад 130 шт.

Віддруковано у друкарні **ТОВ «Друк-Сервіс»**

32300, Хмельницька обл.,

м. Кам'янець-Подільський,

вул. Поштовий узвіз, 8

E-mail: drukservis2010@gmail.com