

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка
Кафедра мистецьких дисциплін



ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ

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

Випуск VII

Кам'янець-Подільський
2014

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

Члени редколегії:

Лабунець В.М., кандидат педагогічних наук, професор;
Березіна І.В., кандидат мистецтвознавства, доцент;
Ярошуд 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. VII. – Кам'янець-Подільський : ТОВ «Друк-Сервіс», 2014. – 324 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 і 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 №8 від 25 березня 2014 р.

© Кам'янець-Подільський національний
університет імені Івана Огієнка, 2014

З М І С Т

Барановська Г.І.	
Формування музичного сприйняття школярів	10
Барановська К.І.	
Вікові особливості та музичні уподобання учнів середньої школи	13
Белінська І.І.	
Екологічне виховання на уроках образотворчого мистецтва	16
Бернашевська Д.В.	
Специфіка українського національного урочистого одягу	19
Боднар Г.С.	
Становлення та розвиток академічних шкіл навчання гри на народних інструментах в Україні у ХХ ст.	22
Боднар Г.С.	
Хорове мистецтво як засіб формування мобільного фахівця-музиканта	26
Боднарчук О.І.	
Декоративні композиції з бісеру і скла у інтер'єрі громадських споруд	30
Брень І.В.	
Використання нетрадиційних форм навчання на уроках музичного мистецтва	35
Брух Ю.І.	
Використання музикотерапії в корекційній роботі із учнями з особливими потребами	38
Бугерчук У.М.	
Вітраж у сучасному інтер'єрі житлових споруд	42
Бурлака Г.В.	
Специфіка видалення лакових покриттів у реставрації станкового живопису	46
Верстюк В.В.	
Особливості співацької діяльності підлітків у процесі естрадного виконавства	49
Власова С.О.	
Значення історико-культурної спадщини поділля у туристичній практиці	53
Вознюк Р.О.	
Історія виникнення готового та готово-виборного баяна	56

Воронюк В.О.	
Особливості сприймання музичних творів молодшими школярами	60
Гаврищук М.А.	
Формування професії диригента в історичному контексті	63
Гаврищук М.А.	
Пам'ять – один з чинників сценічного хвилювання музиканта-інструменталіста	66
Гаджук О.А.	
Підготовка учнів мистецьких навчальних закладів до музично-самоосвітньої діяльності на уроках фортепіано	70
Головатюк М.В.	
Особливості тембрального сполучення у баянно-акордеонних оркестрах	73
Голуб О.В.	
З історії розвитку реставраційної справи в Україні	76
Гончар М.В.	
Плакат як особливий вид образотворчого мистецтва	79
Горчинська Н.Б.	
Робота над дефектами звука у дитячому співі	82
Гуменюк Р.М.	
Ескізне опрацювання поліфонічних творів як засіб розвитку художньої свідомості учня-піаніста	86
Гуцул В.І.	
Особливості реставрації творів живопису на полотняній основі	90
Дволінська Г.Р.	
Характеристичні особливості українських дитячих народних пісень	93
Дячук М.С.	
Еволюція становлення інструментального виконавства	96
Заболотна О.Д.	
Становлення і розвиток хорового навчання та виховання в культурній традиції та музично-освітній практиці національної школи	99
Задорожна О.В.	
Особливості формування естетичної культури дітей старшого дошкільного віку	103

Закарян М.С.	
Використання трипільської стилістики в українському народному мистецтві	106
Захаров І.В.	
Оптичні ефекти як складова оптичних мистецтв	110
Заянчуковська Я.А.	
Особливості перенесення олійного живопису з полотняної основи на інші види основ	114
Зяц В.О.	
Уроки музики – джерело розвитку дитини	118
Зварічук Ю.О.	
Тембр співацього голосу та особливості його розвитку у дітей молодшого шкільного віку	121
Зубчик О.В.	
Розвиток творчої особистості засобами гри	124
Іванов Д.І.	
Творчість як спосіб ідентифікації особистості	127
Ікрова Т.А.	
Проблема активізації музичного слуху учнів-піаністів школи мистецтв	132
Квасюк К.О.	
Психолого-педагогічні особливості навчальної музичної діяльності дітей середнього шкільного віку	135
Клейніс С.С.	
Принципи формування інтересу до народно-інструментального виконавства молодших школярів у позаурочний час	138
Колос Б.С.	
Українська поліграфія в контексті мистецтвознавчих джерел	141
Кравчук О.В.	
Роль інноваційних технологій у сучасній музичній освіті	145
Кучма Н.І.	
Технологія видалення щільних поверхневих забруднень у сучасній реставраційній практиці	148
Лебеда Л.В.	
Специфіка дизайну дитячої книги	151
Левицька А.С.	
Історія становлення та розвитку настільних ігор	154

Лиса А.О.	
Виховний потенціал українських народних музичних традицій	158
Лиса А.О.	
Зимова обрядовість як засіб формування духовності українського народу	160
Мендерецька Н.В.	
Художнє скло поділля XVII-XIX століття як складова полікультурного простору і мистецької спадщини декоративно-прикладного мистецтва України	165
Молчанова І.В.	
Творчість Володимира Івасюка та його вклад в розвиток української музичної культури	169
Молчанова І.В.	
Формування музично-виконавської майстерності учнів у класі акордеона	172
Муляр М.І.	
Сучасні тенденції у створенні макету книги	175
Небесний М.В.	
Мистецтво поліграфії в контексті мистецтвознавчих досліджень	179
Осадча Г.І.	
Народна вишивка у моді XXI століття	182
Паталашко К.В.	
Урбаністичний пейзаж в історії українського живопису	187
Паюк С.С.	
Музично-ритмічні вправи як засіб художньо-естетичного виховання школярів	190
Пекарська Д.О.	
Виразальні інновації інструментальної мови сучасної естрадної акордеонно-баянної музики	194
Петрова К.О.	
Розвиток творчої уяви першокласників на уроках музики	197
Пиріг В.Я.	
Теоретичні аспекти розвитку музичних здібностей	201
Підлісний С.О.	
Застосування імпровізаційного стилю фортепіанного виконавства (історичний аспект)	204

Підлісний С.П.	
Керівництво шкільними творчими колективами під час проходження педагогічної практики	208
Понорчук С.В.	
Вивчення колажу як технічного прийому в образотворчому мистецтві	211
Присяжнюк А.О.	
Мистецтво постмодернізму в сучасному європейському просторі	216
Прох М.З.	
Мюзикл як специфічний мистецький різновид сучасної театральної культури	219
Пясецька О.В.	
Специфіка видалення щільних підлакових забруднень у реставраційній практиці	222
Разім Т.В.	
До питання про структуру музикальності учнів	225
Разім Т.В.	
Основні напрямки активізації творчої ігрової діяльності молодших школярів	229
Рибачок І.І.	
Музично-виконавське виховання учня-інструменталіста в процесі роботи над навчальним репертуаром	233
Рудь В.В.	
Декоративне різьблення в оздобленні інтер'єру костелу святих апостолів Петра і Павла в Кам'янці-Подільському	236
Ружицька Н.А.	
До питання про розвиток творчої особистості учнів	240
Савчук А.О.	
Художня обробка металу в українському декоративно- прикладному мистецтві	243
Сенько М.В.	
Художні особливості вітражних композицій на теренах західної Європи	246
Сидоренко М.О.	
З історії ремісництва на поділлі : цехова діяльність	250

Соколовський В.Г.

Підготовка майбутнього вчителя музики до
вокально-хорової роботи в школі 253

Турик О.М.

Емігрантський фольклор українського народу 257

Хіцінський Т.М.

Реставрації творів живопису з авторськими
підписами 260

Чорпіга Р.Б.

Чотириструнна ладкова кобза : історична
специфіка розвитку та вдосконалення в контексті
еволюції народно-інструментальних традицій 264

Чугасва Т.М.

Навчання глухих та слабочуючих дітей музики
в спеціалізованих інтернатах 268

Шаля Л.А.

Особливості техніки «корпусне письмо» на прикладі
творів українських художників 270

Швець О.В.

Методика укріплення фарбового шару нанесеного
поверх олійного живопису 274

Шевченко К.Ю.

Усунення проривів у творах станкового олійного
живопису у реставраційній практиці 278

Шедловська О.В.

Сучасний стан та системні засади функціонування
видавничої справи в Україні 281

Шипп Т.В.

Твори для бандури сучасних українських
композиторів (жанрово-стильові аспекти) 286

Шпор Х.І.

Особливості підокладних ікон 289

Шпортак І.С.

Поетично-фольклорний театр як засіб формування
національно свідомої особистості школяра 292

Шульга Л.Ю.

Проблеми усунення відшарувань фарбового шару
на полотняній основі у реставраційній науці 296

Юрчак Н.В.	
Історичні підходи до вирішення проблеми формування технічної майстерності виконавця	299
Яворська К.В.	
Особливості народних піснеспівів вертепу Кам'яниччини	303
Яковенко О.І.	
Специфіка відновлення реставрованих творів живопису на полотняній основі	307
Якубовська О.П.	
Проблеми усунення деформації і заломів старого полотна у практиці сучасної реставрації	310
Янушевська Н.М.	
Розвиток музичного слуху у дітей молодшого шкільного віку	313
Ярова А.А.	
Особливості фортепіанного стилю С.Борткевича (на прикладі етюдів оп.15, оп.29)	317
Шупенюк О.І.	
Українське народне хорове мистецтво як сценічний виразник традиційного народного гуртового співу	320

Барановська Г.І., студентка IV курсу
Науковий керівник : **Воєвідко Л.М.**,
кандидат педагогічних наук, доцент

ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНОГО СПРИЙНЯТТЯ ШКОЛЯРІВ

Розвиток музичного сприйняття є одним із найвідповідальніших завдань на уроці музики у загальноосвітній школі, центральною проблемою музично-естетичного виховання школярів. Особливу значущість останнім часом мають питання формування в учнів естетичного сприйняття класичної музичної спадщини минулого й сучасного, шедеврів світової художньої культури, народної музики, фольклору.

Музика є одним із наймогутніших засобів виховання, що надає естетичного забарвлення всьому духовному життю людини. Уміння слухати й чути музику не є вродженою якістю. Пізнавально-творчі можливості учнів розвиваються в активній музичній діяльності. У процесі сприйняття музики включається досвід безпосередніх переживань і роздумів учнів, який формується під впливом музичного мистецтва, а також художній досвід, пов'язаний з виконанням музики. Це дає можливість розглядати сприйняття як основу засвоєння школярами втіленого в музиці досвіду естетичного ставлення до дійсності.

Одним з головних завдань музичного виховання школярів є формування в них активного сприймання музичних творів. Як предмет дослідження, музичне сприйняття є складною і багатогранною проблемою. Потрапляючи в коло інтересів різних наук, проблема музичного сприйняття вивчається відповідно в різних аспектах. У теорії музичного сприйняття, головним чином, досліджується вплив різних чинників на музичний розвиток особистості, а також характер їх цілеспрямованого використання у процесі музичного виховання. Формування музичного сприйняття школярів є провідною проблемою сучасної музичної педагогіки. Учитель має розвинути чутливість дітей до музики, ввести їх у світ краси й добра, відкрити в музиці животворне джерело людських почуттів переживань. Великого значення у цьому процесі набуває вмiла й цілеспрямована музично-педагогічна робота вчителя.

У сучасній науковій літературі найчастіше зустрічаються два терміни, що визначають діяльність людини, яка слухає музику : «сприйняття музики» і «музичне сприймання». Поняття «сприйняття музики»

здебільшого використовується у працях психологів, воно відображає ситуацію, коли сприйняття охоплює музику лише як предметний матеріальний процес, як специфічний об'єкт впливу на людину. Поняття «музичне сприйняття» означає спрямування сприйняття на «осягнення й осмислення тих значень, якими володіє музика як мистецтво, особлива форма відображення дійсності, як естетичний художній феномен» [2, с.27]. Як відомо, сприйняття є чуттєвим відображенням предметів і явищ об'єктивної дійсності в сукупності притаманних їм властивостей та особливостей при їх безпосередній дії на органи чуття.

Музичне сприйняття, у зв'язку зі специфікою об'єкта сприйняття – музики, поняття значно ширше, ніж безпосереднє почуттєве відображення дійсності, бо відбувається водночас у формі почуттів, сприймань, уявлень, абстрактного мислення. Це складний багаторівневий процес, зумовлений не лише музичним твором, а й духовним світом людини, яка сприймає цей твір, її досвідом, рівнем розвитку, психологічними особливостями тощо. Проблема формування музичного сприйняття має глибоку історію. Накопичення великого обсягу теоретичного матеріалу призвело до виникнення у ХХ ст. науки про музичне сприйняття, яка на сучасному етапі виступає як наука про закономірності процесу формування та функціонування суб'єктивного музичного образу.

У становленні цієї науки велику роль відіграли праці Б.Асаф'єва, Н.Гродзенської, О.Костюка, Є.Назайкінського, Б.Теплова, В.Шацької, а також багатьох інших вітчизняних і зарубіжних учених. Сприйняття музики досліджується в багатьох напрямках. Музикознавчий напрям, наприклад, складають передусім праці Б.Асаф'єва, який показав, як закономірності музичного сприймання враховуються композитором, як структура сприйняття відбивається на побудові музичного твору. Психологічний напрям складають дослідження, присвячені музично-перцептивним здібностям людини (Л.Бочкарьов, В.Ветлугіна, С.Науменко, Б.Теплов та ін.). Філософські аспекти ще розглядав давньогрецький вчений Аристотель. У педагогічному аспекті виділяють три типи емоцій, які можна співвіднести з триступеневою структурою музичного сприйняття, яку умовно розрізняють дослідники О.Рудницька та Т.Завадська, підкреслюючи їх важливість та специфічність у формуванні перцептивних та інтелектуальних умінь музичного пізнання: «Емоції вираження», в яких виявляється безоціночне недиференційоване ставлення до музичного мистецтва, яке ґрунтується на інтуїтивних відчут-

тях, що відповідають перцептивному сприйманню музичних звучань, їх слуховому розрізненню [4, с.13].

«Емоції переживання» – усвідомлення особистісного смислу музичного твору, на основі яких здійснюється розуміння виразно-змістовного значення музики. «Емоції співпереживання», які характеризуються злиттям суб'єктивного переживання з позицією автора й виконавця, внаслідок чого здійснюється естетична оцінка й інтерпретація емоційно-образного змісту музики [2, с.7].

Від художньо-пізнавальної установки, створеної вчителем у дітей, залежить зміст думок і почуттів, образів і асоціацій, що виникають у їх свідомості. Уроки музики в загальноосвітній школі покликані готувати вдумливого слухача, що любить музику, здатного розуміти глибину ідей, почуттів, переживань, закладених у кращих творах класичної, сучасної і народної музики. Тому розвиток музичного сприйняття є одним з головних завдань музичного виховання школярів.

Діти яскраво реагують на музику, що проявляється в їхніх емоціях. Завдяки систематичним музичним заняттям у дитячому садку в багатьох дітей цілеспрямований розвиток музичного сприйняття починається до школи. Вони знайомляться з доступними їм художніми творами, вчать усвідомлювати через свої переживання зміст, характер музики, розрізняти засоби музичної виразності, запам'ятовувати почуте.

Список використаних джерел

1. Коваль Л.Г. Виховання почуття прекрасного. – К. : Музична Україна, 1983. – 224 с.
2. Костюк А.Г. Естетичні проблеми сприймання музики // Проблеми музичної культури. – Вип. 2. – К. : Музична Україна, 1989. – С.143-156
3. Левчук Л.Т. Західноєвропейська естетика ХХ століття : Навч. посібник. – К. : Либідь, 1997. – 224 с.
4. Музика в школі. Вип. 3 : Збірник статей. Упор. О.Г.Раввінов. – К. : Музична Україна, 1976. – 119 с.
5. Збірник статей. Склад. О.А.Апраксина – М. : Музика, 1985.
6. Музичне виховання в школі. – Вип. 13 : Збірник статей.
7. Музичне виховання в школі. – Вип. 15

This paper discusses how to generate musical material perception skills students.

Keywords : *modeling, perception, emotions, reflection of reality.*

ВІКОВІ ОСОБЛИВОСТІ ТА МУЗИЧНІ УПОДОБАННЯ УЧНІВ СЕРЕДНЬОЇ ШКОЛИ

У статті розглядаються вікові особливості учнів середньої школи та їх музичні вподобання.

Ключові слова : *релятивізм, рефлексія, інтонація, мотивація, самоствердження, відповідальність.*

Підлітковий вік – складний відповідальний період становлення особистості. Це вік, в якому формується соціальна спрямованість і моральна свідомість : моральні погляди, судження, оцінки, уявлення про норми поведінки, запозичені у дорослих. Шлях оволодіння ними відбувається через реальні стосунки, через оцінку їхньої діяльності дорослими. Наприклад, не одразу підлітки усвідомлюють, що волю загартовує і навчання, що відкрите визнання своїх помилок свідчить про сміливість, що усвідомлення своєї провини – крок до відповідальності. Знання моральних норм та еталонів взаємин розуміють не завжди глибоко, важко сприймають моральний релятивізм, тому оцінки вчинків категоричні, безкомпромісні. Моральні переконання ще не є нестійкими, проте вони стають специфічними мотивами поведінки. З'являються власні погляди, оцінки, які можуть швидко змінитись, але й протилежну точку зору підліток буде відстоювати так само пристрасно, як й іншу. Важливі зміни відбуваються у мотиваційній сфері : потреба в самоповазі, в самоствердженні, у визнанні товаришів, у позитивному ставленні з боку друзів. З'являється орієнтація на майбутнє : мрії, ідеали, перспективні плани, віддалена мета. Очіма підлітків основною причиною їх неуспішності у школі є лінощі. Практика свідчить, що не менше значення має забезпечення пізнавальної мотивації, розвиток інтересів. Для підлітків є характерною легкість виникнення переживань, емоційної напруги, їм важко стримувати свої радість, горе, образ, гнів. Їхні емоції відрізняються ригідністю – інертністю, негнучкістю, навіть тенденцією до самопідтримування. Афективний стан може бути досить тривалим і виникати з незначного приводу. Треба вчити підлітків володіти своїми емоціями, усвідомлювати їх, говорити про них, виявляти у культурних формах [3, с.97].

Саме в такому віці виникає інтерес до свого внутрішнього світу. Підліткова рефлексія спрямована на розуміння самого себе, особлива увага приділяється власним якостям особистості, тому підвищується чутливість до оцінок з боку оточуючих, виникає орієнтація на реальні досягнення. Моральна мотивація ще не є стійкою, тому підліток легко піддається навіюванню, таким формам соціальної поведінки, які роблять його дорослим у власних очах.

Підлітки адекватно оцінюють товаришів, але здебільшого завищують свою самооцінку. Загальне позитивне ставлення до себе, до своїх можливостей повинно залишатися незмінним, а недоліки – сприйматись як тимчасові, які можна усунути. Самооцінка поступово емансипується від оцінок оточуючих і набуває все більшого значення як регулятор власної поведінки.

У пошуках морально-естетичного ідеалу підлітки звертаються передусім до мистецтва. Зміст твору для підлітка є предметом активної дії, насиченої порівнянням героїв один з одним і себе з ним. Через порівняння підліток пізнає себе. Підліткам властиві співпереживання героям художніх творів, уявне входження в різні ситуації, постановка себе на місце героя. Таке діяння у внутрішньому плані зі змістом твору є дієвим засобом морально-естетичного виховання підлітка [1, с.27].

Розглядаючи проблеми, пов'язані з музичним навчанням школярів, підлітків, слід передусім зупинитися на фізіологічних змінах, зумовлених загальним ростом організму та нерівномірним розвитком серцево-судинної системи. Мускулатура серця збільшується, діаметр судин перестає відповідати потребам організму. Внаслідок цього мозок не отримує достатньої кількості кисню, притоку крові, що стає однією з головних причин швидкої стомлюваності учнів. Нервові перевантаження нерідко стають причиною невмотивованої поведінки учнів та інших негативних явищ. Це вимагає дотримання бережливого режиму праці і відпочинку учнів [1, с.28].

Ставлення підлітків до уроку музики в прямому сенсі залежить від їхнього ставлення до вчителя. Школярі поважають впевнених в собі, розумних, доброзичливих, веселих, тактовних, справедливих вчителів. Тому вчителю слід бути дуже обережним у своїй поведінці з учнями. Слід уникати ситуації, коли думка вчителя протилежна думці більшості учнів у класі. Тут потрібні якісь особливі засоби зацікавлення репертуаром, який буде цікавий учням, оскільки авторитет вчителя залежить від виправданих учнівських сподівань. Учням дуже подобаються наші,

українські пісні. Щоб їх зацікавити саме українськими піснями, потрібно шукати цікаві обробки пісень. Багато залежить від вчителя, якщо вчитель навчить поважати учнів мистецтво, вони будуть слухати, співати ті твори, які їм близькі до стану душі, настрою, характеру. Щоб учні розуміли і любили музичний репертуар, який пропонує їм учитель, потрібно постійно учням показувати нерозривний зв'язок музики і життя. Постійно переконувати учнів у тому, що життя людини без музики стає бідним, неповноцінним та не гармонічним.

Враховуючи вікові особливості учнів основної школи, у роботі з ними доцільно використовувати такі форми роботи : різного роду концерти, оскільки всім відомо, що спів згуртовує людей, година спілкування, класні збори, година класного керівника, анкета думок, зустріч, відверта розмова, просвітницький тренінг, ярмарок солідарності, конкурс, гра-експрес, спартакіада народних ігор, родинне свято, родинна вітальня, рольова гра, вікторина, веселі старты та естафети, колективна творча справа (КТС) (жива газета, випуск газети, свято-презентація, усний журнал та інше), проект, школа етикету, операція, виставка-конкурс, ведення літопису класного колективу, фестиваль, колективне ігрове спілкування, похід, спартакіада, турнір, гра-анкета, колаж, ігрова програма, пошукова гра, акція (милосердя, благодійна, екологічна та інші), екологічна стежка, художня галерея, конкурс-ярмарок, виставка творчих робіт, трудовий десант, конкурс-інсценізація, конкурсна програма, інтелектуальна гра тощо [2, с.8].

Таким чином ми можемо сказати, що для вчителя дуже важливо у своїй роботі враховувати усі особливості дитячого розвитку, та музичного смаку. Потрібно враховувати найменші деталі, щоб досягти очікуваного результату в процесі навчання.

Список використаних джерел

1. Ростовський О.Я. – К : Методика музичного виховання, 2001. – С.270
2. Музика в школі. – М., 1990. – С.11
3. Виготський Л.С. Психологія мистецтва // Ред. М.Ярошевського. – М. : Педагогіка, 1987. – 344 с.

The article deals with the age characteristics of high school students and their musical preferences.

Keywords : *relativism, reflection, intonation, motivation, responsibility.*

Белінська І.І., студентка IV курсу
Науковий керівник : Шульц Н.А.,
асистент кафедри мистецьких дисциплін

ЕКОЛОГІЧНЕ ВИХОВАННЯ НА УРОКАХ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

У статті піднімаються питання екологічного виховання школярів засобами предмету образотворче мистецтво.

Ключові слова : екологічне виховання, національно-мистецькі традиції, образотворче мистецтво, природа.

Постановка проблеми. Як показує досвід попереднього століття, при стрімкому розвитку наукового і технічного оснащення не менше швидко руйнується і природа планети. Мимоволі виникає підозра тісному взаємозумовленості цих процесів. Своє середовище проживання людство знищує, а комфортні умови, створювані для мешканців, не можуть врятувати їх від вимирання разом із зруйнованими ландшафтами. Самовдосконалення в інтелектуальній сфері також не продовжить існування людей на планеті.

Існування людини і суспільства передбачає знання і дотримання хоча б мінімуму екологічної культури. До недавніх пір її формування велося в основному стихійно, методом проб і помилок, «на око», закріплювалося в суспільній свідомості і практичній діяльності людей через систему звичаїв і традицій, нерідко в поверхневих оцінках і рішеннях, відповідно до рівня суспільного розвитку і розуміння людьми можливих екологічних небезпек, їх бажанням і вольовим настроєм на подолання екологічних проблем [2, с.17].

Мета статті – розглядати діяльність екологічного виховання школярів на уроках образотворчого мистецтва.

Виклад основного матеріалу. «Екологічна культура» є один із проявів загальної культури (від латинського cultura, що означає обробіток, виховання, освіта, розвиток, шанування). Екологічна культура розглядається вченими як культура єднання людини з природою, гармонійного злиття соціальних потреб і потреб людей з нормальним існуванням і розвитком самої природи. Людина, що опанувала екологічною культурою, підпорядковує всі види своєї діяльності вимогам раціонального природокористування, піклується про поліпшення навколишнього середовища, не допускає її руйнування і забруднення. Тому не-

обхідно опанувати науковими знаннями, засвоїти моральні ціннісні орієнтації по відношенню до природи, а також виробити практичні вміння та навички щодо збереження сприятливих умов середовища. Отже, поняття «екологічна культура» складне і багатогранне. У початковій школі закладаються основи екологічної культури. На сучасному етапі розвитку людства звернення до наук природи пов'язане з поглибленням екологічної кризи і пошуками виходу з неї, необхідністю екологічної освіти, починаючи з самого раннього віку [5, с.57].

З позиції сучасних досліджень початкова школа – найважливіший етап у становленні світоглядної позиції людини, інтенсивного накопичення знань про навколишній світ. Дитина за своєю природою допитливий дослідник і відкривач світу. Перед ним відкривається чудовий світ в живих фарбах, яскравих і трепетних звуках, якщо правильно вести роботу з виховання екологічної культури. А таку можливість представляють буквально всі навчальні предмети. Діти, тільки що прийшли в школу, вже знають, що папір роблять з деревини, а для виготовлення підручників, зошитів, альбомів потрібно багато паперу [3, с.32].

Уроки гуманітарного циклу дають цікавий матеріал для формування відповідального ставлення учнів до природи. Елементи екологічної освіти можна використовувати на уроці образотворчого мистецтва, наприклад, при малюванні. Учні зображують все, що вони знають про природу, встановлюють природні зв'язки між екологією та людьми. Тісний зв'язок на уроці образотворчого мистецтва з творами мистецтва створює емоційний настрій, що допомагає повніше і яскравіше сприймати навколишній світ.

Великий емоційний сплеск дають уроки образотворчого мистецтва. На цих уроках діти не лише вчать бачити красу природи, а й зображувати її. При цьому не просто зображувати ліс або річку, а показувати їх своєрідність, характер [4, с.78].

Екологічне виховання слід починати з раннього дитинства в сім'ї та школі. Педагогам і батькам слід закласти фундамент екологічної культури і сформувати у дітей відповідальне ставлення до природи. Учні шкільного віку виявляють високий пізнавальний інтерес до світу природи, і він може стати відправною точкою у вихованні екологічної культури на уроках образотворчого мистецтва.

Інтерес – потужний стимул активності учнів. Виховання інтересів – необхідна умова розвитку активності та спрямованості особистості, тому спрямованість інтересу, його зміст, широта або вузькість служать

показником активності дитини. Саме в інтересі проявляється ставлення людини до предметного світу, в тому числі і до світу природи. Інтерес, з одного боку, є стимулом формування дбайливого ставлення до природи, з іншого – його результатом, що знаменує собою відносно завершеність певного етапу екологічного виховання. Таким чином, виховання дбайливого ставлення до природи йде від розвитку вже наявних інтересів до формування нових знань, почуттів, умінь, а від них – до інтересу на вищій його щаблі. Адже екологічне виховання є складовою частиною екологічної освіти. Екологічна освіта не може і не повинна йти у відриві від виховання екологічної відповідальної, творчої особистості.

Висновки. Отже, сформована екологічна обстановка в світі ставить перед людиною важливе завдання – збереження екологічних умов життя в біосфері. У зв'язку з цим гостро постає питання про екологічну грамотність та екологічну культуру нинішнього і майбутнього покоління. У нинішнього покоління ці показники перебувають на вкрай низькому рівні. Поліпшити ситуацію можна за рахунок екологічного виховання підростаючого покоління на уроках образотворчого мистецтва.

Список використаних джерел

1. Афанасьєва Є. Екологія не знає кордонів / Є.Афанасьєва // Юний натураліст. – 1990. – №1. – С.30-32.
2. Бабанова Т.А. Еколого-краєзнавча робота з молодшими школярами / Т.А.Бабанова // Початкова школа. – 1993. – №9. – С.16-17.
3. Барковська О.М. Зміст, мета і завдання програми початкового екологічного виховання / О.М.Барковська // Початкова школа. – 1994. – №2. – С.32-33.
4. Бобильова Л.Д. Практична спрямованість екологічного виховання молодших школярів / Л.Д.Бобильова // Реалізація практичної спрямованості в навчальному процесі початкових класів школи : Міжвуз. зб. наук. пр. – Володимир, 1999. – С.77-83.
5. Бобильова Л.Д. Підвищення ефективності екологічного виховання / Л.Д.Бобильова // Біологія в школі. – 1996. – №3. – С.57-59.

In the article the questions of ecological education of schoolchildren are affected by facilities of object fine art.

Keywords : *ecological education, nationally-artistic traditions, fine art, nature.*

СПЕЦИФІКА УКРАЇНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УРОЧИСТОГО ОДЯГУ

У статті окреслено становлення та розвиток національного костюма, зокрема українського традиційного одягу.

Ключові слова : *одяг, національний костюм, символіка, стиль.*

Національний костюм уособлює національну самосвідомість, етнічну самоідентифікацію, постаючи водночас і могутнім засобом історичного формування, утвердження як в індивідуальній, так і в суспільній свідомості. Костюм має яскраво виражений знаковий характер, визначає належність людини до певного етносу, створює художній образ, втілює естетичний ідеал нації, етичні норми та уявлення [5, с.3-7].

Етнограф Д.Зеленін, класифікуючи те чи інше етнокультурне явище, розподіляв його за певними ознаками (на основі конкретного матеріалу) на види, групи, типи, підтипи тощо, намагався визначити ореол поширення кожного з них, прив'язуючи його до певної місцевості, національної, етнічної або локальної групи населення з їхньою історією, мовою, іншими явищами культури та побуту. В.Куфтин у вивченні традиційного вбрання як історичного джерела формує теоретичну базу дослідження, аналізуючи національний одяг, робить спробу з'ясувати походження та складові елементи одягу певної етнографічної групи. Узагальнивши в середині 50-х років ХХ ст. величезний матеріал щодо одягу східнослов'янських народів, Г.Маслова наголошує, що ці дані із застосуванням здобутків лінгвістики, археології, історії, антропології відкривають можливість глибше опанувати складні питання етногенезу. Слідом за її ґрунтовною науковою працею з'являється ціла низка монографій і статей, присвячених дослідженню етнокультурних зв'язків слов'янських народів, саме на матеріалах одягу [2, с.9-14].

Метою статті є визначення специфіки українського національного урочистого одягу як історико-культурного явища.

Від глибокої давнини і протягом усього існування одяг задовольняв не лише матеріальні, а й духовні потреби людини, виконуючи необхідні побутові, соціальні та обрядові функції. Його високий мистець-

кий рівень відбиває ментальність українського народу, посідаючи визначне місце не тільки в національній, а й у європейській та світовій культурі [4, с.5-11].

Розвиток українського костюму на усіх його етапах тісно переплітався з іншими культурами. Традиційне вбрання розкриває глибинне коріння історії українського народу, пов'язане з ранньослов'янським періодом, а особливо з найвищими досягненнями культури Київської Русі. Невід'ємною ознакою українського традиційного костюма є комплексність. Основними складниками комплексів убрання були натільний, поясний (стегновий), нагрудний і верхній одяг; особливу роль у комплексі відігравали головні убори, пояси, з'ємні прикраси, взуття. Деталі костюму урізноманітнювалися залежно від різних побутових ситуацій, характеру праці, звичаїв, обрядів, сезону. В особливо урочистих випадках одягався весь комплекс, виступаючи важливим соціальним показником, підкреслюючи майновий і сімейний стан людини, її вік, національну належність, регіональні ознаки. В цілому традиційний костюм українців можна назвати скарбницею духовної культури народу, що притаманними їй специфічними способами відбиває його національний характер, національні цінності [3, с.116].

Різноманітним і барвистим був народний костюм. Жіночий одяг складався з вишитої сорочки (сорочки – тунікоподібної, поликової або на кокетці) і незшитого одягу : дерги, запаски, плахти (з XIX століття зшиті спідниці); у прохолодну погоду носили безрукавки (керсетки, кептарі та ін.). Дівчата заплітали волосся в коси, укладаючи їх навколо голови та прикрашали стрічками, квітами або надягаючи на голову вінок із паперових квітів, строкатих стрічок. Жінки носили різні чіпці (очіпки), рушничкоподібні головні убори (намітки, обруси), пізніше – хустки. Чоловічий костюм складався з сорочки (з вузьким стоячим коміром зі шнурком), заправленої в широкі або вузькі штани, безрукавки та пояси. Головним убором служили влітку солом'яні брилі, в іншу пору – повстяні або каракулеві, часто так звані смушкові (зі смушків), циліндроподібні шапки. Найпоширенішим взуттям були постолі з сирицевої шкіри, а серед заможних – чоботи. В осінньо-зимовий період і чоловіки й жінки носили свиту й опанчу – однотипну з каптаном – довгополий одяг з домотканого білого, сірого або чорного сукна. Жіноча свита була приталеною. У дощову погоду носили свиту з каптуром (кобеняк), узимку – довгі овечі кожухи, у заможних селян – покриті сукном з характерною аплікацією [1, с.15-62].

Обрядова символіка костюму – ознака, яка відображає широкий спектр духовних традицій народу, його світогляду та обрядових норм. Здебільшого обрядовими символами були окремі компоненти костюму: хустка або рушник під час сватання, хрестильні пелюшки (крижмо) при пологах, біла (або чорна) хустка під час похорону. Вони мали захистити людину від злих сил, принести добробут, здоров'я, любов. Особливою магічною силою, як вважалося, володіли речі, виготовлені спеціально до того чи іншого обряду власними руками. Так, дівчина неодмінно повинна була пошити сорочку своєму нареченому. Символічне значення мали й обов'язкові дарунки – чоботи, що зять дарував тещі; намітка – подарунок свекрусі від невістки. Обрядова функція одягу виявлялася і у специфічних способах її використання. Так, при виконанні більшості ритуальних дій носили одяг навиворіт, тоді як у повсякденному житті це вважалося поганою прикметою. Учасники деяких обрядів нерідко переодягалися в костюми протилежної статі, а також незалежно від пори року носили хутрянний одяг. Роль обрядового символу часто виконувала кольорова гама одягу. У весільному костюмі здавна домінував червоний колір. Однак інколи семантика кольору суттєво змінювалася. У похоронному одязі чорний колір став символом смутку на рубежі XIX–XX ст., витіснивши білий, а подекуди синій. Стабільність способів забезпечення обрядових функцій одягу сприяла перетворенню деяких із них в етнічні символи [2].

Наприкінці XIX- початку XX століть українці перейшли на міський костюм, тому, на жаль, численні риси національної традиційної одягу були втрачені. Та, незважаючи ні на що, український національний костюм висвітлює самобутність народу, його історію та розвиток, залишаючись одним із основних елементів матеріальної культури України.

Аналізуючи історію народного костюму і розглядаючи сучасний костюм, можна зробити висновок, що дане дослідження не може обмежитись рамками однієї статті та зумовлює необхідність подальшої розробки.

Список використаних джерел

1. Васіна З.О. Український літопис вбрання / Васіна З.О. – К. : Мистецтво, 2006. – 448 с. – (Наук.-худож. реконструкції).
2. Етнографія України [навч. посібник] / За ред. С.А.Макарчука. – Львів : Світ, 1994. – 520 с.

3. Культура і побут населення України [навч. посібник] / В.І.Наулко, Л.Т.Левчук, О.І.Оніщенко – К. : Вища шк., 2006. – 271 с.
4. Ніколаєва Т.О. Історія українського костюма / Ніколаєва Т.О. – К. : Либідь, 1996. – 176 с.
5. Косміна О.Ю. Традиційне вбрання українців / Косміна О.Ю. – К. : Балтія-Друк, 2008. – 160 с. – (Лісостеп; т. 1).

The article presents the formation and development of the national costume, including traditional Ukrainian wear.

Keywords : *garments, national costume, symbolism, style.*

УДК 37.014.5:78.071(477)

Боднар Г.С., студентка IV курсу
Науковий керівник : **Маринін І.Г.**,
кандидат педагогічних наук, професор

СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК АКАДЕМІЧНИХ ШКІЛ НАВЧАННЯ ГРИ НА НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТАХ В УКРАЇНІ У ХХ СТ.

В статті розглядається матеріал про започаткування професійного навчання гри на народних інструментах в Україні у ХХ ст.

Ключові слова : *народно-інструментальне мистецтво, кафедра народних інструментів, гра на народних інструментах.*

Питання особливостей становлення і розвитку професійного навчання на народних інструментах в Україні були і залишаються об'єктом досліджень вітчизняних учених. Зокрема, висвітленню проблем розвитку професійної підготовки фахівців народно-інструментального мистецтва містяться у розвідках Є.Бортника, Д.Грудіної, М.Давидова, М.Даньшева, Р.Ескіної, Ю.Лошкова. Однак, попри значимість доробку вчених, у вітчизняному мистецтвознавстві відчутно бракує досліджень, присвячених історичному розвитку академічного професійного навчання на народних інструментах.

Варто відзначити, що на сьогоднішній день в Україні існує п'ять оригінальних, самобутніх шкіл народно-інструментального мистецтва, до них належать Харківська, Київська, Одеська, Львівська та Донецька школи.

Витоки Харківської школи народно-інструментального мистецтва сягають 1920-х рр. Діяльність її пов'язана з іменами відомих культур-

но-громадських діячів, музикантів В.Комаренка і Г.Хоткевича. У 1926 р. у Харківському музично-драматичному інституті було організовано кафедру народних інструментів, де закладалися підвалини професійної підготовки виконавців на народних інструментах [1, с.202-203]. До того ж, Г.Хоткевичу належить роль засновника професійної школи бандурного мистецтва. Митцем була розроблена комплексна програма викладання гри на бандурі, що поєднувала детальне пізнання історико-теоретичних, технічних, репертуарних, художніх та педагогічних аспектів.

Київська школа народно-інструментального мистецтва заснована видатним педагогом і музикантом М.Гелісом у 1930-х рр. Він був організатором і першим викладачем класу народних інструментів (а згодом – кафедри) Київської консерваторії. Митець, вивчаючи різні методики, виконавські стилі, інтерпретації музичних творів провідними музикантами свого часу та на основі власного педагогічного досвіду розробив методику навчання гри на народних інструментах.

Історія Одеської школи гри на народних інструментах бере початок у 1930-х рр. У цей час у Робочій консерваторії було відкрито відділ народних інструментів, де існували класи баяна, домри, диригування, оркестровий клас. У 1945 р. в Одеському музичному училищі, а в 1949 р. – в Одеській консерваторії було відкрито відділи народних інструментів. Фундатором кафедри народних інструментів Одеської консерваторії була музикант широкої ерудиції, диригент і теоретик В.Базилевич (клас баяна, ансамблю, диригування). Програми кафедри були спрямовані на підготовку виконавців, диригентів, педагогів, інструментознавців, методистів.

Львівська школа народно-інструментального мистецтва започаткована у 1946 р., коли у Львівській державній консерваторії було відкрито класи народних інструментів : акордеона, баяна та домри. Очолив відділ народних інструментів відомий в Україні музикант, випускник Київської консерваторії Г.Казаков. Під його керівництвом встановлюються зв'язки з педагогами суміжних інструментальних кафедр, розробляються навчальні плани, програми викладання гри на народних інструментах, організовується оркестр [2, с.134].

Донецька школа гри на народних інструментах виникла у середині 1960-х р. Саме в цей період у Донецькій консерваторії було засновано кафедру народних інструментів, де навчали гри на домрі, балалайці, баяні, існував оркестровий клас. Очолив кафедру відомий композитор

і музикант В.Дікусаров. Діяльність кафедри була спрямована на академізацію та популяризацію народно-інструментального виконавства.

Утворення регіональних шкіл відбулося у руслі загальних процесів розвитку народно-інструментального мистецтва : використання єдиних навчальних програм, науково-методичної та нотної літератури, творчості українських композиторів для народних інструментів, досягнень науково-дослідної діяльності мистецтвознавців у даній сфері, у проведенні всеукраїнських та міжнародних конкурсів виконавців на народних інструментах, міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференцій. Така взаємодія шкіл та обмін досвідом сприяють утвердженню регіональних шкіл в музичному просторі України та світу.

Слід відзначити, що на сьогодні підготовка виконавців на народних інструментах охоплює три музично-освітні рівні, кожен з яких має певний статус, свою функцію, вимоги до тих, що вступають, мету і конкретні завдання навчання, кваліфікаційний рівень підготовки випускників. Найпершим щаблем стала музична школа. Основу навчання складають класи гри на народних інструментах : бандура, баян, акордеон, домра, гітара, цимбали, сопілка та ін. Для оволодіння навичками народно-інструментального виконання при школах функціонують учнівські оркестри народних інструментів і різні інструментальні ансамблі. Важливими навчальними дисциплінами, що слугують для вдосконалення музичного слуху та пам'яті, а також для розвитку ерудиції, є музично-теоретичні предмети : сольфеджіо й музична література.

Середній рівень музичної освіти складають музичні училища та коледжі культури. Тут, серед інших відділень, функціонує також відділення народних інструментів. Навчальними планами передбачено подальше, більш глибоке вивчення вище вказаних предметів. Комплекс дисциплін істотно розширений за рахунок введення нових предметів як виконавського, так і теоретичного циклів. Так, студенти музичного училища відділення народних інструментів вивчають елементарну теорію музики, гармонію, поліфонію, аналіз музичних творів, інструментознавство, музичний фольклор, диригування оркестром і т. п. Оскільки училище надає своїм студентам не лише спеціальну, але й загальну середню освіту, то разом із музичними дисциплінами продовжується вивчення загальноосвітніх. Тим, хто успішно закінчив училище, видається диплом про середню спеціальну освіту та присвоюється кваліфікація музиканта-професіонала – виконавця і педагога. Випускники музичного училища мають право працювати у сфері педа-

гоїки (музичні школи, студії, гуртки) або виконавства (оркестрові, ансамблеві, хорові колективи) як члени професійних або керівники аматорських колективів.

Третім рівнем професійної музичної освіти є музичні академії, інститути мистецтв, академії культури і музично-педагогічні факультети, де студенти здобувають вищу освіту. Оркестрові факультети академій, до яких входять кафедри народних інструментів, забезпечують підготовку фахівців вищої кваліфікації: педагогів для музичних училищ, концертуючих виконавців, артистів професійних оркестрових колективів.

На сучасному етапі навчальні плани кафедр народних інструментів музичних навчальних закладів охоплюють багато аспектів. До них входить сольне, ансамблеве та оркестрове виконавство, диригування оркестром, диригування капелою бандуристів, оволодіння фортепіано, опанування навичками композиції в класах інструментовки, читання партитур.

Таким чином, характерними особливостями академічного професійного навчання на народних інструментах є:

- здійснення підготовки виконавців на народних інструментах на всіх музично-освітніх рівнях (музична школа, музичне училище, музична академія, академія культури);
- комплексність і багатогранність підготовки фахівців народно-інструментального жанру (сольне, ансамблеве, оркестрове та диригентське виконавство, оволодіння навичками композиції в класах інструментовки, оркестрування, читання партитур);
- створення потужної методологічної та науково-теоретичної бази народно-інструментального мистецтва;
- активна популяризація народно-інструментального жанру.

Однак, слід відзначити, що на сьогодні помітними є ознаки спаду популярності народно-інструментального мистецтва. Це простежується на всіх щаблях сучасної професійної освіти і, безумовно, пов'язано з процесами в економічній, соціальній, політичній сферах нашої держави.

Список використаних джерел

1. Бортник Є. Струнний інструментарій Слобідської України в минулому і сучасному // Музична Харківщина. – Харків, 1992. – С.191-206.

2. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах. (Українська академічна школа) : Підручник. – К. : НМАУ ім.П.І.Чайковського, 2005. – 419 с.
3. Давидов М. Українське струнно-щипкове академічне мистецтво : функціонування, проблеми збереження та розвитку // Академічне мистецтво оркестрів народних інструментів і капел бандуристів спеціальних музичних вузів України : Тези Всеукраїнської науково-теоретичної конференції (2 грудня 2005 р.). – К., 2005. – С.72-78.
4. Лошков Ю. Володимир Андрійович Комаренко : Монографія. – Харків : ХДАК, 2002. – 113 с.

In the article the material to launch vocational training game at National instruments in Ukraine in the twentieth century.

Keywords : *instrumental folk art department of folk instruments, playing traditional instruments.*

УДК 378.147.091.31-051:784.1

Боднар Г.С., студентка IV курсу
Науковий керівник : Мартинюк Л.В.,
кандидат педагогічних наук, доцент

ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ МОБІЛЬНОГО ФАХІВЦЯ-МУЗИКАНТА

У статті розглянуто місце хорового мистецтва у формуванні духовного світу людини. Прослідковано еволюцію вітчизняного хорового мистецтва, як засобу розвитку духовної культури людства та його вплив на формування професійно мобільного фахівця-музиканта.

Ключові слова : *професійна мобільність, духовність, хорове мистецтво.*

Постановка проблеми. Духовний аспект культурного розвитку особистості в контексті проблем, що стоять перед сучасною цивілізацією, є одним з чи не найважливіших питань, які актуалізуються сьогодні в освіті та вихованні. Духовність – це система життєвих сенсів людини, що пов'язані не тільки з її внутрішнім психічним життям, а й спрямовані на реалізацію гуманістичних цінностей в будь-якій діяльності й професійній, зокрема. Духовна культура вчителя музики – це особистісно-професійне утворення, сутністю якого виступає здатність до ус-

відомлення і творення мистецтва [2, с.32], а на наш погляд, це ще й здатність до залучення широкого загалу молоді до його найкращих зразків, одним із яких є хорове мистецтво. Тобто, структура професійно-особистісної культури фахівця-музиканта, містить не тільки її духовно-особистісні складові, а й відповідні професійні та психологічні характеристики у сукупності й розвитку. Однією з таких характеристик особистості майбутнього педагога-музиканта є професійна мобільність, яка дозволяє йому оперативно вирішувати творчі проблеми і завдання, що мають місце в мистецькому освітньому просторі.

Успішність розвитку духовної й, зокрема, музичної культури підрастаючого покоління визначається готовністю педагогічних кадрів до роботи в безперервних інноваційних умовах, до гнучкого оперативного, мобільного реагування на культурні запити й потреби, які відбуваються в мистецькому середовищі. Тому професійна мобільність фахівця-музиканта стає однією з важливих умов його професійного становлення і розвитку. Саме цим зумовлена необхідність формування професійної мобільності майбутніх педагогів-музикантів ще на етапі їхнього навчання у вищому навчальному закладі. А інноваційні перетворення у галузі мистецької освіти мають ґрунтуватися на міцному фундаменті духовного збагачення особистості шляхом акцентування на духовних важелях осягнення мистецтва й удосконаленням мистецької практики [2, с.34]. Одним із засобів духовного збагачення людини є хорове мистецтво, що є ваговою складовою культури України. Окреслення еволюції вітчизняного хорового мистецтва, як засобу розвитку духовної культури людства та його вплив на формування професійно мобільного фахівця-музиканта складає мету даної статті.

Виклад основного матеріалу. Сьогодні хорове мистецтво виходить на новий рівень, який характеризується зростанням духовності та національної свідомості. За період незалежності хорове мистецтво досягло нового художнього й національно-стилістичного звучання. Протягом другої половини ХХ- початку ХХІ ст. хорове мистецтво поряд з інструментальною музикою стає популярним, набуває професіоналізму, а відтак, митці, що пропагують його, мають бути професійно мобільними. Хоровий рух 60-70-х років ХХ ст. в Україні спричинив не тільки підвищення професійного рівня хорових колективів, а й розвиток теоретичної думки у галузі хорознавства та історії української музики. З'являються роботи К.Пігрова, М.Канерштейна, Ф.Колесси, Н.Андрос-Королюк, Н.Герасимової-Персидської, О.Шреєр-Ткаченко, І.Гулеско

та інші. У 80-90-і роки ХХ ст. відмічається злет духовної музики та повернення хорового співу до національних традицій. Композиторська творчість та хорове виконавство живлять одне одного. За останні десятиріччя з'явився цілий пласт високохудожніх хорових творів, які чудово виконуються українськими колективами [1, с.14]. Активну пропаганду національного хорового мистецтва в Україні та за її межами наприкінці ХХ ст. проводять капела «Думка» (кер. Є.Савчук) та український народний хор ім.Г.Верьовки (кер. А.Авдієвський). Масштабну концертну діяльність проводить хор Національної опери України ім.Т.Г.Шевченка під керівництвом Л.Венедиктова. Протягом багатьох років одним з провідних колективів Києва залишається студентський хор кафедри хорового диригування Національного педагогічного університету ім.М.Драгоманова (керівник А.Т.Авдієвський). Пропагандистом як західноєвропейської хорової музики, так і сучасної української, став камерний хор під орудою В.Іконника, учня К.Пігрова. Саме завдяки діяльності В.Іконника був організований перший камерний хор в Україні. Цей колектив став початком камерного хорового руху нашої держави. Мобільність камерних колективів дозволяє їм виконувати різностильову музику від старовинних духовних творів до сучасних авангардних, які вирізняються не тільки технічною складністю, а й оригінальним композиторським задумом. У 1986 році в Ужгороді було засновано камерний хор «Кантус» під керівництвом Е.Спокача. З 1991 року бере своє начало рівенський камерний хор «Воскресіння» (кер. О.Тарасенко). На початку 1990-х років було засновано самодіяльний хор «Київ», який згодом стає муніципальним (кер. М.Гобдич). У 1990 році було створено професійний камерний хор Харківської філармонії під орудою В.Палкіна. Яскравим прикладом самобутності сучасних хорових колективів є представники нового типу – житомирський камерний хор «Орея» (кер. О.Вацек), вінницький академічний камерний хор «Вінниця» (кер.В.Газінський), хмельницький муніципальний камерний хор (кер І.Цмур).

Жіночий хоровий спів на сучасному етапі в Україні також набуває базових якостей. Серед жіночих хорових колективів, що вражають професійною майстерністю та неординарністю, треба відзначити хори під керівництвом П.Ніколаєнко, С.Фоміних, Г.Горбатенко, Л.Байди, Л.Пилипець.

З 1999 року у Києві започатковано всеукраїнський конкурс хорових диригентів, на який приїжджають багато молодих хормейстерів з усієї

України. Яскравим явищем хорової культури України стали конкурси хорових колективів ім.М.Леонтовича. У них беруть участь як професійні хори, так і аматорські. Більше 10 років М.Гобдич проводить хор-фест «Золотоверхий Київ». Цей фестиваль демонструє потужність не тільки українського хорового виконавства, а й композиторської творчості. Ключовою рисою фестивалю стало висвітлення найяскравіших здобутків української композиторської школи : наприклад, хорова музика В.Степурка, Ю.Алжнева, Л.Дичко, Є.Станковича, В.Зубицького та ін.

Протягом десяти років студентський хор «Мелос» Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка вабить і зворушує своєю майстерністю. Його керівник Любов Мартинюк, концертмейстер Ірина Федорова та викладацький склад кафедри мистецьких дисциплін поступово викристалізували склад та репертуар колективу, піднімаючи рівень виконавської майстерності. У репертуарі хору переважають класичні твори українських, російських та зарубіжних композиторів, хорові твори сучасних подільських композиторів Б.Ліпмана, О.Беца, З.Яропуда. Щільне місце в репертуарі хору займає і духовна музика Д.Бортнянського, А.Веделя, М.Березовського, О.Архангельського, П.Чеснокова, М.Леонтовича, Дж.Перголезі. Сьогодні хор вирізняється не лише своєю інтелігентною, вишуканою манерою виконання, складним хоровим репертуаром, а й є активним, яскравим пропагандистом хорового співу. Будучи лауреатом багатьох хорових фестивалів та конкурсів, зворушує своїми найвищої складності програмами слухачів. Отож, не дивно, що на Всеукраїнському конкурсі ім.М.Леонтовича (м.Кам'янець-Подільський, 2007р.) та на Міжнародному конкурсі в Болгарії (м.Несебр, 2011 р.) хор вразив усіх академічним звуком, філософським осмисленням хорової естетики. З 2005 року на базі кафедри методики музичного виховання, вокалу та хорового диригування створено вокально-хорову студію, де студенти стають свідками творчого процесу від початку створення вистави (пошук сценарію, музичне оформлення, розучування сольних та хорових партій, репетиції на сцені, прогони) до логічного завершення її на сцені.

Висновки. Таким чином, можна зробити висновок про те, що хорове мистецтво в цілому й вокально-хорова підготовка майбутніх педагогів-музикантів, зокрема, має велике значення у формуванні професійно-значущих якостей фахівців музичної освіти, серед яких однією з найбільш важливих є професійна мобільність. Впровадження в навчальний процес ефективної системи формування професійної мобіль-

ності якісно змінює викладання фахових дисциплін вокально-хорового циклу що забезпечує фундаментальну професійну підготовку мобільного фахівця-музиканта.

Список використаних джерел

1. Авдієвський А.Т. Формування особистості на ґрунті національно-культурного відродження / А.Т.Авдієвський. // Мистецтво у школі : зб. ст. упор. І.М.Гадалова. – К : УДПУ, 1996. – Вип. I. – С.80-83.
2. Архангельский А.И. Формирование профессиональной мобильности у студентов в процессе обучения в технических вузах : Дис. канд. пед. наук : 13.00.08 : Москва, 2003. – 146 с.
3. Падалка Г.М. Педагогіка мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін). – К. : Освіта України, 2008. – 27 с.

The article considers the place of choral art in shaping the spiritual world of man. Examined the evolution of our choral art as means of spiritual culture of mankind and its influence on the formation professional mobile professional musician.

Keywords : *professional mobility spirituality, choral art.*

УДК 746.5:72.012.5

Боднарчук О.І., студентка VI курсу

Науковий керівник : Урсу Н.О.,

доктор мистецтвознавства, професор

ДЕКОРАТИВНІ КОМПОЗИЦІЇ З БІСЕРУ І СТЕКЛЯРУСУ В ІНТЕР'ЄРІ ГРОМАДСЬКИХ СПОРУД

У статті розглядається роль декоративних композицій з бісеру в сучасному інтер'єрі громадських споруд. Особливого значення в організації декоративного убранства інтер'єру набувають вітражі з бісеру і стеклярусу.

Ключові слова : *декоративна композиція, бісер, інтер'єр, вітраж, громадська споруда.*

Сучасний стан розвитку нашого суспільства зумовлений зростанням етнічної свідомості народу, посиленням його інтересу до вітчизняної давнини, усвідомленням необхідності збереження традиційного народного мистецтва як ґенофонду його духовності.

Мистецтво народу безпосередньо пов'язане з трудовою діяльністю людини і виготовленням речей практично потрібних їй у побуті. Одним із видів народного мистецтва є декоративно – ужиткове мистецтво, яке призначалось для побуту і художнього оформлення одягу та господарських предметів. Воно виникало з любові до рідної землі, навколишнього світу та з потреби не тільки бачити красу, а й творити її власними руками [8, с.5].

Серед різноманітної художньої творчості минулого зустрічаються види прикладного мистецтва, що майже повністю зникли з ужитку сучасної людини. Вони рідко привертають увагу своїх дослідників : до сьогоdnішнього часу не зрозумілі і не розкриті повністю їх художні переваги та естетична значимість. До таких «білих плям» відносяться численні вироби з бісеру і стеклярусу [5, с.7]. Яскравий, кольоровий матеріал отримав найбільш широке визнання на заході України. ХХІ століття – час новітніх матеріалів і високих технологій. Але сучасна людина не перестає цінувати ручну працю, індивідуальність і особливість, невіддільну механізм машин і програм, чим є декоративно-прикладне мистецтво, різновидом якого є композиції та вироби з бісеру. Сфера застосування намистин різноманітна. Тому великої актуальності набувають нестандартні рішення, наприклад, використання в інтер'єрі громадських будівель вітражних панно з бісеру, оскільки, бісер здатний конкурувати з дорогими картинами і гравюрами, роблячи при цьому інтер'єр індивідуальним та стильним. Недостатня розробленість даної проблеми спонукала до кроків в галузі вивчення і впровадження в науковий обіг цього цінного джерела вітчизняного декоративно-прикладного мистецтва.

Становлення і розвиток використання декоративних композицій з бісеру і стеклярусу в інтер'єрах громадських будівель на сьогодні практично не досліджене. Існують окремі публікації у мистецтвознавчих працях Федорчук О.С. [8], Петрякової Ф.С., Грималюк Р. [3], Жоголь Л.Е. [4], Будзана А. [1], Гах І. [2], які стосуються цієї теми в тому чи іншому аспекті.

Вітражі з бісеру викликають науковий інтерес сучасних теоретиків і дослідників мистецтва, і фахівців у галузі художнього скла в Україні та за її межами. Проте питання використання вітражів з бісеру при формуванні інтер'єру громадської споруди не розкрито вище згаданими авторами у повній мірі.

Метою статті є дослідити існуючі техніки та способи впровадження виробів з художнього скла у внутрішньому опорядженні забудов, а

також можливість ширшого застосування мистецтва бісеру при оздобленні інтер'єру навчального закладу.

Слово «vitrage» перекладається як «скло» – це зображення або орнамент з кольорового скла або іншого матеріалу, який пропускає світло. Скло як елемент декоративного мистецтва, що використовується в композиції інтер'єру, особливо виявляє свої властивості у вітражах.

Вітражне мистецтво було розповсюджене у арабів Середнього Сходу і в Середній Азії. Кольорове скло вставляли в віконні ажурні рами з дерева або каміння. А в середні віки в грандіозних готичних соборах віконні просвіти храмів прикрашали складним орнаментом з багатобарвного скла, ці вітражі складали важливу частину й без того дуже насиченого інтер'єру собору.

Відродження вітража в наш час ознаменувалося появою нових форм : декоративне панно з підсвічуванням на стіні, ширма, підвісна стеля, колони і світильники. Нові технології дозволяють моделювати із скляних пластин просто фантастичні речі [4, с.114].

Умовно всі вітражі можна розділити на три типи : справжні (класичні), псевдовітражі або фальш-вітражі та цільні вітражі. Щоб зрозуміти, чим відрізняється один тип вітража від іншого, розглянемо докладніше найбільш яскраві і популярні типи.

Отже, справжні класичні вітражні вироби – це свинцево-паечний традиційні вітражі, які не змінилися, незважаючи на багатовікову історію виготовлення. Ряд недоліків, які є у класичних вітражів, змусив віддавати перевагу розкішної техніці Тіффані, дуже схожою на традиційну технологію виготовлення, але позбавленої її недоліків. Гнучкі лінії, естетичні шви, об'ємні форми, оригінальність і неповторність вітражів Тіффані дозволяють вважати їх самими красивими і благородними.

На відміну від справжніх вітражів, які збираються з різнокольорових шматочків скла, псевдовітражі тільки імітують численні різнокольорові скельця і з'єднання між ними. Досить популярними імітаціями на даний час є заливний і плівковий вітражі. Вже з назви можна здогадатися, що плівковий вітраж виготовляється зі шматочків плівки, що приклеюються на скло, згідно заздалегідь підготовленим ескізу.

Якщо на склі в попередньо промальовані контури малюнка заливають спеціальні фарби або лаки, то це і є заливний вітраж. Зрозуміло, такі вітражі поступаються справжнім в естетичному плані, проте ціни на нього куди більш демократичні, і в той же час з їх допомогою можна створити досить яскравий елемент декору. Особливим типом вітра-

жа є цілісний вітраж, що сполучає в собі переваги справжнього і псевдовітраж.

Тут найбільш яскраві і популярні види – ф'юзинг і розписний вітраж. Техніка ф'юзинг, в якій малюнок створюється шляхом спільного заікання різнобарвних шматочків скла або шляхом впікання в скло сторонніх елементів (наприклад, дроту), що дозволяє досягти вражаючих результатів, приголомшуючих фантастичною красою, м'якими лініями, незвичністю і ексклюзивністю [7, с.46].

Технологія бісерного вітражу зазвичай передбачає клеєві з'єднання бісеру до основи. При цьому «полотно» картини може бути обклеєне бісером, як повністю, так і частково. В подібних виробках досить доречно використання, поруч з бісером, та інших матеріалів : намистин, камінців, тощо [5, с.62].

Вироби з бісеру і стеклярусу вражають різноманітністю сортів намистин і прийомів роботи. Особливість використання, форма і різнобарв'я матеріалів розкривають необмежені декоративні можливості цих чудових шматочків скла. Бісером можна вишивати, в'язати гачком, нанизувати, плести, ткати, робити мозаїку на воску, вітражі на склі, наклеювати на шкіру.

Різнобарв'я, з райдужними переливами тонів вироби надають інтер'єру яскравий, життєрадісний характер. Вони прекрасно поєднуються з будь-яким стилем, надаючи приміщенню пікантність та неординарність. З'явилися нові техніки роботи з бісером. Фантастичне враження виробляє поєднання його з бурштином, самоцвітами і навіть з пластмасою. Ні для кого не секрет, що в оформленні інтер'єру, навіть маленька деталь має велике значення.

В наш час цим методом виконують обробку різноманітних не дуже великих предметів інтер'єру. При цьому можливо комбінування різноманітних по фактурі і розмірах сортів бісеру і стеклярусу, а також їх поєднання з іншими (можливо, і натуральними) матеріалами : камінчиками, ракушками, намистинами, нитками, пір'їнами [1, с.83].

Дивовижні бісерні вітражі є прекрасним декоративним матеріалом для оформлення інтер'єру і надання йому свого власного дивовижно-грайливого або класично-вишуканого стилю. Вітражі з величезної кількості бусинок здатні переливатися всіма кольорами веселки, що робить будь-який інтер'єр більш жвавим і натхненним.

Новий спосіб використання вітражів з бісеру та стеклярусу в інтер'єрі громадських споруд може застосовуватись як на вікні, так і на

стіні, в якості картини. Прикладом оформлення інтер'єру навчального закладу з бісерним вітражем слугують роботи Сікори Р. та Помиканової Н. для Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

В результаті проведеного дослідження було визначено, що художній бісерний вітраж входить в сучасне життя як невід'ємна частина інтер'єру, яка несе в собі не тільки функціональність, але й надає йому унікальність і витонченість. В зразках бісерно-стеклярусних робіт знайшли своє відображення всі художньо-стилістичні напрямки, що існували на теренах України. Красивий і міцний матеріал користувався успіхом при оформленні інтер'єрів, залучався для обробки палацових залів, прикрашав побут поміщицьких садиб, вживався в народних костюмах та предметах культового значення.

В сучасних умовах масового виробництва творів прикладного мистецтва підвищується значимість художньої майстерності. У зв'язку з цим зросла роль декоративних композицій з бісеру в інтер'єрах громадських будівель. Таким чином, людина створює для себе комфортний навколишній простір.

Список використаних джерел

1. Будзан А.Ф. Художні вироби з бісеру / А.Ф.Будзан // Народна творчість та етнографія. – 1976. – №1. – С.83.
2. Гах І. Становлення українського вітражу / І.Гах // Образотворче мистецтво. – К., 1998. – №2. – С.15-17.
3. Грималюк Р. Вітражі Львова кінця ХІХ- початку ХХ століття / Р.Грималюк. – Л., 2004. – 236 с.
4. Жоголь Л.Е. Декоративное искусство в современном интерьере / Л.Е.Жоголь. – К. : Будівельник, 1986. – 200 с. : іл.
5. Кузьмина Е.В. Бисер в интерьере / Е.В.Кузьмина, Е.В.Четина. – Ростов н / Д. : Феникс, 2006. – 157 с.
6. Моисеенко Е. Бисер и стеклярус в России ХVІІІ- начала ХХ / Е.Моисеенко, В.Фалеєва. – Л. : Художник РСФСР, 1990. – 254 с. : іл.
7. Ригли Л. Цветное стекло в интерьере : практическое руководство / Л.Ригли – М. : Ниола-Пресс, 2008. – 96 с.
8. Федорчук О. Українські народні прикраси з бісеру / О. Федорчук. – Львів : Свічадо, 2007. – 120 с.

In this work the value of decorative compositions with beads is examined in the modern interior of public buildings. The special value in organization

of decorative maid of interior is acquired by stained-glass with beads and glass beads.

Keywords : *decorative composition, beads, interior, stained-glass, public building.*

УДК 37.016:78

Брень І.В., студентка IV курсу
Науковий керівник : **Воєвідко Л.М.**,
кандидат педагогічних наук, доцент

ВИКОРИСТАННЯ НЕТРАДИЦІЙНИХ ФОРМ НАВЧАННЯ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

У статті розглядаються особливості використання нетрадиційних форм навчання на уроках музичного мистецтва та особливості проведення нестандартних уроків.

Ключові слова : *музичне мистецтво, нестандартний урок, нетрадиційні форми навчання.*

Музика завжди була невід'ємною частиною людської культури, яка сприяє пізнанню навколишнього світу, вона являється одним із вагоміших компонентів розвитку особистості. Діти люблять уроки музичного мистецтва, але з часом їх інтерес до музики слабшає. Звідси виникає проблема мотивації школярів на кожному уроці, для вирішення якої актуальним стало впровадження нетрадиційних форм уроків.

Нетрадиційні форми організації навчального процесу досліджувалися та використовувалися педагогами починаючи з ХХ століття. Серед них такі як : А.Сухомлинський, В.Шаталов, С.Лисенкова, І.Підласий, Д.Гілфорд, О.Опанасюк, О.Пометун та інші. Нетрадиційні уроки, як вони вважали, можуть відповідати стандартним часовим рамкам, проводитися в тій самій аудиторії, що звичайний урок, їх незвичність проявляється в побудові та формі проведення уроку, яка основана на творчій уяві дітей та фантазії вчителя. Такі уроки є актуальними, оскільки в шкільному віці спостерігається потреба у створенні власного світогляду, прагнення до дорослості, спрямованість на самоствердження в суспільстві. З огляду на це найбільш продуктивними у цьому віці є уроки, які залучають школяра до діяльного розв'язання завдань і проблем, ставлять його в позицію причетності до подій. А.Макаренко

стверджував : «Яка дитина в грі, така вона здебільшого буде в праці», тому майбутній діяч виховується насамперед у грі, зокрема на нестандартних уроках під час повторення, вивчення та закріплення нового навчального матеріалу [3, с.428].

С.Кульневич та Т.Лакоценіна виділяють такі групи нестандартних уроків :

1. Уроки зі зміненим способом організації (лекції, захист ідей, урок взаємоконтролю).
2. Уроки, пов'язані з фантазією (урок-казка, театралізований урок).
3. Уроки, що імітують які-небудь види діяльності (урок-екскурсія, урок-експедиція).
4. Уроки з ігровою змагальною основою (вікторина, KBK).
5. Уроки з трансформацією стандартних способів організації (семінар, залік, урок-моделювання).
6. Уроки з оригінальною організацією (урок взаємонавчання, урок-монолог).
7. Уроки-аналогії певних дій (урок-суд, урок-аукціон).
8. Уроки-аналогії з відомими формами й методами діяльності (урок-диспут, урок-дослідження) [2, с.42].

Незважаючи на таке величезне різноманіття, для більшості нестандартних уроків, як правило, характерні : колективні способи роботи, цікавість до навчального матеріалу, значна творча складова, активізація пізнавальної діяльності, партнерський стиль взаємовідносин, зміна ролі вчителя, нестандартні підходи до оцінювання та ін..

До нетрадиційних уроків слід готуватися заздалегідь. Передусім вибираємо найбільш активних, ініціативних, добре підготовлених з теми учнів (якщо це нова тема, то даємо їм опрацювати матеріал самостійно, при цьому надаємо консультації); розтлумачуємо обов'язки учнів, можливо, спочатку на власному прикладі демонструємо імовірний підхід до важкої ролі та забезпечуємо діалог виконавця з класом. Для цього «аудиторії» можна запропонувати зразки запитань для дискусій, основні теми для гри «брейн-ринг», «круглого столу» чи «прес-конференції», підказати тактику поведінки під час гри. Нестандартний урок є одним з останніх етапів навчального циклу, так би мовити, верхівкою айсберга, оскільки основна навчальна діяльність відбувається на стадії підготовки до нього.

У 4-му класі, тема «Музика єднає світ», доречно провести урок-подорож, урок-екскурсію до країн, з творами яких ми будемо знайоми-

тися під час уроку. В 1-4-х класах діти слухають твори про тваринок, співають про них пісні. Для дітей буде цікаво відвідати урок-екскурсію в зоопарк.

В 5-му класі (теми : «Професійна музика», «Народна музика») можна розпочати урок з театралізації казки «Тасмичка запічного цвіркуна» або української народної казки «Чарівна скрипка» [4, с.110]. Розпочавши урок у 8-му класі постановкою фрагменту опери «Наталка-Полтавка», учні мають зрозуміти, що цей урок посвячений творчості українського композитора М.Лисенка. Так в 7-му класі (тема : «Композиція музичного твору»), можна «запросити в гості Тараса Шевченка» (переодягнений учень зображує поета).

Урок-концерт або урок-вікторину прийнято проводити як підсумковий урок в кінці року, семестру. Концерт можна зробити для батьків у попередньо оформленому залі, для вікторини вчителю необхідно підібрати цікаві завдання та музично-дидактичні ігри, які, для різноманітності, проводять самі учні [1, с.1-108].

Звертаючись до нетрадиційних форм навчання на уроці, сьогодення справедливо вбачає в них можливості ефективної організації роботи, взаємодії учителя і учня, продуктивної форми їх спілкування. Цим формам притаманні елементи змагання, гри, імпровізації, вони викликають справжній інтерес учнів. Вчителю необхідно використовувати всі можливості для того, щоб учням було цікаво, щоб вони відчували смак музики, її можливості в удосконаленні творчих здібностей, подоланні труднощів. Вирішальним фактором у виникненні інтересу до предмету є «цікаве викладання матеріалу», тобто таке викладання матеріалу, при якому присутнє створення проблемних ситуацій, виконання завдань творчого характеру, практичних завдань – все, що сприяє створенню на уроці умов для виявлення індивідуальних якостей учня. Отже, нестандартні уроки відіграють велику роль в музичному навчанні, потребують частого використання та запровадження в навчальний процес.

Список використаних джерел

1. Букресва Г.Б. Цікава музика-2 : дидактичні ігри та вправи : 5-8 кл. / Г.Б.Букресва. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2012. – 108 с.
2. Кульневич С.В., Лакоценина Т.П. Современный урок. Часть I : Научно-практич. пособие для учителей / С.В.Кульневич, Т.П.Лакоценина. – Ростов-н / Д : Изд-во «Учитель», 2004. – 288 с.

3. Максимюк С.П. Педагогіка : Навчальний посібник / С.П.Максимюк – К. : Кондор, 2005. – 67 с.
4. Масол Л.М. Музичне мистецтво : підруч. для 5 кл. для загальноосвіт. навч. закл. / Л.М.Масол, Л.С.Аристова. – Харків : Сиця, 2013. – 160 с.

The article discusses the features of non-traditional learning in the classroom music and non-standard features of lessons.

Keywords : music art, custom lesson, nontraditional learning.

УДК 376-056.34:37.015.3:316.42

Брух Ю.І., студентка V курсу
Науковий керівник : **Аліксійчук О.С.**,
кандидат педагогічних наук, доцент

ВИКОРИСТАННЯ МУЗИКОТЕРАПІЇ В КОРЕКЦІЙНІЙ РОБОТІ ІЗ УЧНЯМИ З ОСОБЛИВИМИ ПОТРЕБАМИ

У статті розглянуті питання та деякі аспекти механізму впливу засобів музикотерапії на соціальну реабілітацію дітей з особливими потребами та їх самореалізацію в життєвому просторі.

Ключові слова : самореалізація, музикотерапія, діти з особливими потребами, соціальна адаптація та самореалізація.

Соціально-економічний стан сьогодення, у якому перебуває наше суспільство, кризові явища у сфері економіки та фінансів України зумовлюють посилення уваги до соціального захисту та підтримки людей з особливими потребами, а особливо дітей-інвалідів та дітей з обмеженими фізичними та розумовими можливостями. Соціальна політика України спрямована на виконання належних заходів, впровадження інноваційних технологій, що сприяють соціальній реабілітації дітей з особливими потребами, їхній соціалізації та самореалізації у життєвому просторі.

Актуальність цього важливого завдання зумовило висвітлити один з засобів соціально-психологічної корекції, зокрема механізм впливу музики на дітей з особливими потребами, їхню самореалізацію в мікросередовищі, у якому вони перебувають і яка може мати позитивний вплив на подальшу адаптацію та самореалізацію в сьогоденному суспільстві.

Питанню розробки соціально-педагогічних технологій щодо дітей з особливими потребами приділяли увагу Є.А.Антонович, О.В.Безпаль-

ко, Л.С.Виготський, І.Д.Зверева, А.Й.Капська, Л.Г.Коваль, І.М.Пінчук, С.В.Толстоухова, Р.Штайнер та ін.

Відомо, що музика позитивно впливає на дітей з особливими потребами, поліпшуючи їхній фізичний та душевний стан. Р.Штайнер розробив систему евристичного виховання, де мистецтво руху, мовлення та музики використовувалося педагогами-анторпософами при лікуванні дітей-інвалідів з порушенням зору, слуху, мовлення, емоційної сфери, поведінки тощо. Досвід роботи у Кемхілл-общинах з дітьми з особливими потребами був спрямований на створення соціально-педагогічних умов для найбільш повної самореалізації здібностей дитини засобами евримики (художньої, педагогічної, лікувальної) [4, с.168].

Зацікавленість музичною терапією й механізму її дії на людину суттєво активізувався другій половині ХХ ст. Дослідженням у цьому напрямі сприяла поява високоякісних технологічних, аудіовізуальних засобів та засобів медичної техніки, що надало в подальшому можливість вивчення фізіологічних реакцій людини, які виникають внаслідок музично-терапевтичних дій. У фізіотерапії формується новий напрям – музична терапія, як науковий метод ефективного лікування хвороб за допомогою впливу музики та її використання з лікувально-профілактичною метою. Музична терапія є контрольованим використанням музики в лікуванні реабілітації, освіти та вихованні дітей та дорослих, що страждають на будь-які соматичні та психічні захворювання [1].

У самостійний напрям музична терапія виокремилась у 1950 році, коли в Сполучених штатах Америки були створені Національна асоціація музичної терапії, а пізніше-Американська асоціація музичної терапії (1974 р.), які згодом у 1998 році об'єдналися в Американську асоціацію музичної терапії. На теперішній час існують різноманітні національні школи, які займаються дослідженнями в галузі музичної терапії, як одному з видів арт-терапії. Арт-терапія (лікування за допомогою мистецтва) відображає процеси відокремлення таких самостійних напрямів : медичного, соціального, педагогічного

На сьогоднішній час досить широко висвітлено досвід роботи зарубіжних та вітчизняних музикотерапевтів, які знаходяться у творчому пошуку інтегративних підходів у своїй роботі : Д.Алвін, О.Антонова-Турченко, Р.Блаво, А.Виноградова, О.Ворожцова, Г.Вош, С.Захарова, О.Котишева, К.Кенінг Г.Локарева, Л.Лебедева, Д.Морено, Я.Морено, Ж.Некту, Н.Роджерс С.Стангріт, І.Старикова, О.Сакс, Т.Степанова, К.Томайно, Е.Уорік, К.Фопель, А.Черкаська, С.Шушарджан та ін.

Методи та технології, розроблені спеціалістами музичної терапії з лікувальною та профілактичною дією, що становлять основну мету музикотерапії, поділяють її на рецептивну, активну та інтегративну. Рецептивна музикотерапія визначає пасивну участь дитини у музикотерапевтичному процесі (прослуховування музики), тоді як активна музикотерапія безпосередньо включає слухача в процес музикування. Новітній напрям музикотерапії – інтегративний, зумовлює корекцію психофізіологічних порушень, а саме зняття стресу, больових синдромів, покращення загального фізичного стану, підвищення творчої активності, інтуїції, сприйняття до оволодіння навчальним матеріалом.

Так, проблему відновлення мовних та рухових функцій засобами вокалотерапії рекомендували вирішувати К.Томайно та О.Сакс. Досвід корекційної роботи з дітьми, які мають мовні розлади, підтверджує, що вокалотерапія допомагає не тільки у лікуванні цього порушення, а також сприяє профілактиці захворювань органів дихання та лікуванню вроджених дефектів дихальної системи. За допомогою групового, індивідуального співу, музичних ігор стимулюється активна мова, налагоджується та поліпшується вентиляція легенів дитини.

У системі корекційної роботи з дітьми, які мають особливі потреби, широко використовуються програми дитячого розвитку К.Орфа та К.Фопеля : пізнання музики через імпровізацію та ігрову форму, завдяки чому розвивається уява, забезпечується комфортний стан дитини під час занять.

Спрямованість занять музикою з терапевтичними елементами сприятиме знайомству з музичними інструментами та їх призначенням, розвитку музичного слуху, ритму та виконавських навичок. Одночасно реалізуються терапевтичні завдання, а саме : корекційна робота над індивідуальними психофізичними недоліками вихованців. Музикотерапія сприяє також самореалізації дітей з особливими потребами : адаптація в новому колективі, подолання сором'язливості та дискомфорту при спілкуванні з однолітками та дорослими, а це в свою чергу сприятиме розвитку позитивних комунікативних навичок кожної дитини з подальшим включенням у сумісну діяльність зі здоровими однолітками в умовах відкритого соціального середовища

У комплексну структуру занять необхідно вводити музичну ритміку, використання якої дає позитивні результати при лікуванні рухових та мовленнєвих розладів, порушенні координації рухів. Це ритмічні ігри, дихальна гімнастика, ритмічні відтворення, мелодекламація, то-

що. У музикотерапії проблемних дітей та підлітків танець є експресивною моделлю самовираження особистості, яка включена у мікросоціум. Більш зрозумілими для дітей з особливими потребами є хореографічні композиції у вигляді хороводів, музичний супровід яких більш сприятливий для відтворення простих рухів, гармонізації поведінки, стимулювання невербальних зв'язків, виникнення почуття групової єдності. Розвиток слухової уваги та сприйняття вирішується завдяки грі на елементарних музичних інструментах (барабан, тріскачки, сопілка, бубон, ложки, дзвіночки та ін.) як музикотерапевта особисто, так і самих вихованців. Завдяки впровадженню цієї форми роботи діти навчаються розрізняти та локалізувати звуки, відзначати джерело звуку, співвідносити інструмент до його звучання.

Методично грамотно організовані заняття для цієї категорії дітей сприяють розвитку відчуття темпу, ритму, часу, невербальних комунікативних навичок, загальної моторики, виховання вольових якостей, витримки, здатності стримувати афекти.

Таким чином, спеціальні програми для дітей з особливими потребами сприяють поліпшенню інтелектуальних функцій, покращують особисту самооцінку, навички самопізнання та самостійності. Спираючись на досвід роботи з даною категорією дітей, можна наголосити на необхідності розробки профілактичних та корекційних програм з музикотерапії та впровадження їх у практику сумісної роботи психолога, вчителя музики, соціального педагога відділень соціальної реабілітації та адаптації дітей з особливими потребами, що сприятиме самореалізації вихованців до самостійного життя в суспільстві.

Список використаних джерел

1. Василькова Ю.В. Методика и опыт работы социального педагога / Василькова Ю.В. – М. : Академия, 2001. – 160 с.
2. Выготский Л.С. Дигностика развития и педологическая клиника трудного детства / Выготский Л.С. – М. : Педагогика, 1983. – Т. 5. – 327 с.
3. Вейс Й. Томас Как помочь ребенку? Опыт лечебной педагогики в Кэмпхилл-общинах / Вейс Й. / Пер. с нем. – М. : Парсифаль, 2005. – 193 с.
4. Актуальные проблемы диагностики задержки психического развития детей / Под ред. К.С.Лебединской. – М. : Педагогика, 1982. – 430 с.

This article deals with the some points and aspects of influence of the means of music therapy on the social rehabilitation of the children with special requirements and their self realization in life environment.

Keywords : *self realization, music therapy, children with special requirements, social rehabilitation.*

УДК 748.5:72.012.5

Бугерчук У.М., студентка IV курсу
Науковий керівник : **Шульц Н.А.**,
асистент кафедри мистецьких дисциплін

ВІТРАЖ У СУЧАСНОМУ ІНТЕР'ЄРІ ЖИТЛОВИХ СПОРУД

Стаття орієнтована на розгляд вітражу як елементу декору, який здатний внести один з найбільш вирішальних акцентів у колірний ансамбль сучасного інтер'єру житлових споруд.

Ключові слова : *вітраж, інтер'єр, колір, скло, техніка.*

Постановка проблеми. Художній вітраж – це особливий вид монументально-декоративного мистецтва. Цікавий сам по собі, він набуває величезної виразності у поєднанні з іншими видами образотворчого мистецтва, особливо з архітектурою. Багате його минуле, безмежні його перспективи, невичерпні його творчі можливості. Останнім часом дизайнери інтер'єрів у своїй роботі все частіше застосовують вітражні елементи.

Художні вітражі, що застосовувалися головним чином для декорування церковних будівель, сьогодні все глибше проникають в житлові і громадські будівлі. Релігійну тематику вітражів все більше доповнює світська, що відображає сучасні течії в культурі і мистецтві. Вітражі у вигляді візерунків, різних композицій або картин виконуються з кольорових або безбарвних стекол, з розписом окремих деталей чи всієї площини, із застосуванням фарб або ж без них [5, с.56].

Метою даної статі розглянути сучасні напрямки та види в техніці вітражу та ознайомитися з варіантами використання даної техніки в сучасному інтер'єрі.

Виклад основного матеріалу. В кінці позаминулого століття була винайдена нова технологія збірки, що отримала назву «Гіффані», на ім'я її творця. По ній кожна скляна пластина опрацьовується фольгою,

потім частини скла спаювали один з одним. Відмова від жорсткого металевого каркасу зробило можливим застосування таких декоративних виробів не тільки як скляне заповнення прорізів у стінах, але і, наприклад, як плафони для світильників або як обробка для стель.

Крім класичних, існує кілька сучасних методів виготовлення вітражів. Один з них – за американською технологією SGO. На прозоре листове скло наноситься тверде багат шарове покриття, що додає майбутньому виробу колір і фактуру. Малюнок на склі виконується за допомогою свинцевого протягання, закріпленого з обох сторін скла.

Ця технологія має кілька незаперечних плюсів, які забезпечують зростаючу популярність вітражам, виготовленим за цією технологією. По-перше, застосування як основи листового скла робить можливим використання його в склопакетах з дотриманням всіх технологічних норм. По-друге, основою для цього вітража може бути не тільки силікатне, але і акрилове скло, що значно знижує вагу. Тому, такі вітражі часто використовують для оформлення підвісних стель. По-третє, цей спосіб, дозволяє створювати будь-яку пластику ліній у малюнку.

Наступна сучасна технологія виготовлення вітражів називається «фьюзінг» («спікання»). Суть цього методу полягає в тому, що на цілісному пласті скла збирається малюнок майбутнього вітража зі шматочків кольорового скла, скляних гранул, шихти, дротів і т. ін. Потім, скло розігрівається в спеціальній печі до температури 850 градусів і спікається в суцільний шар. Незважаючи на трудомісткість виготовлення, вітражі, виконані за технологією «фьюзінг», можуть мати різну форму, товщину і фактуру. Це дозволяє використовувати їх у якості різних ефектних елементів інтер'єру : у вигляді перегородок, вставок в стіні, як стільницю. Виглядають такі вітражі сучасно і естетично, і користуються заслуженою популярністю. Особливо потрібно звернути на них свою увагу шанувальникам в інтер'єрі постмодернізму і хай-теку [6, с.45].

Існує також технологія «кастінг», відома в нас як «муранське скло». Для виливки вітражів з нього використовуються металеві форми, в нижній частині яких є рельєфні поглиблення. У ці поглиблення заливається розплавлене кольорове скло, яке потім покривається шаром прозорого скла.

Але на відміну від скла в техніці «спікання» малюнок на «муранському склі» обмежений тією металевою формою, за допомогою якої воно було виготовлене.

Вітраж в техніці піскоструминного гравіювання на склі і дзеркалі являє собою скло товщиною не менше 5 мм, на яке в кілька шарів нанесений малюнок. За допомогою цього методу можна створити матований малюнок або додати склу глибоко-рельєфну структуру. Це дозволяє робити на склі різноманітні малюнки, написи. В основному, роботи, виконані цим методом, асоціюються з композиціями на «квітково-виноградну тему», також можна зображувати і абстрактні фігури. Такий вітраж ідеально підходить для інтер'єру в класичному стилі.

Поруч зі складними технологіями справжніх вітражів сьогодні можна зустріти техніку плівкового псевдовітража або лаковий псевдовітраж. Такі вітражі недовговічні. Новітні технології виробництва скла значно розширили можливості функціонального використання вітража. Поряд зі звичним використанням вітража як заповнення отвору, все частіше стали зустрічатися прийоми, де скло використовується в самих непередбачуваних варіантах : як декор підвісних стель; як розмежовують простір перегородки, ширми; як оформлення плафонів, бра, як вставки в меблі (буфети, шафи) або стільниці; або як декоративне оформлення приміщень, у вигляді панно або взагалі суцільних площин. Завдяки підвищеній увазі до цінності «чистого» матеріалу, його поверхні, фактурі, вироби зі скла стають не тільки дорогоцінною вставкою в оправу, але зовсім самостійним, цінним твором.

Найдоступнішим способом декорувати свій інтер'єр на сьогоднішній день є розпис по склу, який можна провести самостійно без будь-яких труднощів.

Одну з найважливіших складових у розташуванні вітража грає освітлення. Крім природного денного світла додаються штучні джерела (помилкові стелі, помилкові вікна). Сучасний вітраж розрахований на електричне освітлення, що значно розширило можливості його застосування в архітектурі – не тільки у вікнах, але і в інтер'єрних перегородках і підвісних стелях. Широке застосування склопакетів в сучасному будівництві зажадало впровадження новітньої вітражної технології на основі цілісного скла, спеціального кольорового ламінату і свинцевого профілю різного перетину. Вітражі, зібрані за цією технологією, зовні нічим не відрізняються від класичних, і дозволяють не тільки використовуватися в реставрації, але і для створення ефекту старовини [1, с.5].

Денне світло дозволяє бачити всі переваги вітража – протягом дня вітраж переливається різними кольорами, ефектно і красиво перетворю-

рює денне світло, збільшуючи видовищність. Штучне світло змінює атмосферу в кімнатах до невпізнання – від приглушеної, інтимної, до більш ефектної і розширює простір інтер'єру за рахунок нових джерел світла. Прикладами є лампи з вітражу в стилі Тіффані. Палітра скла для вітражних вікон або абажура лампи з вітража вибирається залежно від інтенсивності освітлення – для приглушення світла або збільшення його яскравості за рахунок відтінків кольору. Також часто вибирається скло, при якому в приміщення за вітражем практично не проникає погляд – тут вітраж служить в якості штучних перегородок або вікон.

Висновки. Застосування вітражів в дизайні інтер'єрів усіх стилів нескінченне в своєму різноманітті. Це і прекрасні дверні портали, і ніші, де вітражі виглядають справжніми картинами у склі, і перегородки для розділення зон в інтер'єрі, вітражні фризи в зимових садах, вітражні вставки в меблі і в ковані ґрати – і в будинку, і в саду, завжди вітраж прекрасний, неповторний, оригінальний. Завдяки нашим високим технічним можливостям ми можемо створити цілі об'ємно-просторові декоративні композиції зі скла і металу із застосуванням гарячих емалей, які чудово вписуються в дизайн інтер'єру і збагачують його незвичайним ефектним звучанням. Таким чином, вітражі мають місце не тільки в церквах або в ресторанах, клубах і магазинах. Унікальні характеристики вітража особливо цікаві саме в житловому інтер'єрі. Ним можна прикрасити вікно, зберігши прозорість, а можна зробити яскравою плямою, що несе функції захисту від сторонніх поглядів. Завдяки своїй світло-пропускній здатності, площа вітража може служити прекрасним прийомом зонування, що не порушує цілісності сприйняття простору. Варто особливо відзначити, що тільки вітраж здатний створювати в інтер'єрі особливе світлоповітряне середовище, мінливу і непередбачувану гру кольору. Вітраж неможливий без світла, тому здатність скла розсіювати світло, але не поглинати його, дозволяє створювати в інтер'єрі за допомогою вітража незвичайні колірні рішення.

Список використаних джерел

1. Еткін Джеккі. Скло для початківців / Еткін Джеккі. – Видавництво «Арт-Родник», 2005. – 57 с.
2. Кьяццарі Сюзі. Колір в інтер'єрі вашого будинку / Кьяццарі Сюзі. – Видавництво «Христина-Нове століття», 2007. – 73 с.
3. Марія ді Спіріто. Скляні світильники / Марія ді Спіріто. – Видавництво «Ниола-Прес», 2007. – 39 с.

4. Марія ді Спіріто. Вітражне мистецтво. / Спіріто Марія Ді. – Видавництво «Альбом», 2008. – 94 с.
5. Седман Емма. Розпис по склу». / Седман Емма. – Видавництво «Ніола-Прес», 2008. – 49 с.
6. Сінеглазова М.О. Розпис по склу / М.О.Сінеглазова. – 2005. – 42 с.
7. Спіріто Марія Ді. Розпис по склу. / Спіріто Марія Ді. – Видавництво «Мій Мір», 2006. – 156 с.

The article is oriented for consideration to the stained-glass window as element of decor, that is able to bring in one of the most decision accents in the colour ensemble of modern interior of housing building.

Keywords : *stained-glass window, interior, color, glass, technique.*

УДК 7.023.2-035.676.332.6

Бурлака Г.В., студент VI курсу

Науковий керівник : Такіров Т.Н., асистент

СПЕЦИФІКА ВИДАЛЕННЯ ЛАКОВИХ ПОКРИТТІВ У РЕСТАВРАЦІЇ СТАНКОВОГО ЖИВОПИСУ

У статті подано лаконічний аналіз специфіки видалення лакових покриттів у реставрації станкового живопису.

Ключові слова : *лакове покриття, кристалізація, пінен, регенерація.*

Лакові захисні покриття барвистого шару з часом змінюються. По-перше, усі олії та смоли, що використовувалися для таких покриттів, поступово набувають жовто-коричневого відтінку, що міняє колорит твору живопису. По-друге, нерівномірно нанесене лакове покриття в місцях потовщень шару може, як вже говорилося, деформуватися – зібратися вузлами або розтріскатися. По-третє, лакова плівка може кристалізуватися і втратити прозорість – помутніти або побіліти [3, с.25].

У ході реставрацій і підновлень на твори живопису в різні часи неодноразово наносили лаки, які, як і первинний лаковий покрив, піддавалися старінню. Іноді при повторних (рідше при первинному) покриттях надлишки лаку стікали по поверхні живопису, утворюючи згодом коричневі вертикальні потьйоки і смуги. Це явище рідко зустрічається в станковому олійному живописі, але досить часто – в настінній, де поверхня, що покривається лаком, як правило, вертикальна або похила [4, с.24].

Залежно від стану лакового шару його слід видаляти по усій поверхні або локальними ділянками. Не проводять видалення лаку тільки у випадках кристалізації – розкладання лакового покриву, що не потемнів, коли досить буває обмежитися відновленням його первинної прозорості. Операція ця носить назву регенерації лакового шару. Проте в настінному живописі лак, що втратив прозорість, регенерують значно рідше, ніж в станковій.

Набагато частіше лак необхідно видаляти, наприклад, якщо виявляється підлакове забруднення, що утворилося при підновленнях живопису, коли нове лакове покриття наносили на забруднену (заввичай закопчену) поверхню старого лаку [1, с.153]. Що ж до повного видалення лакового покриву, тобто видалення його на усю товщину, то цього слід уникати, оскільки розчинниками майже неминуче зачіпаються верхні шари олійного живопису і особливо лесування. Потоншення лакового покриття проводиться в наступних випадках : лакове покриття змінило колір – потемніло; між шарами первинного лаку і подальшими покриттями є часткові кольорові записи, пізні реставраційні прописи; під лаковими покриттями помітні старі «змиття» – порушення цілісності живопису з оголенням шару ґрунту; лакове покриття нерівномірне : потертості, потьоки лаку, згустки; лакове покриття нерівномірно видалене при попередній реставрації і згустки лаку залишені в поглибленнях фактурних мазків живопису, поглибленнях барвистого шару і ґрунту, між нитками дуже фактурного полотна [1, с.148].

Видалення лаку або частини його шару проводяться як правило в два прийоми : перший – розм'якшення лакового шару, другий – його видалення.

Для розм'якшення лаку на поверхню його наносять рідкий склад, рідше – згущений за рахунок добавки, що перетворює цей склад на пасту. Розчинник наносять пензлем, особливо коли поверхня барвистого шару рельєфна, фактурна, і тампоном – коли рівна, гладка. Компрес ставлять, якщо шар лаку розм'якшується повільно. Видалення лакового покриву після його розм'якшення здійснюють м'яким пружним пензлем, особливо при фактурній поверхні, з поверхні ж переважно гладкої розм'якшений лак стирають зволженим ватним тампоном.

Залишки розм'якшеного лаку з глибоких невеликих западин видаляють додатково, за допомогою дуже маленьких тампонів з вати, накрученої на загострений живець пензля. Рідше залишки вибирають

кінчиком медичного скальпеля [5, с.120]. Кисть або тампон змочують складом з суміші скипидару або пінену з вибіленою олією (ляною, маковою та ін.), для того, щоб розм'якшений лак не затвердів при випарі розчинників.

У тих випадках, коли лаковий покриття сам по собі дуже нерівні, зібраний згустками, «вузлами», а розм'якшення його вимагає тривалого часу, згустки ці слід заздалегідь потоншити, щоб до постановки компресу шар лаку був більш-менш однакової товщини. Вирівнювання здійснюється механічним шляхом – обережним зіскоблюванням кожного горбка, якщо площа нерівностей невелика, а згустки великі. При незначних розмірах кожного вузлика і великій площі плями із згустків можна, маючи певні навички, проводити зашлифовування опуклостей тонким (№00-0) наждачним папером, тильною стороною притисненим до пробки. Замість наждачного паперу іноді користуються пемзовим каменем. Ділянка, що вирівнюється таким чином, зазвичай виявляє мікротріщини, через які розчинник швидше впливає на лак і проникає до поверхні барвистого шару, проте дія така буває нерівномірною. Щоб запобігти цьому, оброблену механічним способом ділянку лакового шару протирають слабким розчином лаку (наприклад, 10 частин пінену на 1 частину лаку) або складом з пінену – досвідченим шляхом, залежно від складу лакового покриття і міри його крихкості [1, с.152].

Усі розчинники, вживані для роботи з лаковим покриттям, токсичні. Одні діють на дихальні шляхи, дратуючи їх, викликають головний біль і стомлюваність (ацетон); інші – на центральну нервову систему, кров (бензол, ксилол, етиловий спирт); треті – на печінку, бруньки, легені (діоксан); четверті – на шкіру (пінен) [2, с.55].

У зв'язку з цим необхідно дотримуватися правил безпеки :

1. Флакони з розчинниками мають бути щільно закриті пробками.
2. Відпрацьовані тампони необхідно поміщати в посуд зі щільною кришкою.
3. Перед роботою і періодично впродовж робочого дня слід захищати руки кремом типу силіконового або «біологічними рукавичками».
4. Усі роботи з лаковим покриттям треба проводити в приміщенні з вентиляцією [4, с.18].

Отже, видалення лакових покриттів дуже клопітка робота і вимагає навичок і вмінь, щоб не зашкодити не тільки твору мистецтва, але і своєму здоров'ю. Проте, дана проблема потребує подальших серйозних наукових розвідок.

Список використаних джерел

1. Алешин А.Б. Реставрация станковой масляной живописи в России. Развитие принципов и методов. / А.Б.Алешин // Художник РСФСР – 1989. – 159 с.
2. Бобров Ю.Г. Некоторые аспекты теории реставрации произведений изобразительного искусства / Художественное наследие. Хранение, исследование, реставрация / Ю.Г.Бобров – М. : ВНИИР, 1985. – С.52-64.
3. Восстановление памятников культуры : Проблемы реставрации. [ред. Д.С.Лихачева]. – М., 1981. – 57 с.
4. Кудрявцев Е.В. Техника реставрации картин / Е.В.Кудрявцев, – М., 2002. – 24 с.
5. Фармаковский М.В. Консервация и реставрация музейных коллекций. / М.В.Фармаковский – М., 1947. – 137 с.

In the article the laconic analysis of specific of moving away of the lacquered coverages is given in restoration of the easel painting.

Keywords : *lacquered coverage, crystallization, pinene, regeneration.*

УДК 373.3.016.7

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

ОСОБЛИВОСТІ СПІВАЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ПІДЛІТКІВ У ПРОЦЕСІ ЕСТРАДНОГО ВИКОНАВСТВА

У статті досліджуються основні етапи активізації співацької діяльності учнів підліткового віку у процесі естрадного виконавства.

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

Постановка проблеми. Як відомо, співацька діяльність є одним з найскладніших видів мистецтв. 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. Сучасна музична педагогіка відчуває гостру потребу у ефективній методиці формування умінь у контексті співацької діяльності. Необхідність такої раціональної методики особливо

зростає в системі масової музичної освіти, оскільки музичні школи залучають до навчання не тільки музично-обдарованих дітей з яскравими здібностями, а й учнів з посередніми музичними даними. Тому метою даної публікації є розкриття особливостей співацької діяльності учнів підліткового віку у процесі естрадного виконавства.

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, 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 настає 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 музич-

них 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, 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 слухачькою аудиторією виникає невидимий взаємозв'язок, що об'єднує артиста та публіку в єдине ціле [2, 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, 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.

Висновки. Отже, активізацію співацької діяльності учнів підліткового віку 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 відчувати результат повсякденної роботи, насолодитись концертним успіхом, набути досвіду сценічної діяльності, відчувати 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 : Навч.-метод. посібн. / Олександр Якович Ростовський – К. : ІЗМН, 1997. – 248 с.

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 338.486:7/8 (477.43)

Власова С.О., студентка V курсу
Науковий керівник : Урсу Н.О.,
доктор мистецтвознавства, професор

ЗНАЧЕННЯ ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ ПОДІЛЛЯ У ТУРИСТИЧНІЙ ПРАКТИЦІ

Стаття присвячена важливості вивчення архітектурної спадщини Поділля. Складні історичні та соціальні процеси, що мали місце на теренах України, зумовили особливі шляхи та підходи до збереження, охорони, й використання пам'яток подільського краю.

Ключові слова : *архітектура, заповідник, туризм, музеї, фортеця.*

Екскурсійний туризм – це вид туризму, що містить у собі подорожі і поїздки з пізнавальними цілями. Екскурсія як форма пізнання і вид дозвілля виконує функції інформації, розширення кругозору й інтелекту [5, с.46].

За даними Всесвітньої організації туризму Україна входить до десятки лідерів міжнародного туризму за кількістю відвідувань, посідає сьоме місце в 2008 році. Під охороною держави перебувають понад 140 тисяч нерухомих пам'яток історії та культури, серед них понад 15 600 пам'яток містобудування та архітектури [5, с.96].

Метою даної статті є значення історико-культурної спадщини Поділля у туристичній практиці. У багатій історико-архітектурній спадщині України особливе місце належить пам'яткам оборонної архітектури Поділля. Упродовж багатьох століть роль оборонних споруд була провідною в системі міст і містечок. Від рівня організації оборони залежала доля всіх поселень.

Споруди оборонного типу зводили як для захисту від ворожих нападів, так і для оборони великих феодалів і магнатів від народного гніву і частих взаємних нападів феодалів-сусідів. Потреба в обороні краю з кожною наступною епохою видозмінювала архітектурну монументальність оборонних споруд краю.

Під історико-архітектурні заповідники та музеї варто використовувати найцінніші замкові й монастирські ансамблі в комплексі з іншими пам'ятками історії та культури, мальовничими навколишніми ландшафтами. В окремих пам'ятках архітектури цих заповідників можуть влаштуватися різноманітні музеї, а частина території та архітектурної спадщини може бути відведена під заклади анімаційно-ремісничого, сувенірно-торгового, нічліжного й гастрономічного призначення [2, с.126].

Проекти подібного «туристичного відродження» історичних замків краю нині активно реалізуються на Україні, на Поділлі це лише питання часу. Пам'ятки архітектури, біля яких можна будувати турбази, готелі, відпочинкові пансіонати – це замки і монастирі, що використовуються з іншою метою, але знаходяться в рекреаційно привабливих ландшафтах і, таким чином, здатні виступати як «ядра» організації сучасних територіальних рекреаційних систем.

Велика кількість різноманітних пам'яток матеріальної культури Поділля, численні мальовничі природні ландшафти та інші цінні чинники для розвитку туризму виступають об'єктивною передумовою для розробки мережі різноманітних за змістом і тривалістю туристичних маршрутів. Наприклад : серія розроблених туристичних маршрутів «Пам'ятками історії та культури України» здатна охопити всю територію України, поєднуючи екскурсійні «намиста» історико-культурної спадщини Галичини, Волині, Поділля, Буковини, Карпат і Закарпаття, Придніпров'я, Північного Лівобережжя, Слобожанщини і Криму.

Кам'янець-Подільський по праву є одним з найпопулярніших напрямків туризму, як іноземного, так і внутрішнього, зокрема у формі так званих турів вихідного дня. Наприкінці 2007 р. – на початку 2008 р. в ході регіональної культурної акції було визначено «Сім чудес Кам'янця-Подільського».

У Кам'янці-Подільському розташовані й здійснюють свою діяльність Національний історико-архітектурний заповідник «Кам'янець» та Кам'янець-Подільський державний історичний музей-заповідник. Також функціонують численні музеї та об'єкти, відкриті для екскур-

сійного обслуговування : Стара фортеця, Ратуша, Кафедральний собор, художній музей, відділ археології.

У старій фортеці Кам'янця-Подільського туристи можуть побачити у підземеллях та вежах фортеці експозиції, які відтворюють сторінки її історії. Також в приміщеннях на території фортеці відвідати : відділ етнографії, експозицію оборони фортеці від турків (в підземеллі Західних казематів), експозицію ув'язнення Устима Кармелока (в Папській башті), криницю (в башті Чорній), експозицію металевих зброї (в підземній східній галереї).

Кам'янець-Подільський відомий і як визначний український фестивальний осередок – тут відбуваються різноманітні культурні заходи, етнографічні, історичні та інші фестивалі [4, с.36].

Відомими масштабними заходами, що на регулярній основі проводяться в місті є фольклорно-етнічне мультикультурне «Свято семи культур», мистецький «Фестиваль вільних людей», а завдяки спеціалізованому фестивалю Кам'янець-Подільський став одним із головних у країні центрів повітроплавання.

Меджибізький замок у 2001 році отримав статус державного історико-культурного заповідника. Нині в службових приміщеннях замку розташований краєзнавчий музей. З 2004 року в замку проходить Всеукраїнський історичний фестиваль «Стародавній Меджибіж».

У місті Збараж в січні 2005 р. створено історико-архітектурний заповідник «Замки Тернополя». Основними завданнями заповідника є збереження та реставрація пам'яток культурної спадщини і налагодження музейної роботи. У 2008 році до складу заповідника ввійшли замки Поділля : Золотопотоцький, Язлівецький, Скала-Подільський, Підзамоцький. Тут туристи мають змогу побачити фортифікаційні споруди XIII-XVIII ст. Крім вище зазначених замків на Поділлі є багато інших які можуть милувати око туристів : Ягільницький, Сатанівський, Летичівський, Хмільницький, Чорноострівський, Сидорівський, Чортківський, Червоногородський, Скалатський, Бережанський, Бушівський, П'ятничанський та багато інших.

Сьогодні, завдяки процесам інтеграції та європеїзації, зростає зацікавлення замковою спадщиною України з туристичними цілями, особливо Подільського краю, де найкраще збережені об'єкти замкового туризму.

Пам'ятки історико-культурної спадщини Поділля масово використовуються у туристичній сфері. Основними напрямками такої діяльно-

сті є реставрація замку, облаштування його закладами обслуги туристів, проведення фестивалів і турнірів, історичних реконструкцій і демонстрацій, конференцій, зустрічей, симпозіумів та інше. До найбільш розвинених туристичних об'єктів на Поділлі відноситься Кам'янець-Подільська фортеця і Меджибзький замок.

Список використаних джерел

1. Баженов Л.В. Поділля в працях дослідників і краєзнавців XIX-XX ст. / Баженов Л.В. – Кам'янець-Подільський, 1993. – 380 с.
2. Биржаков М.Б. Введение в туризм / Биржаков М.Б. – К., 2004. – 690 с.
3. Білоусова Т.П. Основи наукових досліджень : навчальний посібник для організаторів та виконавців наукової роботи / Т.П.Білоусова, Ю.О.Маркітантов. – Кам'янець-Подільський : Кам'янець-Подільський державний університет, інформаційно-видавничий відділ, 2004. – 199 с.
4. Расщупкін О.І. Кам'янець на Поділлі / О.Расщупкін, С.Трубчанінов. – Кам'янець-Подільський : Оіюм, 2008. – 112 с.
5. Хвостенко С.І. Туризм на Україні / Хвостенко С.І. – К., 1976. – 820 с.

In an article the author wanted to describe the importance of earning directions architecture inheritance of Podillya. Complicated historical and social processes that took place in Ukraine, caused special ways for saving, guarding, and using famous places of Podillya land.

Keywords : *architecture, reserve, tourism, museums, fortress.*

УДК 278.147.016:786.8

Вознюк Р.О., студентка магістратури
Науковий керівник : Яропуд З.П.,
кандидат педагогічних наук, професор

ІСТОРІЯ ВИНИКНЕННЯ ГОТОВОГО ТА ГОТОВО-ВИБОРНОГО БАЯНА

У статті висвітлюється історія розвитку готового, та готово-виборного баяна, а також роль у цьому процесі основоположників та перших виконавців-баяністів.

Ключові слова : *виконання, освіта, готово-виборний баян, електронний баян, музика, навчання.*

Праобраз баяна з'явився кілька століть назад, і вже тоді він мав значну перевагу перед такими інструментами, як позитиви (маленькі кімнатні органи), регалі (настільні органи). Для гри на них як правило було потрібно два чоловіки – музикант і помічник, який керує міхами. При цьому позитиви і регалі мали відносно рівне звучання, позбавлене дрібних відтінків.

Конструкція ж інструментів сімейства клавійно-пневматичних гармонік, у тому числі баяна й акордеона, дозволяє всі дії виконувати одній людині, що відкриває колосальні можливості для тонкої роботи зі звуком.

Автором хроматичної гармоніки є Микола Белобородов (1870). У 1907 р. рязанський майстер П.Е.Стерлігов, удосконаливши існуючу конструкцію, виготовив хроматичну гармоніку унікальної конструкції, аналога якої не було в усьому світі. Її і назвали баяном.

Згодом конструкція баяна мінялася. Ліва клавіатура, яка раніше використовувалася лише для акомпанементу, тепер за виконавськими можливостями майже не поступається правій. Діапазон інструмента наближається до фортепіанного. З'явилася велика кількість регістрів-тембрів, які виконавець може переключати під час гри.

Баян – сучасний камерний інструмент. Його універсальність дозволяє грати найрізноманітнішу музику – від перекладань органної і клавірної класики до складних (як у технічному відношенні, так і в плані музичної мови) творів сучасних композиторів, які складають спеціально для баяна.

У систему професійної музичної освіти навчання гри на баяні було включено ще у 30-ті роки минулого століття. Тоді ж починають формуватися виконавські школи. Зараз класи камерного баяна є в багатьох закордонних і українських музичних вузах. Активна концертна діяльність відомих баяністів – Володимира Бесфамільнова, Фрідріха Липса, Валерія Петрова, Володимира Підгірського, Могенса Еллегарда, Ельзбет Мозер, Матті Рантаннена, Йосипа Пурица – розбудила інтерес в інших музикантів до акустичних можливостей інструмента. Баян прекрасно звучить в ансамблі зі струнним квартетом, віолончеллю, клавесином.

Хоча мистецтво гармоністів нараховує більше півтора сотень років, у перші десятиліття нашого століття воно залишалося в основному розважальним : гармоністи-професіонали заробляли в розважальних і питних закладах, грали біля каруселей і на манежах цирків.

Але деякі гармоністи вже наприкінці ХІХ- початку ХХ ст. намагалися розширити свій репертуар за рахунок творів музичної класики.

Двадцять років знаменують собою дуже важливий етап не тільки подальшого розвитку виконавства на баяні, але й в історії вітчизняної гармоніки. У 1926 році в Ленінграді при Третньому державному музичному технікумі з ініціативи Я.Ф.Орланського-Титаренко, К.Н.Летвиценка й А.Л.Клейнарда відкривається клас баяна.

Організується професійне навчання баяністів і в Москві. Перші спроби створення оригінальних творів для баяна відносяться до 30-х років. Серед них Сюїта для баяна з готовими акордами Ф.Климентова («Марш, Пісня і Масовий танець»), Концерт для виборного баяна із симфонічним оркестром Т.Сотнікова (Ростову-на-Дону, 1937, виконавці – баяніст В.Павлюк, симфонічний оркестр під управлінням М.Павермана), Концерт для баяна з оркестром російських народних інструментів Ф.Рубцова (Ленінград, 1937) [1, с.57].

Юрія Івановича Козакова заслужено називають артистом-першовідкривачем. Саме завдяки його творчій фантазії з'явився на світ якісно новий багатотембровий готовий-виборний баян. у 1951 році був створений чудовими майстрами Ф.Фігановим і Н.Селезньовим. Відкрити нові широкі виконавські можливості захопили музиканта. Природний талант і високий професіоналізм висунули баяніста А.Беляєва наприкінці 50-х- початку 60-х років у ряд кращих виконавців-інструменталістів. Артист багато концертує в містах тодішнього Радянського Союзу, виступає на радіо, телебаченні, гастролює за рубіжем. Під час гастролей по Європі він уперше почув електронний орган. Багатство його тембрових фарб і міць вразили Беляєва. Музикантом опанувала думка з'єднати природні тембри баяна з можливостями електрооргана. За пропозиціями і рекомендаціями А.Беляєва і конструктора баянів Ю.Волковича в 1965 році італійська фірма «Фарфіза» виготовила в співробітництві з фахівцями Чикагського музичного інституту електронний баян. Першим виконавцем на ньому став баяніст Анатолій Беляєв. Так у творчій біографії Беляєва почався новий етап – освоєння і утвердження на концертній естраді унікального музичного інструмента. Електронний баян А.Беляєва зазвучав у концертних залах країни і за рубіжем, викликаючи захоплені відгуки слухачів і високу оцінку музичної критики. Художник творчий, шукаючий А.Беляєв виступає в ансамблі з відомими скрипачами, виконуючи сонати І.С.Баха й А.Кореллі, з камерним оркестром Московської консерваторії записує на платівку Концерт для органа Ф.Пуленка.

Важливими умовами, що вплинули на подальший розвиток баяна були : зміна соціально-політичної атмосфери; зародження професійного баянного виконавств академічного спрямування; винахід, поширення й поступове впровадження в концертну практику перших баянів (в Україні – майстер К.Міщенко, у Росії – П.Стерлігов), закладення основ промислового виробництва язичкових інструментів; започаткування професійної освіти баяністів в Україні, що, у свою чергу, вимагало від виконавців більш якісного рівня репертуару; активізація видавничої діяльності тощо [2, с.102].

Формування оригінального баянного репертуару в Україні у 20-30-ті роки ХХ століття також сприяло професійному розвитку баяна і вплинуло на подальший його розвиток.

Засновниками української професійної літератури для баяна вважаються композитори, початок творчості яких припадає на кінець 40-х-50-ті роки ХХ ст., а саме : М.Різоля і В.Підгорного (майстри обробки фольклору) та К.Мяскова і В.Дикусарова (перші академічні жанри).

Переломним моментом на шляху до професіоналізму баянної музики належить увага творчості М.Різоля, яка віддзеркалює новий професійно-художній підхід у створенні баянної обробки народного мелосу.

Історія розвитку баяна продовжується. Сьогодні є всі підстави пророкувати цьому інструменту велике майбутнє. Творчість – процес постійного відновлення образотворчих і виразних засобів, і поява нового інструмента повинне надихнути музикантів на подальші творчі пошуки.

Список використаних джерел

1. Васильченко А.Ф. Історія музичної творчості в 20-40 роки ХХ століття / А.Ф.Васильченко. – М., 1992. – С.57.
2. Сташевський А. Культурно-історичні аспекти формування оригінального баянного репертуару // Культура і Сучасність. Альманах / А.Сташевський. – Вип. 2. – К. : Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2002. – С.102.
3. Сташевський А. Українська оригінальна література для баяна : концепція періодизації еволюційних етапів // Українське музикознавство / А.Сташевський. – Вип. 31. – К. : Національна музична академія України ім.П.І.Чайковського, 2003. – С.147.

The article deals with the history of the finished and ready-elected accordion, and in this process the founders and the first artist-bayan.

Keywords : performance, education, ready-elected accordion, electronic accordion music training.

УДК 37.016:78-37.015.31

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

ОСОБЛИВОСТІ СПРИЙМАННЯ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ МОЛОДШИМИ ШКОЛЯРАМИ

У статті розкриваються особливості сприймання музичних творів та типи класифікації сприймання музики молодшими школярами.

Ключові слова : *сприймання музичних творів, молодші школярі, типи класифікації, емоційність сприймання, образи, асоціації, аналіз твору.*

Постановка проблеми. Діяльність школи, яка спрямована на всебічний розвиток дитини, пов'язана з розширенням функції естетичного виховання, зі зміною та збагаченням структури і змісту художньо-естетичного виховання, його засобів і методів. Особливої уваги набуває пошук методів пробудження естетичних інтересів і потреб до музики в учнів молодших класів під час її сприймання, удосконалення навчальних програм, впровадження нових методичних розробок, досконале вивчення та втілення в навчальний процес найкращого досвіду педагогів сучасності. Вивчення наукової літератури, аналіз передового педагогічного досвіду та стану досліджуваної проблеми в шкільній практиці дозволяють говорити про доцільність подальших пошуків шляхів її вирішення. Як відомо, відсутність чіткої системи цілеспрямованого педагогічного впливу на процес сприймання музичних творів молодшими школярами збільшує можливість негативної дії стихійних музичних вражень. Наслідком цього, як правило, є вузьке коло музичних уподобань, яке часто обмежується низькопробною музичною продукцією. Учні не знайомляться в повній мірі з різними жанрами класичної музики (симфонічною, інструментальною, вокально-хоровою тощо), що у свою чергу, перешкоджає формуванню стійких інтересів до класичної музики і потреб спілкуватися з нею. Це й обумовило мету та завдання нашої статті, які полягають у з'ясуванні особливостей сприймання музичних творів та типів класифікацій сприймання музики молодшими школярами.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Сприйняття мистецтва потребує активної розумової діяльності, розвитку уяви, емоційної сприйнятливості, спроможності до співвідношення художнього твору з дійсністю і з власним внутрішнім світом, здатності до осмислення твору в цілому. З психології відомо, що сприйняття – це відображення предметів та явищ дійсності, які діють в даний момент на органи почуттів. Сприйняття не можна ототожнювати з відчуттям. У процесі сприйняття відбувається впорядкування та об'єднання окремих відчуттів в цілісні образи речей та подій [9, 10]. Проблемою сприймання мистецтва займалися видатні філософи, психологи, літературознавці, мистецтвознавці : Б.Асаф'єв, Ю.Кремльов, Л.Столович, Л.Коган, О.Никифорова, О.Костюк, Г.Кечхуашвілі, П.Якобсон, Є.Назайкінський та ін. Педагогічні аспекти музичного сприймання розкриті в дослідженнях : О.Апраксіної, Ю.Алієва, В.Белобородової, Н.Гродзенської, Г.Дідич, В.Остроменського, Т.Плесніної, О.Я.Ростовського, О.П.Рудницької.

Виклад основного матеріалу дослідження. Музичне сприймання є видом естетичного сприймання, тому в музиці, яку сприймає людина, вона повинна відчувати її красу. На відміну від літератури, музика не може розповісти про події; на відміну від живопису – показати зримий образ певного предмета, але вона може звуками передати радість і смуток, розкрити найглибші почуття та дає змогу проникнути в духовний світ людини. Сприймання будь-якого музичного твору здійснюється в трьох тимчасових аспектах : дійсного, минулого й майбутнього. «Дійсним» є те, щоперебуває у центрі уваги в дану мить; «минуле» – щойно сприйняте; «майбутнє» формується на основі переживань «дійсного» й «минулого».

Особливості сприймання музики молодшими школярами визначаються обмеженістю життєвого і музичного досвіду дітей, специфікою їх мислення : невмінням узагальнювати, переважанням цілісного сприймання. Зокрема, молодшим школярам властивий сенсомоторний характер музичного сприймання. Вони віддають перевагу музиці веселій, моторній, особливо реагують на масивність, динаміку звучання, темп і регістр, тембровий окрас музики, стверджувальний і запитальний характер, музичні висловлювання, ніжність і різкість, м'якість і жорсткість, дзвінкість і ліричну наспівність звучання. Молодші школярі на перших порах ще не здатні відчувати специфічну виразність музики (інтонацію, ритм, мелодизм тощо). Сприймання музики молодшими школярами тісно пов'язане з руховими переживаннями (ритмічні рухи, спів пісень). Тому їм ближча ритмізована музика, яка відповідає їхнім

потребам в активності, рухах. Дітям властиві інтерес до почуттєво забарвлених музично-слухових вражень, прагнення до новизни, незвичайності. Молодші школярі вже здатні визначати загальний характер музики та її настрій, схоплювати певні ознаки знайомих жанрів : пісні, танцю, маршу; передавати їх у пластиці рухів, жестів, міміці.

У процесі сприймання музики у дітей виникають певні образи й асоціації, що пов'язані з їхнім життєвим досвідом. В роботі вчитель повинен звертати увагу саме на асоціації учнів, а не акцентувати увагу на зображальній здатності музики і вже від зображальності вести дітей до усвідомлення виразності музики [10, 40]. О.Я.Ростовський застерігає від поширеної помилки, коли діти під впливом музики починають фантазувати, вчителі ототожнюють довільні фантазії з зоровими асоціаціями. Педагог радить передусім привчати дітей чути в музиці почуття, думки; настрій, характер твору; пояснити, що композитор прагне насамперед виразити переживання людини, розкрити її душевний стан. Ефективним засобом, який допомагає активізувати музичне сприймання та сприяє розвитку здібностей емоційного сприймання музики молодшими школярами – є широке використання ілюстративно-зорових посібників. Знаючи, що увага молодших школярів нестійка і розпорошується подразником, потрібно, враховуючи специфіку музичного сприймання, спрямувати увагу на музичний образ. Тому вчителям радять на початковому етапі формування здібностей сприймання музики, до деякої міри нейтралізувати зоровий аналізатор ілюстративним унаочненням.

Говорячи про сприймання дітьми інструментальної музики, Г.Ригіна торкається питання розвитку музично-слухових здібностей, зокрема тембрового слуху. Музичний тембровий слух – це вміння чути поряд з звуковисотним рухом мелодії темброві особливості її виконання, тобто виразні можливості музичного інструменту, що викликає у слухача більш повноцінний відгук на художньо-цінне музичного твору. При слуханні музики потрібно виходити з її змісту та засобів виразності. Тому, починаючи з першого класу, необхідно в доступній дітям формі давати поняття про основні засоби виразності (мелодію, тембр, регістр, ритм, динаміку, гармонію тощо). Більш повноцінному сприйманню і розумінню музичного твору допоможе його аналіз. Кожний сприйнятий і проаналізований музичний твір – це ще один крок у музичному розвитку дітей, який наближає їх до оволодіння музичною культурою.

Висновки. Підсумовуючи, зазначимо, що особливості формування учнівських спроможностей розуміти музику через сприймання і усві-

домлення музичного твору – є важливим завданням вчителя, виконання якого потребує тривалого часу, наполегливості і повинно відповідати вимогам до дитячої музики.

Список використаних джерел

1. Ростовський О.Я. Педагогіка музичного сприймання. – К., 1997. – 205 с.
2. Мартинюк Л.В. Деякі питання початкового музичного навчання дітей молодшого шкільного віку // Збірник наукових праць Кам'янець-Подільського державного університету. Серія педагогічна. – Випуск VI. – 2005. – С.98-101.

The article describes the features of music perception and classification of types of music perception younger students.

Keywords : *perception of music, younger students, the types of classifications, emotion perception, imagery, association analysis.*

УДК 78.071.2.(09)

Гаврищук М.А., студентка II курсу
Науковий керівник : Маринін І.Г.,
кандидат педагогічних наук, професор

ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЇ ДИРИГЕНТА В ІСТОРИЧНОМУ КОНТЕКСТІ

У статті подано матеріал про періодизацію історичного шляху зародження та становлення професії диригента.

Ключові слова : *диригент, диригентська діяльність, музичне виконавство.*

Професії диригента, її особливостям присвячені низка наукових досліджень пов'язані з теоретичними та історичними аспектами її становлення – С.Аверінцева, І.Барсової, М.Бахтадзе, Г.Благодатова, Р.Бояджієва, Т.Грум-Гржимайло, Н.Зейфас, І.Кванца, Л.Кірілліної, І.Кірчик, К.Кребса, Т.Мартинюк, А.Мізітової, О.В.Міхайлова, Н.Ніколаєвої, М.Римського-Корсакова, Є.Рубахі, Л.Сабанєєва, К.Ольхова, О.Полякова, О.Сєрова, М.Старчеус, Є.Шевлякова, Г.Шютца, музично-критичні статті і монографії, яких подано матеріал про життя і творчість видатних диригентів минулого і сьогодення, зокрема, праці О.Будакової, М.Бяліка, Г.Ворбса, Г.Макаренка, М.Черкашиної, Г.Шюнемана.

Суспільне визнання важливості музично-культурної місії диригента свідчить про існування особливої традиції, що розуміється як спадковість різних поколінь музикантів, об'єднаних професійною спільністю. Диригентська діяльність постає певною структурно-функціональною єдністю, що вимагає свого осмислення як предмету особливої наукової дисципліни. З одного боку, вона виникла та розвивалася у динамічному контексті всієї культури, що дає змогу спиратися у її періодизації на загальновідомі уявлення про етапи музично-історичного процесу, з іншого, оскільки диригування уособлювалося як спеціалізована діяльність, воно набуло відносно автономних закономірностей розвитку, що потребує відповідного підходу до його періодизації. Такі підходи зумовлені змінами у структурі музичного життя; новими соціально-естетичними творами творців музичного мистецтва, його виконавців і публіки; виникненням сучасного типу художньої свідомості (індивідуально-творчої замість риторичної); виходом диригента за межі придворно-церковного середовища. Значиму роль у формуванні диригентської професії відіграли: усвідомлення диригента одноосібним автором виконавського задуму; його вузька спеціалізація; вирішення інтерпретаційних завдань; встановлення особливих взаємовідносин з колективом; створення нової стратегії виконавської роботи; керування за допомогою нових атрибутивних засобів (сучасна диригентська паличка); формування оркестрового виконавства. На цій основі вирізняються чотири історичні періоди формування диригентської професії. Перший, перехідний, – остання третина XVIII- перші три десятиліття XIX ст., представлений І.Рейхардтом, Г.Спонтіні, Ф.Хабенком, Л.Шпором, К.Вебером, другий період – спеціалізація диригентської професії, простягається від початку 30-х до першої половини 40-х років XIX ст. Поряд з Г.Спонтіні, Ф.Хабенком, Л.Шпором виникає перше покоління диригентів, персоніфіковане в дисертації Ф.Мендельсоном. Третій період, що пов'язаний з напрацюванням і теоретичним осмисленням норм диригентського виконавства, охоплює другу половину 40-х – кінець 60-х років. Це етап кристалізації диригентської творчості, представлений Г.Берліозом, Р.Вагнером, Ф.Лістом. Четвертий період характеризується виділенням диригування в особливий вид виконавства, перетворенням його в традицію і формуванням диригентської школи; він пов'язується з ім'ям Г.Бюлова. Кожен період аналізується з позиції формування диригентської професії в соціокультурному контексті [1].

Початок ери професійного диригентського виконавства належить Ф.Мендельсону, творча особистість якого відповідала сучасним умовам виникнення диригентського мистецтва. У цьому зв'язку називаються такі особливості індивідуальності Ф.Мендельсона : широка освіченість, високі вимоги до професійної якості музичної праці, розуміння відданості справі як морального фактора, природність входження в існуючий художній досвід, гострота реакції на неординарні прояви діяльності сучасних музикантів. Надалі розглядаються нові якості Ф.Мендельсона як керівника музичного колективу та визначається його місце в музично-виконавському процесі як одного з перших представників диригентської професії. Завдяки диригентській діяльності Ф.Мендельсона відбулася структуризація диригентського професіоналізму. До них належать : розуміння музики, як спадщини, призначеної для постійного життя в «живому» звучанні; усвідомлення концертної форми буття твору як оптимальної для виявлення його ціннісно-художньої сутності; концертне виконання як результат індивідуального прочитання авторського задуму (інтерпретація); диригування виключно по партитурі; формування поняття зразкових інтерпретацій музичних творів (зародження виконавської традиції); специфікація концертно-симфонічного та оперного виконавства; розподіл концертної і композиторської діяльності; націленість на професійне навчання й освіту музиканта-виконавця; встановлення одноосібного керування виконавським колективом; висування диригента в ранг не тільки керівника оркестру, але й як виконавця, «інструментом» якого є оркестр; зародження гастрольних виступів диригента-виконавця; візуальний метод керування за допомогою палички, формування сучасної диригентської мови тощо.

Становлення диригентського мистецтва : тісно пов'язана з різнобічною діяльністю Г.Берліоза, Р.Вагнера і Ф.Ліста.

Серед позначених рис диригентського мистецтва Г.Берліоза вирізняються : візуальний метод керування; підпорядкування єдиній творчій волі великого виконавського колективу; уявлення про диригента як про артиста, що володіє яскравою творчою індивідуальністю; розробка інтерпретаційної основи диригентського виконавства; вміння вільно читати партитуру; доскональне знання інструментів оркестру; володіння мистецтвом інструментування тощо. Внесок у диригентське виконавство Р.Вагнера доцільно визначити трьома принциповими показниками : докладною розробкою одиниць диригентської інтерпретації (як у практично-

му, так і в теоретичному ключі), створенням методу виконавського (диригентського) аналізу, формуванням школи диригентської майстерності.

Основні риси диригентського виконавства Ф.Ліста можна звести до наступних позицій : розвиток мови диригування в напрямку емоційно-виразної пластики; спрямованість репертуарної політики на популяризацію сучасної музики і відповідну їй культуру диригування; практика музичних свят у продовження традицій ХІХ ст. (К.Цельтер, Ф.Мендельсон, Г.Берліоз); диригування напам'ять при попередньому ретельному вивченні партитури і роботі з оркестром; суміщення діяльності симфонічного та оперного диригента; гастрольна практика.

Таким чином, здійснений аналіз історичного матеріалу дозволяє зробити висновки про те, що аналіз етапів еволюції диригентської професії від стадії виникнення до його становлення розкриває процес поступового накопичення якісних змін у диригуванні як нового виду виконавського мистецтва.

Список використаних джерел

1. Плужников В.К. М.Вебер : у истока профессии оперного дирижёра // Теоретичні та практичні питання культурології. Зб. наук. статей. – Мелітополь : Видавництво «Мелітополь», 2001. – Вип. IV. – С.113-123.
2. Пазовский А.М. Записки дирижера. / Общ. ред. В.Кухарского. / Пазовский Арий Моисеевич. – М., 1966. – 561 с.

The article is about the periods of historical way and origin & becoming of conductor's profession.

Keywords : *bandleader, conductor's activity, musical performance.*

УДК 37.016:78

Гавришук М.А., студентка ІІ курсу
Науковий керівник : **Карпенко Т.П.**,
кандидат педагогічних наук, доцент

ПАМ'ЯТЬ – ОДИН З ЧИННИКІВ СЦЕНІЧНОГО ХВИЛЮВАННЯ МУЗИКАНТА-ІНСТРУМЕНТАЛІСТА

У статті розглядаються види пам'яті, які є запорукою вдалого сценічного виконавства музиканта-інструменталіста, методи нала-

штування на виконавські дії артиста. Створення особливої художньої атмосфери.

Ключові слова : виконавське мистецтво, види пам'яті, виконавець, сценічна поведінка, емоційна віддача, художня атмосфера.

«...З моєї точки зору, пам'ять – можливо, єдина причина хвилювання перед публічним виступом, – писав Ф.Бузоні. – Хвилюються, перш за все, тому, що бояться «забути» [1].

На думку багатьох музикантів, однією з головних причин, що викликають хвилювання і навіть певний страх у артиста, є боязнь забути текст. Якщо говорити щиро, то доводиться зізнатися, що цей страх сковає виконавця.

Боязнь забути текст може призвести до скутості і психіки апарату. Іноді буває, що і забудеш текст, – в цьому випадку треба намагатися не загострювати на цьому серйозної уваги, інакше від виступу до виступу нервозність і недовіра до своєї пам'яті будуть посилюватися. Головне, щоб такі моменти не западали глибоко в психіку. Відомі випадки, коли талановиті музиканти взагалі змушені були відмовитися від артистичної кар'єри внаслідок випадіння пам'яті. Вони ніяк не могли впоратися з собою на публіці, гра ставала нервозною, і губилися майже всі кращі виконавські якості музиканта. Зрозуміло, що одна справа – забути текст під час домашніх занять, а інше – на публіці, на очах у всіх. Багато чого залежить від того, як вивчається текст твору. Не можна завчати текст по фразах, «зубрячи» його «від і до» по кілька раз.

Найчастіше випадіння пам'яті трапляється в епізодах, завчених формально, механічно. Запам'ятовувати слід музику, а не формальну послідовність нот. Важливо, щоб інтонація запам'ятовувалася з емоційною осмисленістю, під впливом логіки розвитку. Наприклад, ніхто не забуває текст там, де продовження як би-то само напрашується.

Існує три види музичної пам'яті : зорова, музично-слухова і рухова. Можна вважати вирішальною для запам'ятовування музично-слухову пам'ять, що включає в себе і фактуру твору, і образно-емоційну сферу. Проте, ні в якому разі не можна недооцінювати рухове запам'ятовування, яке найтіснішим чином підтримує слухове. «Рухові моменти, – писав психолог Б.Теплов, – набувають принципово-істотного значення... тоді, коли потрібно довільним зусиллям викликати і утримати музичну виставу» [2].

У початковій стадії роботи головна роль належить свідомому засвоєнню всіх деталей музичного твору і його структури в цілому. Поступово свідомо контрольовані ігрові процеси автоматизуються і переходять у сферу підсвідомого. Автоматизується все, що відноситься до технології виконання, завдяки чому під час концертного виступу ми не скуті технічними завданнями, маємо можливість спрямовувати всю свою увагу на повноцінне відтворення художнього образу. Задіяння на сцені свідомості в технологічні процеси, за рідким винятком, небажане, оскільки може, часом, призвести до забування тексту.

До концерту, іноді краще уникати багатогодинних занять на інструменті. Ще один важливий «передконцертний» момент : в останні хвилини перед виходом на сцену слід категорично уникати гарячкових повторів коротких епізодів програми та їх поспішних програвань «для закріплення в пам'яті». Окрім зайвої нервозності така метушливість нічого не додасть. Що є – то є. Краще внутрішньо зібратися, уявити собі темп, характер першого твору, два-три рази глибоко вдихнути, і сміливо виходити на сцену – перемагати.

Концерт. Слухачі прийшли на концерт, вони в очікуванні майбутньої події. З появою на сцені виконавця, на нього спрямовуються усі погляди, і сам вихід артиста може або налаштувати публіку на потрібний лад, або в деякій мірі розслабити (мішкувата або згорблена фігура не може виглядати естетично і бути привабливою на сцені). Слід ще раз перевірити стійкість стільця, злегка перечекати шум у залі, одночасно з цим остаточно налаштовуючись на виконання. Не зайве ще раз перевірити правильність налаштованості потрібної для початку концерту клавіатури (стосується виконавців на баяні та акордеоні), готової або виборної, а також регістрів. Це може дещо заспокоїти. Але довгі приготування небажані, вони розхолоджують нетерплячу, насторожену публіку.

Дуже важливо відчутти акустику залу. У хорошому залі грати легше, сама акустика цьому сприяє. На жаль, далеко не кожен концертний зал найкращим чином відповідає звучанню інструменту. Якщо немає достатнього резонансу, якщо звук глухне, як у ваті, слід вміти себе стримувати, інакше інструмент буде захлинатися, а тугу акустику залу все одно не проб'є. Особливо це стосується творів, що вимагають великої емоційної віддачі від виконавця.

Покликання виконавця – формувати особливий стан душі слухача. Дуже важливо встановити контакт між сценою і залом. Кращі досягнення артиста пов'язані із створенням особливої художньої атмосфери в за-

лі. Іноді на сцені так зливаєшся з виконуваним твором, що раптом відчуваєш : це твій твір, ти його «автор», і починаєш переконувати в цьому публіку. Такі хвилини – саме натхнення у артиста. На сцені, як і в житті, треба вміти опанувати себе. Н.Метнер писав : «Взагалі влада над матерією здобувається лише тоді, коли вона здобута над самим собою» [3]. Нестримні, безконтрольні напади темпераменту не допомагають розкриттю художнього образу і можуть викликати в слухачів здивування і навіть усмішку. Антон Рубінштейн зізнався Л.Толстому, якщо, виконуючи на естраді, він сам схвильований, то його гра не доходить до слухача. Ф.Шаляпін говорив, що на сцені завжди присутні два Шаляпіна, один співає, другий контролює. Словом, розум і інтуїція завжди повинні контролювати почуття і, якщо буде потрібно, вчасно їх відрегулювати.

Відомо, що сцена диктує свої певні вимоги до артиста. В основному ці вимоги ми чудово знаємо. Важливе значення має саме сценічна поведінка : вихід на сцену і вихід зі сцени; поклони, поведінка за інструментом – словом, те, що ми називаємо артистизмом. Музикант повинен бути в образі протягом усього концерту. Відразливе враження справляє картинність, манірність, поза.

- Поводьтеся природньо : зібрано, але не скуто, вільно, але не розв'язно.
- Не розглядайте публіку в залі!
- Перед виконанням кожного твору необхідно перевіряти правильність включених реєстрів-перемикачів (баян, акордеон); стрій (струнні, духові).
- Слід навчитися витримувати паузи між творами, між частинами, але не перетримувати їх. У виконавця поступово виробляється загальна динаміка концерту.
- Суєті на сцені не місце!

Отже, головною умовою вдосконалення виконавства є постійна незадоволеність виконавця (артиста) собою. І, навіть, після досить успішного концерту, не слід спочивати на «лаврах», достатньо солодко перебираючи в пам'яті безсумнівні виконавські успіхи і захоплення словами похвали. Бажано до себе ставитися більш вимогливо, ніж публіка. Справжній артист – сам собі найсуворіший суддя.

Список використаних джерел

1. Бузони Ф. «О пианистическом мастерстве». – В кн. : Исполнительское искусство зарубежных стран, вып. №1. – с.69

2. Теплов Б. «Психология музыкальных способностей». – М.-Л., 1947. – с.255
3. Метнер Н.К. «Повседневная работа пианиста и композитора». – М., 1963. – с.19.

In the article kinds are examined mamory that are the mortgage of a successful stage carrying out of musician-instrumentalist, methods of tuning on the carrying out actions of artist. Creation of the special atmosphere artistic.

Keywords : *carrying out art, mamory kinds, performer, stage behavior, return emotional, atmosphere artistic.*

УДК 780.8:780.616.433

Гаджук О.А., студент V курсу
Науковий керівник : **Барановська С.А.**,
кандидат педагогічних наук, доцент

ПІДГОТОВКА УЧНІВ МИСТЕЦЬКИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ ДО МУЗИЧНО-САМООСВІТНЬОЇ ДІЯЛЬНОСТІ НА УРОКАХ ФОРТЕПІАНО

У статті розглядається підготовка учнів до музично-самоосвітньої діяльності, окреслено особливості роботи у формуванні свідомого ставлення до музичної самоосвіти учнів.

Ключові слова : *музично самоосвітня діяльність, фортепіанна педагогіка.*

Одним із стратегічних завдань, які стоять перед мистецькими навчальними закладами, є створення умов для формування освіченої, творчої особистості, реалізації. Та самореалізації її природних задатків і можливості в майбутній практичній діяльності. Успішне розв'язання зазначеної проблеми посилює необхідність удосконалення професійної підготовки учнів, що значною мірою залежить від орієнтації на процеси самопізнання, самоорганізації та самовдосконалення особистості. Дедалі більшого значення набуває розвиток учнів музичної самоосвіти, що охоплює і професійну, і загальнокультурну сфери життєдіяльності.

У науковій літературі музичну самоосвіту розглядають як пізнавальну, в процесі якої вона систематично оволодіває новими музичними знаннями, удосконалює свої виконавські вміння й навички, розширює свій музично естетичний кругозір [1].

Вміння й навички, розширює свій музично-естетичний кругозір. Пізнавальний характер є істотною ознакою, об'єктивною закономірністю будь-якої самоосвітньої діяльності. Саме ця ознака становить основу розуміння інформаційно-пізнавального компонента музичної самоосвіти (фактологічні, теоретичні, естетичні знання; слуховий досвід особистості), спрямованого на підвищення загального рівня музичної освіченості особистості, її загально музичного розвитку. Проте, в музичній самоосвіті поряд із пізнавальним аспектом існує ще досить значний художньо-творчий аспект. Він має більш досконаліші механізми розвитку творчих можливостей учня, за допомогою яких можна впливати на їхнє духовне зростання.

Отже, під музичною самоосвітою учнів в мистецьких навчальних закладах ми розуміємо самостійну музично-пізнавальну діяльність, спрямовану на формування і розвиток їх творчих можливостей з метою духовного і професійного вдосконалення.

Слід зауважити, що самоосвіта тісно пов'язана з практичною роботою учнів на інструменті.

Дуже великими є щодо цього можливості фортепіанної педагогіки, яка дає змогу майбутнім фахівцям використовувати різний репертуар не лише з фортепіанної літератури, а й симфонічної, хорової, естрадної. Саме в цьому й полягає потенційна цінність пізнавального аспекту фортепіанної музики, коли численні перекладання для цього інструменту дають учням можливість ознайомитися з різним обсягом музичної літератури. Для того, щоб правильно зрозуміти, а потім виконати твір, учню не досить у ролі джерела мати лише нотний текст, оскільки творче відтворення авторської художньої концепції, точність і влучність різних характеристик музичного образу залежать від обсягу слухового досвіду особистості та її образних асоціацій. Становлення музичного твору передбачає його співвідношення з більш широким предметним полем : об'єктивною реальністю, а також іншими музичними і позамузичними формами пізнання [2].

Музичні знання допомагають учням глибше проникнути в сутність музики, розкривають закономірності драматургії твору і логіку побудови художнього образу, сприяють розумінню необхідності використання різноманітних його характеристик. Тому на сучасному етапі розвитку педагогіки одним із найважливіших музично-дидактичних принципів у класі із спеціального музичного інструменту є збільшення використання в навчально-педагогічній роботі музичного матеріалу,

розширення репертуарних рамок за рахунок уваги до якомога більшого кола художньо-стильових явищ.

Музично-самоосвітня діяльність як обов'язковий компонент включає мотиваційні і операційні аспекти. Отже, головна мета запропонованої нами методики полягає у формуванні свідомого ставлення до музичної самоосвіти, а також оволодінні учнями практичними вміннями і навичками самоосвітньої роботи під час індивідуальних занять. Для того, щоб сформувати свідоме ставлення учнів до музичної самоосвіти, знання, що їх набувають самостійно, мають бути точно націленими на розкриття виконавських завдань. Вони повинні реалізувати творчі наміри учнів, щоб результати самоосвіти, остаточно «втілюючись» у художньому виконанні музичного твору, стали відчутними і зримими для них самих. Відтак, для розвитку музично-самоосвітньої діяльності студентів у ході їхньої роботи над музичним твором, треба створювати такі умови, які б пробуджували в них потребу самостійно набувати музичні знання.

На наш погляд, ці умови виникають внаслідок створення проблемних ситуацій на уроці, коли постановка і пошук найдоцільнішого рішення виконавського завдання, активізуючи проявлення творчих можливостей учнів, сприяють розвиткові їхньої самостійної музично-пізнавальної діяльності. Структура проблемної ситуації має три основні компоненти : невідоме, потреби суб'єкта і його можливості. Щоб створити проблемну ситуацію в процесі заняття, учня треба поставити перед необхідністю виконати таке завдання, в якому знання, що мають бути засвоєні, займають місце невідомого. І тоді, у разі зіткнення із труднощами, неможливістю виконати запропоноване завдання за допомогою наявних знань, виникає потреба в нових.

Таким чином, постійно стимулюючи потребу в самостійному набутті знань, поступово розширюючи діапазон музично-пізнавальних інтересів учня, можна сформувати свідоме ставлення до музичної самоосвіти, що в кінцевому підсумку приведе їх до усвідомлення реального значення цього виду діяльності для розвитку своїх сил і можливостей.

Список використаних джерел

1. Айзенберг А.Я. Самообразования : история, теория і современные проблемы : Учеб. пос. для вузов. – М. : Высш. шк., 1986. – 128 с.
2. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. – М.-Л. : Изд-во АПН СССР, 1947. – 335 с.

This paper deals with preparing students for music and self education, and outlines the features of the formation of conscious attitude to musical self-education students.

Keywords : *musical self-education activity, piano pedagogy.*

УДК 37.016:786

Головатюк М.В., студент I курсу
Науковий керівник : Маринін І.Г.,
кандидат педагогічних наук, професор

ОСОБЛИВОСТІ ТЕМБРАЛЬНОГО СПОЛУЧЕННЯ У БАЯННО-АКОРДЕОННИХ ОРКЕСТРАХ

У статті подається розкриття концепції про тембрально-регістрову особливість баянно-акордеонних оркестрів, які демонструють у межах монотембральної тотожності принципову контрастну політембральність, що дозволяє диференціювати оркестрові групи.

Ключові слова : *баянно-акордеонні оркестри, монотембральність, політембральність.*

На сьогодні баянно-акордеонне мистецтво є предметом дослідження окремих питань вдосконалення техніко-виконавських та темброво-акустичних виражальних можливостей сольного й ансамблевого виконавства баяністів. Його висвітлення знаходимо в численних дослідженнях вітчизняних музикознавців, зокрема, Г.Голяки, А.Гончарова, М.Давидова, В.Дорохіна, А.Душного, І.Єргієва, Є.Іванова, Д.Кужелева, С.Карася, В.Князева, В.Мурзи, М.Різоля, А.Сташевського та ін.

Мета статті – проаналізувати специфіку використання тембральних сполучень та їх особливості в баянно-акордеонних ансамблях та оркестрах.

Утворення баянно-акордеонних ансамблів та оркестрів, що набули широкого поширення у 50-80-х роках ХХ століття характеризуються уніфікованими тембральними сполученнями і відносяться до «тотожних тембральних утворень».

Абсолютно природно у цьому колі «тембральних тотожностей», що широко побутують виглядають інструментальні капели – бандуристів і баяністів. Сольні за своєю природою і одночасно акомпануючі інструменти типу бандури, баяна, акордеона за логікою свого становлення та

розвитку виявилися здатними вибудовуватися у ансамблі та оркестри. Однак баянно-акордеонний варіант ансамблю та оркестру, на нашу думку, є вищий щабель у створенні політембральності звучання оркестрових творів. У його перспективі співвіднесеності із симфонічним та духовим, у першу чергу, вважаємо, за логікою історичної послідовності панування тембральної уніфікованості вписується у «полістилістичну» тенденцію просування тембрально-регістрової диференціації по оркестрових групах.

Можливість змінювати тембри баяна за допомогою регістрів-перемикачів дозволяє виховувати в оркестрантів тембровий слух, що асоціюється із звучанням різноманітних інструментів, наприклад флейта, кларнет, гобой, валторна, туба тощо. У сучасних конструкціях акордеонів, кнопкових акордеонів (баянів) відомих музичних фірм «Менджинні», «Скандаллі», «Вельтмайстер», «Апасіоната», «Левша», «Россия» використовується до 20-ти регістрів-перемикачів, кожен з яких має своє тембральне забарвлення, що, безперечно, збагачують тембрально-виражальні можливості інструмента, надаючи звучанню оригінальності та достовірності у відтворенні звукової палітри музичного твору.

Виконуючи перекладання класичних творів, наприклад : Й.Гайдна, А.Моцарта, Л.Бетховена, доцільним є використання регістрів, які, імітуючи звучання того чи іншого інструмента або оркестрового tutti, можуть достовірно відтворювати звучання камерного оркестру або оркестрової групи. Наявність усіх виразних можливостей баяна дозволяє керувати відтінками тембру і, відповідно, розвивати тембродинамічний компонент музичного слуху. Використання різних тембрів, якими користується баяніст-акордеоніст, створює унікальні, у порівнянні з іншими музичними спеціальностями, умови формування слухового сприйняття-орієнтира, що охоплює академічну класику та народний інструментальний синкретизм.

Для оркестрів баянів, які складаються, як правило, з монотембральних інструментів (гармоніка-сопрано, альт, тенор, бас) для наближення політембрального звучання використовуються різні прийоми оркестрування (прийом дублювання голосів, використання октавних та через октавних подвоєнь, зміни теситури тощо), що дає змогу розширити тембральні можливості оркестру в цілому [1].

Наведені схеми збігів звуково-спектральних характеристик баянних регістрів і відповідних до них інструментальних тембрів академічного

інструментарію свідчать про принципову складність виражальних засобів баянно-акордеонного оркестру. Оригінальні твори для ансамблів та оркестру баяністів у визначенні специфіки монотембрального інструментального складу містить найвищий ступінь апробації теорії монотембрального оркестру – втілення принципу тотожності в тембрально-стильовому факторі.

Створені для баянних ансамблів і оркестрів композиції зонайкраще презентують художню самостійність такого роду творчості. У західноєвропейській художній практиці баянно-акордеонні ансамблі і оркестри складають визначену традицію, освячену композиціями, написаними спеціально для даних колективів. У тому числі, це твори Р.Вюртнера, Х.Бреме, В.Трояна, Х.Херманна, Ф.Ханга, В.Якобі. Так чи інакше, композитори та виконавці посилаються на відкриття для академічної музики баянно-акордеонної тембральності А.П'яцоллою. У навчальній та концертній практиці розроблено та апробовано у концертних виступах оптимальний склад оркестру баяністів, який містить регістри духових інструментів. І це реальне наближення до політембральності симфонічного складу, проте, не закреслює баянної ідентичності.

Таким чином, ми дійшли висновку, що баянно-акордеонний однотембровий оркестр має сформовані паралелі до подібних різновидів інструментально-виконавських спільнот, який демонструє у межах монотембральної тотожності принципову контрастну політембральність, що дозволяє диференціювати оркестрові групи.

Список використаних джерел

1. Калмиков С.Т. Баянні регістри в системі оркестрових груп однотембрального оркестру // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА ім.А.В.Нежданової. Вип. 5. – Одеса : Друкарський дім, 2004. – С.421-431.

The article deals with conception revealing a timbre-register feature of bayan-accordion orchestras which demonstrate principle contrasting polytimbre within the limits of monotimbre identity. It allows to differentiate groups and functions of orchestral unity.

Keywords : *bayan-accordion orchestras, monotimbreness, polytimbre-ness.*

З ІСТОРІЇ РОЗВИТКУ РЕСТАВРАЦІЙНОЇ СПРАВИ В УКРАЇНІ

Стаття присвячена розвитку реставрації в Україні.

Ключові слова : реставрація, консервація, збереження, наукова реставрація, реконструкція.

Історія реставрації на сьогодні розроблена недостатньо, що стає на заваді узагальнення набутого досвіду і визначення першорядних проблем, які потребують вивчення і розв'язання.

Практика реставрації, вважають деякі автори, нараховує тисячоліття, також існує думка, що охорона пам'яток з'являється тільки в добу Відродження. Інші дослідники переконані, що практика реставрації народилася наприкінці XVIII- на початку XIX ст., а її наукові підвалини закладаються лише протягом XIX ст. Невизначеною залишається реставраційна діяльність і в СРСР, де вона існувала як складова частина охорони пам'яток. В Україні фахівцями реставраційної галузі протягом останніх десяти років питання історії реставрації та стану реставраційної науки не досліджувались взагалі. Загальноприйнятну систему, що надавала б змогу чітко визначити, як, коли і за якими саме ознаками виникає «наукова реставрація», ще треба створити. Розв'язання цього завдання можна розпочати з огляду думок та теоретичних засад, котрі були та існують на сьогодні.

Формування підвалин проблеми охорони пам'яток, стверджує К.Лукичова, було здійснене в добу Відродження. Вона виокремлює дві з найважливіших передумов, які дали змогу «порушити тоді питання про охорону пам'яток на принципово новій основі», і стверджує, що вже Рафаель вніс наукові елементи в цю справу, заклав «основи порівняльної історії мистецтва», пропонував програму дослідження та охорони, обґрунтував вимоги в цій справі, послуговувався методами стилістичного та порівняльного вивчення архітектури та ін. [2, с.22-35].

У підручнику О.Мінжулін наводить приклади реставрації, які зустрічаються на пам'ятках віком до п'яти тисяч років. Тільки у період класицизму «роль реставратора підноситься на вищий рівень і його діяльність набуває рис професії, з'являються реставраційні майстерні і література з реставрації»; «родоначальником історії й теорії мистецтва

був Йоганн Йоахім Вінкельман», який «уперше спробував науково обґрунтувати підхід до реставрації» [5].

Відомості про здійснення реставрації в Україні (в межах сучасних кордонів) пов'язані з діяльністю М.Бойчука разом з С.Налепінською, Х.Шраммом, М.Касперовичем. У 1910 р. вони реставрували ікони у Львові (тодішня Австро-Угорська імперія). Наприкінці 1917 р. М.Бойчук згодився очолити монументальну майстерню новоствореної Української Академії мистецтва.

На думку М.Фармаковського, 90-ті роки ХІХ ст. необхідно прийняти як дату «розходження шляхів реставрації і археологічної науки», як час виокремлення реставрації у самостійну дисципліну. «Стає очевидним, що цінність для науки являє собою лише справжній залишок твору мистецтва минулого, а для наукових висновків про його попередню форму достатньо ідеальної реставрації – реконструкції» [5, с.39].

Реставраційна діяльність існувала і в Києві. М.Бойчук з 1919 р. (також у 1924-1925 рр.) під егідою ВУАК (Всеукраїнської академії культури) реставрує фрескові композиції Києва і Чернігова (частину з них разом з М.Касперовичем). Першу реставраційну майстерню було засновано 01.05.1924 р. при Лаврському музеї культів та побуту. З 1926 р. її перейменовано у Всеукраїнське музейне містечко, а посаду реставратора станкового малярства займає М.Касперович. Згодом замість РМ ВММ на території Лаври виникає нова реставраційна установа – Всеукраїнська художньо-реставраційна репродукційна майстерня (1931-1934). Протягом 1936-1938 рр. заарештовано й розстріляно М.Бойчука, С.Налепінську-Бойчук, М.Касперовича, К.Кржемінського та інших реставраторів й музейних діячів, а більшість документів щодо їх професійної діяльності знищено. В 1938 р. реставраційна діяльність у Києві відновлюється під назвою Центральної державної науково-дослідної реставраційної майстерні (ЦНДРМ), яку очолює П.Код'єв. Робота має виробничий характер і реставрація здійснюється на творах живопису [5, с.47].

У повоєнний період поновлюють свою роботу та відкриваються нові реставраційні майстерні, лабораторії, центри, які займаються відновленням зруйнованих пам'яток архітектури та пошкоджених музейних і бібліотечних колекцій. Матеріали, що застосовувались у реставраційній практиці у довоєнний період, не розраховані на дію оточуючого середовища протягом тривалого часу. Виникає необхідність пошуку нових матеріалів для використання їх у практиці, створення науково-дослідних відділів, які б спеціально займалися проблемою збереження

та надання послуг з питань консервації і реставрації. Аналізуються традиційні прийоми й засоби реставрації.

На початку 50-х років поновлюється діяльність ЛКРД. У Лабораторії діють чотири групи. Вони досліджують питання з практичної реставрації, біозахисту, хімії паперової основи, фотоаналізу документів. У 1958 р. створюється Всесоюзна центральна науково-дослідна лабораторія консервації і реставрації музейних та художніх цінностей при Міністерстві культури СРСР. Її головне завдання – дослідити питання збереження рухомих і нерухомих пам'яток, які знаходяться в музеях. У Лабораторії розробляються науково-дослідні теми, перший навчальний посібник для підготовки кадрів з реставрації в художніх училищах та інститутах [1, с.35].

Починаючи з середини 60-х років, для поліпшення охоронної діяльності постійно приймаються закони, постанови і накази стосовно охорони та використання музейного фонду, забезпечення довговічності пам'яток історії та культури, стану реставрації, збереження і реставрації в музеях, заходи з метою вдосконалення реставраційної справи та процесу атестації реставраторів.

Наприкінці 80-х змінюється ставлення до положення про атестацію і кваліфікаційні характеристики фахівців. Аналіз реставраційної діяльності спричинює ревізію їх методологічних і теоретичних принципів. Робота реставраційних організацій, у тому числі й у бібліотеках, незалежно від того, чи мають вони у своїх назвах слово «наукова», не відповідає вимогам, які висуває саме «наукова реставрація» [4, с.144].

Основні складові сучасної реставрації (консервація, реставрація) в її процесі, а реалізація кожного з них складається з певних етапів. Від розуміння основних понять, від варіанта їх тлумачення залежить, що і як вивчається, як відбувається взаємозв'язок консервації, реставрації, ремонту, фіксації, реконструкції, в яких випадках домінують одні й підпорядковуються їм інші етапи робіт (консервація чи реставрація). Можливо, щодо конкретного виду пам'ятки ці моделі необхідно додатково розробляти й пристосовувати. На практиці вимога збереження попередньої авторської естетики, наскільки мало б її не залишилось, суперечить оцінці пам'ятки відповідно до норм сучасної естетики. Внаслідок цього, безперечно, змінюється (спотворюється) її історично-культурна автентичність. Консервація і все, що під цим поняттям на сьогодні розуміють, не забезпечує збереження культурного надбання у незмінному вигляді [3, с.154-155].

На сьогоднішній час в Україні залишається незмінною та система охорони пам'яток, за якої вони є власністю держави. Фахівцям НДУ

необхідно буде здійснити аналіз переваг і недоліків законодавчих положень (декретів, постанов і законів), що утворилися в процесі діяльності державної системи збереження пам'яток, зробити порівняльний аналіз її переваг і недоліків, розробити підходи й критерії оцінки матеріальної цінності пам'яток. Вирішення цього завдання пов'язане з розвитком колекціонування і антикварної справи в країні, із застосуванням нових інформаційних технологій [1, с.96].

Список використаних джерел

1. Таранушенко С. Український іконостас / Таранушенко С. // Наукове товариство ім.Т.Г.Шевченка. – Т. 227. Праці секції мистецтво знавства. – Львів : Наукове товариство ім.Т.Г.Шевченка, 1994. – 164 с.
2. Тимченко Т.Р. До історії освіти музейних реставраторів України у першій третині ХХ ст. / Тимченко Т.Р. Українська Академія мистецтва. Дос. та наук.-метод. праці. – Вип. 3. – К. : УАМ, 1996. – С.22-35.
3. Тимченко Т.Р. Проблеми розвитку музейної реставрації у Києві у 1920- першій половині 1930-х років / Тимченко Т.Р. Тези та матеріали доповідей Міжнар. наук.-практ. конференції, присвяченої 60-річчю ННДРЦУ. – К. : МКМ України, ННДРЦУ, 1998. – С.154-155.
4. Фармаковский М.В. Консервация и реставрация музейных коллекций / М.В.Фармаковский. – М. : тип. «Кр. Печатник», 1947. – 144 с.
5. Цитович В.І. Реставрація між парадигмою та теорією / Володимир Цитович. – К. : 2004. – 39 с.

This article is devoted to the restoration of Ukraine.

Keywords : *restoration, conservation, preservation, scientific restoration, reconstruction.*

УДК 75.084.5

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

ПЛАКАТ ЯК ОСОБЛИВИЙ ВИД ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

Стаття присвячена розгляду плаката як особливого виду образотворчого мистецтва.

Ключові слова : *плакат, афіша, реклама, образотворче мистецтво.*

Плакат – це рекламний засіб, який вже не один десяток років застосовують для просування товарів і послуг по всьому світу. Плакат (нім. plakat від фр. placard – оголошення, афіша, від plaquer – наліпити, приклеїти) – помітне, як правило великоформатне, зображення, що супроводжується коротким текстом, зроблене в агітаційних, рекламних, інформаційних або учбових цілях [4, с.13].

Плакат і афіша мали значний вплив книжкової ілюстрації та станкової графіки, що пройшла до XIX ст. значний історичний розвиток. Широкі можливості удосконаленої техніки кольорової літографії додали афішам і плакатам яскравості, кольорової насиченості. Плакат почав слугувати також рекламі товарів буржуазного виробництва, тоді як афіша була зосереджена на подіях культурних, мистецьких, театральних, благодійних тощо.

Історія виникнення рекламних плакатів бере свій початок ще з доісторичної епохи, однак свого сучасного вигляду набуває в XIX ст. Український рекламний бізнес, напевне, наймолодший на європейському континенті, однак в останні десятиліття він набирає потужностей і намагається наздогнати світовий ринок.

Найчастіше в плакаті поряд з контрастуючими стилями використовується різноманіття умовностей. Широка область зображення за допомогою сучасних лінійних і композиційних засобів здається формально розмежованою. Поряд з культурно-політичними сучасний плакат вирішує і соціальні завдання на основі різних традицій [7, с.109].

Історичними попередниками сучасного плакату вважають німецькі гравюри початку XVI ст., великого розміру доби Селянської війни. Їх називали тоді «летючі аркуші», бо вони виконували агітаційну роль [6, с.125].

Батьком рекламного плаката в сучасному його вигляді вважається француз Жюль Шере, графік і декоратор сцени, що заснував в 1866 р. невелику літографію в Парижі. Саме він сформулював основні принципи сучасного плаката – плакат має «впадати в око» (в першу чергу, за рахунок контрастних і яскравих кольорів), можливість сприйняти зображення і тексту «на ходу», лаконічність, концентрацію уваги на одній головній фігурі. Шере створив більше тисячі плакатів, в основному це реклама кафешантанів, маскарадів, виставок [3, с.34-35]. Плакат виник в результаті еволюції шрифтових театральних афіш та оголошень, на яких все більше місце займали орнамент і фігурні зображення в Західній Європі в 2-й половині XIX ст. У більшості плакатів

цього часу в основному використовується велика кількість орнаментально-декоративних композицій.

Найпоширеніший на сьогоднішній день – рекламний плакат. Такий вид видання вирішує інформаційні завдання. Мета такого виробу – оповістити цільову аудиторію про всілякі культурні заходи, вечірки, урочистості. Зміцнившись у свідомості майбутнього клієнта, він упевнено приносить свої плоди [2, с.9]. Окреме місце в ряду рекламних плакатів займають плакати, які рекламують фільми (кіноплакати). Під час Першої світової війни велике поширення отримав агітаційний плакат. Він використовувався для агітації призову в армію, підписки на військові позики, напередодні виборів. У 1920-1930-ті р.р. активно розвивається політичний плакат. Для цього часу характерне проникнення революційним пафосом. Плакат став також популярним засобом пропаганди техніки безпеки в промисловості та будівництві.

1939-1945 р.р. – з'являються виборні й антифашистські плакати, а після закінчення Другої світової війни – плакати на захист миру.

Іміджеві плакати є хорошою підмогою для проведених промоушн-акцій. Концепція їх різна, але завжди демонструє уявлення про продукт, осмислене і відчуте дизайнером. Соціальний плакат пропагує базові соціальні цінності. У соціальному плакаті відображені соціальні прояви особистості, специфіка соціальних взаємовідносин у суспільстві, значущі соціальні проблеми, загрози і лиха. Це ж поняття носить також назву – соціальна реклама [5, с.102-103].

Спортивний плакат. Для залучення уваги до того чи іншого чемпіонату, незалежно від його розмірів, найчастіше вдаються до плакатів. Єдине що враховується при створенні такої продукції – психологія фанатів.

Існують також плакати для виставок у контексті торгівельної, роздрібно-ї чи оптової справи. Музичні афіші. Часто музиканти перед організацією свого турне штампують цілу купу різних майок, значків, логотипів, наклейок, сувенірів і плакатів зі своїм зображенням тощо. Такі товари продаються швидко й ефективно ще до початку самих концертів.

Театральна афіша. Кожен театр відрізняється своєю індивідуальністю і має свій фірмовий стиль. Однак по суті справи, для театру це не так вже й важливо. Найголовніше в театрі – це трупи й гра. З'являється можливість замовити театральну афішу великим тиражем, а не в одному екземплярі, як раніше.

Навчальний плакат – наочний посібник у вигляді плаката, який використовує навчальний заклад у процесі навчання.

Таким чином, плакат можна використовувати в рекламних цілях при проведенні виставок, продажі певної продукції, рекламі заходів та закладів, повідомленні соціальної інформації, у виховних і навчальних цілях тощо.

Список використаних джерел

1. Брингхерст Р. Основы стиля в типографике. [Текст] / Роберт Брингхерст; пер. с англ. – М. : Издатель Дм. Аронов, 2006. – 432 с.
2. Лола Г.Н. Рекламные коммуникации в современном искусстве : Методическое пособие / Г.Н.Лола : Санкт-Петербург. Гос.Ун-т Культуры и искусств. – СПб. : СПбГУКИ, 2007. – 30 с.
3. Маклюэн Г.М. Галактика Гутенберга : Сотворение человека печатной культуры. [Текст] / Маршалл Маклюэн; пер. с англ. А.Юдин. – Киев : Ника-Центр, 2003. – 432 с.
4. Михалкович В. Изобразительный язык средств массовой коммуникации [Текст] / В.Михалкович. – М. : Наука, 1986. – 222 с.
5. Почепцов Г.Г. Теория коммуникации. [Текст] / Георгий Георгиевич Почепцов. – М. : Рефл-бук; К. : Ваклер, 2001. – 651 с.
6. Романычева Э.Т. Дизайн и реклама : Компьютерные технологии : Справ. и практ. рук. [Текст] / Э.Т.Романычева, О.Г.Яцок. – М. : ДМК, 2000. – 432 с.
7. Сальникова Е.В. Эстетика рекламы. Культурные корни и лейтмотивы / Е.В.Сальникова. – М. : Алетейа, 2002. – 288 с.

The author of this article considers the poster as a special kind of art.

Keywords : placard, poster, advertising, fine arts.

УДК 373.3.016:78

Горчинська Н.Б., студентка V курсу
Науковий керівник : **Мартинюк Л.В.**,
кандидат педагогічних наук, доцент

РОБОТА НАД ДЕФЕКТАМИ ЗВУКА У ДИТЯЧОМУ СПІВІ

У статті висвітлюються проблеми, прийоми і методи роботи над дефектами звука у дитячому співі у поєднанні із принципами їх застосування в роботі з дитячим хором колективом.

Ключові слова : *дефекти звука, артикуляція, вокальний звук, фальшива інтонація, форсування звука.*

Постановка проблеми. Питання роботи над усуненням дефектів звука у дитячому співі є вкрай важливим у практичній роботі з дитячим хором колективом. Добрий хоровий спів воєдино поєднує правильно сформований вокальний звук і виразно вимовлене слово. Досконала вимова слів під час співу впливає і на загальну якість хорового виконання. Від майстерності співу поетичного тексту значною мірою залежить донесення до слухачів ідеї та змісту твору. Нажаль, в дитячому співі досить часто зустрічаються дефекти у звукоутворенні і вимові слів, що призводить до невтішних результатів загальнохорового звучання. У розробку проблем музично-співацького виховання дітей внесли вагомий внесок В.Огороднов [2], В.Попов [3] та інші. Питання сучасної методики хорового співу у початковій школі розглядається Л.Хлебніковою [5], Т.Стуловою [4], Л.Мартинюк [1]. Проте, в роботах цих авторів дефекти звук у співі дітей досліджувалися частково або не розглядалися взагалі. Недостатня теоретична розробленість і практична значущість цього питання визначають актуальність проблеми і складають перспективу педагогічних досліджень у сфері практичної діяльності дитячого хорового колективу щодо роботи над дефектами звука і слова у дитячому співі.

Метою цієї статті є розгляд прийомів і методів роботи над дефектами звука у дитячому співі у поєднанні із принципами їх застосування в роботі з дитячим хором. До дефектів звучання дитячих голосів, що найчастіше зустрічаються, можна віднести наступні : тремоляція, горловий призвук, гугнявість, відкритий (білий) звук, форсування, фальшива інтонація, мляве звучання, під'їзди тощо.

Тremoляція є одними із найбільш суттєвих дефектів в звучанні голосу. Бувають випадки, коли в результаті тривалих занять вдається ослабити цей недолік, але дуже рідко виявляється можливо знищити його повністю. Педагогічна практика показує, що тремоляція буває результатом постійного форсування звуку і неправильного дихання. Для з'ясування причини цього недоліку треба перш за все зняти форсування, запропонувати учневі співати не голосніше *mf*, потім перевірити правильність його дихання і почати тренування рівного, без поштовхів, видиху. Потім, якщо це можливо за обставинами, треба посадити такого співака на спеціальний вокальний режим, тобто спів вправ із закритим ротом (на приголосний «м») і спів вправ з відкритим ротом, добре прикритим звуком, на ряду послідовних тонів в межах не більше квінти. Темп слід ви-

брати такий, який максимально дозволяв би знімати тремоляцію. Тільки поступово, у міру заспокоєння і вирівнювання звуку, можна ускладнювати виправи, розширювати їх діапазон і прискорювати темп. З голосних краще всього сприяють виправленню тремоляції голосні «у» і «о».

Горловий призвук також є суттєвим недоліком, хоча не в такій мірі, як тремоляція. Для виправлення цього недоліку можна застосувати вельми дієвий прийом, який неодноразово перевірявся на практиці, – спів на голосний «о». Можна також застосувати ще один прийом. Справа у тому, що горловий призвук досить часто з'являється в результаті неправильного розуміння суті опори звуку. Співак, що співає «на горлі», прийшов до цього завдяки пошукам опори через напругу м'язів, не розуміючи того, наскільки помилкове таке уявлення про неї. В результаті звук отримав м'язову опору замість дихальної і придбав неприємний, стислий горловий призвук. Після роз'яснення дитині причин появи недоліку треба зняти її звук із уявної опори, не боячись тимчасової втрати сили звучності голосу. Потім дуже обережно, поступово концентрувати звук, добиваючись більшої звучності і блиску вже на новій основі, тобто на диханні при вільній, ненапруженій гортані. Звільненню гортані допоможе полегшений спів на голосний «у» (ніби «видування» звуку) і спів із закритим ротом.

Гугнявість – дефект, для слуху достатньо неприємний. Він є наслідком або якогось захворювання, і тоді треба звертатися до медичної допомоги, або наслідком поганої співацької навички в результаті млявої, низько провислої піднебінної завіски. При такому її положенні звук в основному проходить через ніс, отримуючи гугнявий відтінок. Для усунення цього дефекту досить підвести піднебінну завіску. Підйому її можна добитися, по-перше, через зоровий контроль – дивлячись в дзеркало, широко розкриваючи рот і глотку; по-друге, проаналізувавши це відчуття, включити звук краще всього на голосний «у» або «о», оскільки при їх формуванні піднебінна завіска значно скорочується.

Відкритим (білим, плоским) звуком досить часто страждають не тільки окремі співаки дитячих хорів, але і цілі хорові колективи. «Відкритий» звук надзвичайно бідний тембрально, позиційно низький, не гнучкий і часто межує з криком, особливо у верхній частині діапазону. Нюанс ріано при співі «відкритим» звуком надзвичайно утруднений і, як правило, знімається з дихання. З цим недоліком – як у окремих співаків, так і у хору – можна боротися прийомом співу із закритим ротом і на голосні «о» і «у», які за своєю природою звучать прикрито, а також

за допомогою вправ на вироблення високої позиції звуку. Форсування часто є наслідком співу відкритим звуком, але і при співові прикритим звуком теж може з'явитися форсування унаслідок прагнення додати голосу невластиву йому силу. В результаті дихальна атака звуку поступово переходить в м'язову, потім з'являється гойдання, неточна інтонація, можливі захворювання голосового апарату. Нерідко форсування викликає тверда, різка м'язова атака (удар гортанню). Тоді дієвим засобом для зняття його є переведення хорového колективу на м'яку або навіть придихову атаку.

Фальшива інтонація виявляється по-різному : іноді це – підвищення, іноді – пониження інтонації. Породжують її самі різні причини. Наприклад, мляве або переобтяжене дихання, неправильне формування звуку, його низька позиція. Перш за все, необхідно з'ясувати причини фальшивої інтонації. Якщо вона пов'язана із загальним станом організму або ж самого голосового апарату, необхідно удатися до медичної допомоги. Решта всіх причин, зрозуміло, окрім природної антимузичності, цілком поправні в процесі навчання і вимагають усунення того основного дефекту, який і викликає фальшиву інтонацію. Для усунення цього вкрай неприємного недоліку потрібно, перш за все, розвивати загальну музичність, музичний слух, виховувати внутрішній слух, розвивати навички самоконтролю учасників хору. Спів вправ слід проводити спочатку з постійним чергуванням співу із супроводом і без нього і врешті-решт зняти супровід зовсім. Такий прийом підвищуватиме відчуття відповідальності і самоконтроль хороших співаків. Досить дієвим прийомом для виправлення хибної інтонації є спів вправ на стакато у нешвидкому темпі.

Млявий звук і «під'їзди» досить часто зустрічаються в хорах із низькою вокальною культурою. «Під'їзд» полягає в тому, що співаки, починаючи спів, не потрапляють відразу на необхідний тон, а беруть звук трохи нижче і тільки потім через гліссандо вирівнюють його до заданої висоти. Млявий звук, часто залежить від поганого дихання, від відсутності у співаків хору розвиненої виконавської волі, від боязкості і загальної млявості характеру, від недостатньої цілеспрямованості. Якщо млявий звук і «під'їзди» відбуваються унаслідок недостатньої активності дихання, треба застосовувати наступні прийоми : тверду атаку; спів вправ на стакато, а потім поперемінно з легато; спів творів в швидкому темпі і з гострою ритмікою; активізація слуху і уваги. Ось ті основні недоліки, з якими доводиться стикатися у хорівій практиці. Прийоми для їх

виправлення, звичайно, не вичерпуються перерахованими, і кожен хормейстер може знайти ще якісь нові і, можливо, кращі і дієвіші.

Висновки. Підсумовуючи викладене, слід зазначити, що у роботі над дефектами звука потрібно перш за все проаналізувати їх, встановити причину виникнення, а потім вже вирішувати, якими прийомами необхідно з ними боротися. Реалізація означених принципів сприятиме чіткій і методично обґрунтованій організації змісту практичної роботи направленої на усунення дефектів та вдосконалення вокальної техніки і роботи артикуляційного апарата під час співу.

Список використаних джерел

1. Мартинюк Л. Етапи становлення слухових уявлень учнів у процесі музично-виконавської діяльності // Теорія і методика мистецької освіти. Збірник наукових праць – Вип. 15. – К., 2007. – С.107-110.
2. Огороднов Д. Музыкально-певческое воспитание детей в общеобразовательной школе. – К., 1989.
3. Попов В., Соколов В. Школа хорового пения. – М. : Музыка, 1992.
4. Стулова Т. Теория и практика работы с детским хором. – М. : Музыка, 2002.
5. Хлебникова Л. Методика хорового співу у початковій школі. – Тернопіль : Навчальна книга-Богдан, 2006.

This paper highlights the problems, techniques and methods for working on audio and speech defects in the children's choir in conjunction with their use in working with children's choirs.

Keywords : *articulation, open sound, false intonation, forcing sound.*

УДК 37.036:78.087.62/.67+7.021.22(045)

Гуменюк Р.М., студент II курсу

Науковий керівник : **Карташова Ж.Ю.**,

кандидат педагогічних наук, старший викладач

ЕСКІЗНЕ ОПРАЦЮВАННЯ ПОЛІФОНІЧНИХ ТВОРІВ ЯК ЗАСІБ РОЗВИТКУ ХУДОЖНЬОЇ СВІДОМОСТІ УЧНЯ-ПІАНІСТА

В статті розкривається значення ескізного вивчення поліфонічних творів у розвитку художньої свідомості особистості.

Ключові слова : *ескізне вивчення, поліфонія, художня свідомість, музична фактура.*

Опанування учнями поліфонічної фактури є одним з найбільш складних, але надзвичайно важливих моментів музичного виховання і навчання учнів музичних шкіл. Робота над поліфонією ставить перед суб'єктом музичної діяльності низку поліфункціональних завдань, що активізує такі її психічні процеси, як пізнання, абстрагування, розуміння основних виражальних особливостей поліфонічної «мови», створює умови для формування світогляду, відкриває перед учнем широке поле для розвитку самосвідомості, здатності до самоконтролю.

Поліфонічна література для фортепіано акумулює в собі увесь спектр виражальних можливостей музичної мови. Звичайно, в тому чи іншому поліфонічному творі не зосереджується їх комплекс в повному обсязі, а розвиваються певні, притаманні саме даному твору, способи викладення і розвитку музичного матеріалу. Для досягнення повноти виражальних можливостей поліфонічної музики необхідний чималий досвід спілкування з нею. Нажаль, коли в програмі на навчальний рік для учня музичної школи планується в середньому 1-2 поліфонічних твори, не можна говорити про його повноцінний музичний і художній розвиток. Хоча твори гомофонного викладу музичної фактури також володіють величезним потенціалом для музичного і художнього розвитку особистості, не можна заперечити, що обсяг їх використання в навчальному процесі значно переважає над використанням поліфонічної музики. Щоб збільшити об'єм вивчення поліфонії з учнями музичних шкіл, але не зробити цей процес одностороннім, не збіднити їх музичний досвід роботи в інших напрямках, ми пропонуємо активне використання ескізного способу роботи над поліфонічним репертуаром, який не виноситься на публічні виступи (академічні концерти, екзамени тощо).

Велике значення для того, щоб запропонований нами спосіб роботи був успішним має підбір навчального репертуару з врахуванням не тільки віку учня, а й його індивідуальних особливостей, уподобань, можливостей. Ескізно можна опрацювати окремі фрагменти музичного твору, якщо для повного опрацювання він буде заважким для учня.

На нашу думку, в молодших класах буде доцільним надати перевагу творам Й.С.Баха, Ф.Е.Генделя та інших композиторів, музика яких є колискою поліфонічного розвитку дітей. Наприклад, збірник «Маленькі прелюдії та фуги» для фортепіано Й.С.Баха написані з метою бути вправами для його учнів, але вони в повній мірі відобразили всю силу

бахівського генія. Характерною особливістю цих творів є поєднання вражаючого лаконізму з об'ємністю змісту. Можна сказати, що і від зрілого піаніста ці п'єси потребують такого ж інтенсивного вираження артистичних здібностей, як при виконанні прелюдій і фуг ДТК. Крім того, «Маленькі прелюдії і фуґи» містять матеріал, який дає педагогу можливість познайомити студента з характерними особливостями бахівського фразування, артикуляції, динаміки, голосоведення, пояснити йому такі важливі поняття теорії поліфонії, як тема, протискладнення, імітація, приховане багатоголосся [2, с.29].

На матеріалі двухголосних інвенцій та трьохголосних симфоній (репертуар дітей старших класів) є педагогічна можливість розширити сферу знань учнів і підвищити їх рівень свідомої роботи з музичним твором. Вже в роботі з ними можна вводити поняття форми, стилю, прослідковувати закономірності розвитку в творі, говорити про роль бахівської теми. Використання цих творів дасть можливість учням оволодіти стилістично правильним виконанням бахівських секвенцій, міжмотивною артикуляцією.

При виборі поліфонічного репертуару не можна обійтись без Добре темперованого клавіру Й.С.Баха. Він не втрачає своєї актуальності як поєднання вищого ступеню творчого натхнення і найвищої технічної майстерності. Звичайно, що опанування музики такого рівня буде під силу далеко не всім учням, але фрагментарне, ескізне опрацювання буде доступне багатьом.

Правильно організоване ескізне опрацювання поліфонічних творів не забере багато часу на уроці. Працюючи над поліфонією, можна ескізно пройти ще один-два аналогічних варіанти, щоб розвинути і закріпити потрібні навички. Можна запропонувати учневі нескладні твори для самостійного опрацювання. Надзвичайно корисним є навіть такий спосіб, коли ілюструє твір, обраний для ознайомлення, вчитель, разом з учнем розбираючи як чисто технічні прийоми, використані композитором, так і прийоми втілення художнього образу. Використовуючи ескізне опрацювання поліфонічних творів можна використати прийом порівняння і співставлення, коли в роботу беруться два-три поліфонічних твори різних за жанровими, стильовими або художніми особливостями.

Зауважимо, що в сучасних музичних школах зберігається тенденція до використання в навчальному процесі одного і того самого поліфонічного репертуару. Враховуючи тенденцію до зростання поліфонічності свідомості в сучасному культурному просторі не потрібно забувати, що

дитяча свідомість формується під впливом сучасних ритмів життя, пануючих в суспільстві цінностей і ідеалів. Не потрібно в музично-педагогічній діяльності уникати сучасної поліфонічної музики. Ми погоджуємось, що творчість Й.С.Баха – це фундамент, основа поліфонічного навчання і виховання (його поліфонічна творчість має саме широке використання), але беручи курс на всесторонній розвиток художньої свідомості дітей потрібно оновлювати їх репертуар сучасними зразками поліфонічної музики. Сучасна поліфонічна музика може стати для них більш цікавою і доступною для сприйняття, чим ми можемо передбачати.

Натан Перельман писав : «Іноді у фортепіанних класах ретельно «проходять» поліфонію в фугах Баха, але високомірно проходять повз неї ж у творах Шумана, Скрябіна, Прокоф'єва, Чайковського, Шопена та інші» [3, с.27].

Звичайно, наведеними прикладами не обмежується сучасна поліфонічна музика. Об'єм її досить великий, є можливість підбирати її відповідно до вікових можливостей учнів, до міри фортепіанної підготовки, до індивідуальних уподобань, вивчати можна і як основний твір і використовувати в ескізному ознайомленні, головне – це любити свою справу, любити дітей і прагнути до того, щоб відкрити їм величезний і прекрасний світ музики у всьому його розмаїтті, щоб розширити простір їхньої художньої свідомості. А вона, як зазначає М.М.Бровко, «активно впливає на всі сфери людської практики. Це підтверджує сформульовану в межах прогресивної естетичної думки тезу про те, що смисл художньої свідомості перебуває не в колі суто професійних проблем, а що вона усім своїм потенціалом, своєю суттю з необхідністю входить у структури людських відносин – моральних, пізнавальних, політичних, предметно-перетворювальних тощо» [1, с.3].

Список використаних джерел

1. Бровко М.М. Активність художньої свідомості в системі культури : Конспект лекцій з курсу «Естетика». – К. : КДППМ, 1993. – 44 с.
2. Калинина Н.П. Клавирная музыка Баха в фортепианном классе. – Л. : Музыка, 1984. – 88 с.
3. Перельман Н. В классе рояля. – Л. : Музыка, 1986. – 79 с.

In the article the importance of conceptual study of polyphonic works of art in the consciousness of the individual.

Keywords : *preliminary study, poly, artistic consciousness, musical texture.*

ОСОБЛИВОСТІ РЕСТАВРАЦІЇ ТВОРІВ ЖИВОПИСУ НА ПОЛОТНЯНІЙ ОСНОВІ

У статті подано лаконічний аналіз процесу реставрації творів живопису на полотняній основі.

Ключові слова : *реставрація, живопис, укріплення, розчистка, тонування.*

Живопис на полотні піддається тимчасовим та зовнішнім механічним діям частіше інших пам'яток. Це обумовлено, здебільшого, недовговічністю матеріалів, використаних для творів станкового живопису. Полотно є однією з найкріхкіших основ. Мала міцність і особливості структури полотна обумовлюють часті випадки втрати фрагментів твору, виникнення проривів, а також деяких видів кракелюра, що порушує цілісність сприйняття картини, її структуру, а деколи призводить до повної втрати твору [2, с.509].

Художники-реставратори, стурбовані цією проблемою, вже з XVIII ст. шукали шляхи додання основам старих картин стійкіших властивостей, які дозволили б поліпшити стан творів живопису.

Для збереження та відновлення живописного твору проводиться ряд операцій : укріплення, розчистка від пилових забруднень та лакового покриття, підведення реставраційного ґрунту, тонування, покриття захисним шаром лаку.

Під профілактичною заклеюкою розуміють нанесення захисного покриття, а також саме покриття з тонкого паперу, що наклеюється на фарбовий шар картини. Такий захист буває необхідним при виконанні різних реставраційних процесів : підведення окрайок і латок, дублювання, ліквідація деформацій полотна, дублювання живопису на нову основу і так далі. В деяких випадках при транспортуванні творів [1, с.28].

Для видалення забруднень з поверхні лакової плівки застосовують різні емульсії. Ці сполучення компонентів не стабільні, вони також можуть дещо змінюватися. При підборі найбільш ефективної комбінації треба мати на увазі, що при збільшенні процентного вмісту спирту у складі емульсії її розчинна здатність значно підвищується, у зв'язку з чим може виникнути небезпека видалення верхнього шару лаку разом із забрудненням. Тому додавати спирт в емульсію слід дуже обережно.

Поряд з емульсіями «вода – спирт – пінне» у деяких випадках використовують розчини гідрату окису амонію NH_4OH , нашатирний спирт з додаванням кількох крапель лляної олії.

Роботу ведуть послідовно невеликими ділянками. Залишки розчину видаляють з картини тампоном, змоченим в пінні. Обробку ділянки закінчують протиранням сухим тампоном. Поряд з ватними тампонами застосовують щетинні пензлі та хірургічні скальпелі. На гладкій поверхні живопису буває достатньою обробка тільки тампоном, але на живописі з яскраво вираженою фактурою мазка або зерном полотна доводиться видаляти бруд з поглиблень, утворених типом авторської манери виконання або переплетенням ниток полотна. У цих випадках тампон знімає бруд тільки з опуклих частин фактури фарбового шару, не зачіпаючи заглиблень. Тоді роботу ведуть щетинним пензлем, а видаляти розчинник доводиться не просто ватним тампоном, а ватою, оберненою в два шари марлі, інакше волокна вати чіпляються за нерівності мазка. З тієї ж причини протирку замінюють прикладанням тампона. Окремі скупчення забруднень і екскременти комах видаляють вістрям скальпеля [4, с.32].

До видалення, утоньшення і вирівнювання лакової плівки приступають після закінчення всіх технічних процесів, видалення поверхневого забруднення і регенерації лаку. Роботі з лаком обов'язково передує дослідження стану лакової плівки і збереження живопису. Люмінесценція лаку в фільтрованих ультрафіолетових променях фіксується фотографічно, природа лаку визначається хімічним аналізом і пробами на розчинність [6, с.21].

Лак для аналізу беруть тільки з невідповідального фрагмента живопису близько країв картини. Якщо лак не можливо зняти скальпелем, його знімають тампоном, змоченим 96% етиловим спиртом. Інших розчинників застосовувати не слід, оскільки вони порушують чистоту реакції. Зняти лак за допомогою етилового спирту вдається в тому випадку, коли плівка складається з м'яких смол. Олійні лаки з твердими смолами або білкові покриття спиртом не розчиняються, тому їх завжди треба брати скальпелем. У разі, якщо багат шарові лакові покриття складаються з плівок різних за твердістю смол і нанесені в різний час з великим проміжком, проби вдається взяти пошарово. Проби визначають, яким складом, яким методом і до якої міри слід видалити, вирівняти або стоншити лак [3, с.63].

Картина, що має втрати фарбового шару, заповнені реставраційним ґрунтом, зорво не сприймається єдиним колористичним цілим : пля-

ми ґрунту різко кидаються в очі, порушуючи колірну гармонію, і заважають естетичному сприйняттю твору. Така картина не має експозиційного вигляду, тобто не може бути експонована в залах музею. Тому проводяться тонування, які надають твору експозиційного вигляду.

При виконанні тонування реставратор повинен керуватися такими правилами : 1) фарба наноситься строго в межах втрат авторського живопису; 2) тонування повинне бути вилучене без шкоди для збереження авторського фарбового шару; 3) фактура поверхні та колір відновленої ділянки повинні бути близькі до фактури й кольору прилеглих ділянок авторського живопису.

Уявлення, що втрачений пастозний мазок авторського живопису може бути замінений таким же мазком свіжої фарби, – невірне. У фарбовому шарі картини, виконаної не одне десятиліття тому, відбулися зміни, пов'язані з процесом висихання. Олія окислилась, потемніла й ущільнилась, фарби набули прозорості. Цим змінам неминуче піддається й реставраційна фарба. Вони будуть більш візуально помітні, ніж корпусно накладений мазок. Тому реставраційну фарбу потрібно накладати гранично тонким шаром. Імітація форми авторського мазка або особливостей полотна і ґрунту створюється шляхом обробки реставраційного ґрунту.

Розрізняють два види тонувань : 1) тонування реставраційного ґрунту, введеного в місця втрат; 2) тонування потертостей фарбового шару, що не вимагає підведення реставраційного ґрунту [5, с.18].

Отже, описані процеси надзвичайно складні й актуальні в контексті пам'яткоохоронної та реставраційної практики. Їх подальше дослідження потребує систематичного комплексного аналізу.

Список використаних джерел

1. Селищева И. Реставрация станковой масляной живописи / И.Селищева – К. : Руководство по реставрации масляной живописи. – 1976. – Вып. 6-7. – 28 с.
2. Аггеев П.Я. Старинные руководства по технике живописи / П.Я.Аггеев – К. : Вестник изящных искусств. – 1887. – Т. 5. – 509 с.
3. Алешин А.Б. Реставрация станковой масляной живописи в России. / А.Б.Алешин – Львов, 1989. – 63 с.
4. Виннер А.В. Материалы масляной живописи / А.В.Виннер – М. : Сварог и К, 2000. – 32 с.
5. Голиков В.П. Структура живописи, причины ее повреждений и качество реставрации / В.П.Голиков – К. : Художественное наследие.

Хранение, исследование, реставрация. – Вып. 16. – М. : ГосНИИР, 1995. – 18 с.

6. Гренберг Ю.И. Технология и исследование произведений станковой и настенной живописи / Ю.И.Гренберг – М., 2000. – 21 с.

The article presents the laconic analysis of the process of restoration of the works of art on the linen basis.

Keywords : restoration, painting, building, clearing, toning.

УДК 398(075.8)

Дволінська Г.Р., студентка IV курсу
Науковий керівник : **Аліксійчук О.С.**,
кандидат педагогічних наук, доцент

ХАРАКТЕРИСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКИХ ДИТЯЧИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ

У статті розкриваються історико-культурні традиції виконання дитячих народних пісень. Аналізується їхнє функційне призначення та визначається естетико-терапевтична функція.

Ключові слова : дитячий фольклор, дитячі народні пісні, естетико-терапевтична функція.

Українська народна пісня – це особливий жанр народної творчості, який виступає надзвичайно ефективним засобом естетичного впливу на дитину : передбачає роботу самопізнання, розвиток особистісних якостей дітей та їх психокорекцію. Дитячий музичний фольклор знаходиться біля витоків еволюції всієї людської культури. Він дійшов до нас з глибин століть, зберіг надзвичайно цінні компоненти народної мудрості. Саме поняття фольклору англійського походження : folk – народ та lore – знання, мудрість.

Вагомий внесок у збереження, пропаганду та педагогічне застосування дитячого фольклору належить таким дослідникам як : В.Бойко, Г.Воробей, Ю Руденко, Т.Самотулка, З.Сергійчук, О.Смоляк, Д.Яворницький тощо.

Метою статті – висвітлити та охарактеризувати особливості дитячих народних пісень.

Українська народна дитяча пісня – це найпростіший і найпоширеніший жанр народної творчості, який відповідає дитячій психології і

побуває серед дітей, характеризується закінченою мелодією, що узгоджується із загальним змістом тексту, та існує у синкретичній єдності із танцем, грою, інструментальною музикою, обрядом тощо. Фольклор, на думку дослідниці Л.Назарової, це певний конгломерат, модель, у якій особистість окремої людини та «особистість народу» – єдине ціле, холистичне явище [3].

Холістичний походить від англійського whole, що означає ціле, усе. Крім того, цей термін використовується для позначення спеціальної системи лікування, у якій лікується не один окремих орган, а й увесь організм у цілому. Цей термін можна застосувати й до фольклору.

Аналогічну картину спостерігаємо й у змістовому компоненті впливу народнопісенного жанру : єдність загальних інтересів, потреб, переживань, спільність праці та розваг відбивалися в ритмах та інтонаціях пісень котрі склалися народом.

Проходячи своєрідний природний відбір, народні ритмо-інтонації позбавлені відкритої композиторської суб'єктивності. Це мова цілком об'єктивного, зрозумілого всім відображення людських почуттів та дійсності. В силу своєї зрозумілості вона здатна швидко й легко сприйматися навіть невідповідним слухачем, створити психологічну атмосферу приємного, близького, рідного.

До жанру української народної дитячої пісні, як складової дитячого фольклору, належать всі зразки народної творчості, що відповідають дитячій психології і побувають серед дітей. Сюди відносять народні музично-поетичні твори, розраховані на дітей, які або перейшли в дитячий репертуар з фольклору дорослих, або є власне дитячою творчістю [5]. Особливістю української дитячої народної пісні є її відповідність психолого-фізіологічному розвитку дитини. Вона узгоджується з діапазоном дитячого голосу, має досить чітку ритмічну основу, яка дає можливість пісні бути нерозривною частиною рухових забав та ігор : на це вказували : М.Верховинець, О.Суховерська, Г.Терлецький та ін.

Виконання майже усіх дитячих народних пісень характеризується динамічністю. Метроритмічна та інтонаційна структура їх підпорядкована рухам-підскокам, гойданням, стрибкам, маршовості. Виняткова мелодійність українських народних дитячих пісень нерідко будується на типових зворотах мовної інтонації. При цьому більшість пісень, за дослідженнями К.Луганської, має мажорний лад, лише незначна кількість зразків написана в мінорі [2].

Відома дослідниця українського музичного дитячого фольклору Г. Довженок зазначає, що нескладні завершені за формою, короткі музично-поетичні поспівки пов'язані з прадавньою виробничо-магічною діяльністю людини. Для них властива єдність слова, музики, танцю, причому першорядну роль у цій єдності дослідниця надає слову [1].

Своїм поетичним змістом ці пісні виявляють дитячі уподобання і зацікавлення. Так, героями дитячих народних пісень можуть виступати відомі дітям тварини та рослини; досить широко представлені пісні про природні явища, які бачить дитина у своєму житті, та трудові процеси; часто пісенним сюжетом стають казки.

У народних українських дитячих піснях внаслідок багаторазової «перевірки на стійкість», шліфування музичної інтонації і поетичного тексту, викристалізувалася зразкова музично-поетична діада, вона здатна конкретно і виразно характеризувати внутрішній емоційно-психічний стан людини. Отже, синтетично-інтонаційна властивість українських народних дитячих пісень, котра проявляється в певній інтонаційній загальності між мовою та мелодією при збереженні єдиного художнього образу, дає ключ до розуміння специфіки музичної мови.

За своєю суттю українська народна дитяча пісня є мистецтвом загальнолюдським, вона орієнтована на масове сприймання. В українському народному дитинознавстві дитяча пісня здавна використовується як дієвий засіб естетичного виховання маленької особистості, вона апелює до почуттів та переживань кожної дитини. Універсальність та легкість сприймання народної дитячої пісні музично невідповідним слухачем, як бачимо, впливає з самої природи цього жанру.

Спів народної пісні дає можливість дитині через власне виконання пережити світ почуттів, емоцій, який відкривається у піснях, та визначити своє суб'єктивне ставлення до твору.

Наспиви народних пісень завжди були зрозумілими кожному члену соціального середовища, впливали на людину усією силою своєї емоційно-естетичної дії, формували найцінніші якості що були необхідними у процесі особистісного та духовного становлення людини.

Список використаних джерел

1. Довженко Г. Дитячий фольклор / Г. Довженко. – Київ : Дніпро, 1986. – С.98.
2. Довженко Г., Луганська К. Дитячий фольклор / Г. Довженко., К. Луганська. – К. : Наукова думка, 1984. – 471 с.

3. Назарова Л.Д. Фольклорная арт-терапия / Л.Назарова. – СПб. : «Речь», 2002. – 240 с.
4. Ростовський О.Я. Музичний фольклор у вихованні молодших школярів / О.Я.Ростовський. – К. : Поч. школа, 1992. – №9. – С.24-29.
5. Смоляк О.С. Український дитячий музичний фольклор / О.С.Смоляк. // Підручник-хрестоматія для викладачів та учнів. Вип. 1. – Тернопіль : Лілея, 1998. – 80 с.

The history-culture traditions of implementation of child's folk songs open up in the article. Their is analysed function setting and a aesthetics-therapeutic function is determined.

Keywords : *child's folklore, child's folk songs, aesthetics-therapeutic function.*

УДК 785.1(09)

Дячук М.С., студентка III курсу

Науковий керівник : Каргашова Ж.Ю., старший викладач

ЕВОЛЮЦІЯ СТАНОВЛЕННЯ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА

В статті висвітлюється важливий етап в еволюції становлення інструментального виконавства як професійного мистецтва.

Ключові слова : *інструментальне виконавство, композитор-віртуоз, виконавсько-інструментальна техніка, гедоністичні погляди.*

Становлення інструментального виконавства як окремої галузі мистецтва з притаманними йому особливостями, художніми та технічними завданнями – складний, довготривалий процес, пов'язаний з еволюцією суспільного музикування, розвитком музичних жанрів та стилів. Музичне виконавство зароджується в період перших спроб фіксації музики умовними знаками і остаточно набуває самостійності, з чітким розділенням музичних спеціальностей (композитор-виконавець), на початку XIX ст.

Важливим історичним етапом для процесу диференціації видів професійної музичної діяльності, які і призвели до появи виконавської діяльності, як виду мистецтва, став період у європейському мистецтві кінця XVIII- початку XIX століття.

Протягом першої половини XIX століття інтенсивно змінюється музичне життя європейських міст. Відбувається демократизація мистець-

кого життя : розширюється музична освіта, відкриваються загальнодоступні навчальні заклади, консерваторії, з'являються музичні товариства, газети і журнали, музичні видавництва, росте число любителів аматорського музикування. Змінюються форми організації музичного життя, соціальний склад аудиторії, виникає нова форма музикування – платний публічний концерт. В цей час відбувається інтенсивний процес розвитку інструментального виконавства. Молоді талановиті музиканти прагнуть досягти певної технічної майстерності й навіть віртуозності, щоб завоювати прихильність публіки. Ця тенденція викликала інтерес до питань формування і вдосконалення виконавсько-інструментальної техніки. Зацікавленість музично-виконавським, а особливо фортепіанним, мистецтвом з боку передової частини суспільства спричинив появу концертуючих виконавців світового масштабу. На початку XIX століття формується новий тип музиканта – «віртуоз-композитор», який, як і «композитор-віртуоз» XVII-XVIII століття, поєднував і композиторську, і виконавську діяльність. Однак, на противагу останнім, для яких виконавська діяльність була засобом реалізації власних творчих устремлінь, «віртуози-композитори» розглядали композиторську творчість як засіб демонстрації власної виконавської майстерності. Таке поєднання композиторського обдарування з видатним виконавським талантом є явищем унікальним, тому цілком природно, що об'єктом уваги слухачів була не інтерпретація твору, а техніка (у широкому розумінні цього поняття) виконавського мистецтва, принаймні до того часу, коли виконавство не виокремилось у суспільній свідомості від композиторської творчості. Звернення до масової аудиторії висуває перед виконавцем нові творчі задачі. Великі концертні зали з новими акустичними умовами вимагали від виконавців більшої сили і інтенсивності звучання, пошуку нових виразових і технічних засобів виконання, розвитку техніки, як динамічної форми передачі руху. Все частіше виконавці використовують елементи «видовищності», з метою посилення психологічного впливу. Виконуючи лише власні твори, «віртуози-композитори», не наділені видатним творчим обдаруванням, обмежуються жанрами віртуозних концертів, варіацій та фантазій на теми з відомих опер. Всі ці п'єси – парафрази, ремінісценції, в яких, зазвичай, переважали віртуозні зовнішні трюки, не відзначалися глибоким змістом, до того ж предметом зацікавлення публіки було саме виконання, а не художній задум композитора. Слухач, судячи про твір віртуоза-композитора, оцінював не його художню значущість, а технічно-виконавські засоби, які були використані музикантом. Публіку не ці-

кавила глибина та сила музичного твору, їй подобалася сенсаційність художнього успіху, модні імена артистів. Цінувалося лише захоплююча віртуозність, яка межувала з ефектом циркових трюків, до яких вдавалися виконавці аби зацікавити глядача. Художня цінність виконуваних творів залежала від того ким вони інтерпретуються. Виробленню об'єктивних критеріїв оцінювання самого виконавства заважав суб'єктивізм слухацької публіки, консервативні погляди на виконавство, як мистецтво, що виконує лише розважальну функцію, як на вид діяльності, який не потребує аналізу. Однак, констатуючи малохудожню значущість музичних творів, виконуваних на сценах концертних залів того періоду, варто визнати той факт, що всі вони, в тій чи іншій мірі, сприяли збагаченню мистецтва виконавства новими технічними прийомами гри, які в подальшому успішно використовували в своїй творчості видатні композитори романтики.

В другій половині XIX століття окреслилася тенденція поступової відмови концертантів від виконання виключно власних творів, які, як правило, не входили до репертуару інших артистів. Звернення до інтерпретації шедеврів музичного класицизму та романтизму призвело до вироблення принципів оцінок художньо-стильових особливостей виконуваних творів. Вперше була висловлена думка про необхідність дотримання стилю виконання стилістиці музичного твору. Процес цей був ускладнений боротьбою з консервативними гедоністичними поглядами на виконавське мистецтво. Основною рушійною силою в цій боротьбі стала просвітницька діяльність композиторів-просвітителів епохи романтизму Ф. Ліста, Г. Берліоза, Р. Вагнера, Р. Шумана та інших, які відстоювали гуманістичні, прогресивні тенденції. В своїх літературно-критичних, філософських, естетичних працях ними висвітлювалися погляди на прогресивне мистецтво, критерії оцінювання, принципи та методи аналізу виконання, піднімалися питання змістовності музичного виконавства, ідейно-художнього рівня репертуару. Композитори виступали проти порожньої віртуозності, беззмістовності репертуару, ставлення до виконавства як до світської розваги. Гедоністичним поглядам на музичне мистецтво і виконавство композитори протиставляли ідеї інтелектуального і емоційного розвитку людини засобами мистецтва, виступали зі вступними словами про музику, пояснюючи її зміст, прагнучи залучити до неї якомога більше число слухачів.

Подальший розвиток музичного мистецтва спричинив остаточне професійне розділення музикантів на солістів-концертантів, акомпаніа-

торів, оркестрантів, педагогів, композиторів, музичних редакторів. Історичний закономірний процес диференціації видів професійної музичної діяльності з часом призвів до появи виконавської діяльності, як виду мистецтва, який передбачав володіння високим рівнем майстерності.

Список використаних джерел

1. Алексеев А.Д. Творчество музыканта-исполнителя. – М. : Музыка, 1991. – 102 с.
2. Бурковський Г.В. Питання фортепіанного виконавства. – К. : Муз. Україна, 1983. – 140 с.
3. Гектор Берлиоз. Избранные статьи. – М. : Государственное музыкальное издательство, 1956. – 405 с.
4. Зильберквит М.А. Музыкально-исполнительское искусство. – М. : Знание, 1982. – 56 с.
5. Здобнов Р. Исполнительство – род художественного творчества / Эст. очерки. Вып. 2. – М. : Музыка 1967. – с.98-148.
6. Кашкадамова Н. Історія фортеп'янного мистецтва. ХІХ сторіччя : Підручник. – Тернопіль : АСТОН, 2006. – 608 с., нот
7. Кенигсберг А. Рихард Вагнер. Краткие очерки жизни и творчества. – Л. : Государственное музыкальное издательство. 1963. – 125 с.

The paper highlights an important stage in the evolution of instrumental performance as a professional art.

Keywords : *instrumental performance, the composer-virtuoso, performing instrumental technique, hedonistic views.*

УДК 78.071.1:784.3477

Заболотна О.Д., студентка магістратури
Науковий керівник : Яропуд З.П.,
кандидат педагогічних наук, професор

СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТОК ХОРОВОГО НАВЧАННЯ ТА ВИХОВАННЯ В КУЛЬТУРНІЙ ТРАДИЦІЇ ТА МУЗИЧНО-ОСВІТНІЙ ПРАКТИЦІ НАЦІОНАЛЬНОЇ ШКОЛИ

У статті висвітлюються основні віхи розвитку традицій хорового виховання і навчання в Україні і прослідковується їх становлення.

Ключові слова : навчання, виховання, освіта, хоровий спів, учні, хорове виховання, музика.

Хоровому співу як традиційному та демократичному виду музично-виконавської діяльності учнів належить велика роль у формуванні їх духовності, збагаченні національної традиції співу. Особливого значення у формуванні духовності молодого покоління набувають традиції національної освіти і виховання. Документально підтверджено, що накопичення досвіду виконавсько-хорової та музично-виховної діяльності в Україні розпочалося з X століття. Так, вже на той час в Київській Русі існували відомі церковно-співацькі школи у Києві та Чернігові, де здійснювалася підготовка уставників та керівників церковних хорових колективів [1, с.20]. В перших школах та в побуті навчання дітей співам та музики відбувалося на народнопісенних традиціях, які глибоко проникали в практику музично-естетичного виховання.

Серед провідних тенденцій історичного періоду XII-XIII ст. найбільшої значущості набули : навчання хорового співу з дитячих років; виховання учителів музики з осередку співаків хору; багатопрофільність підготовки майстрів церковного співу. Прикладом розвитку демократичних тенденцій в музичній освіті XIV-XVII ст. стало козацьке виховання, основною ідеєю якого був гармонічний розвиток особистості – фізичний, інтелектуальний, морально-естетичний.

Упродовж XVI-XVIII ст. в Україні набув розвитку новий тип школи – демократичного спрямування (Острозький культурно-освітній центр, Кам'янець-Подільська, Львівська і Київська братські школи, Києво-Могилянська колегія). Просвітницькі ідеї гуманістів реалізувались передусім у підготовці друкованих книг, що сприяло піднесенню грамотності, в тому числі музичної, та залученню до участі в освітньому процесі дітей з народу. Першими півчими книгами в Україні були Осьмогласник, Псалтир, «Часослов».

З початку XVII ст. центром формування нової педагогічної, теоретичної та виконавської школи співу став Київ. Характерною особливістю школи була її спрямованість на масове естетичне виховання. Методика навчання музики дозволяла залучати до хорового співу всіх, хто вчився у початкових класах [2, с.49].

Найбільш давнім вітчизняним посібником для освоєння нотного, тобто акордового співу є праця невідомого автора «Что есть мусикия?». Найвищим досягненням музично-теоретичної та музично-освітньої думки останньої чверті XVII- першої чверті XVIII ст. стали педагогічні пра-

ці Миколи Дилецького (Ділецького). – «Спосіб до заправи дітей» та «Грамати́ка музикальна. Та створений Михайлом Березовським підручник «Буквар і Грамати́ка», що вважається транскрипцією праці М.Дилецького. Та праця Степана Бишковського «Грамати́ка партесного співу». Цікаво, що XVIII ст. знаменувалося тим, що в Україні вже існувала система початкової сільської диригентсько-хорової освіти, яка забезпечувала підготовку регентів та учителів співу для села; відкриття у Глухові Школи співу та інструментальної музики з метою підготовки для царського двору грамотних півчих та музикантів. В середині 60-х років XVIII ст. центром музичної освіти став Харків. У Харківському коле́гіумі було відкрито спеціальний клас «вокальної та інструментальної музики». Подібний музичний клас було створено і в Київській академії (1799 р.), діяльність якого наближалася до мистецької школи з акцентом на вокально-хоровому навчанні та концертній практиці. Формуванню засад демократичної за змістом хорової творчості та піднесенню хорового виховання сприяла праця композиторів-просвітників М.Лисенка, С.Людкевича, В.Сокальського, А.Вахняніна, В.Матюка, С.Воробкевича, Ф.Колеси. Їх хоріві збірки, методичні посібники та статті з питань музично-виховної роботи у провідних мистецьких журналах того часу («Сяйво», «Вісник культури і життя», «Музика») відіграли суттєву роль у розвитку хорового виховання в Україні.

У другій половині XIX ст. – на початку XX ст. хорове мистецтво України прагнуло вийти за вузькі рамки релігійно-культових обмежень на світське «культурне поле», доступне широкому колу слухачів. Майстри хорової справи тих часів зверталися до музичного фольклору як до цілісної системи, що увібрала багатотисячолітній мистецький досвід народу. З метою підвищення рівня хорової освіти було відкрито загальнодоступні музичні класи у Києві та Харкові.

Ідею розбудови музичного виховання в Україні на національних засадах у 20-ті роки XX століття підхопило одне з найвизначніших мистецьких об'єднань Товариство ім.М.Леонтовича.

В сфері хорового виховання дітей та юнацтва 20-років XX століття плідно працювали – В.Верховинець, П.Демуцький, С.Дрімцов, О.Дзбанівський, П.Козицький, О.Кошиць, М.Леонтович, Б.Лятошинський, Я.Степовий, Л.Ревуцький, К.Стеценко, на Галиччині В.Барвінський, С.Людкевич. Їх твори для дітей та молоді посіли чільне місце в репертуарі учнівських хорів та ансамблів. Високий професіоналізм композиторської техніки вищезазначених митців значною мірою обумовлений

тісною взаємодією класичних засад музичної творчості і досвідом народного музикування [3, с.141]. У музичному вихованні популярними того часу були підручники К.Стеценка «Початковий курс навчання дітей нотного співу», М.Леонтовича «Підручник для навчання співу в народних школах», вокально-хорові збірки М.Лисенка «Молодощі», В.Верховинця «Танки і народні ігри», К.Стеценка «Шкільний співак». Серйозним кроком вперед до систематизації і, в той же час, конкретизації вокально-хорових знань та умінь учнів стало впровадження у більшості шкіл України програм та поурочних методичних розробок з музики для учнів початкової та основної школи (група авторів : О.Ростовський, Л.Хлебнікова, Р.Марченко, З.Бервецький, 1996.). Укладачі цього державного педагогічного документу приділили суттєву увагу вивчення української музики(народної, професійної) та співам, як найбільш демократичному і доступному виду діяльності, що має витоки з найглибінніших теренів народного життя.

За інформацією міністерства освіти та науки України кількість реально діючих хорових колективів загальноосвітніх навчальних закладів становить неприпустимо малий показник – 15% від загального числа ЗНЗ I-II ступеня в країні. Це свідчить про те, що організація та керівництво музично-освітнім процесом в державі потребує суттєвої корекції та змін, врахування потенціальних можливостей хорового виховання дітей шкільного віку. Ефективність навчання і виховання повинна сьогодні оцінюватися не тільки по тому, настільки успішно вона забезпечує засвоєння та відтворення успадкованих з минулого знань та цінностей, а по тому, чи підготовлене молоде покоління до самостійної творчої діяльності, постановки і вирішення нових завдань, яких не було і не могло бути в досвіді минулих поколінь. На жаль, слід констатувати, що в чинних програмах загальноосвітніх навчальних закладів з предметів «Музика» та «Музичне мистецтво» хоровому співу як традиційному та демократичному виду музично-виконавської діяльності учнів не приділено належної уваги, і таким чином, не надано можливості використання в повній мірі його виховного потенціалу.

Список використаних джерел

1. Парфентьев Н.П. Древнерусское певческое искусство в духовной культуре Российского государства XVI-XVII в.в. Школы. Центры. Мастера / Н.П.Парфентьев. – Свердловск : Изд-во Уральского ун-та, 1991. – С.20.

2. Хижняк З.І. Києво-Могилянська академія / З.І.Хижняк. – К., 1981. – С.49.
3. Історія української музики. – 1917-1941. – Т. 4. – К. : Наукова думка, 1992. – С.141.

The article highlights the key milestones of the choral traditions of education and training in Ukraine and traced their development.

Keywords : training, education, education, choir, students, choral education, music.

УДК 373.016:78.159

Задорожна О.В., студентка магістратури
Науковий керівник : Лабунець В.М.,
кандидат педагогічних наук, професор

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ ЕСТЕТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ДІТЕЙ СТАРШОГО ДОШКІЛЬНОГО ВІКУ

У статті висвітлено основні аспекти експериментальної роботи, спрямованої на формування естетичної культури старших дошкільників.

Ключові слова : творча особистість, естетична орієнтація, художньо-творчі здібності, естетичний смак.

Відомий постулат, що вихована людина – це людина, яка вміє знаходити, відчувати, творити прекрасне в житті і в мистецтві, оцінювати явища і факти оточуючого світу за законами гармонії і краси. Саме в цьому напрямку необхідно працювати педагогам у вік шаленого росту науково-технічного прогресу.

Естетична культура є органічною частиною культури людства в цілому. Під естетичною культурою розуміють систему засобів і продуктів, за допомогою яких людина освоює світ. Естетична культура досить складна система, до складу якої входять чуттєвість та інтелектуальні здібності людини, уявлення про навколишній світ, оточуючі предмети і форми поведінки, створені людиною через природну необхідність і за законами краси.

Особливе місце у формуванні і розвитку естетичної культури людини займає спілкування з мистецтвом, яке дозволяє людині зрозуміти свої естетичні здібності та відкриває необмежені можливості для їх удосконалення. Впливаючи на наші думки і почуття правдою і красою,

мистецтво носить в собі ідеальні погляди на людину у всій багатогранності її існування. Відкрити світ художніх цінностей, розбудити потяг до творчості, розкрити індивідуальність – ось мета культури і мистецтва в суспільстві.

Стає зрозумілим, що будь-який пошук поліпшення рівня естетичної культури дошкільників заслуговує на увагу.

Розв'язання цього складного питання значною мірою залежить від науково обґрунтованої педагогічної системи, яка ґрунтується на врахуванні сучасних вітчизняних і світових тенденцій у розвитку освіти, нових теорій і концепцій, перспективних духовно-творчих естетичних орієнтацій.

Виняткову роль в естетичному вихованні дошкільників відіграють предмети естетичного циклу (малювання, музика). На заняттях з цих предметів діти не лише здобувають певні теоретичні знання з конкретних видів мистецтва, а й набувають відповідних практичних умінь та навичок, розвивають свої мистецькі здібності. Вагомим доповненням до цього циклу є години читання, на яких діти засвоюють багатство і красу рідної мови, знайомляться з дитячими творами рідної та світової літератури. На заняттях валеології відкриваються великі можливості використання краси природи, формування бережливого ставлення до неї. Певне виховне значення має як естетика праці дітей і продуктів праці, так і вміння та навички, набуті в процесі праці, що дають змогу особистості творчо виявити себе. На уроках фізичного виховання діти вчать красиво і правильно триматися й ходити.

На розв'язання завдань естетичного виховання спрямована також індивідуальна виховна робота. Розширювати й поглиблювати свої естетичні знання, уміння й навички діти можуть і у спеціалізованих освітньо-виховних установах : музичних і художніх школах, будинках і палацах творчості, студіях.

Отже, для духовного збагачення особи, формування у неї високих естетичних смаків, розвитку творчих якостей важливе значення має як система засобів, що обирається з цією метою, так і чіткість завдань : вирішувати питання «як робити?» безвідносно до питання «що і для чого робить людина?» досить небезпечно, бо потім всі ці знання, прийоми і правила немовби застигають і не дають людині, яка вже сформувалася, вільно ними користуватися.

Як відомо, в дошкільному віці у дітей виникає стереотип сприйняття – явище дуже шкідливе не тільки для розвитку естетичних, а й мо-

ральних якостей особи. Стандарт у сприйнятті художніх образів поступово породжує стереотип власних думок, висловлювань, почуттів, нарешті, взаємин з іншою дитиною. Тому необхідно постійно вести роботу з формування здатності бачити й чути, а не тільки спостерігати та слухати музику, слово, барви, природу.

Види залучення дітей до якісного боку діяльності у сфері прекрасного можуть бути найрізноманітніші – творчі вправи, заняття образотворчим мистецтвом, музикою тощо. Творчі вправи ставлять дітей у становище художника, який самостійно розв’язує естетичне завдання, виховують увагу до образу, поетичної мови, художньої деталі, формують уміння пов’язувати деталь з основою власних оцінних суджень. Безумовно, подібні види робіт сприяють розвитку творчих здібностей дітей, спонукають їх до самостійності, пошуку нешаблонного розв’язання будь-яких, не тільки суто художньо-естетичних проблем. Усе вище описане сприяє більш широкій орієнтації дошкільників у світі прекрасного, формуванню у них не тільки естетичних смаків, а й високих ідеалів, чітких світоглядних і моральних позицій.

Таким чином, ми вважаємо, що процес розвитку естетичної культури старших дошкільників передбачає такі основні завдання :

1. Систематично розвивати сприйняття прекрасного, естетичні почуття, творчу уяву дітей. Всі види мистецтва, природа і побут сприяють цьому, викликають безпосередній емоційний відгук, радість, хвилювання, захоплення.
2. Заохочувати дітей до діяльності в галузі мистецтва, навчати їх початковим художнім знанням, практичним вмінням, виховуючи у них потребу і звичку посилено вносити елементи прекрасного в навколишнє середовище, громадські відносини.
3. Формувати основи естетичного смаку дітей і здібності самостійно оцінювати твори мистецтва і явища життя.
4. Розвивати художньо-творчі здібності дітей. Їх діяльність пов’язана з мистецтвом, завжди повинна бути невимушеною, насиченою радісним прагненням, творчою уявою, ініціативою. Чим більш естетично розвинена дитина, тим міцніші її художні вміння і навички, тим повніше розгортається її творча діяльність.

Список використаних джерел

1. Державний стандарт загальної середньої освіти в Україні : Освітня галузь «Початкова школа». – К. : Генеза, 1997.

2. Коваль Л.Т. Виховання почуття прекрасного. – К. : Рад. школа, 1983. – 120 с.
3. Маценко Ж. Визначення рівнів естетичного сприймання // Початкова освіта. – 2003. – №3(195). – С.10- 11.
4. Рагозіна В. Особистісно-зорієнтований підхід до діагностики розвитку учнів у процесі художньо-естетичного виховання // Рідна школа. – 2002. – №11. – С.50- 52.
5. Ростовський О.Я. Взаємозв'язок різних видів мистецтва на уроках музики : Метод. рекомендації. – К. : Освіта, 1991. – 48 с.

In the article the basic aspects of the experimental work directed on forming of aesthetically beautiful culture of senior under-fives are reflected.

Keywords : *creative personality, aesthetically beautiful orientation, artistic-creative capabilities, aesthetically beautiful taste.*

УДК 7.047

Закарян М.С., студентка VI курсу
Науковий керівник : Підгурний І.С.,
кандидат мистецтвознавства, доцент

ВИКОРИСТАННЯ ТРИПІЛЬСЬКОЇ СТИЛІСТИКИ В УКРАЇНСЬКОМУ НАРОДНОМУ МИСТЕЦТВІ

У вітчизняному мистецтвознавстві проблема об'єктивного глибинного аналізу народної орнаментики набуває дедалі більшої актуальності.

Ключові слова : *народне мистецтво, орнамент, трипільська культура.*

В працях Кульчицької Г., Каганця І., Пошивайла І., Рибаківа Б., Мельничука Ю. та інших помітні новітні спроби заглиблення в зміст орнаментальних знаків і символів, визначення їх походження. Дослідники сміливіше проводять паралелі між орнаментами давніх культур, які існували на українських теренах, і сучасного традиційного народного мистецтва, підводячи до цілком логічних висновків про наступність культур в історичному процесі буття, про етнічну спорідненість і спадкоємність. Наукове осмислення української народної орнаментики і її витоків стає важливим фактором в етнологічних та історичних дослідженнях, який не поступається вагомістю перед давніми письменами. Орнаментальні

знаки і символи древніші від письмен і ємкі за змістом, іноді вони вміщують у собі неймовірно широкі і загальні світоглядні поняття.

Останнім часом дедалі більше людей звертаються до народних традицій, звичаїв, ремесел, до витоків історії власного етносу. Разом з рушниками, вишиваними сорочками, писанкарство є одним з найдавніших видів народного мистецтва, яке сягає своїм корінням у глибину віків, аж до часів Трипілья. Перше знайомство з орнаментами сучасних вишивок і гаптувань на українському народному одязі, з візерунками на рушниках, килимах, мальованому посуді, різбляних виробих з дерева виявляє спільність з орнаментами аналогічних предметів побуту наших пращурів доби трипільської культури [2, с.161]. Нажаль і досі більшість людей вважає їх витворами наших сучасників. Це не так. Ми лише продовжуємо використовувати елементи творів давніх українців, додаючи від себе чи то якусь їх нову комбінацію, чи то нове кольорове рішення деталей, а в основі лишаються все ті ж наші прадавні орнаменти, які від початку були не окрасою, а магічними знаками заклинання, оберегами.

Багато орнаментальних мотивів українських писанок мають прямі паралелі з орнаментациєю трипільської мальованої кераміки [2, с.89]. Перш за все це орнаментация, що пов'язана з поклонінням небу і небесним світилам. Значне місце у колі цих уявлень посідає солярна орнаментация. Це найпоширеніший трипільський орнаментальний мотив. Форми його графічного зображення необмежені. Сонце зображують як коло, спіраль, ружу, сваргу, зірку.

В сучасній орнаментиці зображення сонця стало звичайним дуже поширеним орнаментальним мотивом, який веде свій початок з часів найдавнішої дослідженої цивілізації – трипільської.

Меандр – ще один розповсюджений хвилястий орнамент українських писанок. Він має багато різних модифікацій і часто називається «безконечником». На писаклах Гуцульщини елементи меандру мілких розмірів, через це він сприймається як мереживо. Про дуже давнє походження українського меандру свідчать численні археологічні знахідки. Зокрема, більшість керамічного посуду з часів трипільської культури прикрашена різноманітними формами хвиль.

Орнаментальні композиції на вишитих українських рушниках переходили упродовж тисячоліть і вражають багатством образних вирішень та духовною глибиною змісту. Використовуючи досить обмежену кількість мотивів, майстри, завдяки безмежному числу варіантів, досягали безлічі неповторних композиційних та образотворчих рі-

шень. Разом з тим, уся народна традиція вишивання рушників неперушно трималася єдиного стилістичного русла, що, очевидно сформувалося в дуже давні часи. Формування стилю базувалося на міцній ідеологічній основі, лише цим можна пояснити дивовижну поширеність і сталість використання одних і тих самих мотивів [3, с.27].

Перші відомості про ткацтво на українських землях також сягають періоду трипільської цивілізації. Із тих далеких часів дійшли до нас унікальні текстильні техніки, магічна система знаків і символів, які збагачувалися майстрами-ткачами упродовж тисячоліть. Особливе місце в системі виробництва художніх тканин посідає тканий рушник, що був і залишається одним з джерел етнічної своєрідності української традиційної культури.

Захоплюють дух візерунки на глечиках Трипільської культури : дерева, галузки, листя, квіти, насіння-зерна, зооморфні та антропоморфні зображення з піднесеними над головою руками – берегині. Такі ж мотиви знаходимо в наші часи на традиційних вишивках і тканих рушниках» [3, с.64].

Сьогодні виробництво тканих рушників разом з іншими видами народного мистецтва виступає важливою складовою частиною етнопросторового середовища, в якому живуть сучасні українці.

Гончарство упродовж віків зберегло не лише орнаmentaцію, а й основні форми виробів – миски, глеки, зерновики, макітри. До нашого часу їх форма, спосіб виготовлення та нанесення орнаменту майже не зазнали змін.

Українці належать до когорти цивілізованих етносів світу, що зберегли унікальну національну культуру, в тому числі іграшкову. Як відомо, найдавніші пам'ятки прототипів іграшок знайдено на теренах українських земель під час археологічних розкопок поблизу Мізина на Чернігівщині. Палеолітичні мізинські скульптурки жінок, тварин, птахів, тарахкальця, виліплені з глини, вирізані з каменя та із бивня мамонта і оздоблені геометричним орнаментом, зроблені понад 20 тис. років тому. У дрібній пластиці різних археологічних періодів (палеоліту, неоліту, енеоліту та ін.) вбачаємо чимало ознак, притаманних українській народній іграшці, яка впродовж тисячоліть зберігає пластичну образність, етносимволіку і фактично є віддзеркаленням прадавньої культури українців [1, с.18].

У світі малят іграшка поставала першим духовним чинником на стежці пізнання навколишнього життєвого простору, народних звичаїв, обрядів, занять та побуту дорослих. Споконвіку екологічно чистими

матеріалами для виготовлення іграшок слугували глина, деревина, тканина, сир, тісто, рослинні матеріали (листя кукурудзи, лоза, рогорога, солома, трава) тощо.

Художнє хлібопечення – жанр мистецтва, в якому поєднується не лише декоративне оздоблення, а й пластичне вирішення. Прикраси як образи спочатку формуються, потім наліплюються і створюється композиція хліботвору, котра обумовлена традицією, звичаєм і здавна вивченими космічно-змістовними символами, які часом сягають у період енеоліту [4, с.12].

Короваї та обрядові хліби пекли люди з прадавніх часів. Насамперед вони мали культове призначення. На протязі віків народне хлібопечення розвивалося, зазнавало змін, та художньо-ритуальне значення його збереглося.

Паляниця, яку печуть на Святий вечір, оздоблена зверху найдавнішим праслов'янським навскісним хрестом. Лежень, котрий кладуть на покуття в селах Тальнівщини, Уманщини, оздоблений зубцями та пасочками, які чергуються один з одним і створюють графічність малюнка. Внизу лежень має опояску, а зверху на зубцях посаджено дві пташечки. Поруч виліплено вертути. Таким знаком в українському народному мистецтві зображують безконечник. Найуживаніший ритуальний хліб – калач, який є основним у багатьох народних святах та обрядах. Творять його так : три качалочки тіста сплітають утрьох в косу. На місці з'єднання країв накладають зубчасті качалочки тіста, при випіканні з них утворюється гребінь. Коли калач опоясують обручем, край його припліскують на місці з'єднання і роблять два розрізи. Після випікання створюється трипала лапа. Триєдині руки, ноги є в зображеннях людей, священних тварин у композиціях розписів Трипільської культури. Це вказує і на святенність калача як обрядового хліба [4, с.12].

Хліби, котрі створюють і випікають жінки у нашому краї, образно місткі, професійно досконалі, графічно чіткі та сягають корінням у давнину. Сповнені гармонії, краси і вміння, народної традиції та власної творчості. Через них у хлібі, як творі мистецтва, передається не лише сутність світу, а й потреба людини жити в співголоссі з ним. Життєва необхідність, поєднана із мистецьким змістом, космогонічним світоглядом робить хліб неоціненним духовним багатством українського народу. На цих засадах художнє хлібопечення побутуватиме і розвиватиметься доки люди вирощуватимуть хлібне збіжжя – від Трипілля до сьогоднішня в майбуття.

Народне мистецтво, що використовує традиційні знаки-символи, як елементи сучасного орнаменту, походить із трипільської цивілізації. Воно є інформаційним явищем, його треба знати, вивчати, відчувати, художньо осмислювати, виявляти спорідненість і відмінність. Це як своєрідний заповіт нам, свідок минулих сотень генерацій історичного культурного життя народу. Багатство це виявляється не лише в різноманітності рукотворних речей, але й у глибині думки, яка виступає у формі, оздобленні, кольорі.

Список використаних джерел

1. Пошивайло І. Українські рукотвори / Ігор Пошивайло // Народне мистецтво – 2007. – №1-2. – С.18-19.
2. Кара-Васильєва Т., Чегусова З. Декоративне мистецтво ХХ століття. У пошуках « великого стилю». – К. : Либідь, 2005. – 256 с.
3. Кульчицька Г. Витоки українського орнаменту. / Г. Кульчицька // – К. : Либідь, 1992. – 189 с.
4. Каганець І. Художнє хлібопечення / І.Каганець // Народне мистецтво – 2006. – №3-4. – С.12.
5. Тищенко О.Р. Історія декоративно-прикладного мистецтва України (ХІІ-ХVІІІ ст.). – К. : Либідь, 1992. – 189 с.

The problem of domestic art criticism objective in-depth analysis of popular ornaments is becoming more important.

Keywords : folk art, pattern, Tripoli culture.

УДК 7.017.9

Захаров І.В., студент VI курсу
Науковий керівник : Підгурний І.С.,
кандидат мистецтвознавства, доцент

ОПТИЧНІ ЕФЕКТИ ЯК СКЛАДОВА ОПТИЧНИХ МИСТЕЦТВ

Матеріал статті висвітлює розвиток та історичну значущість становлення оптичних видів мистецтв.

Ключові слова : оп-арт, абстракціонізм, оптичні ілюзії, перцепція.

Оптичне мистецтво – мистецтво зорових ілюзій, що спирається на особливості візуального сприйняття плоских і просторових фігур. Оп-

арт як мистецтво на стику живопису та оптики, хоча й існує вже понад століття, й досі дивує своєю сміливістю і новаторством [6].

Метою даної статті є висвітлення використання оптичних ефектів в мистецтві ХХ ст. та становлення нових напрямків оптичного мистецтва.

Представники оп-арту стверджували, що їх роботи спонукають глядача до активної співучасті у творчості. У цьому оп-арт поєднується з масовим мистецтвом : «Зближення з формами масових видовищ і атракціонів особливо явно в просторових конструкціях оп-арту : системах, що обертаються, блискають, постійно міняють свій вигляд, мерехтливих площинах, що рухаються, і об'ємах» Х.-Р.Сото. Знахідки в цій області Якова Агама, Хесуса-Рафаеля Сото, Карлоса Крус-Дієса, Хуліо Ле Парку, Жоеля Стіна, Джеффері Стіла й інших, згодом з успіхом використовувалися в оформленні дискотек, комерційних виставок, світлозвукових шоу й інших масових заходів [3].

Напрямок оп-арту зародився в 50-і роки всередині абстракціонізму, хоча цього разу в іншому його різновиді – геометричній абстракції. Його поширення як течії відноситься до 60-х рр. ХХ ст.

Перші дослідження в області оп-арту відносяться до кінця ХІХ століття. Вже в 1889 р. в щорічнику «Das neue Universum» з'явилася стаття про оптичні ілюзії німецького професора Томпсона, але це було більш наукове дослідження особливостей зору, ніж мистецтво.

У 1955 р. в Парижі оп-арт експонувала у своїй галереї Denis Rene. Але всебітню популярність оп-арт одержав у 1965 після Нью-Йоркської виставки «Чутливе око» (The Responsive Eye) у музеї сучасного мистецтва. На виставці «Арте-Фієра-77», що проходила в 1977 в Болоньї, у великій кількості демонструвалися твори художників цього напрямку – Віктора Вазарелі, Енніо Фінці та інших. Художники оп-арту нерідко поєднуються й виступають інкогніто : група Н. (Падуя), група Т. (Мілан), група Зеро (Дюссельдорф), група пошуків візуального мистецтва, очолювана Віктором Вазарелі, яка дала початковий поштовх руху оп-арта [3].

Вазарелі був найяскравішим представником оп-арту, завдячуючи як розмаху своєї творчості так і логічній завершеності свого методу. Він досліджував вплив цього мистецтва і його застосування в архітектурі й дизайні, що привело до розквіту оп-арту в рекламі й дизайні настільки, що навіть виникла небезпека перетворення його в прикладне мистецтво. Віктор Вазарелі активно застосовував набутки оп-арту в дизайні, рекламі та архітектурі, завдяки чому здобув світову славу [5].

В творчому доробку митця – картини, графіка, кінетичні структури і кілька абстрактних фільмів. Аби долучити поціновувачів мистецтва до розуміння сучасної пластики, художник заснував Дидактичні музеї Вазарелі в Горді (Франція) й на своїй батьківщині, в Печі (Угорщина), а також створив Центр архітектонічних досліджень на півдні Франції, в Екс-ан-Провансі.

Оп-арт поступово набуває інтернаціональний характер, у різних країнах утворюються цілі групи художників : в Італії (Альвіані Де Веккі, Коломбо Марі), Іспанії (Дуарте Ібаррола), Німеччині (Хаккер Мак Гравеніц) Швейцарії (Тальман Герстнер), СРСР (В'ячеслав Колейчук). Відзначимо що в Сполучених Штатах криза абстракції породжує хард-едж і мінімалізм, які були викликані тими ж естетичними потребами. Ці рухи належали традиції Баухауза і Мондріана. Творчість Джозефа Алберса, який навчався в Баухаузі і поїхав в Сполучені Штати, стане основою цього явища. Твори Е.Келлі і К.Ноланда близькі оп-арту, в який вони вводять неодмінний атрибут американського мистецтва – гігантизм. У цьому ж напрямі розвивалася і скульптура Тоні Сміта, Дональда Джадда та Роберта Морріса. Але незабаром всі ці художники відчували необхідність в «отворі», що відкривається в зовнішній простір : Крус Діас експериментує з кольорними ефектами і домагається їх «рівномірного насичення», Сото – прагне їх поглибити, а Агам – досягти їх рельєфності. Так, вільно чи мимоволі, а може бути завдяки своїм власним відкриттям, оп-арт непомітно з'єднався з кінетизмом [2].

Якщо в природі ми бачимо красу навіть там, де панує хаос і відсутній ритм, то оп-арт, як і людина, яка прагне удосконалити природу, шукає красу й виразність у чіткому, але водночас складному для нашого сприйняття геометричному малюнку, вносячи хаос у наше відчуття форми й простору й таким способом домагаючись певного ефекту [4].

Розрізняють різні типи оптичних ілюзій.

Ілюзії сприйняття кольору – в основі цих оптичних ілюзій лежить те, що об'єкти мають однакове освітлення, але так зображені, що мозок «думає», що вони мають різні відтінки, кольори і т.д

Ілюзії руху – це ілюзії, коли статичний і нерухомий рисунок «оживає» і починає рухатись, або починає крутитись в одну, а потім в іншу сторону. Є рисунки, які пульсують, хоча насправді – це є статичний рисунок.

Неможливі рисунки – на перший погляд, звичайний рисунок, проте коли придивитися уважніше, можна помітити дуже багато різних па-

радоксів. Одним з перших почав створювати такі рисунки відомий голландський графік Моріс Корнеліс Ешер.

Ілюзії сприйняття глибини – неадекватне сприйняття елемента і його властивостей. Найбільш вивченими є ілюзії, які утворюються при зоровому сприйнятті двовимірних контурних зображень. Мозок несвідомо бачить рисунки тільки одно випуклі (одно вгнуті). Сприйняття залежить від напрямку зовнішнього освітлення.

Ілюзії сприйняття розміру – око вимірні оцінки реальних величин дуже сильно залежать від характеру фону зображення. Це відноситься до довжин, площ, радіусам кривизни, кутів, форм і т.д.

Перевернуті зображення – вид оптичної ілюзії, коли від напрямку погляду залежить характер об'єкта, що сприймається.

Сtereo-ілюзії – стереопари, що накладені на періодичну структуру дозволяються спостерігати стереозображення так само, як і звичайну стереопару. Періодичне зображення полегшує «розведення» очей (як правило на нескінченність), що після фокусування очей на відстані декілька десятків сантиметрів дає побачити стереозображення.

Парейдолічні ілюзії – це ілюзорне сприйняття реального об'єкта. На відміну від подвійних зображень, картинок на розпізнавання образів, де зображення створено спеціально, щоби провокувати виникнення ілюзій, парейдолії виникають при сприйнятті самих об'єктів. Наприклад, при розгляданні візерунків килима чи обоїв, тріщин і плям на стелях, хмарах можна побачити фантастичні пейзажі, обличчя людей, звірів і т.д. [7].

Завдання оп-арту – обманути око, спровокувати його на неправильну реакцію, викликати «неіснуючий» образ. Візуально суперечлива конфігурація створює нерозв'язний конфлікт між фактичною формою й видимою формою.

Оптичні ілюзії – мистецтво яке широко завоювало свою прихильність, хоч починало так не впевнено – інкогніто. З часом продемонструвало, глибину людської думки, силу уяви та надзвичайну роботу мозку людини. Ширина застосування оптичних ілюзій дивує : дискотеки, архітектурні споруди, картини, дизайн, реклама, що є своєрідним ареалом для розвитку та ствердження цього виду мистецтва.

Список використаних джерел

1. Barret C. Op art / Barret C. – New York, 1970. – 151.
2. Popper F. Origins and Development of Kinetic Art, New York Graphic Society / Frank Popper. – New York : Studio Vista, 1968. – 149.

3. Lancaster J. Introducing Op Art / John Lancaster. – London : BT Batsford Ltd, 1973.
4. Оп-арт. – [Електронний ресурс] / Режим доступу : <http://illusions.org.ua/content/view/91/5/> – Назва з екрану.
5. Оп-арт. – [Електронний ресурс] / Режим доступу : <http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D0%BF-%D0%B0%D1%80%D1%82> – Назва з екрану.
6. Льїна М. Оптичні ілюзії мистецтва / Марічка Льїна [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.lvivpost.net/kultura/n/20580> – Назва з екрану.
7. Оптичні ілюзії. – [Електронний ресурс] / Режим доступу : <http://cikavo.com/tags/%D0%BE%D0%BF%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%BD%D1%96%20%D1%96%D0%BB%D1%8E%D0%B7%D1%96%D1%97.html> – Назва з екрану.

The article highlights the evolution of establishing and historical development of optical arts.

Keywords : *op art, abstract art, optical illusion, perception.*

УДК 7.021.4:7.023.1-037.1

Заянчуковська Я.А., студентка V курсу

Науковий керівник : **Вішгаченко В.А.**, старший викладач

ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕНЕСЕННЯ ОЛІЙНОГО ЖИВОПІСУ З ПОЛОТНЯНОЇ ОСНОВИ НА ІНШІ ВИДИ ОСНОВ

Автор статті описує види руйнації полотняної основи та методи її укріплення, зокрема перенесення олійного живопису з полотняної основи на інші види основ.

Ключові слова : *живопис, полотно, руйнування, фарбовий шар.*

Пам'ятки живопису, скульптури, архітектури, графіки, декоративно-прикладного та інших видів мистецтва є своєрідним історичним фондом духовного удосконалення людства. Проте будь-який твір мистецтва, яке б духовне і естетичне навантаження в собі він не ніс, являє собою певний матеріальний об'єкт, підвладний, як і все, невблаганному впливу часу. З моменту усвідомлення матеріальної і духовної цінності твору мистецтва розпочалась робота по його збереженню. І чим

вищий рівень розвитку цивілізації, тим з більшою наполегливістю, старанням і вмінням прагнули люди відстояти свої культурні та духовні цінності від безжалючого впливу часу [4, с.10]. Рівень культурного і естетичного розвитку відповідає тим зусиллям, які це суспільство прикладає для збереження свого національного багатства, які несуть у собі духовну енергію і досвід попередніх поколінь. Це і є мотивом виникнення і поступу ще однієї наукової дисципліни – реставрації.

Саме слово «реставрація» що походить від лат. *restauratio* – означає відновлення. Сучасна реставрація займається не лише відновленням пам'яток мистецтва, але й глибоким їх вивченням. Причому ставить собі за мету вивчення не тільки фізико-хімічних властивостей багатошарової структури живописних творів, але і їх стилістики, техніки виконання, історії створення та інше. Тільки системні, глибоко аргументовані підходи на основі інструментально підтверджених даних дозволять успішно вести боротьбу із руйнівною дією шкідливого середовища та часу, що невблаганно руйнують твори мистецтва [2, с.35]. Розробці нових методик, окрім теоретичних настанов, сприяв також і технічний процес. Ще у другій половині ХХ ст. було розроблено цілий ряд нових матеріалів, більш тривких і зручних у використанні, а також спеціальне обладнання та інструменти, зокрема вакуумний реставраційний стіл.

З часом живописні твори, написані на полотні, під дією фізичних, біологічних, хімічних та інших впливів починають втрачати свою цілісність та міцність, з'являються прориви, провисання, фалди, коробленості та інше. У цих випадках твори потребують втручання реставратора та проведення комплексу реставраційних заходів, одним з яких є дублювання полотна.

Мета даної статті висвітлити методи укріплення полотняної основи, зокрема перенесення олійного живопису з полотняної основи на інші види основ.

Якщо картина зберігається в сирому місці, полотно піддається плісняві та гниттю. Фарбовий шар, маючи іншу технологічну природу, не піддається цьому процесу, зберігає свою міцність, але виявляється на фундаменті що руйнується, який не може більше виконувати свою основну функцію – утримування фарбового шару. Пошкоджене полотно необхідно підсилити другим полотном, тобто дублювати [3, с.20].

Якщо картина покрита кракелюрами які мають підняті краї – «лу-сочки», причому полотно картини ослабло і деформувалось, – загальне

закріплення, вирівнювання лусочок і відновлення зв'язку між усіма шарами можуть бути досягнуті тільки за допомогою дублювання.

Якщо в картині, незважаючи на задовільне збереження самого фарбового шару, спостерігається відставання ґрунту по всій поверхні полотна і саме полотно має якісь дефекти або взагалі незадовільної якості – необхідно дублювати картину на нове полотно.

Не всі твори мають цільні полотна, навіть картини середнього розміру іноді бувають написані на зшитих полотнах. Нитки, якими зшите полотно можуть втратити свою міцність, «перегоріти» і з часом порватися. Шов буде розходитися. Не завжди легко його відновити, особливо, якщо шматки полотна були зшиті встик або з дуже вузькими окрайками. Дублювання картини може бути доречним і в цьому випадку [3, с.21-25].

Серед випадків покоробленості полотна зустрічаються такі види як – міхури, що походять від намокання. Подібні міхури іноді не вдається усунути навіть при сильному розгладженні з прасуванням. Якщо при цьому саме полотно не відрізняється хорошою якістю – картину слід дублювати. При посадці старого полотна на новий, міхури пропадуть, розправившись і приклеївшись до міцного фундаменту [3, с.25].

Якщо картина була звернута у вузьку трубку живописом всередину, потріскалася, може постати питання про дублювання, якщо з'ясується, що натягування на підрамник і загальне зміцнення не виправлять утворених дефектів.

Іноді в результаті недопустимо недбалого поводження, картина може виявитися зім'ятою. Ясно, що від цього утворюються численні складки, покороблені місця, тріщини, відставання фарбового шару, осипи та інше. Дублювання такої картини може виправити її, зробивши поверхню полотна рівною, закріпивши фарбовий шар і ґрунт.

Великі прориви полотна, особливо якщо їх декілька, недоцільно закладати за допомогою латок – це важко і не завжди дає потрібний результат. Ціле дублювальне полотно, підведене під старе, послужить як би суцільною латкою, зміцнить і вирівняє всі лінії проривів, а також і саму площину пошкодженого полотна. У випадку, коли в картині абсолютно відсутня (вирвана) ділянка полотна значного розміру, заповнити цю втрату може дублююче полотно, яке дасть можливість експонувати твір без загрози його деформації та подальшої втрати живопису [5, с.58].

При численних глибоких тріщинах, осіданнях, лущеннях, здутті та інших дефектах фарбового шару і ґрунту, навіть при частковому зно-

шенні авторського полотна – слід картину «дублювати» на нове полотно [5, с.49].

Розглянуті приклади пошкоджень не вичерпують, звичайно, всіх випадків, з якими може зіткнутися реставратор. Можуть зустрітися і зовсім інші види ушкоджень, які виправляються дублюванням.

Еволюція методики дублювання полягає в зміні адгезивів і процесу склеювання картини з новою тканиною. До традиційних адгезивів, збережених в сучасній реставраційній практиці, відносяться : борошняні та крохмальні клейстери і їх суміші з добавкою терпентину, поєднання борошняних та крохмальних клейстерів з тваринним клеєм, вичавками з лляного насіння і патокою; осетровий клей з бджолиним медом; восково-смоляні маси, розбавлені терпентином.

Оскільки хороше дублювання не може пошкодити річ, а навпаки, робить її міцнішою, можна визнати застосування дублювання як профілактичного заходу і в тих випадках, коли воно не викликано гострою необхідністю. У здубльованій картині завжди відчувається міцність, масивність і рівність поверхні [3, с.40]. Крім того, подвійне полотно вдвічі послаблює вібрацію полотна при перенесенні, перевезеннях і навіть при експонуванні на стіні. Як відомо, вібрація, навіть сама незначна, з часом розхитує частки матеріалів, з яких картина зроблена, тому зменшення її дублюванням сприяє кращому збереженню картини.

Список використаних джерел

1. Алешин А.Б. Реставрация станковой масляной живописи в России. Развитие принципов и методов / А.Б.Алешин. – Л. : Художник РСФСР, 1989. – 160 с.
2. Вопросы исследования, консервации и реставрации произведений искусства : Сб. науч. трудов. – М. : ВХНРЦ им.И.Э.Габаря, 1984. – 485 с.
3. Голиков В.П. Структура живописи, причины ее повреждений и качество реставрации / В.П.Голиков // Художественное наследие : хранение исследование реставрация / под ред. Зверева В.В. – М. : РИО. ГосНИИР, 1995. – №16. – С.18-43.
4. Гренберг Ю.И. Технология станковой живописи / Ю.И.Гренберг. – М. : Изобразительное искусство, 1982. – 320 с.
5. Кудрявцев Е.В. Техника реставрации картин / Е.В.Кудрявцев. – М. : Издательство В.Шевчук, 2002. – 252 с.

The article describes the kinds of destruction linen foundations and methods of consolidation, including transfer oil painting on linen basics to other bases.

Keywords : *painting, canvas, demolition, paint layer.*

УДК 373.3.016:78

Заяц В.О., студент V курсу
Науковий керівник : **Карпенко Т.П.**,
кандидат педагогічних наук, доцент

УРОКИ МУЗИКИ – ДЖЕРЕЛО РОЗВИТКУ ДИТИНИ

У статті дається характеристика уроку музики, як одному з чинників формування творчих здібностей дитини, як творчої особистості; збагачує її мислення, мову, почуття, духовність.

Ключові слова : *урок музики, співи, музична діяльність, творчість, креативність.*

«Пізнання світу почуттів неможливе без розуміння і переживання музики, без глибокої духовної потреби слухати музику й діставати насолоду від неї» – Володимир Сухомлинський.

У структурі людських художніх уподобань музика посідає перше місце за обсягом споживання, випереджаючи інші види мистецтв. Вона виступає як самостійний вид або є компонентом багатьох інших синтетичних видів мистецтв, формує середовище, створює унікальні умови людському загалу сприймати прекрасне в житті та мистецтві, допомагає людині стати шляхетною, впливає на всі сторони її психіки – уяву, почуття, думки, волю, здібності.

Розробці проблеми виховання творчих здібностей засобами природи, музики, художнього слова тощо присвятили свої праці українські та зарубіжні вчені – С.Анічкін, Д.Кабалевський, Л.Коваль, Т.Левченко, Б.Лихачов, Г.Петрова, О.Сухомлинська, В.Сухомлинський, І.Беспалько, Н.Гузій, Н.Коваленко, Л.Куленко та ін.

Музично-естетичне виховання, а особливо професійне музичне навчання, спонукає до виявлення та розвитку спеціальних здібностей, якими є креативні. Б.Теплов підкреслював, що точнішим було б обговорення не загальної та спеціальної обдарованості, а загальних та спеціальних моментів обдарованості, до яких він відносить креативність – су-

купність тих особливостей психіки, які забезпечують продуктивні перетворення в діяльності особистості, розвиваючись і з'єднуючись з її провідними мотивами і виявляючись як здатність до продуктивної зміни.

Для творчої особистості характерним є яскрава саморегуляція сприйняття, її спрямованість на вирішення будь-якої проблеми або завдання, високий рівень зосередженості, її тривалість і стійкість; висока чутливість до подразників; здатність сприймати неточності, відхилення, незвичайність та унікальність властивостей об'єкта; здатність помічати зв'язки між ознаками, яких формально не існує; здатність сприймати комплексно, помічаючи головне, істотне; уміння звільнитися від фіксованої установки, сприймати самостійно і неупереджено. Вона, немов би вбираючи навколишнє, становить цілісну картину побаченого.

Найбільш яскравим і типовим проявом творчості є уява і фантазія, які у творчих особистостей відрізняються незвичайністю, жвавістю і неадекватністю, крайньою фантастичністю та образністю. Креативній особистості притаманний високий рівень емоційності.

До інтелектуальних корелятивів творчості належать інтуїція, вигадка, передбачення, фантазія, скептицизм, критичність, високий рівень активності в розумовій, творчій, музично-виконавській діяльності.

До мотиваційних особливостей «креативів» зараховують : прагнення до самого процесу творчості, до володіння фактами і новою інформацією, до відкриттів, до встановлення закономірностей, узагальнень, духовного поступу, до співробітництва, самовираження і самоствердження; захопленість змістом діяльності; схильність до аналізу і синтезу : бажання тривалий час залишатися на самоті, замислюватися; розвиненість естетичних почуттів.

Музика поліфункціональна, вона, як образно-знакова частина середовища, впливає на ставлення творчої особистості до оточуючого культурно-мистецького середовища. Перебуваючи у ньому, ми безпосередньо створюємо відповідні умови для розвитку творчої особистості.

Одним з унікальних чинників формування творчих здібностей творчої особистості є музичне мистецтво. Привертає на себе увагу те, що якості, які є формою відображення музичної свідомості (музична потреба, музичне сприймання, емоції і почуття, музичний інтерес, оцінки, судження) знаходять місце у підсистемі «музична діяльність», де кожна з них набуває функціонального значення. Слухачька музична діяльність не є пасивно-споглядальним процесом. Результат її залежить від особливостей слухача і є адекватним музичному матеріалу. При цьому

психіка відображає смисл і форму музичного твору. Інтонаційно-образна природа музики зумовлює як особливий характер її слухового сприйняття, так і специфіку шляхів пізнання її змісту за допомогою інтонаційно-образного осмислення музичної форми як процесу. Відтак процес розуміння музичного матеріалу (який складається з певної кількості музичних звуків) є організацією одиниць вищого порядку, коли відбувається диференціювання, аналіз музичних явищ у відповідних до контексту явищах (музичний мотив, фраза, створення тих чи інших, адекватних чи неадекватних образів тощо) і реалізації зв'язків (гармонічних, інтонаційних, метроритмічних, ладотональних, стильових тощо), які створюють цей контекст.

Таким чином, музично-естетична культура є інтегрованою властивістю творчої особистості, яка характеризує міру засвоєння нею музичних цінностей суспільства, ступінь розвитку її сутнісних сил, що проявляється у власних якостях і результатах музичної діяльності, а також є проявом її творчої діяльності та розкриттям таких унікальних особливостей, якими є творчі здібності.

Музика, особливо співи, поліпшують мову дітей. Співаючи, діти змушені протяжно вимовляти слова, що формує чітку вимову, сприяє правильному засвоєнню слів. Крім того, слова в пісні підпорядковані певному ритму, що також допомагає вимові важких звуків і складів.

Музика – могутнє джерело думки. Без музичного виховання неможливий повноцінний розумовий розвиток дитини. Першоджерелом музики є не тільки навколишній світ, а й сама людина, її духовність, мислення і мова. Музичний образ по-новому розкриває перед людьми особливості предметів і явищ дійсності. Увага дитини немовби зосереджується на предметах і явищах, які в новому світлі відкрила перед нею музика, і її думка малює яскраву картину, а ця картина просить у слово.

Дитина творить словом, черпаючи в навколишньому світі матеріал для нових уявлень і роздумів.

Тому музичне виховання є могутнім засобом, який сприяє всебічному і гармонійному розвитку особистості.

Список використаних джерел

1. Грицюк Н., Зінкевич О., Майбурова К., Шурона Н. Слухання музики в школі. – К., 1992.
2. Дмитриєва Л.Г., Черноиваненко Н.М. Методика музикального виховання в школі. – М., 1989.

3. Лужний В. Методика викладання музики. – К., 1984.
4. Огороднов Д. Музыкально-певческое воспитание детей в общеобразовательной школе. – Київ, 1987.
5. Ростовський О.Я. Методика викладання музики в початковій школі. – Тернопіль : Навчальна книга «Богдан», 2000.

Description of music lesson is given in the article, as to one of factors of forming of creative capabilities of child, as creative personality; enriches its thought, language, sense, spirituality.

Keywords : *music lesson, singing, activity musical, creation.*

УДК 373.3.016:78

Зварічук Ю.О., студентка I курсу
Науковий керівник : Прядко О.М.,
кандидат педагогічних наук, доцент

ТЕМБР СПІВАЦЬОГО ГОЛОСУ ТА ОСОБЛИВОСТІ ЙОГО РОЗВИТКУ У ДІТЕЙ МОЛОДШОГО ШКІЛЬНОГО ВІКУ

У статті здійснюється аналіз явища тембрального забарвлення співацького голосу, розглядаються особливості його розвитку у дітей молодшого шкільного віку.

Ключові слова : *музичний розвиток, співацький голос, тембр, діти молодшого шкільного віку.*

Постановка проблеми. Спів – один з найулюбленіших видів музичної діяльності дітей. Розвиток співацьких навичок на уроках музики сприяє формуванню не лише музичних здібностей і голосу дитини, а й мислення, мовлення, розширенню словникового запасу, впевненості у собі школярів. Хоровий спів, викликаючи в молодших школярів яскраві емоції, впливає на естетичні і моральні почуття, сприяє розвитку комунікативності та товариськості.

Проблеми вокального виховання дітей у школі розглядали Т.Овчинникова, Н.Орлова, С.Гладка, А.Менабені, Г.Стулова, Ю.Юцевич та ін.

Значну роль у навчанні співу відіграють правильно сформовані співацькі навички. Вокальними навичками є співацька установка, дихання, звукоутворення і звуковедення, дикція й чистота інтонування. Але найбільш цінним у голосі кожної дитини, як і у дорослого вокаліста, є

тембральне забарвлення співацького звуку. Вивчення проблеми розвитку тембральних якостей співацького голосу у дітей молодшого шкільного віку є важливим та актуальним на даному етапі розвитку музичної педагогіки.

Метою статті є висвітлення особливостей розвитку тембральних якостей співацького голосу дітей молодшого шкільного віку.

Виклад основного матеріалу. Поняття тембр трактується різними науковцями та педагогами по різному. Тембр визначають, як забарвлення звуку, ознаку музичного звуку поряд з висотою, силою і тривалістю. Тембром голосу називають його неповторне індивідуальне забарвлення, яке обумовлене будовою голосового апарату, головним чином характером обертонів, що утворюються в резонаторах. Тембр – це індивідуальне забарвлення звука, що виникає внаслідок накладання на основний тон додаткових тонів, створюваних у надгортанних порожнинах [4].

За тембром можливо відрізнити звуки однакової висоти і сили, виконані на різних інструментах, різними голосами або видобуті різними способами чи штрихами. Тембр залежить від форми коливань джерела звуку і визначається кількістю та інтенсивністю обертонів, які утворюють гармонічний ряд. Тембральна характеристика співацького голосу залежить від наявності в його спектрі відповідних формант, а також вібрато.

Тембр є головною музичною якістю співацького звуку. При відсутності певних естетичних цінностей в тембрі голосу не можна говорити про успішність виконавської діяльності співака. Тому важливим завданням педагога, який працює з учнем є виховання і вдосконалення тембру. Треба пам'ятати, що індивідуальність тембру, його винятковість є основною принадою вокаліста. Тому в роботі з постановки співацького голосу не можна нехтувати роботою над розкриттям та вдосконаленням тембру задля розвитку сили звуку або розширення діапазону співацького голосу.

В академічному стилі співу тембр формується на основі змішаного голосоутворення, коли голосові складки не коливаються з чисто грудним, або з чисто головним резонуванням, у їх коливанні одночасно присутнє і одне і інше. Причому характер змішування резонування повинен диктуватися не стільки смаком педагога, скільки індивідуальними особливостями голосового апарату кожного учня.

Показово, що у прямій залежності від тембру знаходиться і ясність та виразність співацької дикції. Характер і тембр кожної голосної пов'язаний із наявністю в спектрі її звучання особливих областей поси-

лених обертонів, так званих формант голосних. З цього випливає, що чистота і виразність голосних, виражених в їх тембрі, відбивається на чіткості вокальної мови.

Вокальні можливості учнів молодшого шкільного віку (6-8 років) характеризуються насамперед вузькою динамічною амплітудою, обумовленою фізіологічним розвитком дитини, невеликим об'ємом легенів. У цей віковий період відбувається становлення характерних якостей співочого голосу, тому тембри дитячих голосів повинні постійно перебувати в центрі уваги вчителя. Великою помилкою педагога потрібно вважати його вимогу беззаперечного наслідування дітьми звучання його голосу. Методика роботи, яка не покладає в основу розвитку індивідуальних співацьких якостей вокаліста з самого початку приречена на невдачу. Довірливість дітей, прагнення їх виконати вимогу вчителя наслідувати звучання його співацького голосу призведе до порушення природності роботи голосового апарату дітей, засвоєння ними неправильних навичок голосоутворення. Намагання наслідувати звучання співацького голосу дорослого, який характеризується великою динамікою, об'ємом призведе до порушення нормального протікання розвитку голосового апарату дітей, появи його захворювань.

Співацький голос дітей молодшого шкільного віку має світле прозоре забарвлення, невелику силу звуку. У більшості дітей молодшого шкільного віку не розвинене вібрато. Робота над формуванням правильного співацького вібрато має проводитися педагогом після завершення гострого періоду протікання мутаційних змін голосового апарату підлітка. Наявність розвиненого вібрато у дітей молодшого шкільного віку не є обов'язковим. Особливості тембральних характеристик співацького голосу дітей зумовлені віковими фізіологічними особливостями розвитку їх голосового апарату.

Працюючи над розвитком тембральних характеристик співацького голосу дітей молодшого шкільного віку педагог має дуже уважно ставитися до збереження природного індивідуального забарвлення голосу школяра. Спів дітей на заняттях має бути вільним, не напруженим. Голосове навантаження дітей має відповідати віковим нормам. Педагог має прагнути розкрити та розвинути кращі якості співацького голосу вихованця, забезпечити всі умови для природнього протікання розвитку його голосового апарату.

Таким чином, красивий, правильно оформлений тембр є показником повноцінної і найбільш досконалої роботи голосового апарату дити-

ни. Важливим завданням вчителя музики є розкриття та розвиток індивідуальних тембральних якостей співацького голосу кожного учня.

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. Стулова Г.П. Развитие детского голоса в процессе обучения пению / Г.П.Стулова. – М. : Прометей, 1992. – 118 с.
4. <http://uk.wikipedia.org/wiki/Тембр>

The article analyses the phenomenon timbre colouring spackage voice, considers the peculiarities of its development in children of primary school age.

Keywords : musical development, singing voice, the voice, the children of younger school age.

УДК 37. 016:78

Зубчик О.В., студентка IV курсу
Науковий керівник : **Восвідко Л.М.**,
кандидат педагогічних наук, доцент

РОЗВИТОК ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ ЗАСОБАМИ ГРИ

У статті розглядається розвиток творчої особистості засобами гри, характеризується значення гри у житті школярів.

Ключові слова : гра, драматизація, конфлікт, імпровізація, інсценування, міміка, жест, характер.

Феномен гри протягом усієї історії людства притягував до себе увагу видатних мислителів, філософів, соціологів, психологів, педагогів. Кожному етапу історії життя людства притаманне своє бачення своєрідного впливу ігрової діяльності та становлення й формування людини як особистості. Теорія гри має свою давню історію. Зарубіжні філософи, психологи, педагоги надавали грі та ігровій діяльності великого значення [1, с.25]. Учені підкреслювали розвивальне та виховне значення гри, показували вплив на розвиток творчої особистості в процесі ігрової взаємодії, акцентували увагу на значенні гри в процесі пізнання людиною своїх здібностей. Арістотель високо цінував ігри за те, що вони дають людям можливість створювати гармонію душі й тіла. Віт-

чизняні психологи й педагоги також приділяли велику увагу грі й підкреслювали значну її роль у процесі виховання дитини як особистості. Видатний український педагог А.С.Макаренко надає великого значення виховним функціям гри, які є школою підготовки до життя, роботи. У грі дитина активно виявляє особистісне ставлення до того, що відбувається, навчається вільно відстоювати свою точку зору.

Грі властиві такі соціально-психологічні й педагогічні функції :

- 1) **орієнтаційна** – створення уявної ситуації, яка б орієнтувала дитину на певні норми поведінки в житті суспільства, на придбання якихось навичок і вмій та духовних цінностей;
- 2) **коректуючи** – функція, яка вносить зміни у свідомість дитини щодо її поведінки;
- 3) **заміщаюча** – у грі дитина оперує значеннями слів, що заміщають річ;
- 4) **розвивальна** – коли в грі у дітей ефективно розвиваються всі психічні процеси (пам'ять, сприйняття, мислення, увага, сенсорні якості – орієнтування в просторі та часі, розвиток мовлення);
- 5) **терапевтична** – що застосовується для корекції різних відхилень у поведінці дітей (неприспосованості, агресивності, замкнутості). Соціально-психологічні й педагогічні функції гри є провідною ланкою в процесі формування особистості [2, с.110]. Інценування гри вчить учнів аналізувати й оцінювати складні проблеми людських стосунків, у вирішенні яких є не тільки правильне рішення, але й поведінка, структура відносин, тон, міміка, інтонація і т.п. Драматизація сприяє розвитку впевненості в собі, інтелектуальному розвитку, допомагає вирішувати особисті проблеми, що стоять перед ними в даний момент.

Види ігор можна визначити на основі різнопланової діяльності : ігри дозвілля, тобто такі, у які діти грають за власним бажанням; ігри педагогічні – ті, які застосовуються педагогом з метою розв'язання конкретних навчально-виховних завдань. У кожній грі є виховний і розвивальний потенціал. Педагогічні ігри диференціюються згідно з педагогічною спрямованістю : дидактичні (ці ігри організуються в процесі навчання), творчі педагогічні ігри (ігрова модель розроблена самим педагогом з метою досягнення конкретних виховних завдань). Дитяче життя може бути цікавим і змістовним, якщо діти матимуть нагоду грати в різні ігри, постійно поповнювати свій ігровий багаж. Щоб ігри стали справжнім організатором життя людей, їх активної діяльності, їх інтересів і потреб, необхідно, щоб у практиці виховання було багатство й різноманітність ігор. Розумна різноманітність ігор

цінна ще й тому, що в цих умовах стає можливим вирішення великих виховних завдань – ставлення дітей один до одного, засвоєння норм життя в дитячому віці, формування характеру. Серед різноманіття ігор, які використовуються в роботі з дітьми, розрізняють такі види :

- **творчі** : сюжетно-рольові, ігри-драматизації, гра-праця, ігри-імпровізації, ігри-марення, ділові ігри;
- **ігри з правилами** : жваві, спортивні, ігри на місцевості, настільні; інтелектуальні (дидактичні, пізнавальні, електронні);
- **розважальні** : ігри-жарти, ігри-спілкування, танцювальні ігри [3, с.59].

Ігри також розрізняють :

- 1) **за часом проведення**-такі ігри називають сезонними або природними (зимові, весняні і т.п.) і розрізняють за обсягом часу (тривалі, тимчасові, коротко-тимчасові, ігри-хвилинки);
- 2) **за місцем проведення** – настільні, кімнатні, вуличні, дворові ігри. Ігри на повітрі, ігри на місцевості (у лісі, у полі, на воді), ігри на святі;
- 3) **за складом і кількістю учасників** – розрізняються ігри за віком, статтю, складом, кількістю учасників. За кількістю учасників розрізняються одиночні, індивідуальні, парні, групові, командні, масові ігри;

Ігри, у яких на основі життєвих або художніх вражень, самостійно або за допомогою дорослих творчо відтворюються дітьми соціальні відносини або матеріальні об'єкти, називаються сюжетно-рольовими. До класу рольових ігор належать ігри-марення, ігри «просебе», ігри, побудовані на уяві. Ігри-марення можуть бути реалізовані в малюнку. Діти «малюють» війну, навколишній світ, придумуючи ролі зображеним героям, одушевляючи малюнок внутрішніми монологами, діалогами. Існують ігри-марення, дії яких протікають в уяві, а сюжет навіяний або життєвими, або запозиченими літературними ситуаціями.

Гра-праця – це робота, супроводжувана грою уяви, виконувана із задоволенням. Різновидом гри-праці є будівельні сюжетні ігри, у яких закріплюються знання про навколишній світ, освоюються загальні дії й процеси праці. Наприклад, робота на «фабриці іграшок», виготовлення костюмів, будівництво «гаража», «міста», збірка предметів з конструктора.

Ігри-театралізування розігруються в класичній театральній формі (сцена, завіса, декорації, костюми, грим) або у формі масового сюжетного видовища. Театралізовані ігри на відміну від сюжетно-рольових припускають наявність глядачів (однолітки, друзі, батьки). У їх процесі в дітей формується вміння за допомогою образотворчих засобів (інтонації, міміки, жести) точно відтворювати ідею художнього твору й

авторський текст. Ігри-драматизації є виконанням дітьми якого-небудь сюжету. Сценарій служить лише для імпровізації. Вони можуть виконуватися без глядачів (усі учасники), а можуть носити характер концертного виконання [2, с.48].

Драматичний конфлікт, становлення характерів, гострота ситуацій, емоційна насиченість, властиві казкам, короткі, виразні діалоги, простота й образність мови – усе це створює сприятливі умови для проведення ігор-драматизацій.

Отже, гра є провідною ланкою у процесі формування особистості. В ігрових умовах вирішуються такі виховні завдання : ставлення дітей один до одного, засвоєння норм життя у дитячому віці, формування характеру. У грі дитина активно виявляє особистісне ставлення до того, що відбувається, навчається вільно відстоювати свою точку зору. Гра сприяє інтелектуальному розвитку та впевненості в собі. В атмосфері гри, де дитина вільно почувається, творчий розвиток відбувається більш успішно.

Список використаних джерел

1. Карпенчук С.Г. Теорія і методика виховання / С.Г.Карпенчук. – К. : Вища школа, 1997. – 304 с.
2. Карпенчук С.Г. Теорія і методика виховання : Навч. посіб. / С.Г.Карпенчук. – К. : Вища школа, 1997. – 368 с.
3. Сухомлинский В.А. Методика воспитания коллектива / В.А.Сухомлинский. – М. : Просвещение, 1981. – 192 с.

In the article development of the personality is examined by facilities of game, the value of playing is characterized life of schoolchildren.

Keywords : *game, dramatization, conflict, improvisation, adaptation for stage, mimicry, gesture, character.*

УДК 7.071:159.954

Іванов Д.І., студент VI курсу
Науковий керівник : Урсу Н.О.,
доктор мистецтвознавства, професор

ТВОРЧИСТЬ ЯК СПОСІБ ІДЕНТИФІКАЦІЇ ОСОБИСТОСТІ

Статтю присвячено концептуальним засадам творчості; розглянуто явище творчості, її значення у соціальному середовищі.

Ключові слова : творчість, особистість, психіка, мистецтво, мислення.

Поняття творчості є надто складним для визначення, однак можна виокремити такі суттєві моменти для його пояснення. Центральний момент творчої діяльності – отримання нових результатів при використанні нових методів. Творча особистість відзначається здатністю генерувати оригінальні ідеї, робити відкриття, творити мистецтво. Результати діяльності творчої особистості повинні мати художню, наукову, соціальну чи технічну цінність, яка підтверджується експертами, а також викликати емоційне захоплення. У процесі творчої діяльності особистість здійснює спробу об'єднати різні непокєднувані ідеї. Абсолютно об'єктивне визначення творчого результату знайти важко, тому для його оцінки важливо досягти певного соціального консенсусу.

Творчість – це діяльність, яка породжує якісно нове, корисне, що ніколи раніше не існувало. Творчість не виростає на порожньому місці, вона базується на розвинених мисленні та уяві, інтелекті, який реалізує себе у розумовій діяльності та практиці. Здатність до творчості є умовою орієнтації людини у швидкозмінних і швидкоплинних процесах у світі, умовою не тільки адаптації до них, а й власної життєтворчості. У відкритому світі, де майбутнє не може бути чітко прогнозовано, а теперішнє має декілька потенційних ліній розвитку, людина знаходиться в ситуації постійного вибору, пошуку оптимального рішення відповідно до умов життя й праці.

Історія життя всього людства – це послідовність творчих актів, створення нових форм соціальних інститутів, нових відносин. Творчість являє собою здібність людини, яка виникає в процесі діяльності на основі пізнання закономірностей об'єктивного світу, що задовольняє багатуокладність суспільних вимог. Проблема творчості досліджується з позицій різних наук і наукових напрямків. Філософський розгляд творчості передбачає відповідь на питання щодо можливості творчості з погляду породження нового. Як відзначає О.І.Табідзе, «творчістю варто вважати не всяке відкриття, а лише таке, яке має об'єктивно цінний характер» [6, с.52]. Творчість – це відкриття об'єктивних цінностей. Цим і пояснюється загальне (інтерсуб'єктивне) значення результатів творчості та характер творчої діяльності. Саме об'єктивна цінність з її характерними властивостями рухає творчою особистістю, визначає специфічні особливості творчого процесу. З

погляду гносеології творчість розглядається як процес виникнення нового знання, переходу від невідомого до відомого.

Мета статті – висвітлити поняття «творчість», простежити зв'язки між творчістю та особистістю, проаналізувати значення творчості.

Коли Р.Стернберг проаналізував погляди звичайних і творчих людей на творчість, то виявилось, що ці погляди були складніші, ніж погляди психологів, у них було представлено більше елементів когнітивних та особистих рис творчої особистості, хоча теорії звичайних людей не були достатньо чітко сформульовані. Дослідник П.Торенс також зібрав різноманітні визначення, що метафорично описують творчість. Серед іншого вказувалося, що творча особистість уміє «об'єднувати різноманітні ідеї», «уміє пізнавати відмінності та подібність», «проявляє гнучкість мислення», «має естетичний смак», «неортодоксальна», «має потребу творити», «допитлива», «піддає сумніву соціальні норми» і т. ін. В одному з визначень було зазначено, що «творчість – це досягнення чогось важливого і нового, інакше кажучи, це те, що люди роблять, щоб змінити світ» [8, с.116-124].

Т.Гардіф і Р.Стернберг вважають, що все різноманіття наукових пояснень творчості можна звести до двох основних :

1. Творчість є окремим психічним процесом, що відбувається в окремій особистості в певний момент часу, тож має розглядатися в особистісному контексті. Цю точку зору підтримують більшість дослідників.
2. Творчість є процесом, що залежить від системи соціальних зв'язків, проблемних сфер, критеріїв оцінки креативних продуктів, тобто має розглядатися в широкому соціальному контексті [6, с.116-124].

Часто через високу активність несвідомого у творчому процесі його завершення відбувається уві сні або в стані алкогольного чи наркотичного сп'яніння. Іноді, прагнучи викликати необхідний творчий стан, багато діячів зверталися до пошуку певної стимуляції.

Коли Ромен Роллан писав «Кола Брюньйон», він пив вино, Міллер тримав ноги у холодній воді, Байрон приймав лауданум, Прус нюхав міцні парфуми, Руссо стояв на сонці з непокритою головою; Мільтон та Пушкін любили писати, лежачи на софі чи кушетці. Кавоманами були Бальзак, Бах, Шіллер, наркоманами – Едгар По, Джон Леннон і Джим Морісон [4, с.101-109].

Творчість потрібна у вирішенні особистих проблем у повсякденному житті. Творчість існує в межах окремого людського життя і на сус-

пільному рівні, де виявом творчої активності особистості є наукові відкриття, нові напрямки мистецтва, винаходи.

Особистість – головна сила творчої діяльності (Amabile, 1983, Eysenck, 1993). Творча, або креативна, особистість відзначається перш за все такими особливостями, як здатність бачити проблеми, готовність відкласти знайдене рішення та шукати нове, толерантність до невизначеності, прагнення до оригінальності, інформованість та достатньо високий рівень базових знань, працьовитість, самокритичність і низький рівень соціального конформізму.

Творчість – це своєрідна особистісна самодетермінація, оскільки у процесі творчості особистість сама ініціює для себе цілі і критерії досягнення.

Творча особистість – це особистість, у якій поєднується внутрішня потреба творити із розумінням суті справи, знаннями та вміннями, відповідною обдарованістю.

Процес творчого мислення вимагає особистої мужності, інакше особистість може зупинитись на півдорозі до справжнього творчого результату. Щоб завершити свою діяльність, творча особистість має не спасувати перед більшістю, щоб захистити свої ідеї, тверезо оцінювати реальність, робити висновки і не боятись результатів, які можуть бути несподіваними, незвичними та парадоксальними. Крім зіткнення з негативними реакціями соціального оточення, творчій особистості доводиться переживати власну активність, особливі стани свідомості, психічне напруження, яке супроводжується порушеннями психічної регуляції і поведінки.

Августин : «Я не сам думаю, а мої думки думають за мене» [4, с.101-109]. Альфред де Вінні : «Я свою книгу не роблю, а вона сама робиться. Вона зріє і росте в моїй голові, як великий плід». Віктор Гюґо : «Бог диктував, а я писав». Мікеланджело : «Якщо мій важкий молот надає твердим скалам то одного, то іншого вигляду, то його приводить в рух не рука, яка його тримає, спрямовує та керує ним : він діє під впливом сторонньої сили»... [4, с.101-109]

Здатність людини до творчості не характеризується якоюсь однією конкретною здібністю (виключаємо тут випадки прояву яскравої обдарованості : музичної, художньої тощо). Це інтегративна якість особистості, яка відображає її особливу внутрішню структуру : спрямованість, певні психічні процеси, характерологічні якості, уміння. Природжене і набуте виступає тут у діалектичній єдності і нерозривному

зв'язку. Головною ознакою творчої особистості вважаються її творчі якості, тобто індивідуально-психологічні особливості людини, які відповідають вимогам творчої діяльності і є умовою її успішного виконання. Процес творчості впливає не тільки на результат, а й на творчий розвиток суб'єктів творчості, а значить навчальний процес повинен будуватися як творчий, в результаті якого виникає нове творче досягнення, що не міститься у вихідних умовах, повинен бути спрямований на розвиток творчого, зокрема дивергентного, мислення.

Список використаних джерел

1. Богоявленская Д.Б. Психология творческих способностей / Д.Б.Богоявленская. – М. : Академия, 2002. – 320 с.
2. Богоявленская Д.Б. Теория деятельности и психология творчества / Д.Б.Богоявленская. – М., 2003. – 382 с.
3. Богоявленская Д.Б. Теория деятельности : фундамент, наука и социальная практика / Д.Б.Богоявленская. – М., 2003. – 370 с.
4. Дружинін В.М. Психологія творчості // Психологічний журнал / В.М.Дружинін. – Т. 26, №5. – 2005. – С.101-109;
5. Кремінь В. Сучасна освіта в контексті реформування // Освіта України / В.Кремінь. – 1999 р. – №40. – С.6.
6. Непомнящая Н.И. Целостно-личностный подход к изучению человека // Вопросы психологии / Н.И.Непомнящая. – 2005. – №1. – С.116-124.
7. Пономарев Я.А. Психология творчества : перспективы развития // Психол. журн. / Я.А.Пономарев. – 1994. – Т. 15. – №6. – С.38-50.
8. Пономарев Я.А. Психология творчества : общая, дифференциальная и прикладная / Я.А.Пономарев, И.Н.Семенов, С.Ю.Степанов и др. – М., 1990. – 250 с.
9. Смолінчук Л.С. Творчість і життєвий шлях особистості // Вопросы психологии / Л.С.Смолінчук. – 2005. – №1. – С.116-124.

This article is devoted to the conceptual foundations of creativity. The article deals with the phenomenon of creativity and its importance in the social environment. The article gives you a better understanding of creativity as an integral part of human personality.

Keywords : *creativity, personality, psyche, art, thought.*

Ікрова Т.А., студентка II курсу
Науковий керівник : Карташова Ж.Ю.,
кандидат педагогічних наук, старший викладач

ПРОБЛЕМА АКТИВІЗАЦІЇ МУЗИЧНОГО СЛУХУ УЧНІВ-ПІАНІСТІВ ШКОЛИ МИСТЕЦТВ

У статті окреслено концептуальні підходи щодо визначення ролі музичного слуху в інструментально-виконавській підготовці учнів-піаністів школи мистецтв.

Ключові слова : музичний слух, інструментально-виконавська діяльність, музично-слухова активність, музично-слухові уявлення.

Проблема активізації музичного слуху учнів у процесі інструментально-виконавської діяльності існує давно і є предметом постійної уваги педагогів, дослідників, науковців. Однак, їх концептуальні підходи щодо визначення ролі музичного слуху в інструментально-виконавській підготовці музикантів-інструменталістів у певні історичні періоди мали принципові відмінності.

Судячи з перших музичних трактатів XVI ст. (Х.Бермудо, Томас) та подальших робіт XVII- початку XVIII ст. (Ф.Куперен, Ж.Рамо, Ф.Е.Бах), композиторська майстерність та гра на інструменті склали різні грані єдиної музичної професії. Творення і виконання музичного матеріалу органічно поєднувались у творчій діяльності музиканта, що сприяло розвитку його внутрішнього музичного слуху та становленню тісної взаємодії музично-слухових і рухових уявлень. Тогочасна музична педагогіка була спрямована на формування, насамперед, композиторських умінь та навичок, що передбачало необхідну музично-слухову активність музиканта-виконавця [1].

Виокремлення музично-інструментального виконавства в самостійну професію (друга половина XVIII ст.) сприяє появі багаточисельних досліджень у сфері розвитку та вдосконалення віртуозної майстерності музиканта. В кінці XIX ст. формується теорія «фізіологічного» напрямку, представники якої акцентують свою увагу на проблемі технічного розвитку виконавця і розробці раціональної системи рухів музиканта, де слуховій активності відводиться другорядна роль. Вони прагнуть створити універсальні та фізіологічно виправдані прийоми гри на інструменті, які мало залежать від художніх завдань, на які спрямовує композитор [2].

Найбільш ґрунтовними в напрямку необхідності цілеспрямованого розвитку активного музичного слуху виконавця є положення концепції Карла Мартінсена. В основу концепції покладено так званий «комплекс вундеркінда», що передбачає першочергове творення музично-слухових уявлень з подальшим втіленням їх у реальному звучанні. На відміну від попередніх педагогічних підходів до учбового процесу за схемою «бачу-граю-чую», К.Мартінсен пропонує іншу – «бачу-чую-граю», наполягаючи на необхідності розвитку, насамперед, слухової сфери музиканта, а не технічної [3].

З огляду на це характерною тенденцією прогресивної музичної педагогіки є зосередження уваги на феномені «музичний слух» як важливої основи виховання і навчання музикантів, а також пошук ефективних методів його активізації та інтенсивного розвитку.

За нашим переконанням музичне виконання є способом інтонаційної реалізації виконавцем власного розуміння художньо-змістовної сутності музичного твору. Нотний текст, з яким має справу музикант, є певним знаком, кодом, що несе собою художню інформацію і є, перш за все, предметом для розуміння. Завдання виконавця полягає в осмисленні, осягненні композиторського задуму через прояв власного інтерпретаторського бачення. Підтвердження цих позицій знаходимо у наукових роботах багатьох дослідників [4; 5; 6].

Під активним музичним слухом у інструментально-виконавській діяльності ми розуміємо здатність до :

- творення художньо-осмислених музично-слухових уявлень;
- реалізації слухового контролю в процесі об'єктивації слухових уявлень.

Як показує практика, інструментально-виконавська діяльність учнів не завжди супроводжується їх музично-слуховою активністю. Творення музично-слухових уявлень, а також контроль та оцінка безпосереднього виконання часто реалізується не в повній мірі або не на достатньо якісному рівні. Не завжди виконавський процес підпорядкований особистому прагненню учнів утримувати власний музичний слух у активному, діяльному стані. Вміючи виконувати певну кількість вивчених з викладачем музичних творів, учні проявляють невпевненість у роботі над новим музичним матеріалом, що вимагає їх власної ініціативи та творчої самостійності.

З огляду на це важливого значення набувають ті аспекти виконавської підготовки, які максимально наближають учнів до умов самос-

тійної продуктивно-творчої діяльності, що активізує та розвиває їх музичний слух.

Дієвим чинником, що ефективно сприяє розвитку музичного слуху, за переконанням Б.Асаф'єва, є активна участь музиканта у творчих видах музичної діяльності, що спрямовані, насамперед, на творення музичного матеріалу. Л.Баренбойм також впевнений, що музичний слух розвивається лише в процесі творчої діяльності, зокрема під час гри по слуху, здійснення якої потребує активний прояв слухових здібностей. Г.Коган наголошує на важливості музичної імпровізації, що включає в себе як невідповідне виконання музики експромтом, так і варійоване доповнення, збагачення вже існуючої композиції. Й.Гофман наполягає на необхідності формування в музиканта навички читання з листа, що сприяє розвитку його музичного слуху : внутрішнього, інтонаційного, мелодичного, гармонічного, фактурного тощо. С.Рахманінов зосереджує увагу на вихованні та навчанні не лише виконавця-соліста, а й музиканта-акомпаніатора, здатного до творення високопрофесійного вокального чи інструментального ансамблю. На думку сучасних науковців В.Подольської, С.Величко, В.Пустовіта, Г.Шахова формування навичок гри по слуху, читання з листа, імпровізації, акомпанування є найбільш дієвою та доступною формою активізації музичного слуху виконавця-інструменталіста.

Аналіз наукової та методичної літератури, а також наші спостереження дають можливість зробити висновок, що активне впровадження в практику музичного навчання таких видів творчої діяльності як підбір по слуху, читання з листа, імпровізація та акомпанування є найбільш ефективним засобом активізації музичного слуху учнів-піаністів. В процесі реалізації названих видів діяльності створюються сприятливі умови для всебічного та ефективного розвитку музичного слуху, становлення органічної взаємодії музично-слухових та рухових уявлень, слухового контролю музично-інструментального виконання.

Список використаних джерел

1. Алексеев А.Д. Из истории фортепианной педагогики. – К. : Музична Україна, 1974. – 159 с.
2. Николаев А.А. Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма. – М. : Музыка, 1980. – 112 с.
3. Мартинсен К.А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звуковтворческой воли. – М. : Музыка, 1966. – 220 с.

4. Баренбойм Л.А. Музыкальная педагогика и исполнительство. – Л. : Музыка, 1974. – 335 с.
5. Крицький В.М. Формування діагностичних умінь у процесі музично-виконавської підготовки // Наукові записки НДПУ ім.М.Гоголя, 2003. – №2.
6. Шульпяков О.Ф. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ. – Л. : Музыка, 1986. – 125 с.

The paper outlines the conceptual approaches to defining the role of musical hearing instrumental performing training pupils Piano School of Art.

Keywords : *ear for music, performing instrumental activities, musical and auditory activity, music and auditory presentation.*

УДК 37.016:78

Квасюк К.О., студентка II курсу
Науковий керівник : Прядко О.М.,
кандидат педагогічних наук, доцент

ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ НАВЧАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ДІТЕЙ СЕРЕДНЬОГО ШКІЛЬНОГО ВІКУ

У статті розглядаються психолого-педагогічні особливості музичного навчання дітей середнього шкільного віку, здійснюється аналіз навчально-пізнавальної діяльності підлітків на уроках музики у школі.

Ключові слова : *музичний розвиток, психолого-педагогічні характеристики, музичні здібності, діти середнього шкільного віку.*

Постановка проблеми. Вивчення та врахування у педагогічному процесі психолого-педагогічних особливостей учнів є визначним фактором ефективності навчально-виховного процесу у школі. Вчитель сучасної школи зобов'язаний пам'ятати, що кожен учень неповторний як індивідуальність не тільки в розумінні анатомічної будови організму та особливостей його функціонування, але й щодо психічних якостей. Вчитель музики має враховувати у своїй роботі з дітьми особливості їх фізіологічного розвитку, зміни у фізичному та психічному стані.

Середній шкільний вік – один із найбільш складних і відповідальних періодів в життєвому циклі людини. Він характеризується цілим

рядом яскраво виражених психофізіологічних особливостей, які потрібно знати і враховувати у практиці виховання і навчання.

Вивченням психологічних характеристик дітей середнього шкільного віку в процесі їх навчальної діяльності займалися вчені Б.Ананьєв, Л.Божович, В.Воронов, П.Гальперін, В.Давидов, Г.Костюк, А.Леонтєв, Н.Тализіна, Д.Ельконін, Е.Еріксон, Т.Драгунова, Н.Непомняща, А.Прихожан, Є.Чернічкіна, Е.Шпрангер. Особливості музично виховання підлітків розглядали у своїх працях О.Апраксіна, Н.Ветлугіна, А.Зиміна, М.Вовк, Л.Дмитрієва, Н.Гродзенська, Г.Падалка, О.Стахович, О.Маруфенко, Л.Хлебнікова, К.Далькрос, К.Орф, А.Танасова-Букова, Ц.Колєв, М.Руссель-Пауль.

Вивчення психологічних характеристик дітей середнього шкільного віку, врахування їх у процесі музичного виховання на уроках музики з метою забезпечення сприятливих умов для гармонійного всебічного розвитку особистостей школярів є важливим та актуальним на сучасному етапі розвитку освіти та науки.

Метою статті є здійснення аналізу психолого-педагогічних особливостей навчальної музичної діяльності дітей середнього шкільного віку.

Виклад основного матеріалу. Нестабільність емоційного стану підлітка відбивається на здатності його до сприймання та засвоєння навчального музичного матеріалу. Так, важливим пізнавальним процесом під час музичного розвитку дітей є пам'ять. Пам'ять – важлива пізнавальна функція, яка лежить в основі процесу навчання. Всі наші переживання, емоції, рухи, дії зберігаються у пам'яті, перетворюючись у досвід – відбувається безперервне збагачення психіки. А у процесі співацької діяльності дітей на уроках музики зберігаються та закріплюються не лише процеси індивідуального досвіду, але й механізми передачі спадкової інформації. Також на якість запам'ятовування підлітка впливає його емоційний стан в конкретний момент на занятті, стан здоров'я, рівень втомленості. Підвищена стомлюваність підлітків має постійно бути у колі уваги вчителя. Відповідно до цього має раціонально розподілятися фізичне та голосове навантаження на уроці.

Навчальний процес ставить підвищені вимоги до уваги підлітків, здатності зосереджуватись на змісті навчальної діяльності й відволікатись від сторонніх показників. Навчання вимагає як мимовільної, так і довільної уваги, сприяє зростанню обсягу уваги, вдосконаленню уміння розподіляти і переключати її. Для підлітків характерним є прагнен-

ня виховувати в собі здатність бути уважними, розвивати елементи самоконтролю й саморегуляції.

Важливою психологічною якістю, що впливає на процес музичного розвитку дітей середнього шкільного віку є сформованість їх вольових якостей. Воля – це свідома саморегуляція власної діяльності, що полягає у здатності активно домагатися поставленої мети, переборюючи зовнішні і внутрішні перешкоди.

Формування вольових якостей у підлітків під час занять музикою мають певні особливості. У цей віковий період зникає навіюваність, зміцнюється сила волі підлітка, його самовладання, зростає здатність до подолання труднощів, вияву рішучості й наполегливості. Але підліток не завжди правильно розуміє, в чому саме полягає сила волі. Часом упертість, за допомогою якої він нерозумно домагається здійснення своїх недоцільних бажань, вважається ним позитивною вольовою якістю. За силу волі іноді приймається негативізм, що виявляється в небажанні підкорятися розумним вимогам дорослих і правилам поведінки. Вольовими вчинками підлітки часом вважають і безглузді витівки, які вимагають значних зусиль [2, с.122-126].

Підлітковий вік відрізняється бурхливим перебігом емоцій, раптовими змінами емоційних станів, переживань, настроїв, переходами від піднесення до нестриманості, галасливості, від надмірної рухливості до спокою, байдужості. У динаміці емоцій виявляються стосунки підлітка з близькими людьми, колективом, успіхи в діяльності. До раптових змін настрою можуть спричинити погана оцінка, розчарування в другові, неуважність дорослих до інтересів і почуттів, нетактовний спосіб втручання в його емоційне життя.

Отже, важливим завданням вчителя музики є вивчення психолого-педагогічних характеристик дітей середнього шкільного віку, врахування їх в процесі здійснення навчально-виховної роботи з дітьми на уроках музики. Запорукою успішності навчального процесу у складний та суперечливий підлітковий період є сформованість у дітей активного бажання здійснювати навчальну діяльність спрямовану на досягнення чітко окресленої мети, стійкої внутрішньої мотивації занять музикою.

Список використаних джерел

1. Бех І.Д. Виховання особистості : підручник / І.Д.Бех. – К. : Либідь, 2008. – 848 с.

2. Крутецкий В.А. Психология обучения и воспитания школьников / В.А.Крутецкий. – М. : Просвещение, 1976. – 384 с.
3. Кушка Я.С. Методика музичного виховання дітей / Я.С.Кушка. – Вінниця : НОВА КНИГА, 2007. – С.99.
4. Талызина Н.Ф Педагогическая психология / Н.Ф.Талызина. – М. : Изд. Центр Академия, 1998. – 288 с.

The article examines the psychological and pedagogical features of musical education of children of secondary school age, is the analysis of the educational-cognitive activity of adolescents at music lessons in school.

Keywords : *musical development, psychological characteristics, musical ability, children of secondary school age.*

УДК 373.3.016:80

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

ПРИНЦИПИ ФОРМУВАННЯ ІНТЕРЕСУ ДО НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ У ПОЗАУРОЧНИЙ ЧАС

У пропонованій статті висвітлюються основні принципи формування інтересу до народно-інструментального музикування молодших школярів у позаурочний час.

Ключові слова : *інтерес, народно-інструментальне виконавство, позаурочна діяльність, принципи навчання, навчально-виховний процес.*

Сучасний розвиток національної освіти в Україні орієнтує на розширення сфери позаурочної навчально-виховної діяльності, що реалізується школою, позашкільними закладами у вільний від занять час з метою не тільки поглиблення спеціальних знань, умінь і навичок учнів, а й формування в них потреб, інтересів, здібностей, ціннісних орієнтацій, інтелектуальної ініціативи, вибору продуктивної поведінки, вміння обстоювати свої переконання, прагнення до самореалізації.

Позаурочна діяльність, на думку дослідників, не є регламентованою в часі, її легше диференціювати з урахуванням інтересів дітей, надаючи їм право вільного волевиявлення, вибору справи «до душі». Така діяльність має додаткові щодо процесу навчання можливості виховно-

го впливу. Саме вона дає змогу розширювати і поглиблювати знання учнів, закріплювати вміння та навички, здобуті на шкільних заняттях, розвивати творчі здібності дітей, задовольняти їхні різнобічні інтереси, формувати самостійність, організовувати дозвілля [1].

Позаурочну діяльність розглядають як один з основних шляхів виховання особистості, як підсистему загального виховного процесу в школі. Це – широке і багатозначне поняття. У зв'язку з цим виникає потреба у більш точному й диференційованому визначенні цього поняття. З огляду на це слід розрізнити терміни «позанавчальна робота» й «позаурочна робота». Під «позанавчальною» Т.Клечищ та З.Кейліна [2] розуміють роботу, що здійснюється в групах на основі самоврядування при спрямовуючій ролі класного керівника, а під «позаурочною» – роботу, яку проводять безпосередньо педагоги з метою кращого виконання навчальних програм та єдиних вимог до учнів (вона не завжди може й повинна мати добровільний і самодіяльний характер) [3]. Під першим поняттям дослідники розуміють позакласну виховну діяльність, друге визначення, напевно, стосується позакласної навчальної роботи. На наш погляд, головною відмінністю між двома напрямками позакласної роботи є не категорія керівництва нею, а причетність чи непричетність її до навчального процесу.

На відміну від навчально-виховного процесу у школі позаурочна робота має певні специфічні ознаки (Л.Болотіна, Л.Гуревич, Б.Кобзар) а саме :

- вона не регламентована єдиними обов'язковими програмами (тобто програми з виховної роботи мають характер рекомендацій). Зміст, методи й організаційні форми менш регламентовані, ніж у шкільному навчально-виховному процесі;
- не обмежується у часі реалізація цілеспрямованого педагогічного впливу на учнів;
- існують додаткові педагогічні можливості виховного впливу;
- вона дає змогу розширити й поглибити знання, вміння й навички, розвинути здібності дітей, задовольнити їхні різноманітні інтереси, організувати практично суспільно-корисну діяльність, дозвілля дітей;
- сприяє формуванню самостійності учнів;
- створює умови для формування нових інтересів, накопичення досвіду колективного життя для більш повного розкриття й виявлення творчих можливостей особистості.

Серед головних принципів позаурочної діяльності найбільш значущим, виправданим є саме *гуманістичний*. Гуманізація освіти, на думку

дослідників, – явище системне. Внутрішнім стрижнем її стає творення гуманної інституції, яка забезпечує формування гуманної людини, адже зрозуміло, що «гуманна дитина сьогодні – це гуманне суспільство завтра» [4, с.146].

Не менш важливим є *принцип культурологічного підходу*, що орієнтує на збереження, передавання, відтворення і розвиток культури виховними та освітніми засобами в позаурочний час. Цей принцип проєктує даний процес на виховання «людини культури».

Принцип емоційно-естетичної спрямованості виховання молодших школярів у позаурочний час полягає в тому, що музика є найвищим рівнем естетизації свідомості й активно взаємодіє з вищими емоціями, природа і роль яких у процесі пізнання опосередковується інтелектуальними здібностями дитини, її естетичним досвідом.

Принцип активної комунікації у позаурочній діяльності молодших школярів передбачає доповнення відносин між учасниками процесу взаємодії на міжособистісному рівні відповідно до тієї реальної дійсності, в якій здійснюється художньо-творча діяльність, спрямована на актуалізацію інтересу дітей до народно-інструментального виконавства, виявляючись і розвиваючись у процесі її цілеспрямованого здійснення.

Методика роботи з дитячим ансамблем народних інструментів має відповідати загальним принципам дидактики. Це :

- відповідність змісту методики навчання й виховання учнів рівню суспільного розвитку;
- комплексність вирішення завдань навчання, виховання і розвитку;
- постійність вимог і систематичне повторення дій;
- поєднання вимогливості і поваги до особистості кожного вихованця;
- урахування реальних можливостей, вікових та індивідуальних особливостей дітей.

Реальне втілення педагогічної виховної технології в позаурочну сферу художньо-творчої діяльності молодших школярів можливе за умов переосмислення самого змісту творчого виховання (креативної підготовки вихованців), а також нового ставлення до особистості кожного молодшого школяра на основі орієнтації його на саморозвиток і самовдосконалення своєї особистості, «Я-концепції».

Отже, визначальним у позаурочній виховній діяльності має бути соціокультурний діалог у системі «педагог – дитина» на основі її розуміння, прийняття і визнання, що дає змогу успішно розв'язати проблему всебічного художньо-творчого розвитку учнів.

Список використаних джерел

1. Болгарский А.Г. Формирование интереса к народной музыке у подростков на занятиях ВИА : Автореф. дис. канд. пед. наук : 13.00.02. – М., 1982. – 17 с.
2. Кастальский А.Д. Статьи. Воспоминания. Материалы. – М., 1960. – 197 с.
3. Квятковский Е. Формирование духовной культуры учащихся старших классов на уроках литературы // Искусство и школа. – М. : Просвещение, 1981. – С.230-251.
4. Алексюк А.М. Педагогіка. – К. : Вища школа, 1985. – 296 с.

In the present article the basic principles of interest in folk and instrumental music-making of young pupils in overtime.

Keywords : *interest, folk instrumental performance, Overtime activities, principles of learning, the educational process.*

УДК 655.41 (477)

Колос Б.С., студент V курсу

Науковий керівник : Бренюк А.Г.,

кандидат мистецтвознавства, старший викладач

УКРАЇНСЬКА ПОЛІГРАФІЯ В КОНТЕКСТІ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИХ ДЖЕРЕЛ

У статті розглядається історичний розвиток поліграфії; основні технології кольороподілу; розвиток та процес впровадження поліграфічного продукту; нові напрями вітчизняного дизайну, основні завдання сучасних поліграфічних технологій.

Ключові слова : *історичний розвиток, технології кольору, промислове друкарство, принципи дизайну.*

Будучи однією з найбільш розвинутих у сучасному інформаційному світі галузей, поліграфія використовує у своїх технологіях останні досягнення електроніки, обчислювальної техніки, автоматики, фізики, хімії та інших наук. Елементом її структури є і дизайн, і інші види мистецтва. Протягом свого багатовікового існування вона постійно вбирала і інтегрувала для своїх внутрішніх цілей нові досягнення суспільного розвитку і була історично пов'язана із загальним розвитком художньої культури.

Про історичний розвиток поліграфічних технологій розповідають багато дослідників. З праць російських учених необхідно відзначити фундаментальну роботу М.І.Щелкунова «Історія, техніка, мистецтво книгодрукування», опубліковану ще в 1926 році. Великий внесок в науку історії друкарства, насамперед вітчизняного, вніс доктор історичних наук Є.Л.Немирівський, який написав цілий ряд праць з історії книговидавництва та поліграфії. Найцікавіші, глибокі за змістом публікації, насичені величезною кількістю унікальних матеріалів з історії світової поліграфії, опублікував Б.П.Самородов. Безліч праць (В.Каплін, Т.Макілрой, Ю.Кузнецов, В.Тихонов, М.Дреер, А.Ласкін, А.Шадрін, А.Френкель, П.Абакані, А.Грібунін, Ф.Брассуелл, П.Мінін) присвячено історії розвитку способів друку, але питання впливу поліграфічних технологій на художньо-образну виразність твору, що тиражується та його відповідності графічного оригіналу в галузі мистецтвознавства залишався без належної уваги.

Саме зміна технологій кольороподілу, використовуваних в поліграфії, значно вплинуло на розвиток художньо образних прийомів у графічному дизайні. Колір за визначенням виступає, як «властивість тіла викликати зорове відчуття у відповідності зі спектральним складом відбитого або випускається їм видимого випромінювання; забарвлення» [1, с.153]. Тому кольорове зображення є однією з базових форм емоційного сприйняття та оцінки об'єкта.

Багато теоретиків дизайну надавали великого значення ролі кольору в створенні художнього образу графічного твору (І.Іттен, В.Кандинський; Л. Миронова, Р.Паранюшкін, Е.Черневич та ін.), але вони не зіставляли колористичне рішення графічного оригіналу з якістю колірного рішення – поліграфічного відтворення. Фахівці поліграфічної промисловості займалися в основному проблемою якості самої печатки (С.Стефанов, В.Тихонов, М.Синяк, Н.Сапожніков, А.Шашлов, А.Чуркін). Вони не виясняли взаємозв'язку кольорово-ділильної технології та художнього образу як невід'ємних компонентів дизайну поліграфічних виробів.

Виникнення промислового друкарства було тісно пов'язане з формуванням графічного дизайну. Фактично, він виникає одночасно з початком розвитку специфічних друкарських технологій, вдосконалення яких дозволяло дизайнерам-графікам повніше втілювати свою виконавську майстерність. Протягом ряду століть ксилографія і гравюра на металі застосовувалися для ілюстрування книг і створення різнопланових художньо-графічних робіт. Всі класичні граверні техніки так чи інакше були пов'язані з великими фізичними зусиллями, прикладеними для різьблен-

ня при створенні графічного оригіналу. З винаходом фотографії гравюра практично перейшла в майстерні художників і стала служити, в першу чергу, творчим художнім цілям. Фототехнології значно прискорили процес підготовки графічного оригіналу до друку, створили можливість переходу на особливу систему кольороподілу (растрування) графічного об'єкта, виготовлення фотоформ, переходу на повнокольоровий друк чотирма основними кольорами. Термін «фотографія» походить від грецьких слів, що означають «світлопис» або «писання світлом» [7, с.6]. Таким чином, фотографія розширила виразні засоби зображення і послужила основою для створення нових технологій. Виготовлення друкованих форм фото-механічними способами передбачає отримання з відтвореного оригіналу негативів або діапозитивів. Способи друку (високий, офсетний, глибокий) поліграфічного виконання графічного оригіналу пред'являли свої умови, які були пов'язані в основному з квіткоділенням і складністю виготовлення форм для друку. Наприклад, верстка та монтаж кольороподілених негативів вироблялися з окремих фрагментів у вигляді колонок тексту, ілюстрацій, фонів, заставок і т.д. Тому при оформленні поліграфічної продукції дизайнерами враховувався в першу чергу спосіб друку.

Аналізуючи радянський період розвитку поліграфічної промисловості, необхідно відзначити, що видавництва дуже уважно підходили до питання формування свого портфоліо, складаючи тематичний план випуску друкованої продукції. Враховувалося все (вид друку, тираж, можливості друкарні, сорти використовуваних паперів), і тільки після всіх цих умов запрошували художника дизайнера для графічного виконання замовлення. Художники-графіки, що працювали з видавництвами, як правило, були добре знайомі з вимогами поліграфії і прагнули виконати свій графічний твір (графічний оригінал) засобами, що дозволяють більш якісно відтворити його в друкарні.

З розвитком ринкових відносин у Росії і впровадженням цифрових технологій (у проектуванні видавничих комп'ютерних програм, в поліграфії нових видів оперативної цифрового друку) позначився новий етап у практиці вітчизняного дизайну.

Професійні принципи дизайну, категорії дизайнерського мислення і діяльності знаходяться в постійному русі, змінюючись у міру розвитку дизайну і появи нових методів. Дизайнеру, що працює в області поліграфії, вже недостатньо бути просто художником-графіком. Від нього вимагається володіння пакетом програмного забезпечення із знанням специфіки машинного комплексу даної друкарні, знання процесів до-

друкарської підготовки видання, знання основ поліграфічного виробництва і т.д.

Найчастіше сучасний графік-дизайнер є єдиною людиною, яка виконує весь комплекс робіт з підготовки макету до друку, від підбору вихідних матеріалів і переведення їх у цифрову форму, що зчитується комп'ютером, до отримання готового виробу, в даному випадку оригінал макету, підготовленого до висновку на друкувальний пристрій, без змін його початкового задуму. Від його професійних навичок безпосередньо залежить якість готового продукту і реалізація творчого потенціалу за допомогою комп'ютера.

Основне завдання, яке вирішують в даний час поліграфічні технології, – це досягнення високоякісного друку кольорових зображень, які не тільки максимально наближають відтворення кольору до оригіналу, але й народжують нові художньо-образні можливості, завдяки розвитку та використанню сучасних цифрових технологій, що підсилюють виразність дизайн-об'єктів. Мета сучасного процесу технологій кольороподілу в поліграфії – забезпечення високоякісної передачі тонального і колірною зображення на відбитку. Спираючись на вищевикладене, можна в підсумку визначити основну проблему даного дослідження, методи, і засоби її аналізу. Взаємозв'язок розвитку технологій кольороподілу з графічним дизайном і вплив сучасних технологій на художній образ в графічному дизайні можна аналізувати за допомогою мистецтвознавчого підходу до дослідження, виникнення і розвитку кольороподілу в поліграфії.

Список використаних джерел

1. Гречанский Л.М. Творческий процесс и художественное восприятие / Л.М.Гречанский, К. А.Серов, В.Н.Остапов. – М. : 1978. – 200 с.
2. Нольман М.Л. Судьба. Эстетика. Стиль / Н.Л.Нольман, К.С.Визер. – М. : 1979. – 197 с.
3. Лосев А.Ф. История эстетических категорий / А.Ф.Лосев. – М. : 1965. – 237 с.
4. Коновалов М.Ю. О роли современного искусства в формировании национальной идентичности / М.Ю.Коновалов – М. : 1993. – 209 с.
5. Калошина И.П. Структура и механизмы творческой деятельности / И.П.Калошина. – М. : 1983. – 305 с.
6. Груздев М.С. Инсталляция в современном искусстве – новая структура восприятия. Пространство современного искусства : теория и практика / М.С.Груздев – М. : 2006. – 406 с.

7. Антонович Э.А. Декоративно-прикладне мистецтво / Э.А.Антонович, В.В.Захарчук-Чугай, М.Є.Станкевич. – Львів, 1992. – 270 с.

The article deals with the historical development of printing, color separation technology, development and process of the proceeding of printing product, new directions of domestic design, the main task of currently printing technology.

Keywords : *historical development, color technology, commercial printing, design principles*

УДК 373.3.016:78

Кравчук О.В., студент V курсу
Науковий керівник : Карпенко Т.П.,
кандидат педагогічних наук, доцент

РОЛЬ ІННОВАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ У СУЧАСНІЙ МУЗИЧНІ ОСВІТІ

Стаття присвячена зміні освітньої парадигми, що відбувається в момент епохальних соціокультурних зрушень, і становлення нового типу культури і наукового мислення.

Ключові слова : *духовні цінності, комплексне знання, музикант-виконавець, музичне мистецтво, інформаційні технології, синестезія, ідентифікація, артистизм.*

Істотною, субстанційною, самодостатньою основою соціального життя є духовні цінності – Істина, Добро, Краса, які людський дух осягає в процесі своєї еволюції за допомогою освіти. Відтак, освіта, створюючи триєдину сутність людини, стає специфічною функцією соціального життя, особливою сферою гуманітарної соціокультурної практики, що забезпечує передачу й відтворення духовного досвіду поколінь. У цьому сенсі освіта – це не тільки інституційна система, а й сфера, в якій здійснюється становлення особистості впродовж усього людського життя, в світовому і вітчизняному інформаційному просторі. Разом з тим освіта є специфічною галуззю професійної діяльності, наукове обґрунтування якої полягає в комплексному гуманітарному знанні про людину під час її становлення і самореалізації в природі, культурі та соціумі. Саме це комплексне знання підлягає освоєнню в ході професійної підготовки сучасного музиканта – виконавця і педагога.

Педагогічні нововведення сьогодні здійснюються під час усіх освітніх процесів – самоосвітнього, дослідницького, управлінського, психологічного тощо. Інноваційні педагогічні ідеї розвиваються відповідно до нової освітньої парадигми, сутність якої полягає передусім у зміні самого ставлення людини до світу : не оволодіння світом, а осмислення людиною свого місця в цілісній світобудові. Величезного значення набуває і проблема взаємовідносин особистості з мистецтвом, зокрема, з музикою. Музичне мистецтво стає одним із найважливіших інструментів визначення художньо-творчої і духовно-ціннісної спрямованості особистості.

Музика є універсальною динамічною моделлю життя і загальнолюдського духовного досвіду. В музичній діяльності – композиторській, виконавській, слухачській – ми знаходимо своєрідні канали залучення до духовного надособистісного буття через розчинення індивідуального у всезагальному. Така інтеграція досвідів схожа з ефектом духовної синестезії, коли актуалізуються не лише сукупність відчуттів, а й архетипи і досвіди різних культур (1). Осягнення сутності такої моделі в музичній діяльності (сприйняття, виконання, викладання) є проявом музичних здібностей і високого духовного потенціалу особистості, що формується в усіх ланках музичної освіти. Це зумовлює практичну потребу у підготовці в системі вищої музичної освіти фахівця якісно нового типу, зокрема й на факультетах музичного мистецтва в університетах культури і мистецтв. Тим часом стан вітчизняної музичної освіти є неоднозначним : з одного боку маємо досить високі досягнення вітчизняної музичної школи на світовому рівні; з іншого, спостерігається «техногенність» і неодоухотвореність музикантів сьогоденного покоління – випускників музичних училищ, університетів культури і мистецтв, музично-педагогічних факультетів педвузів та музичних академій.

Разом з тим, як справедливо зауважує В.Г.Ражніков, у музичних вузах ще панує клановий концептуалізм, образне кліше. Це породжує суперечності між особистісною і продуктивною природою музичної художньої творчості та неособистим, нетворчим, а інколи відчуженим викладанням. Особистісно орієнтована концепція, яка ґрунтується на взаємопов'язаних діалогічних відносинах, означає, що персоналізація педагогічної взаємодії в процесі індивідуального навчання передбачає використання особистісного досвіду під час взаємодії викладача та студента, тобто діалоги та трилоги : студент – музичний твір – викладач. Соціальний контекст, що задає координати цієї взає-

модії, створює умови для взаємного особистісного розвитку та творчої самореалізації в ньому (2).

Внаслідок вказаних суперечностей, що існують у практиці професійної підготовки музикантів (виконавців і педагогів) актуальними стають моделі навчального процесу, які ґрунтуються на проведених принципах особистісно орієнтованого підходу. Це : принцип культуровідповідності; діалогу; міжпредметних зв'язків, творчої організації навчального процесу, а також принцип врахування специфіки професійної діяльності музиканта та індивідуальних якостей його особистості.

1. Принцип культуровідповідності. Особливої значущості в цьому разі набуває здатність до культурної ідентифікації, тобто усвідомлення своєї належності до певної культури, інтеріоризації цінностей (сприйняття їх як своїх), вибору і здійснення культуровідповідного способу життя, поведінки, самодетермінації, за словами М.Бахтіна «в горизонті Великого і Малого часу культури».

2. Принцип діалогу. У музичній педагогіці він має характер духовного спілкування вчителя з учнем та їх обох із музичним твором. Принцип діалогу визначається передусім єдністю спільних прагнень викладача і студента до накопичення досвіду і виконує функцію основи взаємонавчання. Важливими компонентами цієї традиції вчені, називають опору на безпосередньо пережитий у співбутті досвід і значущість традицій для передачі невербальної мови культури.

3. Принцип міжпредметних зв'язків. Він ґрунтується на універсальному зв'язку явищ культури, науки, асоціацій у людській свідомості. Оптимальним варіантом цього принципу є міжпредметні зв'язки між моделями навчання. Завдяки цьому реалізуються принцип творчої організації навчального процесу і учнем нового досвіду, нового особистісно-професійного знання), а також принцип врахування специфіки професійної діяльності музиканта та індивідуальних якостей його особистості, єдність афективного, наукового, раціонального і художньо-творчого компонентів. Отже, сама природа музичного феномена вимагає глибоко особистісного ставлення до музики, що веде до проникливого діалогу із самою музикою та з учнями під час музичної діяльності.

Сучасна музична освіта має максимально залучати перспективні інформаційні технології «мультимедіа», які дають змогу одночасно представляти текстову, графічну та аудіоінформацію. Впровадження гіпертекстових технологій у процес викладання спеціальних дисциплін сприяє створенню «синестезійної» інноваційної моделі. Синестезія є

вельми продуктивною в музиці, якщо ґрунтується на комплексній дії аналізаторів. Це сприяє поглибленню ідентифікації, розвитку творчої уяви, асоціативних зв'язків і артистизму.

Таким чином, особистісно орієнтований підхід викликає до життя інноваційні моделі, що забезпечують умови для духовно-творчого саморозвитку особистості музиканта в системі закладів музичної освіти. В особистісно орієнтованому освітньому процесі використовуються методи, які враховують індивідуальні властивості особистості, забезпечують її ціннісно-смісловий розвиток, формують здатність до моральної саморегуляції і творчої самореалізації.

Список використаних джерел

1. Надьрова Л.Л. Струны общности : теоретические основы развития эмпатии у студентов музыкально-педагогических факультетов. – Владимир : ВГПУ, 1999. – 318 с.
2. Ражников В.Г. Динамика художественного сознания в музыкальном обучении : Дисс. в фор. науч. док. д-ра пед. наук. – М., 1993. – 60 с.
3. Щедровицкий П. Новшества и инновации // Учительская газета. – 1995. – №22-23.

УДК 7.025.4

Кучма Н.І., студентка V курсу
Науковий керівник : Такіров Т.Н., асистент

ТЕХНОЛОГІЯ ВИДАЛЕННЯ ЩІЛЬНИХ ПОВЕРХНЕВИХ ЗАБРУДНЕНЬ У СУЧАСНІЙ РЕСТАВРАЦІЙНІ ПРАКТИЦІ

Автор статті висвітлює основні методи та технології видалення щільних поверхневих забруднень з поверхні живописного шару картини; розглядає причини, які призвели до виникнення поверхневих забруднень та їх вплив на живописне полотно.

Ключові слова : розчинники, емульсії, поверхневі забруднення, реставраційні матеріали, фарбовий шар.

Від зародження реставрації до сьогодення, майстрів цікавило питання видалення щільних поверхневих забруднень. Адже, вони заважають естетичному сприйняттю твору та псують дорогоцінний живописний шар. Тому актуальність теми даної науково-дослідницької статті полягає у ознайомленні технологій видалення щільних поверхневих

забруднень, вивченні основних методів, які застосовуються у сучасній реставраційній практиці.

Мета статті – розглянути та висвітлити основні способи усунення щільних поверхневих забруднень у сучасні реставраційні практики.

Під поверхневими забрудненнями слід розуміти тільки ті нашарування, які утворилися поверх лаку, що покриває живопис. До них відноситься пил, що завжди знаходиться в повітрі, навколо картини. Він містить найдрібніші піщинки ґрунту та інші частинки неорганічного й органічного походження, що заносяться на ногах відвідувачів і потрапляють крізь щілини вікон, дверей і погані вентиляційні канали. Крім пилу, при недосконалених системах опалення в музеях має місце кіптява, яка надходить з віддушин або заноситься ззовні.

Під терміном «видалення поверхневого забруднення» розуміють видалення забруднення, що накопичується з плином часу на поверхні лакової плівки, що захищає фарбовий шар від безпосереднього зіткнення із забрудненим повітрям і від дії розчинників [3, с.34].

Способи реставрації картин, техніка і рецептура матеріалів зміцнення і «відновлення» стародавнього живопису складалася століттями. Відновити основні моменти технології реставрації можливо лише за старовинними посібниками, що містяться в іконописних «оригіналах», оскільки виправленням живопису займалися аж до середини XIX ст. виключно іконописці в монастирях. У сучасній практиці багато рецептів не використовуються, оскільки вважаються застарілими [2, с.47].

Пришвидщення темпів науково-технічного розвитку пришвидшило й віднайдення нових засобів видалення щільних забруднень з поверхні полотна. Серед нових засобів очищення поверхонь – лазер. Хімічні речовини чи навіть вода, якими користувалися роками підходять не для кожного твору. В нагоді і став лазерний пристрій, створений у Флорентійському інституті фізики. Опромінювання лазерним імпульсом низької напруги ведуть спеціальним пристроєм, що створює над поверхнею забрудненого твору хмарку так званої слабкої плазми. Вона і випалює бруд.

Також, у сучасній реставрації для видалення забруднення з поверхні лакової плівки застосовують різні емульсії та розчини. При підборі найбільш ефективної комбінації треба мати на увазі, що при збільшенні процентного вмісту спирту у складі емульсії або розчину їх розчинна здатність значно підвищується, у зв'язку з чим може виникнути небезпека видалення верхнього шару лаку разом із забрудненням. Тому додавати спирт слід дуже обережно [1, с.72].

Поряд з емульсіями «вода-спирт-пінен» в деяких випадках використовують розчини гідрату окису амонію NH_4OH , нашатирний спирт, з додаванням кількох крапель лляної олії. Слаболужний розчин гідрату окису амонію добре видаляє жирну кіптяву і сажу. Також у реставраційній практиці широко використовують дитяче мило. Але лужність дитячого мила – величина не постійна, вона коливається від рН 8 до рН 10 і має тенденцію до подальшого підвищення. Тому, готуючи розчин дитячого мила для видалення забруднення застосовують 2% розчин, необхідно перевірити його рН і не допустити рН більше 8.

До видалення забруднення з картини приступають тільки після закінчення всіх технічних процесів : зміцнення фарбового шару, дублювання, підведення реставраційного ґрунту і т.д.

Картину ставлять на мольберт і починають підбір розчинників. Розчинник підбирають у кожному окремому випадку дослідним шляхом. Зазвичай пробу на видалення забруднення проводять на невідповідальних місцях, переважно на світлих ділянках картини. Розчинником змочують ватний тампон, добре віджимають його і віджатим тампоном протирають намічену невелику ділянку. Якщо тампон залишається чистим, це означає, що дана суміш не розчиняє забруднення і її треба замінити. Якщо тампон набуває жовтуватого відтінку, значить, розчин занадто міцний і захоплює разом з брудом і шар лаку. Підібравши найкращий склад розчинника, переходять і до видалення забруднення на всій площі картини [4, с.75].

Поряд з ватними тампонами застосовують такі матеріали, як щетинні пензлі та хірургічні очні скальпеля. На гладкій поверхні живопису буває достатньою обробка тільки тампоном, але на живописі з яскраво вираженою фактурою мазка або зернистістю полотна доводиться видаляти бруд із заглиблень, утворених ходом авторського пензля або переплетенням ниток полотна. У цих випадках тампон знімає бруд тільки з опуклих частин фактури фарбового шару, не зачіпаючи заглиблень. Тоді роботу проводять щетинним пензлем, а видаляти розчинник доводиться не просто ватним тампоном, а ватою, оберненою в два шари марлі, інакше волокна вати чіплятимуться за нерівності мазка. Окремі точкові скупчення забруднень і екскременти комах видаляють вістрям скальпеля.

Отже, усунення щільних поверхневих забруднень з поверхонь живопису є невід'ємною складовою реставраційних процесів, що проводяться над творами мистецтва. Процес цей – складний і має індивідуальний характер підбору техніки розчистки в кожному окремому випадку. Кожна з речовин, що знаходиться на поверхні живописного поло-

тна вимагає особливого розчинника, який би ретельно видаляв бруд не нашкодивши роботі.

Список використаних джерел

1. Кудрявцев Е.В. Техника реставрации картин. / Е.В.Кудрявцев. – М. : В.Шевчук, 2002. – 252 с.
2. Лебединцев П.Г. Возобновление Киево-Софийского собора в 1843-1853 г. / П.Г.Лебединцев. – К. : 1979. – 107 с.
3. Полонська-Василенко Н.Д. Українська академія наук : Нарис історії / Н.Д.Полонська-Василенко. – К. : 1993. – Ч. 2. – 175 с.
4. Федосеева Т.С. Материалы для реставрации живописи и предметов прикладного искусства. / Т.С.Федосеева. – М., 1999.
5. Социальный специализированный интернет-ресурс содействия в сфере сохранения, консервации и реставрации материальных памятников культуры : [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://art-con.ru>. – Назва з екрана.
6. Реставрация станковой масляной живописи : [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://art-con.ru/node/98>. – Назва з екрана.

The article covers the methods and technologies of removing solid contaminants from the surface of the surface layer of painting pictures; examines the causes that led to the emergence of surface contaminants and their effects on a painting.

Keywords : *solvents, emulsions, surface contamination, restoration materials, paint layer.*

УДК 7.038.532:7.05

Лебеда Л.В., студентка VI курсу
Науковий керівник : **Березіна І.В.**,
кандидат архітектури, доцент

СПЕЦИФІКА ДИЗАЙНУ ДИТЯЧОЇ КНИГИ

Автор статті висвітлює проблеми книжкового графічного мистецтва на сучасному етапі, подає класифікації та характеристики елементів структури книги. Книга розглядається як засіб емоційного впливу на дитину.

Ключові слова : *книжкова графіка, ілюстрація, художник, видавництво, емоційний вплив.*

Виховні можливості дитячої книги, її здатність впливати на формування юної особистості і ступінь цього впливу можна справедливо вважати підсумковою оцінкою творчих зусиль письменника і художника-дизайнера, а отже, основною метою співпраці митців графічної і літературної сфер, чия діяльність спрямована на потреби маленького читача.

Дослідженню проблем і досягнень у галузі видавництва дитячої літератури присвячені праці О.О.Авраменко, М.М.Таранова, Е.З.Ганкіної, Ю.А.Молок, Ю.В.Белічко, В.Косоногової, І.Слободянюк та ін. Однак за наявності окремих цікавих і значних мистецьких особистостей, яскравих художніх явищ і тенденцій у мистецтві дитячої ілюстрованої книги, вона досі не стала ще предметом спеціального вивчення, набутий досвід залишається незагальненим, а отже, й не може з потрібною ефективністю бути використаним у сучасній практиці дитячих видавництв, потужного заgonу талановитих майстрів ілюстрування книг для дітей.

Метою нашої статті є висвітлення особливостей специфіки дизайну дитячої книги.

Безперечно, виховання естетичного смаку, почуття прекрасного, розуміння істинного в художній словесності – завдання класичної дитячої літератури. Надзвичайно важливо це за умови насичення інформаційного простору псевдохудожньою літературою. Тому першорядного значення набуває естетична функція літератури як мистецтва слова [1, с.173]. Посилює кожну з вище зазначених функцій гедоністична (функція насолодження, задоволення). Виділення її як самостійної дозволяє фіксувати в художньому творі «складові», що дозволяють досягти евристичного ефекту. Без урахування цієї функції дитина з часом втратить інтерес до читання. Ще одна функція дитячої літератури – риторична. Дитина під час читання насолоджується твором і мимохіть стає співавтором письменника.

Російські вчені-педагоги, дослідивши та врахувавши усі моменти, пов'язані з дитячими потребами, виділили основні вікові групи, відповідно до яких необхідно виготовляти книжки :

1. Діти від 1,5 до 3 років. Книжки для дітей цього віку бажано виготовляти з товстого картону (як обкладинку, так і сторінки), це захистить її від механічного пошкодження.

2. Діти віком від 4 до 6 років. Для таких дітей виготовляють книжки в палітурках або в м'яких обкладинках. Згідно цього віку книжки більше навантажені текстом, а ілюстрації прості, але реалістичні, з чистими лініями і зрозумілим малюнком.

3. Діти віком від 6 до 9 років. У книжках для дітей цього віку увагу приділяють малюнкам з повчальним смислом чи підтекстом. Наявні колонцифри та колон лінійки, яких не було у перших варіантах [2, с.207].

За іншою класифікацією, специфіку дизайну дитячої книги узгоджують згідно таким віковим групам :

1-а вікова група – дитячі книги (видання) для дітей старшого дошкільного віку від 4 до 6 років включно;

2-а вікова група – дитячі книги (видання) для дітей молодшого шкільного віку від 7 до 10 років включно;

3-я вікова група – дитячі книги (видання) для дітей середнього шкільного віку від 11 до 14 років включно;

4-а вікова група – дитячі книги (видання) для дітей старшого шкільного віку (підлітків, у т.ч. абітурієнтів) від 15 до 17 років включно [3].

Основні вимоги до дизайну й верстки дитячої книги виявляються в підборі, залежно від вікової категорії гарнітури, кегля, накреслення шрифту, паперу. Є обмеження по ємності шрифту, по накресленню гарнітури. У дизайні існують чіткі обмеження за товщиною лінії, за колірними співвідношеннями, за насиченістю кольорів, що використанні як тло або підкладка малюнка або напису [3].

Отже, дитяча література і дизайн дитячої книги має художню специфіку, адекватну дитячій психології. Найважливіші функції цієї літератури – давати дитині естетичну насолоду і сприяти формуванню її особистості. Дизайн дитячої книги грає рівноцінну, а можливо і більшу роль у формуванні естетичних смаків та творчих здібностей дитини.

Розгляд книжкових ілюстрацій – широко використовуваний метод у навчанні дітей образотворчої діяльності. Разом з тим, ілюстрація має унікальні художні достоїнства самостійного виду образотворчого мистецтва, є першим справжнім твором, що входить у життя дитини. Це початковий щабель у розумінні дітьми інших видів образотворчого мистецтва, більш складних за засобами виразності (живопису, скульптури та ін.) [4, с.21].

Образи, створені професійним художником-ілюстратором, – це прекрасні зразки самобутньої творчості. Вдивляючись у них, дитина отримує справжню радість і задоволення від творчих відкриттів художника, від внутрішнього співзвуччя літературних і художніх образів, що дають простір уяві та власній творчості [4, с.24].

Роль книги в процесі формування дитини переоцінити неможливо. Книга спрямовує її природну допитливість, розвиває її і поглиблює, відповідає на тисячі запитань, що виникають в її уяві. Необхідність

ілюстрацій у книзі для дітей, їх величезна важливість ні в кого не викликають сумнівів. Саме прагнення до синтезу всіх можливостей слова і зображення визначає характерну рису сучасної дитячої книги [5, с.6].

Таким чином, книжкова ілюстрація як особливий вид образотворчого мистецтва впливає на формування чуттєвого сприйняття світу, розвиває в дитині естетичну сприйнятливність, що виражається, перш за все, у прагненні до краси в усіх її проявах, формує художній смак, дає простір уяві й власної творчості дітей.

Список використаних джерел

1. Запаско Я.П. Мистецтво книги на Україні. / Я.П.Запаско – Львів : Видавництво львівського університету, 1993. – 309 с.
2. Герчук Ю.Я. Художественная структура книги. / Ю.Я.Герчук – М. : Книга, 1984. – 207 с.
3. Котова І. Про деякі особливості сприйняття ілюстрацій молодшими дошкільниками /Котова І.// Дошкільне виховання. – 1973. – №2. – С.11.
4. Раскин А.Н. Технология печатных процессов / А.Н.Раскин, И.В.Ромейков, Н.Д.Бирюкова и др. – М. : Книга, 1989. – 206 с.
5. Филь Ш. Графический дизайн в XXI веке / Шарлотта и Питер Филь – СПб. : АСТ, Астрель, 2008. – 192 с.
6. Пчелінцева Є.В. Теорія і методика розвитку дитячої образотворчої творчості / Є.В.Пчелінцева. – Н-Новгород, 2006. – 32 с.

The article highlights the problems in the book Graphic Arts present stage, gives the classification and characteristics of the structural elements of the book. The book as a means of emotional impact on the child.

Keywords : *book graphics, artwork, artist, publisher, emotional impact.*

УДК 796.386 (09)

Левицька А.С., студентка VI курсу

Науковий керівник : **Вішгаченко В.А.**, старший викладач

ІСТОРІЯ СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТКУ НАСТІЛЬНИХ ІГОР

Автор статті розглядає історію становлення та розвитку настільних ігор, поширення серед країн світу та типологію настільних ігор. Також в статті описується яке місце посідали ігри в суспільстві та їх розподіл в суспільній ієрархії.

Ключові слова : настільна гра, історія, вид, походження, розвиток.

Настільні ігри, так добре знайомі нам з дитинства, насправді можуть похвалитися своєю популярністю протягом навіть не століть, а тисячоліть. Адже перша відома в наш час настільна гра сенета з'явилася приблизно п'ять з половиною тисяч років тому.

Перевагу розважитися за допомогою настільних ігор мала еліта. З часом настільні ігри завойовували своє місце в розвагах людей з різних країн світу, непомітно стаючи частиною життя не тільки знаті, а й простих людей [3].

Мета статті полягає у висвітленні історії виникнення, розвитку та поширення настільних ігор, а також в ознайомленні з деякими найпоширенішими іграми минулого та сьогодення.

Історія настільних ігор налічує не менше 5500 років. Лото, доміно, нарди, шахи, шашки, кістки мають дуже цікаві історії свого походження. На протязі століть правила настільних ігор змінювалися, але їх суть залишилася колишньою [2].

«Доміно» – французьке слово. Так називалося зимове вбрання католицьких священиків, яке було чорним зовні і білим всередині. Гра доміно являє собою невеликі пластинки, що виготовлялися зі слонов'ячої кістки з невеликими, круглими вставками чорного дерева. Гра доміно була винайдена приблизно 1120 р. до н.е. і бере свій початок від гральних кісток, які колись були ввезені з Індії до Китаю.

Шашки були винайдені французами в XII ст. Це суміш древньої мавританської гри алькерк та шахів. До XVI ст. існувало два варіанти гри в шашки : а) бити шашку було не обов'язково, б) бити обов'язково. З початку XVI ст. другий варіант гри став домінуючим. У 1527 році шашки з'явилися в Італії, а далі поширилися по всій території Європи.

Кістки. Спочатку кістки були предметами, які використовувалися в магічних ритуалах. У давнину кістки виготовлялися з різних матеріалів : сливових і персикових кісточок, кісток різних тварин, насіння, шкаралупи горіхів. У часи Стародавньої Греції та Риму кістки стали виготовляти з бронзи, напівдорогоцінного каміння, алебастру, мармуру, фарфору, слонов'ячої кістки та інших матеріалів. По сторонам кісточки мали помітки.

Першу письмову згадку про кубічні кістки було зроблено більше 2000 років тому в індійській Махабхараті.

Нарди. Люди грають у нарди більше 7000 років. Однак, ніхто точно не знає винахідника гри в нарди та країну, де вперше з'явилася ця гра. За легендою, перський король Ардшір зажадав від одного зі своїх міністрів придумати гру, яка поєднувала б гостроту боротьби шахів та азарт, і так було винайдено нарди.

Всі гри, від яких ймовірно були винайдені нарди, мали подібні дошки. На дошці все було кратне шести і мало зв'язок з рахунком часу. Наприклад, 24 пункти представляють 24 години, 30 шашок представляють 30 днів у місяці, і 12 пунктів на кожній стороні дошки представляють 12 місяців.

Найдавніша з дошок для гри в нарди була знайдена в Малій Азії і датується 5000 років до н.е. Комплект для гри був знайдений також і в гробниці Тутанхамона [6].

У Західній Європі гра поширилася в XII столітті, куди її завезли лицарі-хрестоносці, які повернулися з походів у Святу Землю.

Гра стала дуже популярно в середньовічній Європі і називалася трік-трак. Ця назва походить від звуку удару кісток об дерев'яну дошку.

Давньоримські настільні гри нагадували єгипетські та грецькі настільні гри. Деякі правила були перейняті з інших культур та деталі ігор часто змінювалися в римській культурі. В давньоримських настільних іграх використовувалися кістки і палиці, які кидали, як кістки сьогодні [5].

Настільні ігри Індії, сягають 600 року нашої ери. Індійська настільна гра чатуранга вважається родоначальником шахів. В перекладі «чатуранга» означає «з чотирма кінцівками». Ігрове поле та самі фігурки були відмінними за виглядом від сьогоднішньої гри шахи. Мета гри полягає в тому, щоб перемогти вашого супротивника стратегічно переміщення частин відповідно [4].

Пачізі – гра, яка виникла в IV ст. нашої ери, національна гра в Індії. Гра являє собою гонки від двох до чотирьох гравців, які повинні перемістити всі свої ігрові фішки по дошці на кінець [1].

Цікава історія виникнення настільних ігор в Росії. Перша настільна гра з'явилася ще в Давній Русі. Називалася вона тавлеї (у народі – велеї). Однак, не з'ясовані правила і характер гри.

Реконструкції, що проводилися за фольклорними пам'ятниками та за археологічними знахідками, вказують на запозичення гри із Західної Європи.

Прошло чи не мало часу, але настільні ігри не втратили своєї популярності. І не дарма, адже з плином часу настільні ігри удосконалились та стали ще цікавішими.

Отже, вивчення історії настільних ігор є гарним джерелом отримання знань про ту чи іншу культуру, зокрема про їх цінності, які часто відображались у правилах гри. Те, що настільна гра пройшла крізь віки та не втратила своєї популярності, говорить про те, наскільки важливе місце вона посідала раніше й посідає в дозвіллі людини.

Список використаних джерел

1. Квілті Сьюзен. Настільні ігри / [Електронний ресурс] / Сьюзен Квілті. – Режим доступу : http://teplo.ws/Medieval_Board_Games?-Середньовічні-Настільні-ігри/ – Назва з екрану.
2. Козачок Олексій. Настільні ігри. Трішки історії / [Електронний ресурс] / Олексій Козачок. – Режим доступу : <http://plastilin.rv.ua/nastolni-ihry-trishky-istoriji/> – Назва з екрану.
3. Кривицька Наталія. Нове народження настільних ігор. Настільні ігри для дітей / [Електронний ресурс] / Наталія Кривицька. – Режим доступу : <http://ladybird.kiev.ua/nove-narodzhennya-nastilnix-igor-nastilni-igri/> – Назва з екрану.
4. Робінсон Шейла. Настільні ігри з Індії / [Електронний ресурс] / Шейла Робінсон. – Режим доступу : http://teplo.ws/Board_Game_from_India?-Настільні-з-Індії/ – Назва з екрану.
5. Томпсон Грег. Давньоримські настільні ігри / [Електронний ресурс] / Грег Томпсон. – Режим доступу : http://teplo.ws/Ancient_Roman_Board_Games?-Давньоримський-Настільні-ігри/ – Назва з екрану.
6. Томпсон Грег. Стародавні єгипетські настільні ігри / [Електронний ресурс] / Грег Томпсон. – Режим доступу : http://teplo.ws/Ancient_Egyptian_Board_Games?-Стародавні-єгипетські-Настільні-ігри/ – Назва з екрану.

The author examines the history of formation and development of board games spread among countries and its typology. Also, the article explains the rank of games in society and their distribution in the social hierarchy.

Keywords : board game, history, kind, origin, development.

ВИХОВНИЙ ПОТЕНЦІАЛ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ МУЗИЧНИХ ТРАДИЦІЙ

У статті розглядається процес формування національного світогляду учнів засобами українського музичного фольклору.

Ключові слова : *український музичний фольклор, традиція, національний світогляд, українська пісня.*

У формуванні національного світогляду учнів велике значення має їх фольклорне виховання. Така настанова підтримується великим виховним потенціалом українського музичного фольклору, можливістю за допомогою народних і родинних свят самоочишатися, возвеличуватися і налаштовуватися на оптимізм. «У святковій структурі якнайдовше зберігається етнічне коріння нації, від якого постійно відгалужуються усе нові й нові пагінці самооновлення, а отже і самозбереження. Національна традиція, її трансформація в сьогоденні і майбутньому стає важливим чинником поступу нашої педагогіки. Традиції, звичаї і обряди – це та наша спільна історія, яка живить і єднає нас. І ми сьогодні з усією відповідальністю маємо ставитися до формування високого національного ідеалу, гуманістичного за своїм спрямуванням і змістом, розмаїтого й багатого на форми та способи його вираження». Український пісенний фольклор відобразив світогляд народу від стану племені до народності і нації. Найперші вірування і християнська віра, звичаї і обряди, праця і побут, мораль і емоційно-образне сприйняття світу та свого місця в ньому, суспільні та особистісні взаємини оспівувалися українським народом та передавалися наступним поколінням із вуст в уста. Саме таким чином унаслідувалась педагогічна мудрість, що протягом століть виходила з позицій глибоко гуманістичної народної моралі, етики. Українці повсякчас орієнтувались на виведені цінності : любов до Бога, родини та вітчизни, до природи і рідного краю, планування людини та її чеснот, повага до землі і праці.

Процес формування національного світогляду учнів є актуальним сьогодні, оскільки саме молодь – найбільш чутлива до новітніх тенденцій розвитку суспільства, найбільш чутлива до болючих проблем сьогодення, найбільш адекватно здатна відобразити ці проблеми у духовній творчості. Тому так багато значить для становлення нації й

держави розвиток духовного потенціалу молоді. Невипадково у законодавчих документах нашої держави про заходи щодо розвитку духовності, захисту моралі та формування здорового способу життя громадян серед стратегічних положень містяться світоглядні, а саме : утвердження в масовій свідомості молоді історично притаманних українському народові високих моральних цінностей, спрямованих на засвоєння кращих зразків української та світової духовності спадщини; сприяння ствердженню соціального оптимізму у світоглядних настановах молоді, коригування змісту освіти, навчальних планів та програм з метою орієнтації на цінності громадської культури та ін., а у переліку рис сучасного виховання на відміну від тоталітарної доби зазначаються орієнтація на людину як найвищу цінність життя, неповторність, ментальну забарвленість шляху до вершини людської цивілізації; гармонійне поєднання у вихованні особистості інтересів людини і нації, формування ціннісного сприйняття світу тощо.

Безпосереднім складником українських народних традицій є музичні, які охоплюють усі види й жанри народної музики. Вони позначені художньо-тематичною і стильовою єдністю, хоча мають регіональну специфіку, яка полягає передусім у характері музичного строю фольклору, його ладівій, інтонаційній та метро – ритмічній будові. В українській народній музиці шляхом тривалого добору, поступової кристалізації виробився комплекс самобутніх художніх засобів і стильових закономірностей музичної виразності.

Одне з чільних місць в організації українських народних музичних традицій належить обрядовим пісням. Вони виходять за межі дефініції «пісня», оскільки в народі, як правило, побутували не окремо, а в синкретичній єдності усіх своїх сторін – поетичній, музичній, танцювальній, драматичній та існували у складі календарно-обрядового свята.

Пісня для українців була розрадою душі, потребою краси, відчуттям своєї спорідненості із землею через спів соловейка або тужливе воркотання голубів. Вся поетична символіка українців традиційно закорінена в пісенній мові філософії Буття. Українська пісня ховає в собі тасмницю не лише співзвучності з космічними ритмами, з голосами природи – в ній діє ще дивовижна магія нашої мови : кожне слово не просто мовить, а переливається дивними самоцвітами природної краси і само творить світ.

Колективна участь у виконанні календарно-обрядових пісень з хороводними рухами, природна єдність словесного тексту, мелодії і рит-

му, багатство творчих засобів обумовлюють їх особливу привабливість та доступність для учнів початкової школи. Загальна естетично-виховна цінність народного календарно-обрядового свята визначається красою міжлюдських стосунків, праці, костюму та побуту; естетичною організацією середовища, у якому відбувається дія.

Основними виражальними засобами народних музичних традицій є інтонаційна особливість, наспівність, простота мелодії і ритмічної структури, виразність і багатство мелодії, гармонія, тісний зв'язок поетичного та музичного текстів, глибока емоційність, достовірність, чистота образу, різножанровість, багатство історії життя людей. Відтак, надзвичайно багаті та різноманітні національні музичні традиції мають зайняти належне місце у вихованні майбутнього покоління.

Список використаних джерел

1. Лозко Г.С. Українське народознавство. – 3-є вид. – Харків : Видавництво «Див», 2005. – 472 с.
2. Воропай О. Звичаї нашого народу. Етнограф.-епічний нарис. – Мюнхен, 1958. – Т. 1-2. – Репринт. – К., 1991. – 589 с.
3. Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу : Ескіз української міфології. – К. : Обереги, 1992. – 88 с.

The process of forming a national outlook pupils by means of Ukrainian folk music.

Keywords : *Ukrainian folk music, traditions, philosophy, Ukrainian song.*

УДК 784.4(447)

Лиса А.О., студентка магістратури
Науковий керівник : Чайка С.В.,
кандидат педагогічних наук, доцент

ЗИМОВА ОБРЯДОВІСТЬ ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ДУХОВНОСТІ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ

У статті розглядається зимова календарно-обрядова творчість як засіб формування духовності українського народу.

Ключові слова : *зимова обрядовість, свято, звичай, повір'я, духовна культура українців, традиція.*

Календарно-побутові звичаї регламентували всі сфери життя українського селянина – виробничу та побутову. Виробничі календарні цикли утворювались із послідовних дат праці у полі й вдома і супроводжувалися святами, обрядами, повір'ями та звичаями. Календарно-побутові звичаї і обряди українців поділяються за порами року – весняні, літні, осінні та зимові. У такому поділі – глибока народна мудрість, яка відображає нерозривний зв'язок природи і людини докільця і виховання. Річний цикл виховного впливу на молодь, кожного разу повторюючись на новому рівні, все глибше діє на серце, душу і розум вихованців.

Необхідно брати до уваги, що в минулому календарна звичаєвість і обрядовість мала аграрно-магічну спрямованість пов'язану з ушануванням Сонця, Місяця, своїх родичів-предків, що відійшли з цього життя, а також щедрої на врожаї Землі-Матері, рослинності. Календарні звичаї і традиції мають величезний, практично не вичерпний гуманістичний потенціал. Найсприятливішим для селянського побуту повсюди в Україні вважався осінньо-зимовий період, що особливо насичений різноманітними звичаями та обрядами.

Зимові звичаї та обряди спрямовані здебільшого на підбиття підсумків минулого року, утвердження мрій, надій на наступний рік. При цьому прославляється життя, творча праця трудівника, його любов до землі-годувальниці. Перший місяць зими грудень – це період прогнозів на майбутній рік, час традиційних розваг молоді.

На день Андрія (13 грудня) в Україні були поширені угадування майбутньої долі, заклинання, ритуальне «кусання калити». У ніч на Андрія дівчата ворожать, чи вийдуть вони заміж, яким буде чоловік. Печуть «балабушки» – круглі тістечка з борошна, які використовують у ворожінні. У процесі дійства «кусання калити» проявляється кмітливість і дотепність молоді. Це свято веселе, життєрадісне.

День Миколи (19 грудня) – веселе народне свято, наш народ називає Миколу захисником, милосердним, чудотворцем. Цей день в недалекому минулому відзначали особливо урочисто. Це свято – велика радість для дітей, яким зночі під подушку кладуть подарунки від святого Миколая. В процесі підготовки до цього свята дітей привчають до доброї поведінки, бути старанними і сумлінними, поважати старших.

22 грудня – день зимового сонцестояння. Він знаменує астрономічний початок зими. Трудівники готувалися до значного похолодання, завершували роботи, пов'язані із значним пониженням температури. У ці дні наші предки прогнозували погоду на рік, що настував.

1 січня – всенародне свято Нового року. У всіх регіонах України діти, батьки активно готуються до всенародного новорічного свята. Вивчаючи нові колядки, продумують новорічні вітання. Виявляється великий інтерес до питань становлення традицій зустрічі новорічного свята, прикрашання «дідуха». Православна церква, користуючись юліанським календарем, Новий рік відзначає 14 січня. Зустріч Нового року за старим стилем – поширене в Україні свято. Народ відзначає цю дату і як день Василя – покровителя землеробства. Цього дня з сивої давнини засівали лише хлопці. У народній пам'яті міцно збереглося те, що за законами природи, жінка, як і Земля, призначена народжувати. Засівати – це місія чоловіків (Неба). За народним звичаєм, засівальне зерно зберігали до весни. Його сіяли на городі і надіялися, що воно, як оберіг, магічно впливає на ріст і урожайність рослин.

Святом Нового року наші предки здавна визначали важливу межу між минулим і новим періодом життя, трудової діяльності. Виховний зміст цього свята полягає ще і в тому, що в народних традиційних новорічних звичаях, обрядах (дійствах, піснях, примовках та ін.) у центрі – «пан – господар», людина праці, добродій, володар становища. У дотепній і веселій високоестетичній формі (колядках, щедрівках, віншуваннях, віршованих вітаннях тощо) прославляється сумлінна праця минулого року, її плідні результати – багатство господаря, щедрість і лагідність його душі, сімейний добробут, родинний затишок. У колядках і щедрівках поетизується побажання – міцного здоров'я і щастя господарю, лад, порядок у домі, віра і надія на нові успіхи в житті, праці, сім'ї. Зміст і характер новорічних традицій, звичаїв і обрядів відзначаються високою народною мораллю і естетикою.

Напередодні Нового року відзначають Щедрий вечір. На Щедрий вечір щедрують, «водять козу». За Маланку вбирається парубок, що вмє сипати дотепами, жартувати. Разом із Маланкою по селу ходить її «почет», гурт : орач із чепігами від плуга, сіяч із сівнею через плечі, дід із гарапником, ведмідь, коза, журавель, циган, циганка і чорт із ріжками. Ця незвичайна ватага рухається селом із веселими вигуками, жартами, цікавими побутовими сценками, сміхом.

Великий виховний потенціал має давній український звичай прикрашати на новорічне свято «дідуха» (сніп жита чи пшениці). На радість дівчорі такого дідуха розцяцьковували цукерками, різнокольоровими стрічками, іншими прикрасами. Важливо, що саме сніп, як символ найбільшого багатства України – урожаїв пшениці і жита, хліба

був у центрі свята. Відродження цієї традиції в сім'ї і школі сприятиме поглибленню нашої духовності, любові до хліба, професії хлібороба, збереженню ялинкових і соснових насаджень, природи.

Втіленням народної духовності, історичної пам'яті є Різдвяні свята (7 січня). У фольклорі, творах красного письменства відображено могутній ідейно-моральний, художньо-естетичний потенціал різдвяних звичаїв і обрядів. Багатим на виховні можливості є Святвечір, який символізує мир, щастя, добробут і спокій у родинному житті. У цей день господиня готує дванадцять святвечірніх страв : варить горох, квасолу, смажить рибу, капусту, ліпить вареники, готує гриби, картоплю, кашу гречану з конопляним молоком, голубці з пшоном, коржі з маком, узвар і кутю з товченої пшениці. За народним звичаєм всі члени родини мають бути ввечері вдома. Учні усвідомлюють, що родина – це природний найміцніший осередок людей, з'єднаних найглибшими моральними, ідейними, духовними узами, найвищими цінностями життя. Це свято утверджує культ родини, батька і матері. Батько – господар запрошує вечеряти всіх членів роду, яких немає вже в живих. Свята вечеря – це наснажена глибокою любов'ю, духовністю зустріч, вечеря для всього роду. Потрібно пам'ятати, що свята вечеря починається і завершується кутею. Такою вечерею завершується різдвяний піст (пилипівка).

Різдвяні звичаї, обряди виховують у дітей високу культуру поведінки, повагу до старших, любов до історії рідного краю. У юних учасників свят формуються народний спосіб мислення, світогляд, характер.

Напередодні Водохреща (19 січня) відзначають день голодної куті, голодного святого вечора. Це третя і остання кутя новорічно-різдвяних свят. На Водохреща у деяких регіонах України «проганяють кутю» : «Геть, кутя, з покуття, а ти, узвар, іди на базар». Вода глибоко вшановувалася нашими пращурами. Без води немислиме життя, вона має цілющі властивості. В історичній пам'яті народу міцно зберігається термін «жива вода». На свято Водохреща воді присвячується місце чистителя і святителя давнини, відбувається вигнання зими та вшановується прискорення приходу весни. У цей день відбуваються веселі забави, ігри на кризі (на річці, озері, ставку). За народним повір'ям у цей день кроплять святою водою худобу, щоб вона давала добрий приплід, прибуток господі, освячену воду зберігають як таку, що має цілющі властивості.

Назва останнього перед великим постом тижня – масляниця, що припадає на останній тиждень м'ясиць. Це свято «ділиться на три

основні частини : зустрічний («переломний») понеділок, «широкий» четвер та «прощальна» чи «шуткова» неділя. Кожна з них мала свою обрядову специфіку». Основною обрядовою стравою масляниці були вареники з сиром, млинці. Частувалися цими стравами протягом усього тижня. Це свято здебільшого вважається жіночим, хоча зрідка в ньому брали участь і чоловіки, які за це мають «відкупитися». Цього дня готували також холодець із свинячих, курячих чи баранячих ніжок. Тому свято називалося «ніжкові заговини». Кісточками від такого холодцю дівчата ворожили наступного понеділка. У п'ятницю цього тижня зять мав почастивати свою тещу.

Стрітєння припадає на середину лютого (15 числа). Інші назви свята – Гроловиці, Зимобор. У народній пам'яті ця дата пов'язана із зустріччю зими і весни. Цього дня у храмах відбувається пишна служба. Після неї святять воду і свічки. За народним повір'ям, такі свічки і вода мають цілющі властивості. Діти готуються до зустрічі весни.

Календарно-побутова обрядовість – одна з найдавніших форм духовної культури українців. Традиції, звичаї і обряди – це та наша спільна історія, яка живить і єднає нас. І ми сьогодні з усією відповідальністю маємо ставитися до формування високого національного ідеалу, гуманістичного за своїм спрямуванням і змістом, розмаїтого й багатого на форми та способи його вираження.

Список використаних джерел

1. Митрополит Іларіон. Дохристиянські вірування українського народу. – К. : Обереги, 1992. – 424 с.
2. Войтович В. Міфи та легенди давньої України. – Тернопіль : Навчальна книга-Богдан, 2005. – 392 с.
3. Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні. – К. : Обереги, 1994. – Книга 1, Т. 1 (Зимовий цикл); Т. 2 (Весняний цикл). – 400 с.
4. Давидюк В. Первісна міфологія українського фольклору. – Луцьк : Вена, 1997. – 297 с.

The article is considered winter calendar ritual creativity as a form of spirituality of the Ukrainian people.

Keywords : *winter ritual, celebration, custom, belief, spiritual culture Ukrainian tradition.*

ХУДОЖНЄ СКЛО ПОДІЛЛЯ XVII-XIX СТОЛІТТЯ ЯК СКЛАДОВА ПОЛІКУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ І МИСТЕЦЬКОЇ СПАДЩИНИ ДЕКОРАТИВНО- ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ

Стаття присвячена питанням розвитку художньої обробки скла на Поділлі, його стилістичним і морфологічним особливостям, проблемам сучасного дослідження.

***Ключові слова :** скло, декоративно-прикладне мистецтво, форма, матеріал, особливості, тенденції.*

В умовах духовного відродження українського народу та розбудови незалежної української держави зростає роль та значення національних традицій, зокрема в декоративно-прикладному мистецтві, як культуротворчому засобі. Він формує майбутнє нації, її інтелектуальну, висококультурну еліту. Дослідження історії та формування декоративно-прикладного мистецтва є дуже важливим. Воно сьогодні є не тільки найменш вивченим, але й найменш осмисленим і теоретично означеним з позицій сучасного мистецтвознавства.

Скло стало одним з найбільш самобутніх видів декоративно-вжиткового мистецтва через свої фізичні та художні властивості. Водночас, завдяки цьому воно широко використовується в архітектурі, монументальному і станковому живописі, скульптурі у синтезі з металом, кераміці, дереві тощо. Різноманітне оформлення скляних виробів, мотиви якого черпалися з навколишньої дійсності, яскрава, багата орнаментика скла свідчать про реалізм народного мистецтва, про притаманне українському народові розуміння краси. Висока майстерність складувів виявлялась у простоті художніх прийомів. Стиль українського скла визначає декоративна природа матеріалу, його скромний і разом з тим живописний колорит, нескладні форми та органічно поєднані з ними прикраси [2, с.56].

Українське скло має в цілому самобутні риси. Форми і прикраси виробів указують на зв'язок із стародавніми руськими традиціями; особливо яскраво це видно на характерних прикрасах з ліпленим склом. Відзначаючи впливи на українське скло XVI-XVII ст. склярства Заходу, слід підкреслити, що вони мали другорядне значення й не були вирішальними [5, с.34].

Майстрам-гутникам, які вийшли з народного середовища, належить заслуга збереження і розвитку спадщини давньоруського скла, його художньої і технічної культури. Техніка виготовлення, матеріал, форми, декор виробів зі скла в процесі свого розвитку значною мірою залежали від пануючих у той чи інший час стилів культури : готики, ренесансу, бароко. Вплив готичного стилю (для гутного скла на українських землях – XIV-XV ст.) позначався на загал на формах скляного посуду, які стають циліндричними, догори витягнутими.

Особливістю скляних виробів ренесансу (кінець XV- друга половина XVII ст.), окрім появи поряд з готичними циліндричними кулеподібних форм посуду, було те, що, з'являються клейма-печатки та клейма-герби. Стил ь бароко (XVII-XVIII ст.) привніс значні зміни до технології та техніки виробництва, у першу чергу це стосувалося декорування (пишність в оформленні, поява принципово нових технік декору) [6, с.83].

Незважаючи на перехід до фабричного виробництва скляної продукції, у цілому рівень виробів українського гутного скла XVI-XVIII ст. свідчить про його значні надбання, швидку еволюцію та вироблення високих критеріїв функціональних, художніх та технологічних нормувань, які перейшли в традицію й утримувалися в народному мистецтві впродовж наступних століть.

У декоруванні гутних виробів початку XIX ст. продовжували застосовувати ліплення, розпис емалевими та олійними фарбами, гравірування. Зазвичай емалевим розписом вкривали штофи. Форма цих чотиригранних посудин із широкими й плоскими гранями була для цього найзручнішою.

В кінці XVIII- на початку XIX століття в Україні у зв'язку з розвитком внутрішньої й зовнішньої торгівлі напоями значно збільшився попит на скляний посуд. Вироби з художнього скла стали необхідними речами побуту. Значно зросла й кількість склоробних майстерень – гут. Виробництво гутного скла зосереджувалося на Чернігівщині, Волині, Поділлі і Київщині. До технічних досягнень середини XIX ст. варто віднести появу накладного багатошарового скла, яке також обробляли грануванням [4, с.231].

Головним продуктом виробництва волинських і подільських гут були посудини чотирьох основних типів : пляшки – з XVIII століття наймасовіші скляні вироби, кварта та штофи – ємності чотиригранної форми з горлом, зазвичай, темно-зеленого або брунатного кольору, аптечний та інший дрібний посуд, й нарешті – посуд для пиття, з якого

найпоширенішими були різноманітні склянки та кухлі. Всі ці вироби наших гутників мали попит не лише на своїх землях, а й вивозилися до Московщини, Білорусі, Польщі та Прибалтики.

За функціональними особливостями художні твори зі скла поділяються на декоративно-архітектурне скло, світильники, посуд, декоративно-ужиткові предмети, дрібну пластику, прикраси.

Посуд – найбільший і найхарактерніший рід художнього скла, виготовлений гутною технікою, пресуванням або литтям у формах. За функціональними ознаками поділяється на посуд для столу, для приготування страви, парфумерні флакони, скляну тару, лабораторний і аптечний посуд. Найвищу художню цінність має скляний посуд для святкового столу.

Порівняно із посудом, виготовленим з інших матеріалів, скляний вирізняється вишуканістю форм, багатством фактури й кольору, що викликає глибокі поетичні асоціації. Скляний посуд можна умовно поділити на такі типологічні групи : глечики, склянки, тарелі, пляшки, чарки, посуд з носиком, кулястий посуд, фігурний посуд та інші [4, с.228].

Асортимент скляних виробів фондів Кам'янець-Подільського історичного музею-заповідника складається з численної кількості різноманітних предметів побутового вжитку і репрезентований насамперед скляним посудом, що різниться за своїм призначенням, функціональним і естетичним навантаженням, стилістичними особливостями.

Чи малу типологічну групу скляних виробів у фондах Кам'янець-Подільського історичного музею-заповідника складає посуд для зберігання рідин і пиття, тарний та аптекарський посуд, який репрезентований різноманітними пляшками, штофами, глеками, фігурними виробами функціонального вжитку.

В.Гагенмейстер у праці «Гутне скло Поділля» пише : «На зразках Кам'янецького музею бачимо всі типові для українського гутного скла кольори : починаючи від безколірного, прозорого, лише з зеленкуватим, синюватим або жовтуватим забарвленням; кольорового скла ясно і темно-жовтих кольорів з відтінками від золотистого і бурштинового до коричневого; багатьох синіх, аметистово-рожевих, фіалкових з градаціями до червоняво-вишневих та зразків напівпрозорого молочного білого скла з відтінками блакиті, синяви і приємно-радужної гри опалу. Кольори усіх відтінків на тонких стінках посуду – бліді, прозорі і ніжні переходять в густо насичені тони у грубих місцях скла – денцях, ручках та вузьких місцях наближення нерівномірних, часто з хви-

лястою поверхністю стінок посуду й надають ту чарівну гру, що її відмічають дослідники українського гутного скла» [3, с.13-14].

На сьогодні єдині джерела інформації для археологів відносно пізньосередньовічного скляного посуду – це роботи мистецтвознавців. У кожного автора таких робіт склалось власне уявлення про назву тих чи інших скляних посудин, їхню хронологію та приналежність до певних категорій. Нажаль, публікаціям скляних матеріалів на сьогодні ще не приділяється належна увага. Публікується скло рідко, без датувань та ілюстрацій. Тому й однотипний посуд датується по-різному. Хтось відносить його до давньоруського, хтось до XVI ст., а інші визначають, як посуд XIX ст. Виявлені у межах археологічного розкопу ПІАЗ «Кам'янець» фрагменти скла репрезентують досить широкий асортимент скляних виробів. Більшість уламків ототожнюється із столовим посудом, серед якого можна ідентифікувати скляниці, келихи, фужери, кухлі, келихи на високій фігурній ніжці.

При опрацюванні цього матеріалу основну увагу зосереджено на морфології предметів, візуальних відмінностях текстури скла та здійснено спробу на підставі аналогій визначити хронологічні рамки ужиткування виробів та їх стилістичні особливості. У процесі камеральної обробки вищезазначеного матеріалу довелось зіткнутись з цілою низкою проблем. Так, проблематичним виявилось навіть визначення найменування того чи іншого скляного виробу.

Знахідки гутних скляних виробів на теренах Поділля представлені фрагментами основних функціонально-типологічних категорій : посудин для зберігання рідин та сипких речовин, столового посуду, посуду для індивідуального вжитку, аптечного посуду, вікон, дрібних скляних виробів. Форми скляних виробів визначались їх призначенням, особливостями матеріалу і вільновидувної техніки, тенденціями та модою у декоративно-прикладному мистецтві того часу. Вироби складувув були зручними і гарними, прикрашались пластичним скляним оздобленням.

Список використаних джерел

1. Антонович Є.А. Декоративно-прикладне мистецтво / Є.А.Антонович, Р.В.Захарчук-Чугай, М.Е.Станкевич. – Львів, 1992.
2. Боряк О.О. Україна : етнокультурна мозаїка / О.О.Боряк. – К. : Либідь, 2006. – 382 с.; іл.
3. Гагенмейстер В. Гутне скло Поділля / В.Гагенмейстер. – Кам'янець-Подільський : Наука, 1931. – 148 с.

4. Історія українського мистецтва в шести томах. – Т. 3. – Мистецтво другої половини XVII-XVIII століття. – К., 1968.
5. Петрякова Ф.С. Українське гутне скло / Ф.С.Петрякова. – К. : Наукова Думка, 1975. – 282 с.; іл.
6. Тищенко О.П. Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII-XVIII ст.) / О.П.Тищенко. – К. : Либідь, 1992. – 129 с.

The article deals with the development of art glass processing in Podillya, its stylistic and morphological features, problems of its current research.

Keywords : *glass, applied arts, form, material, features, tendencies.*

УДК 17:111.852

Молчанова І.В., студент V курсу

Науковий керівник : Олійник В.Ф., доцент

ТВОРЧИСТЬ ВОЛОДИМИРА ІВАСЮКА ТА ЙОГО ВКЛАД В РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

У статті аналізується творчість Володимира Івасюка та його внесок в розвиток української музичної культури.

Ключові слова : *композитор, музична культура, українська пісня, мистецтво, музика, поезія.*

Надзвичайна популярність масової естрадної музики – об'єктивна реальність сучасної музичної культури. Разом з тим сьогодні простежується тенденція, коли в радіо і телевізійних форматах, в репертуарних проєктах сучасних гуртів все частіше використовуються музичні твори, які були популярними у 70-80-х роках минулого століття. До когорти композиторів, чия творчість на той час мала надзвичайну популярність можна сміливо віднести і одного із основоположників української естрадної музики – Володимира Івасюка. Він автор не лише безсмертної «Червоної рути» і «Водограю», але за короткий час свого молодого життя зумів написати більше сотні пісень, низку інструментальних творів та музику до двох спектаклів.

Проблемі аналізу напрямків композиторсько-виконавської творчості В.Івасюка та його вкладу в розвиток української музичної культури присвячено значну кількість досліджень, розвідок, вступних статей до збірників його творів (Т.Марусик, Т.Кириловська, О.Костюк, Б.Стельмах,

Т.Унгурян тощо). Безперечно кожному з авторів притаманне власне наукове сприйняття музичних горизонтів В.Івасюка, що характеризують його талант і незгасну любов до рідного краю. Проте питання творчого потенціалу і художніх можливостей В.Івасюка, його вкладу в розвиток сучасної музичної культури ще не знайшли належного висвітлення.

Метою статті є аналіз творчості В.Івасюка та дослідження його внеску в розвиток української музичної культури сучасності.

Слід зазначити, що у 70-80-х роках минулого століття В.Івасюк своєю творчістю здійснив значний революційний переворот у масовій музичній свідомості не лише українського народу, але й на просторах усього Радянського Союзу, а пісні його на той час звучали в усіх найвіддаленіших куточках тодішньої російської імперії. Яскрава, своєрідна мелодика, природна і, водночас своєрідна гармонізація, поєднання особливостей української пісенності з ритмами поп-музики – все це зробило пісні В.Івасюка справжніми шлягерами.

Звичайно, на своєму короткому творчому шляху йому прийшлося нелегко. Варто зауважити, що у тодішньої московської влади страх перед національним рухом та «бендерівським кублом» був настільки сильним, що будь-які настанови із столиці СРСР помножувалися і змушували «місцевих перестрашених чиновників придушувати будь-які потуги ентузіастів вкоренити музику світової популярності на українському ґрунті» [1, с.26].

Проте стримати, а тим більше заборонити поширення цього руху було неможливо. Любячи до безтями українську пісню та свій рідний край, В.Івасюк працював до самозабуття. Його побратим по праці і земляк Назарій Яремчук так характеризував Володимира в одній із канадських газет : «Володимир Івасюк – співак синіх гір. Він нестямно любив свої гори В його піснях вони поставали живими героями, співпереживали і сумували разом зі своїм автором. У горах він знайшов червону руту, що плум'янітиме у серцях людських вічним вогнем його щедрої і доброї душі!..». Далі Назарій зазначив, що Володимир жив у чотирьох вимірах – Поет, Композитор, Художник і Людина [2, с.38].

Свої найкращі пісенні твори, в яких з особливою теплотою і ніжністю розкривав почуття любові, дружби, гармонію природи і людського буття, В.Івасюк написав у співпраці з відомими митцями, креативними особистостями, котрі в усьому були його однодумцями. Серед них слід виділити Р.Братуня, Ю.Рибчинського, С.Пушка, Б.Стельмаха, Д.Павличка, В.Марсюка, Б.Гуру.

Однак творчість В.Івасюка розвивалась не лише в пісенному напрямку. Вивчаючи композицію у Львівській державній консерваторії ім.М.Лисенка (клас проф. Анатолія Кос-Анатольськогно, а пізніше проф. Лешка Мазепа), він вже тоді почав працювати в інструментальних жанрах, що, зрештою, було передбачено і навчальною програмою.

Музичний світ інструментальних творів В.Івасюка яскравий і своєрідний. У чомусь він співзвучний з його пісенною творчістю, у чомусь – живиться цілком іншими джерелами. З одного боку – це традиційна пісенно-танцювальна стихія карпатського фольклору з яскравими регіональними ознаками, а з іншого – сучасність з її новою тематикою, образністю, з новими виразовими засобами. На перетині цих двох, часто контрастних музичних сфер, і будується інструментальна творчість В.Івасюка [3, с.14].

Найбільш відомими інструментальними творами В.Івасюка є «Сюїта-варіації для камерного оркестру», «Імпровізація-скерцандо» для віолончелі та фортепіано, фортепіанна «Сюїта-варіації на тему української народної пісні «Суха верба», чотири мініатюри для фортепіано («Осіньна картинка», «Маленька токата», «П'єса №3к», «Marciale marcatisimo») та «Мелодія» для естрадного оркестру.

Митець дуже відповідально ставився до свого таланту, часто перебував у глибоких філософських роздумах стосовно власних творів. Світ бачився йому крізь призму української культури, народності, сучасних музичних стилізацій, природної пісенної стихії, а тому такою неповторною, ліричною, по-філософському глибокою, водночас стильною і популярною була творчість молодого композитора. Безперечно, ним був здійснений справжній ренесанс, відродження національної молодіжної музики, яка несла в собі значущі загальнолюдські, універсальні цінності. У музиці В.Івасюка закладалися духовно-ідеальні, національно-ментальні, етичні й естетичні категорії, що значно збагатили зміст художньої, зокрема музичної культури [4, с.3].

Отже, сьогодні ми можемо лише пожалкувати, що такий талановитий композитор загинув на злеті свого таланту. Звичайно, якби В.Івасюк прожив довше, він міг би повніше себе зреалізувати, міг стати видатним композитором-класиком, бо навіть в тому невеликому за обсягом інструментальному доробку, який залишився після смерті маестро, він продемонстрував справжній професіоналізм, власне мислення і власний стиль письма. В його творах відчувається талановита рука майстра.

На завершення хочеться зазначити, що творчість Володимира Івасюка виходить далеко за межі мистецької сфери. Вона несе в собі загальносуспільний потенціал впливу на націю, культуру і особливо на молоде покоління, яке мусить виробляти здатність відчувати, любити, розуміти й належно оцінювати мистецтво, засвоювати досвід власного народу. Найважливішою цінністю творчості В.Івасюка є те, що вона зросла на повазі до святинь української культури, до багатобарвних народних поглядів на красу людських взаємин, природи, світу. У своїх піснях він розбудив приспаний дух українства, підніс людську й національну гідність народу, заклав основу творення незалежної держави.

Список використаних джерел

1. Перетятко Ю. та ін. Історія львівського рок-н-ролу. Спецвипуск журналу «ФІРА». – Львів : ФІРА, 1994. – 26 с.
2. Івасюк В. Відлуння твоїх кроків. / Упор. Г.Івасюк, О.Івасюк, Л.Криса. – Львів : Вид. дім «УкрПол», 2011, – 240 с.
3. Стельмашук Р. Слово від музичного редактора (до збірки камерно-інструментальних творів В.Івасюка) // – Дрогобич : Коло, 2006. – 14 с.
4. Філіпчук Н. Етико-естетичні засади творчості Володимира Івасюка. ж. «Мистецтво та освіта». – №3. – 2013. – К. : «Педагогічна думка».

У article analyzes the works of Vladimir Ivasyuk and his contribution to the development of Ukrainian musical culture.

Keywords : composer, musical culture, a Ukrainian song, art, music, poetry.

УДК 373.5.016:78

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

ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ УЧНІВ У КЛАСІ АКОРДЕОНА

У статті визначені новітні підходи формування виконавської майстерності в учнів у класі акордеона засобами сучасного естрадного музичного мистецтва.

Ключові слова : виконавська майстерність, естрадне музичне мистецтво, клас акордеона.

На сьогодні значення художньо-виховного потенціалу естрадного музичного мистецтва, як могутнього фактора виховання творчої особистості та формування її виконавської майстерності, дуже активно досліджується науковцями. Обґрунтування теоретичних аспектів дослідження формування виконавської майстерності у всіх її різновидах та сучасних інтерпретаціях активно висвітлює низка мистецтвознавців : Р.Безугла, Г.Голяка, А.Гончаров, М.Давидов, А.Душний, І.Єргієв, Є.Іванов, Д.Кужелев, Л.Понікарова, А.Семешко, А.Сташевський, А.Чернованенко, Ю.Чумак, В.Шафета та ін., які у своїх пошуках звертаються до аналізу творчих підходів у формуванні виконавської майстерності баяністів / акордеоністів та нового бачення інтерпретації музики для акордеона / баяна.

Мета статті – з'ясувати особливості використання сучасних інноваційних підходів у процесі формування музично-виконавської майстерності учнів в класі акордеона засобами естрадно-джазового мистецтва.

Музично-педагогічна спрямованість підготовки учнів класу акордеона у дитячих мистецьких навчальних закладах зумовлює потребу формування виконавської майстерності учнів засобами естрадного мистецтва як шляху збагачення їхньої естетичної культури, через ефективне опанування сучасних стилів та прийомів гри.

Ефективний розвиток виконавської майстерності учнів засобами естрадного мистецтва відбувається за допомогою інноваційних підходів до проведення занять, зміст яких полягає у стимулюванні їх творчої самореалізації на основі діалогічного стилю педагогічного спілкування викладача та учня; активізації навчальної та художньо-творчої діяльності учнів-виконавців; залучення учнів до творчої естрадної виконавської діяльності.

Діалогічний стиль педагогічного спілкування передбачає активізацію творчого спілкування у класі акордеона, поглиблення взаємостосунків між викладачем і учнем на основі партнерства й взаєморозуміння у досягненні творчих завдань.

Активізація навчальної та художньо-творчої діяльності учнів-виконавців є необхідною умовою успішного розвитку їх виконавської майстерності. Використання нових методів і завдань формує діалектичний підхід до опанування специфіки естрадного музичного мистецтва (вивчення жанрово-стильових характеристик естрадних музичних творів, структурної побудови; опанування техніко-інструктивного матеріалу із використанням сучасних прийомів гри на інструменті, тощо).

Залучення учнів до творчої естрадної виконавської діяльності передбачає активізацію використання різноманітних форм музично-виконавської діяльності учнів (академконцерти, концертні виступи, сольні концерти). Це значно розширює спектр естетичного світогляду і музичної культури, інтересів і потреб, професійних мотивацій і художньо-творчого вдосконалення учнів.

Для реалізації поставленого завдання ми обираємо сучасні естрадні твори для акордеона, написані у стилі свінг, джаз-рок, латина, бугі-вугі, босса-нова, мюзет тощо. У процесі навчальної роботи увага учнів спрямовується на опрацювання сучасних естрадних творів для акордеона (В.Власов «Улюблений мультик», «Давай понсвінгуємо», «Степ», «Диско», «Мені подобається цей ритм», Р.Бажилина «Карамельний аукціон», «Покидаючи», «Веселий рег», Є.Дербенко «Детектив», «Гармоніст грає твіст», «Старий автомобіль», «Старий трамвай», Р.Бажилина, «Ринок любові» тощо). У цьому випадку важливим є відчуття учнем специфіки стильових різновидів естрадних музичних творів, аналіз різноманітних композиторських стилів та безпосереднє відтворення ним характерних музичних виконавських прийомів гри, що сприяють поглибленню його особистісного емоційного відгуку, прояву почуттів і переживань, вихованню відчуття сучасних ритмів тощо.

У педагогічному процесі творчою діяльністю учнів-виконавців важливу роль відіграє практична підтримка, чітка вказівка та власний показ викладача. Тісна творча співпраця у класі викладача й учня суттєво впливає на формування необхідного вольового аспекту, який виявлявся у прояві учнями особистісних художньо-естетичних переконань і зумовлював єдність розуміння художньої мети творчих завдань і вибору засобів, необхідних для її втілення [1].

Зокрема, чітко окреслюється стилістичний та цілісний аналіз самостійно обраного естрадного твору, розкривається художній задум, визначається ключова ідея твору і засоби її реалізації, обґрунтовується виконавська концепція художньо-образного та технічного втілення авторського задуму. Надалі педагогічна робота спрямовується на широке використання нових прийомів гри, звуковидобування та спецефектами (різними видами глісандо, вібрато, тембро-кластерами, використанням віддушнику, стукіт по корпусу, міху й клавіатурі, комбінованих міхових прийомів, звуконаслідування іншим інструментам, використанням власного голосу, а також тембральних регістрів, що надають звучанню нових звукових фарб. Нові технічні прийоми гри та ви-

конавські можливості дозволяють інтерпретувати на інструменті новаторські авангардно-модерністичні ідеї. У тлумаченні самого слова «модерн» (з англ. *Modern* – сучасний, новий) акцентується увага на значенні «новий» стосовно композиторської та виконавської поетик, що ґрунтується на оригінальному баянно-акордеонному «тембро-сонорі», яка формує академічну універсальність прийомів і можливостей гри на цьому інструменті в багатогранності і неповторності його технічних і виражальних ознак [2].

Таким чином, формування музично-виконавської майстерності учнів в класі акордеона можна реалізувати через художньо-технічне та естетичне осягнення високохудожніх надбань естрадно-джазового мистецтва, яке значно збагачує їх зміст музично-виконавської підготовки кращими художніми здобутками естрадного баянно-акордеонного мистецтва, стимулює художньо-творчу самореалізацію.

Список використаних джерел

1. Попович Н.М. Педагогічні аспекти розвитку художнього смаку музикантів-виконавців // Збірник наукових праць. Вісник КНУКіМ. Серія «Педагогіка». – К., 2002. – Вип.6. – С.116-119.
2. Єрґієв І. Мистецтво українського модернакордеона у світовому процесі // Музичне виконавство. Науковий вісник НМАУ ім.П.І.Чайковського. – К. : 2004. – Вип. 40. – Кн. 10. – С.150-162.

The article deals with contemporary approaches of students' playing skills formation at accordion class. It is mentioned that the described approaches are based on contemporary variety musical art.

Keywords : *playing skills, variety musical art, accordion class.*

УДК 7.021.2:655.3.066.11

Муляр М.І., студентка VI курсу

Науковий керівник : **Вішгаченко В.А.**, старший викладач

СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ У СТВОРЕННІ МАКЕТУ КНИГИ

В статті автор розглядає основні напрямки розвитку книгодрукування на межі ХХ-ХХІ століть.

Ключові слова : *аудіо книга, електронна книга, арт-книга, сучасний дизайн книги, комп'ютерна графіка.*

Беручи книгу з полицки, люди рідко замислюються, який шлях вона пройшла, скільки рук доторкнулись до неї, скільки праці вкладено в її виготовлення, перш ніж вона дійшла до читача. Сучасна поліграфія стрімко розвивається, з'являються нові техніки, технології тай самі формати книжок.

Останніми роками у країнах Європи, США, Японії, Південній Кореї значними темпами розвивається і електронне книговидання. Цьому сприяє як ефективне законодавче забезпечення дотримання авторських прав, так і поширеність технічних засобів для читання електронних книг. І хоча лише окремим великим видавництвам вдається вже зараз суттєво заробляти на продажу електронних видань [1, с.220], проте за ними бачать перспективи, тому продовжують вкладати в цю галузь значні кошти.

Вже у 2009 р. кожен п'ятий читач у США віддавав перевагу електронній книзі перед паперовою, а в 2010 р. продаж електронного контенту в цій країні сягнув 1 млрд. дол., що становить 7,2 % книжкового ринку. Уряд Південної Кореї заявив про відмову з 2011 р. від використання у школах паперової книги [1]. Тож, як слушно зазначає В.Теремко : «Можна по-різному оцінювати привнесені цифровою культурою переваги, ризики і загрози, але нікуди не подітися від її реальності» [4, с.15].

Метою даної статті є висвітлення сучасних тенденцій у створенні макету книги.

Інновації у сучасному книгодрукуванні розглядає завідувач кафедри видавничої справи та редагування Інституту журналістики Київського національного університету імені Тараса Шевченка, кандидат філософських наук В.Теремко, який у своїй статті «Стратегічні виклики друкованої культурі в електронну еру» висвітлює позитивні та негативні аспекти впливу електронної книги на читача і видавця [4]. А у статті «Стратегічні випробування електронною книжністю» подає основні тенденції в розвитку електронної книжності та породжені нею випробування для видавничої сфери України [5].

К.Альт [1] дослідив розвиток електронного книгодрукування за межами України. М.Тимошик, який видав перший підручник з історії видавничої справи в Україні, а його «Книга для автора, редактора, видавця» містить цінні поради не тільки поліграфістам, але й авторам [6]. Розв'язання проблеми естетики верстки висвітлює Р.Паркер [3] у своїй книзі «Як зробити гарно на папері», яка перевидавалась шість разів і майже два десятиліття є настільною книгою поліграфічного дизайнера.

На сьогоднішній момент книговидавництво зазнало чимало технічних і стилістичних видозмін. В кінці минулого століття особливо популярністю стали користуватися книги в м'яких обкладинках (пейпербекі), покетбуки та адаптовані до сучасного темпу життя видання, розраховані, швидше, на побіжний перегляд, ніж читання. Сьогодні свою частину читацької аудиторії набирають аудіокниги. Збільшує обсяги і широкомасштабне оцифрування книг, до якого вже вдаються навіть провідні книжкові видавництва та інтернет-компанії (Yahoo!, Google, Amazon, MSN).

На Франкфуртському книжковому ярмарку 2012 року стрімкий перехід текстів в цифрову форму оголошений трендом року. «Інтернет – це проміжний крок між культурою друкованої книги та книги цифрової», – написала впливова німецька газета Frankfurter Rundschau [2].

Хоч це і загрожує повноцінному книжковому ілюструванню, але книговидавці не здаються і висувають позови. Однак, незважаючи на протести видавництв та інших противників розміщення відсканованих книг в Інтернеті, компанія Google реалізує грандіозний проект з оцифрування текстів з п'яти найавторитетніших бібліотек англомовного світу: Мічиганського, Гарвардського, Стенфордського, Оксфордського університетів, а також Нью-Йоркської публічної бібліотеки. Слідом за цим і Франція оголосила, що веде роботи з оцифрування і викладання в Інтернет всіх надбань Французької національної бібліотеки. Спокусі «цифри» піддалися не тільки художня література, але й наукові видання.

Але розмови про «шкідливість» комп'ютерних ноу-хау по відношенню до друкованих книг та їх ілюстрацій вже не є таким однозначними. Сучасні цифрові технології (у тому числі кіно, комп'ютерна графіка та ін.) здатні забезпечити друкованій книзі неймовірний успіх, збільшуючи її продажі в десятки, а то й сотні разів. Практика підтверджує: будь-яка екранізація іноді призабутого твору (як і адаптація його в Інтернеті) викликає підвищений інтерес до друкованого оригіналу («Майстер і Маргарита»), фіксується ажіотажний попит і на, здавалося б, і так успішні з точки зору продажу книжкові видання. Комп'ютерна графіка дозволила художникам реалізовувати ідеї, які при виконанні вручну були б або затратні, або важко здійсненні. Хоча говорити, що класичні техніки графічного малюнка (туш, акварель, темпера, акрил, аплікація, силует тощо) відходять у минуле, щонайменше, некоректно. Навпаки, постмодерністські нахили нашого часу дозволяють книжковим ілюстраторам використовувати суміш всіх напрямів і

технік, при цьому вільно інтерпретуючи своє візуальне бачення тексту. Підтвердженням цього є арт-книга, основною цінністю якої є ідея. Відповідно, подібні починання виливаються як мінімум в читацький інтерес, як максимум – у колекціонування книжкових шедеврів.

Простежити моду на певний стиль в ілюструванні сьогодні важко : успіх книзі можуть принести як декоративна композиція, так і недбалий штрих малюнка, як ошатність чорно – білої графіки, так і веселкове різнобарв'я. «У ціні», насамперед, вміння ілюстратора знаходити в звичних сюжетах і ситуаціях нові повороти, свіжі колірні вирішення, вільно поводитися з книжковим блоком і продумувати оригінальні види ілюстрування (наприклад, всілякі вкладки, додавання до ілюстрації, або коли малюнок знаходить своє продовження через кілька сторінок). Саме за цим «полюють» сьогодні провідні книжкові видавництва США, Франції, Німеччини, Японії. Вгадати успіх книги вдається не завжди. Тут не рятують ніякі маркетингові дослідження або імена модних художників, важливою є сама концепція.

Отже для того щоб завжди іти в ногу з часом і тримати руку на пульсі книгодрукування необхідно наполегливо працювати над вдосконаленням як електронних книг так і паперових. Електронна книга відкриває нові горизонти, дає доступ до найкращих бібліотек світу і можливість зберігати великий обсяг інформації на маленькому за розміром носіїві. Але вона ніколи, не зможе замінити паперову книгу як подарункову, дитячу чи навчальний посібник. Оскільки це дві гілки одного дерева пізнання.

Список використаних джерел

1. Альт К. Книга на екрані : стратегія продукту и продаж. Інтерв'ю с
2. Зигрид Леш / К. Альт // Современное книгоиздание : сборник материалов по проекту «Повышение квалификации специалистов издательского дела стран Восточной Европы и Центральной Азии, 2009-2011 гг.». – М., 2010. – С.209-225.
3. Кюртен Йохен, Мар'янчик Наталія. На Франкфуртському ярмарку обговорюють майбутні книги. / [Електронний ресурс] / Йохен Кюртен, Наталія Мар'янчик. – Режим доступу : <http://dw.de/на-франкфуртському-ярмарку-обговорюють-майбутні-книги/a-16292756-1> – Назва з екрану.
4. Паркер Р. Как сделать красиво на бумаге. / Р.Паркер – СПб : Символ-Плюс, 2008. – 384 с.

5. Теремко В. Стратегічні виклики друкованої культури в електронну еру / В.Теремко // Вісник Книжкової палати – 2011. – №5. – С.14-18.
6. Теремко В. Стратегічні випробування електронною книжністю / В.Теремко // Вісник Книжкової палати – 2011. – №4. – С.10-14.
7. Тимошик М.С. Книга для автора, редактора, видавця : практичний посібник / М.С.Тимошик. – К. : Наша культура і наука, 2006. – 560 с.

In this article the author examines the main lines of printing on the verge of XX-XXI century.

Keywords : *audio book, e-book, art book, modern design books, computer graphics.*

УДК 7.655.26

Небесний М.В., студент V курсу
Науковий керівник : Бренюк А.Г.,
кандидат мистецтвознавства, старший викладач

МИСТЕЦТВО ПОЛІГРАФІЇ В КОНТЕКСТІ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

У статті аналізується історія поліграфічної продукції, що міститься у провідних спеціалізованих виданнях.

Ключові слова : *поліграфічна продукція, графіка, дизайн.*

Поліграфія і дизайн поліграфічної продукції відносно нові галузі мистецтвознавства. Дотепер вони залишалися поза увагою науковців, спеціалістів у галузі мистецтвознавства. Тому, мета статті – дослідити мистецтво поліграфії в контексті мистецтвознавчих досліджень.

Представляє інтерес каталог «Два століття російської етикетки», укладений І.Н.Сміренним і Б.Н.Рахманіновим. Перші роботи, пов'язані з роллю поліграфічної продукції, були видані професором Г.Т.Горощенко ще в 20-30 рр. ХХ ст., і доповнені в 1961 році. Стосовно книги і поліграфічної продукції питання методики художнього конструювання розвинув В.Н.Ляхов, обґрунтувавши метод структурно-функціонального аналізу і системного підходу в рішенні проблем формоутворення різних видів друкарських видань. В.Н.Ляхов – теоретик книжкового мистецтва, не обійшов увагою проблеми промграфіки або прикладної графіки (він мотивує правомірність використання саме даного терміну для відповідних робіт).

У статті «Прикладна графіка» 1975 року він дає ємкий аналіз цього питання за весь період радянської історії, відзначає особливості вирішуваних поліграфічною продукцією задач, виділяє етапи розвитку поліграфії, розмірковує про тенденції, що складаються.

Загальна методика створення художником об'єкту дизайну розробляється в численних дослідженнях, присвячених проблемам сучасного дизайну. Особлива роль в цьому належить Всеросійському науково-дослідному інституту технічної естетики, що публікує методичні вказівки і праці з проблем дизайну.

Загальні проблеми розвитку графічного дизайну, художня і естетична специфіка, розкрита рядом дослідників, намічені ними аспекти його вивчення стали відправним пунктом для подальшого вивчення, у тому числі і даної роботи. Дослідницька робота Э.М.Глінтерника «Історичне самовизначення графічного дизайну в проєктній культурі Росії (1880-1980-і рр.)» була присвячена осмисленню особливостей розвитку графічного дизайну в Росії, його історико-культурної і соціально-економічної обумовленості на значному історичному відрізку часу [1].

У книзі М.Анікета, Н.Бабуріной і Е.Черневіч «Російський графічний дизайн 1880-1917» досліджується стан прикладної графіки початку ХХ століття. Основна увага надана торговій рекламі. Інтерес представляє робота Е.Черневіч з методики передачі візуальної інформації засобами графічного дизайну.

З робіт 1998 р., які висвітлюють окремі напрями розвитку упаковки (етикетки) назвемо – альбом «Пиво російської імперії» автори тексту І.Смірєнний, І.Горбунов і С.Зайцев і «Російська парфумерна упаковка» автор В.Кожарінов, що представляють великий фактичний матеріал в хронологічній послідовності. Роботи В.А.Фаворського як теоретика художньої форми і проблем конструювання дуже важливі особливо у тому, що стосується проблеми художнього оздоблення поверхні.

Семіотика і її проблеми і можливості у області створення власної мови, «вторинної» мови мистецтва, розглянуті в роботах Ю.М.Лотмана, ці питання розглядаються і в монографії Е.В.Черневіч «Мова графічного дизайну».

Значна кількість цінних матеріалів з історії світової поліграфії міститься у працях Б.П.Самородова. Історії розвитку способів друку присвячено праці П.Абаканова, М.Дреєра, В.Каплина, Ю.Кузнєцова, А.Ласкина, В.Тихонова, А.Френкелья та ін. Ф.Романо і В.І.Вернандський також у своїх роботах приділили увагу історичному розвитку поліграфії.

До написання «Історії українського друкарства» Іван Огієнко видав більше десятка окремих нарисів-розвідок з цієї теми, зокрема, «Як Москва знищила волю друку Києво-Печерської лаври» (1921), «Свято нашої культури : нарис з історії початків українського друкарства» (1924), «Друкарська трійця – Фіоль, Скорина і Хведорович» (1924), «Дерманська друкарня» (1925).

Фундаментальне дослідження І.Огієнка «Історія українського друкарства» вийшло друком 1925 року в місті Львів, а у 1994 році у видавництві «Либідь», у міжвидавничій серії «Пам'ятки історичної думки України» відбулося перевидання цієї праці. І.Огієнко у цій праці аргументовано зруйнував усталені досі наукові стереотипи щодо вторинності, підпорядкованості українського друкарства російському [4, с.6].

Перша спроба дослідження історії початкового періоду друкарства всієї України належить Михайлові Максимовичу. В праці «Книжная старина южнорусская» він не тільки узагальнив матеріали попередніх істориків і бібліографів, але й впровадив до наукового обігу факти, встановлені на підставі проведеного ним дослідження самих стародруків, здебільшого з колекцій київських Софіївського собору та Михайлівського монастиря, церков Переяслава, бібліотек І.Лукашевича, К. Свідзінського. Автор згрупував свої спостереження за історичними регіонами України, а в їхніх межах – за друкарнями [3, с.78-80].

У 1965 р. виходить колективна монографія «Книга і друкарство на Україні». Нариси про окремі друкарні у М.Максимовича супроводжувалися бібліографією видань, щодо деяких друкарень досить повною. Студії Максимовича настільки значний крок уперед у вивченні питання, що їх можна вважати початком нового етапу в дослідженні історії українського друкарства.

Олександр Мельников є автором кількох статей, що стосуються окремих аспектів сучасного книговидання, а також співкладачем російсько-українського словника «Поліграфія та видавнича справа» (2002 р) [2].

М.Тимошик, окрім численних публікацій з розвитку поліграфічної справи, видав у 2003 р. підручник «Історія видавничої справи». Це перше в Україні видання, де в популярній формі комплексно висвітлюються найголовніші питання, що охоплюють усі процеси творення, редакційно-видавничої підготовки, поліграфічного виконання та реалізації різних видів видань [5].

Також з останніх публікацій з питання історії та розвитку поліграфії привертають увагу роботи дослідників Величко О.М., Дорош А.К.,

Дурняка Б.В., Іванова-Ахметова А.М., Розума Т.В., Шевчука А.В., Яремчук Е.Н. та інші., що друкувались у щоквартальному виданні збірника наукових праць «Технологія і техніка друкарства», який видає Видавничо-поліграфічний інститут НТУУ «КПІ».

Таким чином, на сьогоднішній день основний матеріал з даної проблеми розкиданий по періодичних виданнях і носить фрагментарний характер, тому доводиться використовувати матеріали і роботи різних авторів, іноді не присвячених напряму з даною тематикою, але що мають методологічне значення в рішенні поставленої задачі.

Список використаних джерел

1. Глинтерник Э. Графический дизайн как средство массовой художественной коммуникации : проблемы теории и практики : материалы Первой Всероссийской научно-практической конференции / Э.Глинтерник. – СПб. : Питер, 1998. – 512 с.
2. Мельников О. Поліграфія та видавнича справа / О.Мельников. – Л. : Афіша, 2002. – 440 с.
3. Орлова Н.В. Реклама и российская массовая культура в условиях глобализации / Н.В.Орлова. – М. : Социально-гуманитарный институт. – 2004. – С.57-62.
4. Стефанов С.И. Технологии и цивилизации / С.И.Стефанов // Вестник технологии в области полиграфии и печатной рекламы. – 2006. – №1. – С.2.
5. Тимошик М. Історія видавничої справи : підручник / М.Тимошик. – К. : Наша культура і наука, 2003. – 496 с.

In the article analizuetsya Istoria poligrafichnoi produktsii scho mistitsya have providnih spetsializovanih vidanov.

Keywords : printing products, graphic, design.

УДК 746(477)“20”

Осадча Г.І., студентка III курсу

Науковий керівник : **Шульц Н.А.**, асистент

НАРОДНА ВИШИВКА У МОДІ ХХІ СТОЛІТТЯ

Стаття орієнтована на аналіз ролі та використання української народної вишивки у сучасній модній індустрії та вплив її на формування модних тенденцій в Україні.

Ключові слова : вишиванка, народний костюм, дизайн, мода, народна вишивка, орнамент, мотив.

Постановка проблеми. Вишиванка – це душа українського народу. Здавна люди прикрашали свій одяг цією красою і вірили, що вишивка є оберегом. Це справжній ветеран моди, який пережив не одну епоху. Сьогодні дизайнери надихаються надзвичайними роботами майстрів Середньовіччя, епохи Відродження, етнічними мотивами різних народів. Але яким би не було джерело – результат залишається однаковим – тренд на вишивку знову актуальний. Розвиток національної моди є важливою умовою одночасної модернізації етнічного та збереження його культурної самобутності. В сучасному суспільстві мода виконує специфічні, притаманні тільки їй функції : впроваджує одноманітність культурних зразків, впорядковує перехід від минулого до майбутнього, підтримує інноваційний характер культури, змінює престижність об'єктів тощо. Завдяки цьому вона може впливати на сприйняття, збереження та популяризацію національних традицій [6].

Мета статті – розглянути особливості сучасної української вишивки у модній індустрії.

Виклад основного матеріалу. Одяг існує в двох основних проявах : традиційний костюм і сучасна мода. Розвиток народного костюму сягає часів Київської Русі. Вже тоді одяг поділяли за кроєм, силуетом, видом тканини на поясний і нагрудний, прямий і тунікоподібний, з плечовими вставками, з суцільнокроєним рукавом, на кокетці, з ляних, бавовняних, конопляних та вовняних тканин.

Традиційно повсякденний одяг призначався для роботи вдома, в полі, в лісі, святковий – для недільних днів і релігійних свят, обрядовий – для заручин, весілля, похорону. Крім того одяг розрізняли і за віком, і за сімейним станом – для дівчат, жінок-молодиць, жінок зрілого віку та жінок похилого віку. Однією з найхарактерніших рис народного одягу є багатошаровість, яка надавала жіночій статури скульптурної монументальності. Так жіночий одяг складався з довгої або короткої вишитої сорочки, поверх якої одягали ткану плахту, обгортку або запаску, фартух, приталену керсетку або «юпку» з вусами. Одяг складався з кількох простих шарів, який накладалися один на одного, виділяючи орнаментальні місця : на рукавах, станку, фартуху, подолі тощо [1].

Народний костюм, поєднуючи мистецтво узорного ткацтва, крою та декоративного оформлення, символізує духовну культуру українського народу, стародавні традиції, обряди, звичаї [6].

Давні традиції української народної вишивки співзвучні з потребами сучасної моди. Етностиль кілька сезонів присутній на показах провідних модельєрів. Використання народних мотивів у поєднанні з новими тенденціями в цій галузі, створює неповторні модні сюжети.

Мода на вишивані речі пропагується завдяки фестивалям сорочок, які проходять в різних містах України. Використанням самобутніх речей зірками шоу-бізнесу. Та збільшенням кількості інтернет-ресурсів, які не тільки продають українські вишиванки, а й знайомлять покупців з історією та символікою.

У сучасному одязі використовують чимало елементів народного одягу : зборки, складки, рельєфи, защіпи, крій рукава, оформлення вирізу горловини тощо. Застосування елементів народного одягу у створенні сучасного залежить від його призначення. Наприклад, у моделюванні ділового одягу використання елементів народного костюму обмежене. У ньому зустрічаємо лише окремі елементи крою, загальний характер форми та строкаті, картаті, набивні тканини з фольклорним рисунком. Особливою популярністю користуються яскраві квіткові візерунки – вигадливі поєднання відтінків і форм вишивки з різнобарвних ниток, матеріалів прекрасно доповнюють як одяг, так і аксесуари [1].

Використання народних мотивів у моделюванні одягу для відпочинку найбільш рухливе. Так для літніх суконь у фольклорному стилі пропонуються м'які, легкі, розріджені тканини, на зразок марлі, та виготовленні з них сукні з складками, зборками, буфами. Вишукане оздоблення відновлює в пам'яті образи, знайомі нам сьогодні лише з стародавніх картин. Іноді ефект досягається за рахунок використання тканин-компонентів з різноманітними ткацькими візерунками, що імітують ручне народне ткацтво. Святковість одягу досягається різними засобами : пластичністю та об'ємністю форми, використанням контрастних тканин, різних видів оздоблення. У народному одязі запозичують крій, лінії пройми, форму уставок, рукавів тощо [3].

У моделюванні сучасного одягу широко використовують народний крій рукавів : «кімоно», вшивний рукав, розширений по всій довжині, зі зборками по окату і низу, «ліхтарик», рукав вшитий у квадратну пройму, реглан та інші.

Вільний крій рукавів під проймою, запозичені з народного одягу, роблять сучасні вироби зручними, а плавні лінії плечей, які переходять у верхній зріз рукава, підкреслюють жіночність і природну красу.

У святковому вбранні народний характер підкреслюється декором на рукавах, внизу спідниці, не лише вишивкою, але й орнаментом з тасьми, який утворює різноманітні рисунки і незвичні кольорові поєднання.

Одяг фольклорного стилю вдало доповнюють коміри, кишені, манжети, пояси, хустки, оздоблені вишивкою, плетені з лози кошики, прикраси з бісеру, дерева, кераміки, металу тощо [1].

Сьогодні популярністю користується і запозичена у народного костюма багатопредметність одягу. Наприклад, сучасний повсякденний комплект складається з подвійної спідниці, з об'ємної блузи та жилета, який може бути приталеним, на зразок керсетки або вільним, коротким чи подовженим, з застібною і без неї. Такі жилети носять щодня з спідницями, штанами, блузами, светрами, або доповнюють ними святкову сукню.

Залишаються модними спідниці з вибитим рисунком тканини : з оборками, призібрані по лінії талії, з м'якими не заправованими складками по колу, прямі спідниці на запах, що нагадують обгортку, спідниці широкі з горизонтально застроченими дрібними складками або защипами, якими оздоблювалися народні сорочки. Народне мистецтво надихає сучасних модельєрів на пошук нових пропорцій, композиційних вирішень. Так, до комплекту сучасного одягу за народними мотивами все частіше входять штани, спідниця-штани [4].

Все частіше українські дизайнери починають звертатись в своїх роботах до національних традицій оформлення одягу, особливо жіночого, на сукнях, дорогих і звичайних, з'являється українська вишивка, і навіть на чоловічих краватках та нижній білизні знаходять місце візерунки наших предків.

Вишивка традиційно тримається на індивідуальній творчості, повільно переходить на перкалі, шовк та інші тканини промислового виробництва. І навпаки, фабричні різнокольорові нитки – заполоч, волічка, гарус – у народних гаптувальниць користуються великим попитом [5].

На сьогоднішній день кількість дизайнерів та народних майстрів, які працюють саме у цій галузі невелика, проте з кожним роком йде тенденція до зростання цього показника. На сьогоднішній день уже відомі своїми колекціями та майстернями Ярина Жук, Божена Філатова, Діана Дорожкіна, Тетяна Єкімова, Людмила Бушинська, Ольга Родченко, Ірина Цісецька, Роксолана Богуцка, Олеся Теліженко та інші.

Ярина Жук створила родинну майстерню, вона у кожному орнаменті намагається зберегти символіку та специфіку регіональних узорів, адже кожен символ – це як буква у алфавіті, зі своїм значенням. За

допомогою цих букв ми пишемо свої вишивки. Божена Філатова є майстром художньої вишивки та писанкарства. Приймає участь у Всеукраїнських та Міжнародних виставках, в яких отримувала дипломи за кращі роботи.

Діана Дорожкіна відома усім своєю пристрасстю до корсетів. Виявляється, свій перший корсет вона пошила в 17 років, а тонкошам корсетної майстерності навчилася пізніше, під час стажування у Франції.

Тетяна Скімова намагається аби в її одязі переважала ручна робота. У колекції використано техніки вишивки бісером, які дизайнерка винайшла сама [2]. Відомим та визнаним дизайнером сучасної України є Теліженко Олеся Миколаївна. Працює у стилі етно-модерн. Неодноразова учасниця всеукраїнських та міжнародних симпозіумів та виставок. Володарка гранту Президента України для обдарованої молоді 2005 р. на створення колекції сучасного одягу «Древо роду» з використанням мотивів українських аплікативних рушників південно-східної Черкащини.

Висновки. Для українців характерні перевага емоційності над раціональністю, сентиментальність та поетичне сприйняття природи, які повною мірою знайшли відображення в мальовничості, насиченій декоративності виробів народної творчості. Разом з тим їм притаманні такі суперечливі риси, як індивідуалізм, творчий супротив чужому та, одночасно, захоплення художніми зразками інших культур. Українська традиційна вишивка все частіше знаходить нові форми вираження. Сьогодні це не лише данина традиціям, а й стильна деталь гардеробу. Щоб надати своїм колекціям виразності, глибини та життєвої енергії, дизайнери використовують вишивку для оздоблення одягу, сумок, аксесуарів і навіть взуття.

Список використаних джерел

1. Використання народних мотивів у моделюванні одягу. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.rusnauka.com/17_PNR_2008 / MusicaAndLife / 34307.doc.htm. – Назва з екрана.
2. Вишивка у сучасному одязі 21 століття. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://kampot.org.ua/ukraine/traducii_ta_zvuchai/ukr_moda/107-vishivka-v-suchasnomu-odyazi-21-stolittya.html. – Назва з екрана.
3. Сучасні вишиванки – поєднання традицій і модних тенденцій. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://infomisto.com/ukrivne/idei/vsi/suchasni-vyshyvanky>. – Назва з екрана.

4. Українська вишивка в сучасній моді. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://hvylya.org/reviews/ukrayinska-vishivka-v-suchasniyu-modi.html>. – Назва з екрана.
5. Українська вишивка. Традиції і сучасність. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://storinka-m.kiev.ua/article.php?id=720>. – Назва з екрана.
6. Фешн-блог мистецтвознавця Мирослава Мельника. – Режим доступу : http://mtmfashion.blogspot.com/2012/08/blog-post_21.html. – Назва з екрана.

The article is oriented to the analysis of role and use of Ukrainian folk embroidery in modern fashionable industry and influence of her on forming of fashionable tendencies in Ukraine.

Keywords : *embroidery, folk suit, design, fashion, folk embroidery, decorative pattern, reason.*

УДК 7.047

Паталашко К.В., студентка VI курсу
Науковий керівник : Підгурний І.С.,
кандидат мистецтвознавства, доцент

УРБАНІСТИЧНИЙ ПЕЙЗАЖ В ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО ЖИВОПИСУ

У статті висвітлюється особливості пейзажу та його відображення у творчості вітчизняних митців.

Ключові слова : *живопис, пейзаж, розвиток, стафаж, панорама, ведута.*

Графічній техніці зображення пейзажу віддавали перевагу багато відомих художників. Картини з зображенням урбаністичного пейзажу так само різноманітні, як і міста. Етюди із міським пейзажем допомагають зберегти пам'ять історичного образу наших міст. Картини, у яких зображений урбаністичний пейзаж – це наша історія сьогодення й майбутнього. Твори образотворчого мистецтва, головним чином живопис, діляться за жанрами. Ставши формою відображення життя, жанри живопису є незмінними, вони розвиваються разом із життям, змінюючись у міру розвитку мистецтва. Деякі жанри відмирають або знаходять новий сенс (наприклад, міфологічний жанр, ведута), виникають

нові, зазвичай усередині існуючих раніше (наприклад, всередині пейзажного жанру з'явилися міський пейзаж, морський пейзаж, інтер'єр), а деякі об'єднуються [1, с.67].

Український пейзажний живопис розвивався в контексті європейського мистецтва, і кращі твори українських художників-пейзажистів увійшли до скарбниці вітчизняного образотворчого мистецтва, стали його невід'ємною частиною, віддзеркаливши процеси і зміни, що відбулися в часі.

Українська пейзажна школа має яскравих, самобутніх представників, що творили власну стилістику відображення природи, яка ґрунтувалася на народних традиціях, завдяки чому їм вдалося уникнути механічних унаслідувань модних на той час європейських течій.

Пейзажний живопис в українському образотворчому мистецтві почав зароджуватися ще в ранніх іконах, настінних розписах, розвинувся в гравюрах та книгодрукуванні. Середньовічні майстри-іконописці прагнули передати велич і красу навколишнього світу. Трохи згодом у XVII-XVIII ст., майстер-іконописець в іконний пейзаж вплітає реальне зображення гір і різнотрав'я на передньому плані, і хоча складові композиції поєднані штучно, проте в них вже помітно спостережливе ставлення митця до навколишнього світу [4, с.48].

Так поступово формується потреба і необхідність у відтворенні середовища, в якому живе людина, прагнення через усвідомлення цілої картини природи зафіксувати своє особисте відношення до неї.

Майже до самого початку XIX століття пейзаж в українському мистецтві не виокремлювався у самостійний жанр, а слугував лише тлом для фігуральних композицій. Він звучав як архітектурний чи природний стафаж із нагромадженням будівель чи рослинного світу, які не могли ототожнюватись із конкретною місцевістю. Для українського мистецтва ландшафтові мотиви стали поштовхом для розвитку пейзажу академічного напрямку. Початок творчості Василя Штернберга (1818-1845 рр.) якраз і знаменується академічними засадами. Проте у пізніших своїх роботах художник відмовляється від панорамності, його твори наповнюються емоціями, реалістичною передачею стану природи чи побутового мотиву.

Мальовничі українські краєвиди посідають вагоме місце у творах живописців та графіків, перед якими постало нове завдання : творення природи як джерела естетичної насолоди – піднесено, поетично, що відповідало тогочасним тенденціям [5, с.75-77].

Таким увійшов пейзаж XIX століття у період розквіту романтизму. Роль культурних центрів у той час здебільшого виконують міста або садиби найбільш освічених поміщиків. В мистецьких осередках практикують замовлення, які радше нагадують світський живопис на релігійну тематику. Українське образотворче мистецтво не могло розвиватися на рідному ґрунті через відсутність в Україні спеціальних навчальних закладів. Більшість художників, які зображали українські краєвиди, були мандрівними і мистецьку освіту здобули поза межами країни – у Петербурзі, Москві, Відні або Кракові. Завдяки цьому мистецтво піддавалося суттєвими впливами чужоземних течій. Вже в кінці XIX, а початку XX століття українські міста зосереджували кращі мистецькі сили з відповідним утворенням малярських шкіл.

На початку XIX ст., пейзажний жанр розвивається у контексті портретного живопису. У виконанні портретів перед митцями поставали нові завдання – реалістичне відображення життя, де пейзаж використовується для підсилення емоційного впливу, поетичної настроєності, що складало нове відчуття природи. Паралельно пейзаж розвивається як і самостійний жанр : інформативно насичені зображення конкретної місцевості детально відображали характерні особливості ландшафту, садиб, околиць, парків, маєтків. Такі видові пейзажі створювалися на замовлення Петербурзької Академії мистецтв для потреби відповідних державних відомств та власників маєтків.

Так звані краєвиди-ведути мали сухий документальний характер; це був своєрідний «портрет» місцевості, позбавлений емоційності, а спору, що потрапляли у «кадр», не несли смислового навантаження. З часом документальність відходить на другий план – і пейзажі набувають епічності, поетичної настроєності, розвиваючись у самостійний жанр, що зайняв у добу романтизму чільне місце. У практиці художники часто зверталися до традицій голландського краєвиду XVII ст., близького їм за романтичним сприйняттям природи, за просторовою та колористичною концепцією.

Хоча академічні традиції міцно закріпилися у мистецтві художників, які працювали на Україні, поступово починають визрівати нові тенденції подачі природного середовища, що відповідали романтичним і реалістичним засадам розвитку європейського мистецтва. Митці відмовляються від панорамності, в їхній творчості переважають буденні мотиви.

Список використаних джерел

1. Пейзаж [електронний ресурс]. – режим доступу : <http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B5%D0%B9%D0%B7%D0%B0%D0%B6>. – Назва з екрану.
2. Стилізація Словари, енциклопедії : Літературна енциклопедія : Алфавитна частина [електронний ресурс]. – режим доступу : feb-web.ru/feb/litenc/encyclor/leb/leb-0361.htm. – Назва з екрану.
3. Наймушина К. Як навчитися стилізації : методи стилізації : Художественна школа / Катерина Наймушина [електронний ресурс]. – режим доступу : <http://art-discovery.ru/article/stylization.shtml>. – Назва з екрану.
4. Стилізація : Artworld [електронний ресурс]. – режим доступу : [http://artworld.org.ua/Teorija_i_praktika/Kompozicija/Priemy_kompozicii/Stilizacija/]. – Назва з екрану.

The article covers features landscape and its reflection in the work of local artists.

Keywords : *painting, landscape, development, stafazh, view, drive.*

УДК 37.015.31:78

Паюк С.С., студентка ІV курсу
Науковий керівник : **Воєвідко Л.М.**,
кандидат педагогічних наук, доцент

МУЗИЧНО-РИТМІЧНІ ВПРАВИ ЯК ЗАСІБ ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ ШКОЛЯРІВ

У статті розглядається роль музично-ритмічних вправ для естетичного і художнього виховання школярів.

Ключові слова : *музично-ритмічне виховання, музично-ритмічне почуття, ритмічна пульсація, ритмічна структура, імпровізування.*

Одне з головних завдань початкового музичного розвитку школярів полягає у здійсненні ритмічного виховання. Музичний ритм виник з руху, з трудової діяльності людини. Пізніше він розвинувся в синкретичному мистецтві (танець, пантоміма) і граматичній структурній побудові слова (мовна динаміка). Початковий етап формування музичного мистецтва ґрунтувався на триєдності : рух, слово, музика. І якщо

рух у музиці порушував природне акцентування, то слово втискувало музику (пісню) в жорсткі ритмічні рамки.

Відомо, що діти з нормальним слухом дуже рано починають реагувати на ударно-ритмічні звуки, тоді як відчуття висоти з'являється десь з трьох років. Тому цілком природно, що ритмічні звуки сприймаються дітьми набагато легше, ніж звуковисотні. Крім того, саме зародження пісні починається не з звуковисотності, а з ритмічної структури тексту.

В.Ковалів підкреслює, що «дитяча здібність реагувати на висоту звуків розвивається з віком; шести-семирічні діти в більшості випадків погано орієнтуються у висоті звуків, а багато з них не можуть правильно заспівати навіть найпростішу пісеньку; вони набагато краще орієнтуються в ритмічних рухах, добре відрізняють біг від ходіння, швидкий темп від повільного, довгі звуки від коротких. Перші ритмічні вправи засвоюються ними дуже швидко і дають можливість вчителю за короткий час досягти високих ритмічних показників і, зокрема, ритмічного унісону, як передумови унісону звукового» [32, с.57].

Музично-ритмічне виховання розвиває почуття музичного ритму, його сприймання, виконання, імпровізування. Я.С.Кушка підкреслює, що «Імпровізування – особливий вид роботи, елемент творчості, за допомогою якого можна успішно уточнити і збагатити ритмічну уяву дітей» [38, с.93].

Розвиток музично-ритмічного почуття школярів включає організацію рухової активності дітей, виховання певних ритмічних навичок, усвідомлення учнями естетичної виразності ритму як елемента музичної мови тощо. Як зазначав Б.М.Теплов, «почуття музичного метру має не тільки моторну, але й емоційну природу : в основі його лежить сприймання виразності музики. Тому поза музикою чуття музичного ритму не може ні пробудитися, ні розвиватися» [79, с.197].

Ритмічна діяльність збагачує сприйняття дитини, сприяє розвитку музичності, впливає на формування різноманітних психічних функцій. Добре відомо, що зацікавленість полегшує і стимулює розвиток. Радість, яку отримують діти завдяки ритмічним вправам та іграм, добре впливає на їх загальний розвиток. Отже, значення ритмічної діяльності виходить далеко за межі тільки музичного та естетичного виховання.

Дидактика передбачає два основних прийоми : використання рухів та використання простих ударних інструментів. Ці прийоми сприяють не тільки формуванню у дітей відчуття ритму, але й вихованню музичного смаку. Музика і рух – такі ж взаємозв'язані поняття, як звук та його ри-

тмічна пульсація. Протягом не одного десятка років педагоги використовують рух, як засіб музичного розвитку. На позитивну роль рухів під музику вказували у своїх працях В.Верховинець, С.Руднева, М.Румер, Н.Гродзенська, Н.Ветлугіна, Е.Конорова, В.Білобородова, Е.Мальцева та інші. Добре розвинута моторика дитини сприяє знайомству її з навколишнім світом і позитивно впливає на розумовий розвиток.

Під час слухання музики у дітей виникає інтуїтивна потреба рухатися у такт ритму. Такий елементарний емоційний відгук на ритм є первинним виявом музичності. Мимовільну моторно-емоційну реакцію дітей слід зробити осмисленою, ритмічною, виразною. Наприклад, вчити крокувати чітко і впевнено під маршову музику, плавно рухатися – під колискову, завзято плескати – під швидку танцювальну тощо. «Особливо корисне пластичне інтонування під час слухання творів, багатих алогічними змінами, динамічними відтінками тощо» [14, с.30]. Рухи під музику К. Самолдіна рекомендує включати в усі види діяльності на уроці : «під час знайомства з музичною грамотою, для кращого запам'ятовування музичного матеріалу, під час слухання музики, для вироблення чистоти інтонації, під час гри на дитячих музичних інструментах» [66, с.31].

За допомогою ритмічної діяльності виховувати в учнів уміння слухати музику і передати її в рухах. Сформований рух – допомагатиме дитині глибше сприймати і передавати музичний образ. У школі доцільно застосовувати різноманітні музично-ритмічні рухи, що пов'язані з навчальним матеріалом уроку, можуть виконувати роль як методу, за допомогою якого діти усвідомлюють окремі поняття музичної грамоти, так і засобом самовиявлення дитини. Б.М.Теплов довів факт супроводу сприйняття музики руховими реакціями (вокалізаціями, дрібними рухами пальців). Тому рухи успішно використовуються в ролі засобів, що активізують усвідомлення дітьми характеру мелодії, якості звуковедення (плавного, чіткого, відривчастого), засобів музичної виразності (акцентів, динаміки, темпу, ритмічного малюнка і т.д.). Ці якості музики можна моделювати за допомогою рухів рук, танцювальних та образних рухів [58, с.79].

Особливу увагу слід звернути на виразність ритмічної пульсації. Йдеться насамперед про тонкий і недоступний свідомому аналізу взаємозв'язок наголошених і ненаголошених часток, різний характер пульсації – то важка хода, то легкий крок, то погойдування, то гострі поколювання тощо. Н.А.Ветлугіна вважає, що слухаючи музику, діти

стежать за розвитком художнього образу. У свою чергу, слухова увага сприяє збагаченню музичної пам'яті, що спирається на слуховий і руховий аналізатори. Виконуючи рухи під музику, діти уявляють той чи інший образ [14, с.30].

В умовах шкільного уроку можна організувати лише невеликий танок у тій частині класу, де немає парт. Учні, які на даний момент не беруть участі в танку, можуть співати, акомпанувати на дитячих музичних інструментах. Участь у хороводах під знайому музику допоможе учням осмислити деякі особливості музичної форми.

З інтересом виконують молодші школярі рухи, що імітують гру на різних музичних інструментах : сопілці, балалайці, скрипці, арфі тощо. Такі завдання сприяють емоційному ставленню дітей до уроків музики. Крім того допомагають учителю у здійсненні зворотного зв'язку : він бачить, хто з учнів правильно почув звучання того чи іншого інструмента.

Отже, музично-ритмічне виховання – це процес, направлений на організацію рухової активності дітей, виховання певних ритмічних навичок, усвідомлення учнями естетичної виразності ритму як елемента музичної мови. Таким чином, через активізацію школярів в умовах цікавої, захоплюючої діяльності – ритміки – відбувається музично-естетичний розвиток дитини.

Список використаних джерел

1. Абдулін З.Б. Теория и практика музыкального обучения в общеобразовательной школе / З.Б.Абдулін. – М. : Просвещение, 1983. – 111 с.
2. Апраксина О.А. Методика музыкального воспитания в школе : Учебное пособие. / О.А.Апраксина. – М. : Просвещение, 1983. – 224 с.
3. Арисменді А.Л. Музичне виховання. / А.Л.Арисменді. – М. : Прогрес, 1989. – 171 с. (Переклад з іспанської Ю.Ваннікова).
4. Асаф'єв Б.В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. / Б.В.Асаф'єв. – 2-е изд. – Ленинград : Музыка, 1973.

This paper examines the role of music and rhythmic exercises for aesthetic and artistic education students.

Keywords : *musical-rhythmic education, music and rhythmic sense, rhythmic pulsation, rhythmic structure, improvisation.*

Пекарська Д.О., студентка II курсу
Науковий керівник : Маринін І.Г.,
кандидат педагогічних наук, професор

ВИРАЖАЛЬНІ ІННОВАЦІЇ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МОВИ СУЧАСНОЇ ЕСТРАДНОЇ АКОРДЕОННО-БАЯННОЇ МУЗИКИ

В статті висвітлюються особливості інноваційних змін інструментальної мови в сучасній естрадно-джазовій акордеонно-баянній музиці в контексті її історичного розвитку.

Ключові слова : *естрадно-джазова музика, багато-тембровий баян, прийоми гри.*

У широкому комплексі засобів інтонаційного оновлення сучасної акордеонно-баянної музики помітно окреслені виражальні новації інструментальної мови. Відкриття сучасною музикою нового бачення інструментальних можливостей акордеона/баяна були спричинені поширенням в 70-90-х рр. ХХ ст. готово-виборних, багато-тембрових баянів, які своїм дещо незвичним тембро-колеритом та збільшеними фактурними та динамічними потенціями істотно вплинули на композиторську творчість.

Науковий аналіз проблем естрадно-джазової музикизавжди знаходиться в полі зору низки мистецтвознавців (О.Баташев, М.Добрюхіна, М.Імханицький, Д.Колліер, В.Конен, Л.Мархасев, О.Медведев, О.Медведева, В.Оякяр, Ю.Панасьє, У.Сарджент, В.Фейєртаг). У їх працях значна увага фокусується на еволюції естрадно-джазових стилів, фактурно-тембральних змінах, нових прийомах гри, особливостях репертуарного доробку тощо.

Мета статті – висвітлення еволюційного процесу інноваційних змін інструментальної мови в сучасній естрадно-джазовій музиці в контексті історичного розвитку акордеонно / баянного мистецтва України.

У процесі творчого переосмислення, часто нетипових інтерпретацій темброфонічних особливостей баяна композиторами та виконавцями розкривалися нові виражальні можливості інструмента. Істотним кроком на шляху оновлення баянного стилю стала творчість В.Подгорного (60-70 рр.), який у своїх п'єсах знаходить нові виразові ресурси звичайного «готового» баяна (фантазії «Ноченька», «Повій вітре на Україну», «Полосонька»). Композитор демонструє інструментальне оркест-

рове мислення, широко використовуючи величезний обсяг багатошарової фактури та поліфонічні засоби розвитку, що зосереджені у надзвичайно насиченій багатоголоссям партії правої руки [2].

Дуже плідними виявилися пошуки нового інструментального стилю в галузі фактурних засобів суто колористичного спрямування, що наклало відбиток на фактурне оформлення та інші компоненти музичної мови. Так, для відтворення необхідного ефекту звукової палітри інколи вдаються до повнозвучного акордово-октавного викладу. Багатоповерхові акордові побудови та октавні подвоєння дещо компенсують відносну нестачу обертонової насиченості, барвистості акордеонно-баянного звука, характерну, насамперед, для звичайних нерегістрових інструментів.

Сучасна естрадна музика для акордеона / баяна українських композиторів В.Бібіка, А.Білошицького, В.Власова, В.Зубицького, В.Рунчака, Ю.Шамо відзначається якісно новим підходом до виразової специфіки баяна. Акордеонно-баянні твори вищезазначених композиторів доводять плідну взаємодію інструментального оновлення мови і композиторської творчості.

Серед колоритних акордеонно-баяннихвиконавських прийомів вирізняємо тремоло міхом, рикошет, завдяки яким утворюється характерне звукове обарвлення, що нагадує тремоло струнно-смичкових інструментів. Яскравими колористичними якостями відзначається акордеонно-баянневібрато (динамічне, а не звуковисотне коливання звуку). Використання цього прийому надає, як правило, особливо насичене напружене звучання. В сонорно-експресивному плані використовує вібрато, зокрема, В.Зубицький [4].

Новаторський характер інструментального трактування баяна пов'язаний також з загостренням акцентного ритмізування. Це яскраво простежується у творах токатно-моторного складу – токатах, скерцо, у стрімких фіналах сонат, концертів, сюїт (Токата з «Української сюїти» В.Рунчака, Скерцо з «Карпатської сюїти» В.Зубицького, фінальна «Саета» з «Іспанської сюїти» А.Білошицького), Соната Ю.Шамо [4; 5]. Нетрадиційним засобом баянного ритмізування виступають різні шумові ефекти, удари по корпусу інструмента, по міху, по перемикачах регістрів тощо.

Яскраві зразки неординарної звукової творчості спостерігаємо, зокрема, в музиці В.Рунчака. Композитор прагне максимально задіяти нові звукообразні властивості баяна у втіленні властивих йому гостро

експресивних образів. Надзвичайна колористичність його інструментальної мови включає широкую палітру засобів : ударно-звукову якість («Присвячення Ігорю Стравінському») та просторово-акустичний фон («Наслідкування Д.Шостаковича», техніку вібрування та тембро-регістрове варіювання («Бахіана»).

Незважаючи на мелодійний характер акордеонно-баянно-інструментального голосу засоби загострення ритміки активно використовуються сучасними композиторами в баянній музиці. Розмаїття засобів міхового ритмізування в акордеонно-баянній музиці не обмежується прикладами посиленої акцентуації до меж ударності Генетична спорідненість так званого «пересмикування» (особливо розповсюдженого серед фольклорних музик) з баянним тремоло є очевидною. Їх тісний зв'язок вбачається у творах з вираженими жанровими, національно-характерними ознаками. Яскравим прикладом є твір «На ярмарку» В.Власова [6].

Багатогранна новаційність у потрактуванні звукових якостей баяна / акордеона на прикладі специфічних колористичних, ритмічних, фактурних засобів) є істотною, насамперед, з точки зору виявлення нових інтонаційно-змістовних ознак акордеонно-баянного звучання. Це віддзеркалює інтенсивні пошуки нового інструментального стилю, який би найбільше відповідав звуковій природі акордеона чи баяна.

Сучасний етап акордеонно-баянного виконавства можна охарактеризувати як перехід до глибшого усвідомлення індивідуальної неповторності його звуковисотної специфіки. Мистецька органічність переходу до нової інструментально-художньої системи полягає у плідній взаємодії традиційного та новаторського, здатного відкрити несподіване, своєрідне сполучення вже відомого, і виправданого вищими художніми цілями. В зазначеному випадку оновлення, спричинене новим змістом та образами сучасної музики, вимагає нової семантики баянного інструменталізму. Натомість, фактор традицій полягає у специфіці комунікативної функції музики, «доступне» сприйняття якої ґрунтується на звичних, близьких слухачеві звукових комплексах, тембрах.

Отже, як свідчить попередній аналіз, приклади вдалого сполучення традиційності і нової звуковиразності демонструють кращі твори українських композиторів А.Білошицького, В.Власова, В.Зубицького, Я.Олексіва, В.Рунчака, в яких фольклорні зразки представлені, як новації музичної мови в інструментальному стилі. Це передусім новаторські композиції вищезазначених композиторів, творчість яких залишила вагомий слід в українському акордеонно-баянному мистецтві.

Список використаних джерел

1. Козаренко О. Музична Б.Лятошинського в умовах стратифікації національного музично-семіотичного процесу // Українське музикознавство : Науковий вісник НМАУ ім.П.Чайковського. – К. : НМАУ ім.П.Чайковського, 2000. – Вип. 46. – С.116-121.
2. Козаренко О. Українська національна музична мова : генеза та сучасні тенденції розвитку : автореф. дис. канд. мист. : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / О.Козаренко. – К. : НМАУ ім.П.Чайковського, 2001. – 35 с.
3. Конькова Г. На пути к подлинным открытиям // Советская музыка / Г.Конькова. – М., 1986. – №3. – С.19.
4. Корчинський М. Мистецтво, але яке? // Музика. – 1980. – №6. – С.21-22.
5. Коскін В. Іван Тараненко : Кому потрібні українські композитори? – <http://uajazz.com/interview/?/05.09.08>.
6. Костюк Н. Невідома сучасність (на матеріалі творів духовної тематики О.Щетинського) // Українське музикознавство. / Н.Костюк. – К., 1999. – С.92-102.

The article highlights historic perspectives of innovative instrumental language changes in modern pop and jazz music performed by accordion and bayan.

Keywords : pop and jazz music, multi-timbre bayan, techniques of playing musical instrument.

УДК 37.016.78

Петрова К.О., студентка I курсу
Науковий керівник : **Мартинюк Л.В.**,
кандидат педагогічних наук, доцент

РОЗВИТОК ТВОРЧОЇ УЯВИ ПЕРШОКЛАСНИКІВ НА УРОКАХ МУЗИКИ

У статті розкривається зміст методів нетрадиційного підходу до розвитку творчої уяви учнів першого класу на уроках музики.

Ключові слова : репродуктивна уява, творча уява, художня уява, фантазування, ігрова діяльність, релятивна система, ТРВЗ, інтеграція, музичні жанри, ритмічний малюнок.

Постановка проблеми. Уява з'являється на початкових етапах історіогенезу, вдосконалюється у магічних діях, ритуалах, міфах, творах первісного мистецтва й стає вагомим чинником розвитку людства. Отже, уява – це процес створення людиною на основі попереднього досвіду образів об'єктів, яких вона ніколи не сприймала. Сензитивним періодом бурхливого розвитку уяви є молодший шкільний вік. 6-7 років є своєрідною межею : віком завершення першої стадії розвитку уяви, переходом від основної ігрової діяльності до навчальної, тому сьогодні перед педагогами постає завдання – не втратити засоби і методи стимуляції дитячої уяви. Ми ділимо уяву на пасивну, до якої відносимо : сновидіння, фантазування, ілюзії уяви, та активну, яка являє собою процес довільного створення індивідом наочних образів, які мають репродуктивний та творчий характер (залежно від діяльності дитини).

Досліджуючи питання розвитку дитячої уяви та вивчаючи її з досліджень таких педагогів : Н.Ветлугіної, Я.А.Коменського, Ш.Амонашвілі, А.Макаренка, В.Сухомлинського; психологів : Я.Пономарьова, Л.Виготського, І.Страхова, ми прийшли до висновку, що творча уява – це створення нових наочних образів, які можуть бути втілені в оригінальних і суспільно цінних продуктах, такі образи підкоряються принципові індивідуалізації – вони унікальні й самобутні, несуть в собі індивідуальність їхнього суб'єкта, суб'єкта з актуалізованою потребою у творчості – втіленні своїх здібностей. Залежно від характеру праці людини творча уява поділяється на художню, технічну, наукову та інше. Художня уява має переважно чуттєві (зорові, слухові та інші) образи, надзвичайно яскраві і детальні. Так, І.Репін, малюючи картину «Запорожці пишуть листа турецькому султану», писав, що голова іде обертом від їхнього гумору та галасу. Г.Флобер говорив, що він гостро відчував у роті присмак миш'яку, коли описував сцену самогубства мадам Боварі. Композиторська уява відрізняється відчуттям інтонації, ладовим чуттям, тембрально-колеристичним, які синтетично переплітаючись утворюють унікальний образ, який виражає думку музичного твору. Великий вплив на майбутній музичний твір мають сенсорні здібності, такі як синестезія звуку і кольору. Таким слухом або синопсією були обдаровані : М.Леонтович, М.Римський-Корсаков, О.Скрябін.

Працюючи з дітьми 6-7-річного віку над вокальними даними, ми не забуваємо про вузький діапазон, який розвиваємо застосовуючи систему відносної сольмізації. Вона надає дітям можливість відчувати відстань між звуками, не фіксує їх точної висоти. Але рух звуків, на-

приклад мажорного тризвуку вгору, чітко фіксується : I ступінь – на висоті пояса, II ступінь – на висоті грудей, III ступінь – на висоті плечей.

Щоб активізувати творчий арсенал дитячого мислення, ми застосовуємо у своїй роботі ТРВЗ – одну із методик сучасної освітньо-виховної технології. ТРВЗ – теорія розв’язання винахідницьких завдань. Головна мета цієї технології формувати у дітей творче мислення, виховувати творчу особистість. ТРВЗ дозволяє подолати психологічні бар’єри, зняти страх перед новим невідомим, сформувати сприйняття життєвих і навчальних проблем не як перешкоди, які не можливо подолати, а як чергові завдання, які потрібно вирішити. ТРВЗ в цілому та її підгалузь – розвиток творчої уяви (РТУ), яка вже трансформувалась у самостійну науку, допомагає дітям вивільнитись, розмірковувати, шукати, самостійно розв’язувати свої проблеми.

На уроках музики потрібно створювати такі умови, в яких діти починають фантазувати – довільно оперувати образами уяви, що має задовольнити потребу, на шляху реального задоволення якої є перешкоди. Тому фантазування є ілюзорним засобом задоволення потреби, створенням образів, що усвідомлюються як приємні, але нездійсненні. Ці образи обов’язково узгоджуються з емоціями, які повинні носити позитивний характер. Отже, наш образ (I, II, III ступені релятивної системи) постав перед дітьми у вигляді «їжачка» і, застосувавши інтеграцію, цей образ діти втілили у своїх малюнках. Для кращого запам’ятовування ми пропонуємо дітям поспівки, в яких фіксуються положення руки. I ступінь : «Ось згорнувся у клубок наш дружочок їжачок».

II ступінь : «На горбочок він піднявся, на травичці повалявся».

III ступінь : «Вушка вгору піднімає, діток слухає й співає».

Використання такої технології дає великий поштовх до творчої уяви першокласників.

Під час розучування нотної грамоти ми створюємо умови для того, щоб діти вмикали творчу уяву, щоб в ігровій формі запам’ятовували не лише фіксовану висоту кожного звука, а й його знакове місцезнаходження на нотному стані. То ж, під час знайомства з нотами, діти кожен ноту уявляють «мишкою», яка живе на певному поверсі або між ними. Під час самостійної художньої діяльності ми визначили, що дітям більше подобаються не чорні мишки, а кольорові. Впорядкувавши дитячі малюнки (відповідність звука кольору) було виготовлено дидактичний матеріал «Музичні мишки». Він легкий у застосуванні і має безліч методів : знайомство з назвами нот; їх місцезнаходження на

нотному стані, оскільки контроль помилки (колір) не дасть дитині помилитися; розвиток у здібних дітей кольорового слуху. Після цього ми починаємо розвивати творчу уяву дітей : а що, якби якась із мишок вибігла із нірки? Спочатку діти несміливо забирають першу мишку улюбленого кольору, згодом діти намагаються залишити на нотному стані мишок улюблених кольорів; вчать співвідносити висхідне та низхідне положення мелодії; роблять спроби уявити майбутню мелодію і вже потім за допомогою «мишок» викласти її на нотному стані наочно. Отже створення дидактичного матеріалу на основі фантазії дітей створює «родючий ґрунт» для їх же творчості.

Великого значення набуває уява і у виконавській діяльності, тут вона набуває ознак інтерпретації, тобто : скільки виконавців, стільки індивідуальних образів постане перед слухачем під час послідовного виконання ними одного і того ж твору. У своїй практиці ми, знайомлячи дітей з новим виконавським репертуаром, пропонуємо слухати його із закритими очима, щоб дійсність не впливала на їх уявні образи. Діти визначають характер прослуханого твору, темп, кількість частин. А ось про асоціації, які склалися у них, бажано говорити окремо з кожною дитиною, оскільки 6-7 років – це вік, коли діти ще не мають яскраво вираженої власної думки і їх відповіді дуже часто є копіями попередніх відповідей. Діти не завжди точно його відтворюють, тому ми знову звертаємося до дитячої уяви : на тривалість половинної ноти вони уявили літню людину, яка рухається повільно, а її кроки схожі на приставні. Діти демонструють їх : «Кро-ок, кро-ок». Тривалістю четвертної ноти виявилися кроки їх батьків : «Крок, крок», а восьмими тривалостями діти наздоганяють своїх батьків : «Бі-гай, бі-гай». Ритмічний малюнок розучуваних творів діти відтворюють плескаючи в долоні, а згодом виконують його на дитячих музичних інструментах : ложках, маракасі, трикутнику, сопліці, металофоні та інших, які є в наявності. Отже під час виконавської діяльності, розвиваючи дитячу уяву, ми допомагаємо дітям на доступному їм рівні зрозуміти і опанувати різноманітність ритмічних малюнків.

Висновки. Таким чином розвиток творчої уяви першокласників відбувається на уроках музики під час усіх видів музичної діяльності, зокрема : сприймання музики, музичного відтворення та музикування, творча активність відносна композиторству. Така робота створює умови для успішного засвоєння матеріалу, розвитку творчих навичок дітей, становлення гармонійної особистості.

Список використаних джерел

1. Кононко О.Л. Яке нам потрібне виховання / О.Л.Кононко // Дитина у кризовому соціумі : як її розуміти і виховувати. – К. : Ред. загальнопед. газ., 2004. – 128 с.
2. Мартинюк Л. Етапи становлення слухових уявлень учнів у процесі музично-виконавської діяльності // Теорія і методика мистецької освіти. Збірник наукових праць – Вип. 15. – К., 2007. – С.107-110.
3. Масол Л.М. Інтегративні технології викладання мистецтва у ЗНЗ / Л.М.Масол // Педагогічні інновації : ідеї, реалії, перспективи : зб. наукових праць. – К.; 2004. – Вип.8. – С.25-29.

In the article maintenance of methods of the untraditional going opens up near development of creative imagination of students of A-one on the lessons of music.

Keywords : *genesial imagination, creative imagination, artistic imagination, dreaming up, playing activity, relyativna system, TRVZ, integration, musical genres, rhythmic picture.*

УДК 373.3.016.80

Пиріг В.Я., студент I курсу

Науковий керівник : **Лабунець В.М.**,
кандидат педагогічних наук, професор

ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ МУЗИЧНИХ ЗДІБНОСТЕЙ

У пропонованій статті окреслено теоретичні аспекти розвитку музичних здібностей, узагальнено думки науковців щодо природи і суті музичності.

Ключові слова : *музичні здібності, задатки, особистість, спадковість, індивідуальність.*

За останні десятиліття в педагогічній науці значно зріс інтерес до художнього виховання дітей. І це зрозуміло, адже мистецтво, зокрема музика, в руках досвідченого й закоханого в свою справу педагога є могутнім засобом духовного розвитку особистості. Окрім того, як стверджують психологи, надзвичайно важливо, щоб вплив музики на людину починався якомога раніше.

У вирішенні складних музично-освітніх завдань сучасна школа потребує нових теоретичних розробок, ефективних методик музичного

навчання й виховання дітей, розв'язання різноманітних художньо-педагогічних проблем, чільне місце серед яких посідає проблема формування музичних здібностей. Тому її дослідження безпосередньо впливає на теорію та практику музичної освіти школярів.

Аналіз літератури свідчить про існування двох основних поглядів на природу музичності : музичність як вроджена здібність, що не підлягає формуванню, і музичність як властивість, що формується на основі вроджених задатків [146, с.10].

Розумінню природи і суті музичності сприяє чітке уявлення про її структуру.

Про важливість розкриття структури музичності писав Г.Тарасов : «Розкрити склад, структуру музичності на різних етапах розвитку особистості, і з урахуванням сучасних вимог та умов організації процесу музичного навчання і виховання, – захоплююче перспективне завдання психологічної науки» [198, с.68].

До проблеми музичних здібностей зверталися багато інших дослідників (Е.Віллемс, І.Кріс, А.Марс, Г.Ревеш, К.Сішор та інші). Зокрема, Г.Ревеш та К. Сішор вважають музичність вродженою індивідуально-психологічною якістю, яка не підлягає вихованню. Музичність, на їх думку, властива не кожній людині, її можливо якоюсь мірою розвинути, але не сформувати.

Висновок Г.Ревеша та К.Сіроша про обмежене коло людей, які наділені музичністю від народження, не є лише теоретичним припущенням, навпаки, це дозволяє їм стверджувати, що музика та музична діяльність є справою небагатьох, особливо обдарованих у музичному відношенні людей [198, с.68].

Аналіз наукових праць вчених дає можливість зробити такі узагальнення :

1. Здібності знаходять місце в структурі психіки як якості мозку відображати об'єктивний світ, каналізуючи ці якості по конкретних психічних функціях. Операційні механізми засвоюються індивідом у процесі виховання і навчання, у загальній соціалізації, де виховання й навчання постають головним чинником розвитку здібностей. Вони не можуть бути привнесені ззовні, а завжди несуть у собі відбиток індивідуальності; зовнішні впливи обов'язково переломлюються через її внутрішні умови, а також певною мірою входять до складу вихідних умов навчання, створюючи якісну своєрідність – індивідуальний профіль обдарованості.

2. У співвідношенні спадковості й виховання спадковість детермінує можливості психіки, а виховання та навчання – їх реалізацію. Взаємозв'язок зовнішніх і внутрішніх умов розвитку здібностей є відправним пунктом психолого-педагогічної теорії музичності.

3. В основі музичних здібностей лежать задатки, які є поєднанням вроджених утворень правої та лівої мозкових півкуль. Музичні задатки є якісною властивістю психічних функцій (перцептивної, психомоторної, емоційної тощо), становлять частину природної організації індивіда і розвиваються в процесі його життя в конкретних соціальних умовах.

4. Музично-слухові здібності характеризуються складними просторово-часовими відношеннями, пов'язаними з роллю рухів у сприйманні простору й часу, пластичності кінестезії. Складна акустична просторово-часова організація музичного звучання визначає, в свою чергу, їх структурну наповненість, яка окрім ладового, музично-ритмічного чуття, музично-слухових уявлень, включає звукообразність сприймання й уяви, відчуття тембру, цілісність сприймання, музичну пам'ять тощо.

5. Музично-естетичні здібності своїми функціями виходять за межі музичної діяльності, але безпосередньо з нею пов'язані. Разом з музично-слуховими здібностями вони складають єдиний синкретичний комплекс музичності, поділ якого може бути лише умовним.

6. Залежно від конкретної музичної діяльності, якою займається дитина (сприймання, виконання, творчість), їй необхідні й інші музичні здібності (цілісного й диференційованого сприймання, чистоти співацьких інтонацій, якості звукоутворення у співі, пластичності моторного апарату, творчих уявлень, здібностей до творчості тощо). Формування означених здібностей повинно здійснюватися у нерозривній єдності з музично-слуховими та музично-естетичними здібностями.

7. Музичність розвивається в онтогенезі як система загальних та спеціальних здібностей, що тісно взаємодіють між собою.

8. Нерівномірність розвитку окремих компонентів музичності і компенсація одних здібностей іншими створює відповідні педагогічні проблеми, розв'язання яких потребує діагностики та постійної кореляції музично-виховного процесу.

Список використаних джерел

1. Науменко С.І. Основи вікової музичної психології. – К. : Логос, 1995. – 103 с.

2. Тарасов Г.С. Музыкальная потребность, музыкальные способности, музыкальное восприятие // Музыкальное восприятие как предмет комплексного исследования : Сб. ст. / Сост. А.Г.Костюк. – К. : Муз. Украина, 1986. – С.56-69.
3. Способности и склонности : комплексные исследования / Под ред. Э.А.Голубевой. – М. : Педагогика, 1989. – 200 с.

The present article outlines the theoretical aspects of musical ability, generally thought scientists about the nature and essence of musicality.

Keywords : *musical abilities, inclinations, personality, heredity, personality.*

УДК 78.071.2

Підлісний С.О., студент V курсу
Науковий керівник : **Карпенко Т.П.**,
кандидат педагогічних наук, доцент

ЗАСТОСУВАННЯ ІМПРОВІЗАЦІЙНОГО СТИЛЮ ФОРТЕПІАННОГО ВИКОНАВСТВА (історичний аспект)

У статті характеризуються творчі взаємовідносини носіїв музики – композиторів і виконавців-піаністів, в яких ні одна із сторін не може існувати без другої і в яких, одночасно, кожна володіє власними творчими інтересами. Дається, в історичному аспекті, характеристика ставлення музикантів-виконавців до авторського тексту.

Ключові слова : *виконавське мистецтво, інтерпретація, творчість, композитор-виконавець.*

Композитор і виконавець – співдружність, в якій ні одна із сторін не може існувати без другої і в якій, одночасно, кожна володіє власними об'єктивними творчими інтересами. В цій співдружності борються дві тенденції – прагнення до злиття з прагненням до самовираження і самоствердження, без чого неможлива ніяка творчість. Двобічність такого процесу несе в собі протиріччя, подолання яких складає зміст як історії виконавства, так і самого виконавського мистецтва.

В період творчості Куперена, Баха і Скарлатті, Гайдна і Моцарта ставлення виконавця музики до написаного тексту мало багато рис співтворства. Виконавці вносили в текст зміни самої різної властиво-

сті від незначної різниці в мелізматичі до варіювання нотного тексту. Змінам підлягала регістрівка, темброве забарвлення, динаміка, темп і т.д. Все це було пов'язане з мистецтвом імпровізації, яким тоді володіла більша кількість музикантів. Також треба додати, що музика XVIII ст. дозволяла можливості різного емоційного наповнення і поняття «клавір» мало багато значень і включало в себе цілий ряд інструментів від співучих, але малозвучних клавикордів до блискучих клавесинів і міцних органів. Може саме в цьому криється одна з причин відсутності редакційних подробиць у творах того періоду – від майже «голих» нот Баха до скупих ремарок у інших авторів.

Виконавство XVII-XVIII ст. можна охарактеризувати як імпровізаційне не тільки по відношенню до емоційної, тембрової, динамічної сторін твору, але і по відношенню до де-яких частин звуковисотної основи тексту.

Імпровізаційний стиль виконавства був характерний і для перших поколінь виконавців XIX ст.. Виконуючи твори композиторів минулого, вони дозволяли собі все, а саме : антихудожнє перекручення твору, повне виконавське свавілля. Це був час паризького «блискучого» стилю, доба віртуозів, яких Ф.Ліст називав «братією роаяльних акробатів».

В 40-х роках XIX ст. творча діяльність Ф.Мендельсона, Р.Шумана, Ф.Шопена, Ф.Ліста, Г.Берліоза, їх учнів і послідовників зробили свою справу – у виконавстві поступово утверджувався новий напрямок. Настав час розквіту романтичного виконавського стилю. Якщо піаністів паризького «блискучого» стилю об'єднувало устремління до зовнішнього технічного і звукового ефекту, то для представників романтичного напрямку головним було виявлення у відповідності до панівної естетики, безпосереднього почуття. Найкращим об'єктом для пробудження і виявлення власного музичного почуття, були геніальні творіння великих композиторів. Хоча у виконавстві і стали виявлятися основні обриси твору і стиль автора, вільностей було достатньо. У виданнях тої доби дбайливого ставлення до авторського тексту виявити не вдається. Замінювались і змішувались метрономічні і динамічні позначення, знаки ритмічного нюансування, периміщувались авторські і редакторські ліги. В недовіках редакцій відбиваються і недоліки самого виконавства XIX ст. Говорячи про цей період, Едвін Фішер свідчить, що « в галузі інтерпретації... ми зібрали те, що посіяли романтики Р.Шуман, Ф.Ліст, –

красу, розкутість, але в той же час надлишок почуттів і сподоби в педалізації і встановленні темпу».

Переглядаючи історію, не можна не звернути увагу на значення діяльності ще однієї гілки піанізма XIX ст., яка зіграла певну роль для сучасного вирішення питання «композитор-виконавець». На початку вона висунула дуже знаних артистів – Клару Шуман, І.Мошелеса, Г.Бюлова. В їх мистецтві проявлявся набагато більший інтерес до «ліплення» деталей, до музичної конструкції. Але пізніше, цей напрям, під довготривалим керівництвом Карла Рейнеке, набув усі негативні риси академізму. Виник сухий, педантичний, ремісничий стиль гри, який починаючи з 50-х років існував протягом декількох десятиріч. На відміну від романтиків, які дивились на твір, як би здаля, з висоти своїх фантазій, тут текст розглядався «знизу, через мікроскоп». Намагаючись урятувати твір і авторів від романтичних перебільшень, академізм цієї школи перетворив виконавство в школярське безжиттєве ремісництво. Музичне виконавство XIX ст. в цілому відносилось до авторського тексту з великою свободою. Всі артисти XIX ст., починаючи від Ференца Ліста, Антона Рубінштейна і закінчуючи виконавцями значно меншого масштабу, дозволяли собі вносити в текст власні інтерпретаційні, а іноді звуковисотні і формоутворюючі зміни.

На межі XIX і XX століть і в перші десятиріччя XX ст. в культурі ставлення виконавців до авторського тексту відбувалося нове якісне зрушення. Композитори почали боротися за більш докладне і старанне редагування своїх творів. Першим це став робити ще в XIX ст. К.Дебюссі. Його послідовниками були М.Равель, І.Стравінський, Н.Метнер та інші композитори. Одним із найбільш прогресивних загонів всесвітнього виконавського мистецтва в цей період став російський піанізм. Педагоги-виконавці зрозуміли потребу уважного вивчення авторського тексту в поєднанні з творчим ставленням до нього, не загубивши до того ж ціннісного почуття свободи самовираження. Піаністи почали значно глибше осягати сутність твору і стиль його творця. Таким чином, проблема ставлення музиканта – виконавця до авторського тексту в 20-40-ві роки здавалась, назавжди вирішеною як в теорії виконавства, так і в концертній практиці.

Починаючи з 50-х років виявилось, що в музично-концертному житті країни міцно заснувався високопрофесійний, але академічний виконавський стиль. Класичні твори почали кочувати з концерта в концерт в незмінному вигляді. Потаємний зміст твору стає ніби задале-

гідь відомим виконавцю, на долю якого залишається лише досягнення найкращої технічної форми. Такий сталий традиціоналізм музичного виконавства був пов'язаний з соціальними і економічними особливостями того періоду. Порушувати традицію і признаватися, що ти не погоджуєшся з деякими суб'єктивними недосконалостями авторського тексту було неприйнято навіть небезпечно. І тільки починаючи з другої половини 60-х років, стали відчуватися нові віяння, поступово поширювала свій вплив нова парадигма. Надокучливий виконавський академізм в 70-ті роки зрушив з мертвої лінії як виконавство, так і теоретичну думку. З'являлися праці, які по-новому ставили питання про роль виконавця, про його права і обов'язки.

Отже, виходячи з глибокого знання своєї виконавської діяльності, незалежно один від одного, в різній літературній формі, знані артисти різних поколінь – А.Рубінштейн, Ф.Бузоні, П.Казальс та інші сформулювали так : «Там, де вивчення тексту не обмежується формальним виконанням, озвучуванням, поєднується з емоційним, особистісним його втіленням, ...об'єкт, тобто твір, підлягає всесторонньому дослідженню, осягненню, в процесі якого кожен артист знаходить свою інтерпретацію...».

Список використаних джерел

1. А.Алексеев. История фортепианного искусства. – Ч. I и II. – М., 1988.
2. А.Кан. Радости и печали. Размышление Пабло Казальса, поведенные им Альберту Канну. – М., 1977.
3. Я.Мильштейн. Всеволод Буюкли. – В кн. : Музыкальное исполнительство. – Вып. 7. – М., 1962.
4. А.Рубиншейн. Статьи, книги, докладные записи, речи. – М., 1983.
5. Э.Фишер. Фортепианные сонаты Бетховина. – В кн. : Исполнительское искусство зарубежных стран. – Вып. 8. – М., 1977.

The creative mutual relations of transmitters of music – of composers and performers-pianists in that not one of parties cannot exist without the second in that are characterized in the article, simultaneously, each owns own interests creative. Given, in a historical aspect, description of relation of musicians-performers to text authorial.

Keywords : *carrying out art, interpretation, work, composer-performer.*

Підлісний С.П., студент V курсу
Науковий керівник : Олійник В.Ф., доцент

КЕРІВНИЦТВО ШКІЛЬНИМИ ТВОРЧИМИ КОЛЕКТИВАМИ ПІД ЧАС ПРОХОДЖЕННЯ ПЕДАГОГІЧНОЇ ПРАКТИКИ

В статті розкривається процес керівництва студентами шкільними творчими колективами під час проходження педагогічної практики.

Ключові слова : педагогічна практика, педагогічна майстерність, хор, оркестр, ансамбль, музичний інструмент.

На всіх етапах суспільного розвитку до професійної підготовки вчителя ставляться високі вимоги. Суспільство зацікавлене в тому, щоб майбутній учитель добре володів своїм фахом, був сумлінним, умів психологічно обґрунтовано навчати та виховувати дітей, враховуючи їх індивідуальні та вікові особливості. Всі ці вимоги стосуються і вчителів музики. Найбільш ефективною формою практичної підготовки майбутніх керівників шкільних творчих колективів і формування у них педагогічних умінь і навичок – є педагогічна практика. Спілкування студентів з учнями та вчителями школи в ході такої практики сприяє встановленню органічного взаємозв'язку між теорією та практикою. Педагогічна практика спрямована на те, щоб навчити студентів використовувати одержані знання з педагогіки, психології, методики та спеціальних дисциплін. Вона буває двох видів : пасивна і активна. У першому випадку студенти спостерігають за діяльністю вчителя на уроці, накопичують фонд знань про чужий досвід роботи. У другому – практиканти самі (хоч і під керівництва вчителя та методиста) проводять уроки або виховні заходи, тобто накопичують власний досвід професійної діяльності [1, с.168].

Мета статті – розкрити процес керівництва студентами шкільними творчими колективами під час проходження педагогічної практики.

Слід зазначити, що у практичній діяльності вчителя музики велике значення має його педагогічна майстерність. Цікаво, захоплюючи розповіді дітям про музику, проявити терпіння й витримку, якщо у них не все одразу виходить, наполегливість у досягненні виразності дитячого виконання і не втратити при цьому свіжості й емоційності власного сприйняття музики – все це потребує від учителя великого педагогічного вміння, здібностей, навіть певного складу характеру.

І якщо студенти музичних факультетів, ідучи на активну педагогічну практику, мають певні теоретичні знання і практичні навички для роботи із шкільними творчими колективами, то тепер у них з'являється можливість все це закріпити практично : вони мають можливість оволодівати всіма важливими компонентами практичної роботи з хоровими та оркестровими колективами, солістами-вокалістами та різноманітними ансамблями.

Шкільна практика повинна включати всі види практичної діяльності вчителя музики в позакласній роботі. Для цього в один клас чи шкільний виконавський колектив доцільніше направляти по два студенти, що дозволяє їм більш оперативно проводити організаційну роботу і активніше вести репетиційний процес. Наприклад, в роботі з хором або з вокальним ансамблем один студент може вести процес розучування твору, а другий – акомпанує йому на музичному інструменті, потім вони міняються ролями. Таким чином, кожний з них набуває практичні диригентські і концертмейстерські навички роботи з хором. Працюючи з оркестром або інструментальним ансамблем, всю організаційну роботу студенти виконують разом, але кожний розучує свою програму окремо. На кінцевому етапі педагогічної практики майбутні керівники шкільних творчих колективів показують її результати з класним або шкільним хором, оркестром, вокальним чи інструментальним ансамблем.

Як відомо, інтерес до пісні, що викликає у дітей бажання її вивчати, є однією з умов успішного розучування. Тому важливе значення в роботі студента-практиканта з шкільним творчим колективом має перше ознайомлення з твором, який пропонується для розучування. Воно повинно справити на колектив таке враження, щоб викликати у них бажання його виконати.

Під час проходження педагогічної практики студентам нерідко приходится працювати із солістами-виконавцями. Виховання і навчання учнів сольного співу є складовою частиною єдиної системи вокально-хорового виховання в школі і позакласних закладах.

В роботі з оркестром студентам-практикантам необхідно знати стрій кожного інструмента, що включається до складу даного типу шкільного оркестру чи ансамблю, і вміти настроїти ті інструменти, які потребують перед початком спільної гри додаткової настройки (струнні, духові). Майбутній керівник оркестру народних інструментів повинен добре вивчити репертуарний матеріал.

Ще одне важливе питання, на яке потрібно звернути увагу студенту-практиканту – це принципи добору репертуару в школі. Репертуар – це чи не найважливіша умова успішного музично-хорового виховання. Вдало підібраний репертуар допомагає зацікавити учнів, вплинути на них, сприяти вихованню кращих моральних і естетичних почуттів. Звичайно, на початковому етапі студент-практикант підбирає репертуар, користуючись порадами вчителя-наставника або свого методиста. Але в майбутньому йому прийдеться всі ці питання по підбору репертуару для шкільного твору чи оркестру вирішувати самостійно. І тому дуже важливо студенту під час педпрактики інколи брати ініціативу на себе.

Надзвичайно важливе значення у практичній роботі студента-практиканта з хором, оркестром, різноманітними ансамблями має володіння репетиційним процесом. Уміння проводити репетиції – це уміння працювати з виконавським колективом. Під час практики в школі вони повинні також досконально оволодіти цим процесом [2, с.8].

Ми вже відмічали, що кожен студент музично-педагогічного факультету повинен добре володіти основним музичним інструментом. Особливо ці уміння і навички необхідні під час проходження педагогічної практики в роботі з шкільними творчими колективами. На концертних виступах своїх колективів студентам-практикантам досить часто доводиться акомпанувати хору чи солістам. І чим краще вони володіють музичним інструментом, тим грамотнішим буде їхній акомпанемент.

Діти в школі дуже люблять співати і танцювати під сучасний акомпанемент, записаний при допомозі комп'ютерних технологій. В таких акомпанементах завжди чіткий ритмічний супровід, великий і різноманітний спектр звукової палітри тощо. Але незважаючи на переваги такого акомпанементу, музичний інструмент залишається незмінним в роботі вчителя музики під час репетиційного процесу. Адже фонограма весь час звучить лише в одному концертному темпі від початку і до кінця. А під час репетицій приходиться співати чи танцювати в повільних темпах, часто робити зупинки щоб виправити ту чи іншу помилку. Інколи по декілька раз приходиться повторяти якийсь уривок. Все це можна робити лише з допомогою музичного інструмента. Ось чому для майбутніх керівників шкільних творчих колективів так важливо уміти добре володіти музичним інструментом.

Отже, процес керівництва студентами шкільними творчими колективами під час проходження педагогічної практики має надзвичайно важливе значення у фаховій підготовці студентів, оскільки є необхід-

ним фактором становлення особистості майбутнього вчителя музики. В таких умовах формується необхідний досвід, певні навички, які створюють майбутнього спеціаліста до активної діяльності з фаху.

Список використаних джерел

1. Рудницька О. Педагогіка : загальна та мистецька : Навч. посібник. К., 2002. – 269 с.
2. Падалка Г. Вчитель музики та основні вимоги до його професійної підготовки // Музика в школі. Зб.ст. – К. : Музична Україна, 1980. – Вип. 6. – С.3-15.

The article reveals the process of the leadership of the students of the school of creative collectives at the time of teaching practice.

Keywords : *pedagogical practice, pedagogical skills, choir, orchestra, ensemble, musical instrument.*

УДК 37.016:75:746.35

Понорчук С.В., студентка III курсу
Науковий керівник : Шульц Н.А., асистент

ВИВЧЕННЯ КОЛАЖУ ЯК ТЕХНІЧНОГО ПРИЙОМУ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ

Стаття орієнтована на розгляд проблематики вивчення колажу як технічного прийому в світовому та вітчизняному образотворчому мистецтві, його періодизації.

Ключові слова : *колаж, жанр мистецтва, генезис, еволюція, кубізм, пластичні завдання.*

Постановка проблеми. Найскладніше питання, що виникає при здійсненні будь-якого мистецтвознавчого дослідження, яке охоплює не одне десятиліття – це проблема періодизації. Не є винятком і вивчення колажу як технічного прийому в образотворчому мистецтві. На початку ХХ століття, як реакція на бурхливі ритми мегаполісів з одного боку, та пошук нових форм вираження за для створення принципово нового мистецтва – з іншого. Формується колажне мислення, котре згодом вплине на виникнення нового бачення світу та призначення предметів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій показав, що тема колажного мистецтва на сьогоднішній день є актуальною. Цікавість науковців

до колажу знайшла своє відображення у конференціях та форумах присвячених образотворчому мистецтву, проте слід відзначити, поняття «колаж» знаходиться на перехресті термінологічних полів декількох галузей мистецтва, зокрема, живопису, кіномистецтва і музики, та близько стикається з низкою споріднених понять (колажне мислення, інтертекст та інтертекстуальність). Вивчення цього явища відображені як в науковій літературі, так і в спеціальних словниках, статтях та теоретичних розробках таких науковців, як Д.Бернштейн, Л.Савицька, О.Лагутенко, І.Азізян, А.Успенський, Д.Фомін та інших. Проблема колажу в європейському та російському мистецтві є більш вивченою, натомість для українського мистецтва означена проблематика майже нова та мало досліджена.

Мета статті – розглянути проблему вивчення колажу як художнього прийому у складній побудові його розвитку, у різних напрямках мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Слово «колаж» має французьке походження від «collage» і в перекладі означає «наклеювання». Так, термін існує в межах : живопису, кіномистецтва та музики і його визначають, по-перше, як термін живопису, введений представниками кубізму, а потім підхоплений футуристами і сюрреалістами для систематизації власної художньої практики, по-друге поєднання різнорідних елементів [1, с.35]. Великий енциклопедичний словник трактує колаж наступним чином : як прийом в образотворчому мистецтві, що полягає в наклеюванні на яку-небудь основу матеріалів, що відрізняються від неї за кольором і фактурою [7, с.37].

Техніка колажу протягом часу істотно не мала змін, але незважаючи на це колаж пройшов певну еволюцію в мистецтві ХХ століття. У кубізмі колаж виступає як засіб організації простору та руйнування традиційного зорового сприйняття, стирання просторових меж і як вираз суб'єктивної точки зору художника. У дадаїзмі і поп-арті колаж ставав засобом руйнування матеріального світу, заперечення логічного мислення, виразом хаотичності як зовнішнього, так і внутрішнього світу особи. Вивчення колажу має подальші перспективи, оскільки, цей прийом стає виразом змін, що відбуваються в сучасному мистецтві [4, с.51].

Щоб краще зрозуміти саму суть колажу і його роль в історії художньої культури, потрібно звернутися до генезису цього прийому. В мистецтвознавстві є усталена дата народження мистецтва колажу, і біль-

шість дослідників вважає що, саме як мистецький прийом він був закладений у 1912 році, коли Пабло Пікассо створив картину «Натюр-морт із плетеним стільцем». Однак, майже за вісім років до того в проміжку між 1901- 1906 роками Михайло Врубель та Іван Єфімов в своїх малюнках задля підсилення об'єму використовували золотисту фольгу і папір інший за фактурою та кольором, які наклеювались на основу роботи. Можемо припустити, що поява цього прийому не поодиноким явищем і не є суто європейським, від початку сторіччя ідея колажу пропагувалась як у Європі так і в Росії ХХ століття, де було закладено підґрунтя для народження та розвитку колажу, як окремого жанру мистецтва [8, с.127].

Новий погляд на колаж пропонують послідовники дадаїзму. Вони вважали, що в колажі кубісти прагнули підсилити виразність і почуття реальності форми. У їх колажі головним було відчуття абсурдності і хаосу, панувала незрозумілість, що лякає. Головним у колажах дадаїстів виявляється невизначена порожнеча, що контрастує з райдужним сполученням фарб. Головне призначення їх добутоків – стан емоційного афекту [5, с.36]. У російському мистецтві колаж народився завдяки А.Лентулову, котрий в своїх роботах 1913 року «Москва» та «Василій Блажений» використав наклейки з фольги та паперу.

Не обминув цей жанр мистецтва і Україну, де колажною технікою займались А.Петрицький, Д.Бурлюк, В.Єрмілов та Б.Косарев. Однак слід зауважити, що усталено колаж в образотворчому мистецтві вивчають у межах кубізму, дадаїзму та поп-арту, але якщо ми його розглядаємо як складову українського мистецтва ця «схема» не діє, що невід'ємно пов'язано з особливостями та характером розвитку українського мистецтва початку попереднього століття [8, с.127]. На наш погляд у царині українського мистецтва колаж слід розглядати в межах футуризму, кубофутуризму та сценографії 20-40 років ХХ століття. Така зацікавленість до колажу у різних мистецьких середовищах може бути викликана новим пошуком художньої мови, вирішенню важливих завдань форми, простору, фактури, площини, що постали перед митцями на початку ХХ століття. Художники театрального декоративного мистецтва 1910-х рр. також влучно впроваджували техніку колажу в мистецтво театру. Для створення ескізів декоративних вони використовували нетрадиційні матеріали (рогожа, мотузка, залізо, скло, синтетичні матеріали). Іноді в художньому оформленні вистави з'єднувались декілька художніх матеріалів водночас. Витоком цієї

техніки був акт наклеювання однієї поверхні на іншу – та художникам цього стало недостатньо – колаж досить швидко перестає існувати як прийом і народжується як мислення. Майстрам вже не достатньо «вийняти» об’єкт зі свого контексту та помістити у інший контекст, колаж набуває символізму та своєї усталеної художньої мови. Іноді в дослідницькій літературі можна зустріти думку, що колаж – мистецтво другого ешелону, втім вона не виглядає переконливою, адже до цієї техніки звертались кубісти – П.Пікассо, Ж.Брак, Х.Гріс, А.Архіпенко, також футуристи Карло Карра, Джіно Северіні, В.Хлебніков, дадаїсти Курт Швіттерс, Хане Арп, художники російського авангарду А.Лентулов, П.Кончаловський, О.Розанова, українські митці Д.Бурлюк, Б.Косарев, В.Єрмілов, А.Петрицький та багато інших.

Техніка колажу не була поодиноким явищем, з часом художники експериментують з формою та фактурою, розширюють поняття простору та художньої мови завдяки чому народжуються нові напрями, такі як : фотомонтаж, асамбляж, мистецтво об’єкту, декупаж та багато інших. З розвитком технічного прогресу та появою потужних комп’ютерів колаж як мистецький прийом отримав «нове дихання» вже у XXI столітті у вигляді комп’ютерного колажу, що говорить про його життєздатність та особливість. Хоча колаж як прийом застосовувався і попередніми поколіннями, сьогодні ця техніка має свою специфіку. Так, якщо раніше він був лише одним з можливих прийомів поруч з іншими, то в сучасному мистецькому просторі колаж отримав провідну роль і невід’ємне значення в сучасній образотворчій культурі [6, с.127].

В мистецтві останніх років колаж постає в формі «вибуху», як механізм нового прочитання значень, що були структуровані до нього. Сьогодні все частіше проходять виставки колажів художників різних країн, створюються музеї, що присвячені колажу. У Франції це асоціація Артколл, яка колекціонує твори мистецтва, виконані в техніці колажу. У 2000 р. в Сержині був відкритий музей колажу і центр документації з мистецтва колажу, який пропрацював шість років. У Форт-Уорт (США, штат Техас) існує Міжнародний музей колажу, асамбляжів і конструкцій.

Висновки. Проблема вивчення колажу як художнього прийому, на наш погляд, на сьогодні полягає у складній побудові його розвитку, так як колаж у різних напрямках мистецтва вирішував різні пластичні завдання. Колаж різний за структурою та має широкі виразні можли-

вості, він може бути класифікований за часом створення, техніками, матеріалами, прийомами виконання та композиціями, але його потрібно вивчати у царині тієї художньої парадигми у якій він зростав та еволюціонував.

Сучасне мистецтвознавство вивчає колаж як традиційно вагому складову художньої творчості ХХ століття. Однак існують суттєві проблеми щодо вивчення колажу у різних галузях мистецтва завдяки його неоднорідній структурі та складним умовам розвитку.

Список використаних джерел

1. Андреева Е.Ю. Постмодернизм : Искусство второй половины ХХ-начала ХХІ века / Е.Ю.Андреева. – СПб. : Азбука-Классика, 2007. – 488 с.
2. Батракова С.П. Художник 20 века и язык живописи : от Сезанна к Пикассо / С.П.Батракова; [Ред. А.В.Бартошевич, Худ. Н.В.Зотов]. – Москва : Наука, 1996. – 174 с.
3. Дмитриева Н.А. Пикассо / Н.А.Дмитриева. – Москва : Наука, 1971. – 127 с.
4. Модернизм. Анализ и критика основных направлений : сборник статей / НИИ теории и истории изобразит. искусств Акад. художеств СССР; под ред. В.В.Ванслова, Ю.Д.Колпинского. – Москва : Искусство, 1969. – 244 с.
5. Русский авангард 1910-1920-х годов : проблема коллажа / Рос. акад. наук, Науч. совет «Ист.-теорет.проблемыискусствознания», Комис. по изучению искусства авангарда 1910-1920-х годов, Гос. ин-т. искусствознания; [редкол. : Г.Ф.Коваленко (отв. ред.) и др.]. – М. : Наука, 2005. – 429 с.
6. Рычкова Ю.В. Энциклопедия модернизма / Ю.В.Рычкова. – М. : ЭКСМО-Пресс, 2002. – 224 с.
7. Современный словарь-справочник по искусству / Науч. ред. и сост. А.А.Мелик-Пашаев. – М. : Олимп, 1999. – 816 с.
8. Савицкая Л.Л. Коллаж в украинском искусстве 1910-1920-х годов / Л.Л.Савицкая. – С.117-127.

Article oriented to the study of problems of collage as a technique to global and domestic art its periodization.

Keywords : *collage art genre, genesis, evolution, cubism, plastic job.*

Присяжнюк А.О., студентка V курсу
Науковий керівник : Березіна І.В.,
кандидат архітектури, доцент

МИСТЕЦТВО ПОСТМОДЕРНІЗМУ В СУЧАСНОМУ ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ПРОСТОРИ

Автор статті досліджує мистецтво постмодернізму на сучасному етапі розвитку.

Ключові слова : мистецтво, постмодернізм, культура, художній процес, інформаційне суспільство.

Мистецтво як «неусвідомлена сповідь людства», за висловом грузинського філософа Мераба Мамардашвілі [1], є найбільш адекватною формою самовираження особистості, яка миттєво реагує на зміни світовідчуття, стану людини та допомагає їй вижити у критичних ситуаціях. Людство у своїй мистецько-філософській еволюції великий філософ поділяє за принципом «трьох К» : Картезія (Декарта), Канта і Кафки. Перше «К» (Декарта) наголошує на принципі «*cogito ergo sum*» (мислю – це означає – існую), який продовжується «мислю – існую – можу»; друге «К» (Канта) – вказує на умови у світобудови, за яких особистість може осмислено творити, пізнавати, адже інакше не може бути, оскільки попереду і позаду – безкінечність. Третє «К» (Кафки) не діє, як перші два, воно порушує цілісність, логічність й порядок, йому властиві так звані «зомбі»-ситуації, більш-менш людиноподібні, але в дійсності для людини потойбічні «лиш імітація того, що насправді мертве» [1]. У своїх відомих на весь світ лекціях Мераб Мамардашвілі говорить, що продуктом їх, на відміну від *Homo sapiens*, тобто від того, хто знає добро і зло, є «людина дивна», «людина, яку не можна описати» [1].

Саме в періоди суспільних криз у мистецтві відбуваються процеси інтенсивних пошуків і бродіння, порушення стійких форм, збагачення мовної інтеграції різних видів мистецтв [2]. Активно включаючись в усвідомлення ситуації, вони генерують нові значення, добуваючи зі сфери ще не освоєного нові образи, художні символи, що втілюють очевидні й неочевидні сторони буття, невиразний новий зміст.

Вагомим підґрунтям для аналізу природи й сутності мистецтва постмодерну стали праці представників різноманітних західних філософських шкіл : Р.Барта, Ю.Габермаса, І.Гассана, Ж.Дельоза, М.Фуко, Х.Ортеги-і-Гассета, в яких осмислюються та узагальнюються особли-

вості постмодерністського світобачення, а постмодерн вивчається як культурно-історичний феномен.

Мета даної статті : окреслити основні напрямки постмодернізму в сучасному суспільстві.

Так, постмодернізм – світоглядно-мистецький напрям, що в останні десятиліття ХХ ст. приходиться на зміну модернізму. Цей напрям – продукт постіндустріальної епохи, епохи розпаду цілісного погляду на світ, руйнування систем – світоглядно-філософських, економічних, політичних. Серед основних рис постмодернізму в мистецтві науковці виокремлюють : культ незалежної особистості; потяг до архаїки, міфу, колективного позасвідомого; прагнення поєднати, взаємодоповнити істини (часом полярно протилежні) багатьох людей, націй, культур, релігій, філософій; бачення повсякденного реального життя як театру абсурду, апокаліптичного карнавалу; використання підкреслено ігрового стилю, щоб акцентувати на ненормальності, несправжності, протиприродності панівного в реальності способу життя; зумисне химерне переплетення різних стилів; суміш багатьох традиційних жанрових різновидів; іронічність та пародійність.

Хосе Ортега-і-Гассет, відомий іспанський мислитель, у праці «Дегуманізація мистецтва» веде мову про те, що кожна історична епоха виявляє себе як компактне ціле у різних проявах, так саме й у мистецтві – «сам того не відаючи, молодий музикант прагне звуками реалізувати ті ж естетичні цінності, що і його колеги-сучасники – маляр, поет, драматург» [3, с.237]. Все молоде мистецтво, на думку філософа, є непопулярним закономірно, адже має пройти через «стадію карантину». У мистецтві – повторення – ніщо. Кожен стиль, який з'являється в історії, може породити певну кількість різних форм, але настає день – коли золоту жилу вичерпано. Ортега-і-Гассет говорить, що прагнення нового постмодерністського стилю, є нічим іншим, як тенденцією до дегуманізації мистецтва, що характеризується намаганням вважати мистецтво лише грою, чимось несерйозним, таким, що не впливає на життя [3, с.239]. Теорія дегуманізації мистецтва була висунута Ортегою як осмислення явищ мистецтва ХХ ст., як об'єктивний результат розвитку мистецтва взагалі.

Сьогодні на зміну індустріальному суспільству прийшло так зване «інформаційне суспільство», інформація стала товаром і набула значно іншого сенсу, ніж ще два-три десятки років тому. ЗМІ, Інтернет, мобільний зв'язок виключають регулювання і контроль за худож-

ньою продукцією, що звільнює людину, з одного погляду від зовнішньої опіки, розширює сферу особистісного вибору, а з іншого – породжує нав'язування певних, далеко не високоморальних смаків. Сьогодні людина найчастіше звертається до мистецтва у пошуках нового стилю життя, подолання маргінальної стадії буття, задля вирішення проблеми самоідентифікації, власного самоствердження, зняття стресу, напруження і просто отримання позитивних емоцій. Отже, потреби й очікування рядового споживача в його звертанні до мистецтва стали дещо іншими, і в той же час розширилися пропозиції, сфера художнього вибору. Але поряд з цим, сучасне людство потребує старого як світ : «Хліба і видовищ!», що неминуче призведе до деградації суспільства. Так, Євгеній Дуков, мистецтвознавець, у своєму інтерв'ю виданню «Аргументи і факти» цілком слушно наголошує на тому, що слід розрізняти «розваги, які стали доступними внаслідок технічного прогресу від таїнства насолоди справжнім мистецтвом». Проводячи паралелі між публічними стратами на майданах у Середні віки та шоу-програмами на кшталт «Дому-2», він говорить про те, що за цим всім втрачається явище соціалізації, збагаченого духовно спілкування між людьми в реальному світі [4, с.27].

Отже, можна припустити, що сучасному постмодернізму, як явищу в мистецтві, властиві риси «всеїдності», його внутрішня структура залишається невизначеною. Опіраючись на усі три «К» Мамардашвілі та перебуваючи у стадії «карантину» Хосе Ортеги-і-Гассета, сучасний постмодернізм є нічим іншим, як початком нової великої епохи розвитку художнього процесу, нового великого синтезу, що розвиватиметься у третьому тисячолітті.

Проте, піднята проблема надзвичайно глобальна та потребує подальших серйозних наукових розвідок.

Список використаних джерел

1. Мераб Мамардашвили. Лекції. Сознание и цивилизация. Меморіальний сайт М.Мамардашвили / [Електронний ресурс] / Режим доступу : <http://www.mamardashvili.ru/>.
2. Меднікова Г.С. Ціннісно-адаптаційний потенціал мистецтва постмодерну в аспекті неklasичної естетики : дис. д-ра філос. наук : 09.00.08 / Київський національний ун-т ім.Т.Шевченка. – К., 2005. / [Електронний ресурс] / Режим доступу : <http://www.lib.ua-ru.net/diss/cont/29886.html>.

3. Ортега-і-Гассет Хосе. Вибрані твори // Перекл. з іспанської В.Бургарта, В.Сахна, О.Товстенко / Хосе Ортега-і-Гассет – К. : Основи, 1994. – 420 с.
4. Цивілізація зрелищ. Что общего у публичных казней и «Дома-2». Интервью Сергея Грачева с Евгением Дуковым. – Аргументы и факты. – №50. – 2010. – С.27.

The author tells about the art of postmodernism on the modern stage of development.

Keywords : *art, postmodernism, culture, artistic process, informative society.*

УДК 792.5

Прох М.З., студентка V курсу
Науковий керівник : Борисова Т.В.,
кандидат педагогічних наук, доцент

МЮЗИКЛ ЯК СПЕЦИФІЧНИЙ МИСТЕЦЬКИЙ РІЗНОВИД СУЧАСНОЇ ТЕАТРАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ

У статті досліджується походження та основні етапи розвитку мюзиклу, розкривається еволюція музичних та театральних засобів, специфічні особливості драматургії, акторського виконавства, сценографії.

Ключові слова : *мюзикл, оперета, синтез, музичний театр, акторське виконавство, Бродвей.*

Швидкий розвиток сучасного суспільства значно вплинув на споживацькі запити людини в галузі мистецтва. Значно зріс потяг нинішньої глядацької аудиторії до різних видів синтетичного мистецтва. Саме з огляду на ці тенденції, а також в силу своєї особливої синтетичної природи, пріоритетні позиції у культурному просторі сьогодення починає займати мистецтво мюзиклу.

Джерела мюзиклу сходять до дев'ятнадцятого століття, а батьківщиною його традиційно вважається Америка. Зауважимо, що театральне життя Америки даного періоду було надзвичайно активним. Так, англійська баладна опера чергувалася на сцені із німецькою драмою, французькою комічною оперою, віденською оперетою, а також із водевілем, скетчем, бурлеском, негритянським «театром менестрелів»

тощо. Спектаклі останнього, суто американського за своїм походженням жанру, носили розважальний характер і були своєрідним ланцюгом різноманітних і мало пов'язаних між собою номерів : пісень, танців, інструментальних вставок, циркових трюків тощо. Усі ці жанри взаємно впливали один на одного, утворюючи своєрідні гібриди. У 1866 році було здійснено постановку п'єси «Чорний злодій», яка поєднувала мелодраматичні мотиви, популярні пісні та окремі номери популярного жіночого шоу – так званого «шоу герлс». Про популярність цієї вистави свідчить той факт, що вона не сходила із американської сцени впродовж двадцяти п'яти років. У 90-х роках із таких гібридів стали викристалізовуватися більш стрункі форми театру, що синтезують усі жанри американської сцени, переосмислені на національному ґрунті. Так, у 1894 році народилося рев'ю, а чотири роки згодом й музична комедія («комедія з піснями й танцями», як її тоді називали) [3].

Жанр, з якого виріс сучасний мюзикл, називався музичною комедією и був прямим нащадком оперети або «легкої опери». За честь називатися батьківщиною мюзиклу конкурують Вест-Енд та Бродвей. Америка називає першою в світі музичною комедією «Чорний злодій», поставлену в 1866р. в Нью-Йорку. Однак, першу музичну комедію, де музика виконувала не допоміжну, а домінуючу роль, поставили в Лондоні. Це була вистава «В містечку» з музикою Осмонда Карра, поставлена видатним театральним діячем Джорджем Едвардсом в 1892р. [2].

Та все ж таки саме в американському музичному театрі відбувся той якісний стрибок, який дозволяє розглядати мюзикл як самостійний сценічний жанр. Головна відмінність оперети та мюзикла визначається роллю, яка приділяється музиці порівняно із розмовними сценами. В той час, як оперета зберегла риси витриманої музичної форми з ансамблями й фіналами, лейтмотивами, елементами симфонічного розвитку тощо, мюзикл у більшій мірі можна віднести до театральної форми, у якій музика є одним із засобів музично-сценічного монтажу поряд з хореографією, пластикою, постановочними ефектами.

У мюзиклі домінуючою є драматургічна основа – п'єса, тобто літературний матеріал. Показово, що у США мюзикли неодноразово були визнані гідними різного роду літературно-театральних премій серед кращих п'єс року. Високий літературний рівень більшості мюзиклів значною мірою визначається тією обставиною, що в якості їх сюжетної основи зазвичай виступають широко відомі, а інколи й безсумнівно видатні здобутки класичної та сучасної літератури. Так, першоджерелами мюзиклів

стали твори Т.Плавта, У.Шекспіра, М.Сервантеса, Ф.Вольтера, Я.Дікенса, Б.Шоу, С.Шолом-Алейхема. Кращі лібрето мюзиклів відрізняються цікавою проблематикою, оригінальними характеристиками, блискучими діалогами, ефектними кульмінаціями, високопоетичним пісенним матеріалом.

На початку існування мюзиклів, глядачі віддавали перевагу європейським постановкам, однак після Першої світової війни значний стрибок вперед зробили саме американські мюзикли. Бродвей задавав тон у світі мюзиклів протягом багатьох років. У двадцятих-тридцятих роках найпомітнішими театральними композиторами були Рудольф Фрімль («Розмарі», 1924 р.), Оскар Хаммерштайн («Плавучий театр», 1927 р.) і Джордж Гершвін («Я співаю про тебе» (1931 р.) – перший мюзикл, який отримав премію Пулітцера; фолк-опера «Поргі і Бесс», 1935 р.). До 1937 року театральний мюзикл почав здавати позиції, поступаючись серйозному супернику – кінематографу [2].

Зважаючи на те, що у мюзиклі з надзвичайною активністю та ретельністю відбувається розробка драматичної лінії, особливі вимоги висуваються до мистецтва актора. Ідеальним варіантом у даному випадку є комбінація акторських, вокальних та хореографічних умінь, що зазвичай, є досить рідким комплексом практичної вправності музично-театрального виконавця. Таким чином, процес якісного виконання мюзиклу передбачає наявність акторів, які володіють здатністю синтезувати, поєднувати різного виду професійні вміння : мову, міміку, спів, пластику, танець, підкорюючи їх єдиній лінії сценічної поведінки а також завданню створення цілісного музично-театрального образу.

Необхідно додати, що вимоги універсальності висуваються мюзиклом не лише до солістів, але й до всього виконавського ансамблю. Скажімо, дієві, ретельно розроблені ансамблеві сцени є тією «родзинкою», яка найбільш вражала європейського глядача, привченого оперетою до статички хорових епізодів та балетних номерів, жодним чином не пов'язаних із основною дією, у перших американських постановках.

Виходячи з вищесказаного, можна зробити висновок, що мюзикл заслужив свою світову славу як високе мистецьке явище, хоча й був спочатку цілком розважальним мистецтвом, підпорядкованим комерційним завданням. Незважаючи на це, сьогодні мюзикл по праву можна назвати специфічним різновидом сучасного театрального мистецтва, що не перестає викликати інтерес в сучасній глядацької аудиторії та володіє сильними засобами впливу на людську свідомість, почуття, формування естетичних смаків тощо.

Список використаних джерел

1. Кампус, Э.О мюзикле / Э.О.Кампус. – Л. : Музыка, 1983. – 98 с.
2. Кирьянова, Н.В. История мировой литературы и искусства. / Н.В.Кирьянова. – М. : Наука, 2006. – С.362.
3. Левчук, Л. Західноєвропейська естетика ХХ ст. [Текст] : навч. посібник / Л.Левчук. – К. : Либідь, 1997. – 224 с.
4. http://scit.boom.ru/music/teatr/Zarybegnui_teatr.htm.

This paper investigates the origins and development of musical milestones, reveals the evolution of music and theater facilities, specific features of the actor's performance activities.

Keywords : *musical, operetta, synthesis, musical theater, musical comedy, rock music, Broadway.*

УДК 7.025.4

Пясецька О.В., студентка V курсу

Науковий керівник : **Вішгаченко В.А.**, старший викладач

СПЕЦИФІКА ВИДАЛЕННЯ ЩІЛЬНИХ ПІДЛАКОВИХ ЗАБРУДНЕНЬ У РЕСТАВРАЦІЙНІЙ ПРАКТИЦІ

Автор статті подає види та специфіку видалення поверхневих забруднень у сучасній реставраційній практиці.

Ключові слова : *живопис, забруднення, лак, розчищення, розчинник.*

Видалення забруднень з поверхні творів станкового олійного живопису пов'язане, зі звільненням його від різних нашарувань, що псують враження і заважають «бачити» картину. Ці процеси є справою вкрай відповідальною. Відомо чимало випадків псування картин, які потрапляли в руки недосвідчених та непрофесійних людей. Для виконання розчисток потрібно добре знати технологічні особливості роботи старих майстрів – творців картин. Зокрема, майстри фламандської та італійської шкіл, щоб домогтися світіння і прозорості фарб, робили спеціальні підмальовки на білих і тонованих ґрунтах фарбами надзвичайно обмеженої палітри і закінчували свої картини кольоровими лесуваннями. Лесування виконувались фарбами на олії або лаках. Іноді вже по лесувальному шару художники робили останні удари густими мазками [2, с.15-23].

Традиціям старих майстрів слідували численні учні й наслідувачі, поступово видозмінюючи їх. Тому реставратор постійно може зустрітися із зразком складної комбінованої техніки. Становище ускладнюється ще й тим, що старі картини несуть на собі численні, що змінилися в кольорі лакові плівки. Шари лаку як би зрослися з фарбовим шаром, і часом навіть досвідченому оку буває важко розібрати, де кінчається лаковий шар і починається фарба [3, с.28]. Крім того, між шарами лаку і поверх його часто бувають накопичення бруду. Тому промивка і розчищення живопису шляхом розчинення і зняття цих нашарувань є справою надзвичайно відповідальною.

Метою даної статті є висвітлення особливостей видалення щільних підлакових забруднень у сучасній реставраційній практиці.

У посібниках з реставрації є вказівки на деякі речовини, що застосовувалися при чистках картин. Зокрема, Гупіль, вивчивши ряд трактатів з цього питання і випробувавши багато засобів, вказує наступні способи чищення картин : «Чиста вода, як засіб для очищення картин, є одним з невинних способів, особливо при змиванні з них бруду. Води достатньо для звільнення від липкого бруду, такого як гуміарабік, риб'ячий клей, мед, цукор, та інше, що можна розчинити водою. Мило, збите на чистій воді, куди додано трохи звичайної повареної солі, дає піну, яку можна вживати для очищення сильно закопчених картин. Накладаючи цю піну на ті частини, які належить чистити, її знімають просоченою чистою водою губкою. Існували також більш складні розчини – з'єднуючи дві частини очищеного винного спирту з однією частиною терпентинової олії. При чищенні картин, ще не вкритих лаком, можна користуватись більш ніжним способом; тут можна вживати розведену у вапняній воді горілку або оцет» [2, с.45-56].

П.Я.Агеєв у своїй статті «Відновлення масляних картин» наводить думку професора А.Ергардта. А.Ергардт, за словами П.Я.Агеєва, допускає для чищення картин тільки воду, мило, ляну, макову і горіхову олії, а також терпентин і спирт (окремо або в суміші), як засоби, що мають наукове обґрунтування. Далі П.Я.Агеєв, ґрунтуючись на трактаті Паїльо де Монтабера, говорить : «Для чищення картин радять вживати протертий щавель, кислі яблука, цибулю, перець, поташ, золу, нарешті, суміш жиру з глиною і білилами, протертими на горіховій олії» [1, с.34-45].

З наведених прикладів випливає, що питання промивки і чищення картин давно хвилювало реставраторів і штовхало їх на пошуки при-

датних для цього речовин і способів їх використання. Засобів, що рекомендують – чимало, але застосовувати їх всі не можна оскільки на даний момент вони не всі перевірені лабораторно і на практиці.

Промивку і розчищення картин слід підрозділити на чотири види : промивка картин від поверхневих забруднень; промивання з частковим видаленням лаку; зняття лаку; розчищення живопису від записів [3, с.69].

Під поверхневими забрудненнями слід розуміти тільки ті нашарування, які утворилися поверх лаку, що покриває живопис. До них відноситься пил, що завжди знаходиться в повітрі, який оточує картини, та кіптява яка частіше за все з'являлась на полотнах які зберігалися в приміщеннях з пічним опаленням або стояли біля лампад.

З плином часу пил і кіптява настільки забруднюють картини, що живопис стає темним. Найпростішим і нешкідливим розчинником бруду і кіптяви прийнято вважати чисту воду. Вода при вмілому вживанні не впливає на старий лак і фарби. Тому, якщо в картині не спостерігається тріщин, відшарувань, осипів та інших пошкоджень, потрапляючи в які вода може шкідливо подіяти на ґрунт і на його зв'язок з полотном і фарбовим шаром, застосування її можливе за умови обмеженої кількості та швидкості роботи. Допустимі Ергардтом матеріали – скипидар, спирт, олія і вода – лягли в основу промивних складів. Пропорції цих речовин встановлюються дослідним шляхом, залежно від характеру забруднень. Реставратор повинен підбирати потрібний рецепт в кожному окремому випадку [3, с.75].

Промивку картин належить проводити в оптимальних умовах температуро-вологого режиму і в чистому приміщенні. Низька температура і підвищена вологість можуть загальмувати сушку, а пил може знову міцно прилипнути до клейкої і до певної міри вологої поверхні картини.

Промивання картин з частковим видаленням лаку є доцільним в тих випадках, коли після видалення поверхневих забруднень стає зрозуміло, що картина, вся або в окремих місцях, продовжує залишатися під якоюсь плівкою жовто-сірого кольору, що утворює різні плями. Плями можуть бути викликані нерівномірністю лакового шару, який втратив первісну прозорість. Лаковий шар може бути занадто товстий – він може складатися навіть з декількох шарів, нанесених в різний час і не завжди якісно.

Якщо виникає необхідність часткового розчищення живопису від старого лаку, то перш за все слід видалити поверхнєве забруднення.

Після цього на підставі пробних розчисток в невеликих масштабах можна приймати рішення про ступінь розчищення [3, с.67-68]. У частковому знятті лаку велику роль відіграє вдало складений розчинник, але головне все ж полягає в умінні реставратора видалити з поверхні живопису старе лакове покриття. Працюючи з розчинником, недосвідчений реставратор може, тим не менш, зіпсувати річ. Тому від реставратора потрібно, по-перше, розуміння техніки в якій виконаний твір, умілий підбір складу розчинника для видалення лаку, обережність, досвід, любов до своєї справи і почуття величезної відповідальності.

Список використаних джерел

1. Агеев П. Возобновление масляных картин. – Т. 4. / П.Агеев, – Санкт-Петербург : Вестник изящных искусств, 1986. – 446 с.
2. Гренберг Ю. Очерки истории технико-технологических исследований живописи. / Ю.Гренберг – М. : Сообщения ВЦНИЛКР, 1972. – 87 с.
3. Иванова Е.Ю. Техника реставрации станковой маслянной живописи / Е.Ю.Иванова, О.П.Постернак. – М. : Индрик, 2005. – 136 с.
4. Кудрявцев Е.В. Техника реставрации картин / Е.В.Кудрявцев. – М. : Издательство В.Шевчук, 2002. – 252 с.

The author submit type and specificity remove surface contamination in contemporary restoration practice.

Keywords : *painting, dirt, varnish clearing, solvent.*

УДК 373.016:78:159.937

Разім Т.В., студентка IV курсу
Науковий керівник : Барановська С.А.,
кандидат педагогічних наук, доцент

ДО ПИТАННЯ ПРО СТРУКТУРУ МУЗИКАЛЬНОСТІ УЧНІВ

У статті розглядається структура музикальності особистості, а також її головні складові.

Ключові слова : *музикальність, структура музикальності учнів.*

Духовне багатство, культурний рівень людини нерозривно пов'язані із її естетичним вихованням, з умінням бачити, розуміти, правильно оці-

нювати прекрасне. Велика роль у системі естетичного виховання належить мистецтву, зокрема одному з його найпопулярніших видів – музиці.

У зв'язку з тим, що музика посідає дедалі більш вагоме місце в духовних потребах людини і переважна більшість людей охоплена системою музичного виховання, розвиток такої специфічної властивості, як музикальність, набуває особливої актуальності. Музикальність виявляється у сформованості естетичного смаку, здатності творчо проникати в художню суть музики, розуміти, переживати її [1].

Дослідження музикальності почалось на початку століття. Коло питань включало природу музикальності, її структуру, музичні здібності. Питання природи музикальності тлумачилося дослідниками залежно від їхніх поглядів на природу здібностей і задатків людини.

Проблема музикальності визначається в історичному ракурсі. Від німецького вченого Г.Ревеша і американського – К.Сішора, які були прибічниками теорії, дослідники якої музикальність відносили до вроджених індивідуально-психологічних властивостей, що не піддаються вихованню; через монографію Л.Кріса «Що таке музикальність» (німецький фізіолог і музикознавець першої чверті ХХ ст.), який, характеризуючи витoki музичних здібностей, стверджував, що якості музикальності значною мірою визначаються ступенем розвитку пов'язаних із слухом ділянок мозку, а можливості її розвитку залежать від досконалості цих ділянок, що визначається також спадково. Потім йдуть дослідження А.Б.Маркс, С.Надель, Б.Ендрюс, які вважали, що музикальність, як і будь-яка інша людська риса, може бути розвинена, але визначити межі її розвитку на початку музичної діяльності неможливо, та дослідження швейцарського педагога Е.Віллемса, який дотримувався думки, що музикальність притаманна усім без винятку дітям, якщо йдеться про непрофесійне музичне виховання. Він наголошував, що в кожній дитині закладено основні музичні елементи, такі, як здатність до руху, слух, емоційність, інтелект; до сучасних педагогів-музикантів : Е.Ліпська (Польща), М.Д'юлан (Угорщина), Е.Башич (Югославія), Б.Нікітін (Україна), які наголошують на наявності елементарної музикальності у всіх дітей. На їх погляд, музикальність – загальнолюдська властивість психіки.

Сучасна психологія розглядає здібності як індивідуально-психологічні особливості людини, від яких залежить успішне засвоєння знань, умінь і навичок, але які до них не зводяться. Аналізуючи поняття «здібності», Б.Теплов виходив із трьох положень :

- 1) здібності – це такі індивідуально-психологічні особливості, які відрізняють одну людину від іншої;
- 2) під здібностями слід розуміти не будь-які індивідуальні особливості, а тільки провідні для успішного виконання тієї чи іншої діяльності;
- 3) здібності не зводяться до вміння і навичок – вони тільки сприяють їх формуванню.

Здібності Б.Теплов передусім тлумачить як якісну, а не кількісну категорію. Головне – не те, якою є природа її здібностей (у даному разі музикальності), якими є якісні характеристики її здібностей. Для розуміння природи і суті музикальності необхідно скласти чітке уявлення про її структуру.

Однією з ранніх праць, у яких більш глибоко і різнобічно розглядається проблема музикальності, можна вважати працю І.Кріса, що вийшла в 1926 р. Великий внесок у розв'язання проблеми структури музикальності зробили вітчизняні вчені. Б.Теплов у праці «Психологія музичних здібностей» проблему музикальності розглядає різнобічно. Структура музикальності, вважає він, це якісно своєрідний комплекс музичних здібностей. Основна ознака музикальності – переважання музики, як вираження певного змісту. Докладно й аргументовано характеризує він основні музичні здібності, які визначають музикальність: чуття ладу, слухові уявлення, музично-ритмічне чуття. Проте практика музичної освіти і виховання часто свідчить про те, що високий рівень розвитку ладового чуття, слухові уявлення, музично-ритмічне чуття іноді характерні й для людей мало музикальних. Н.Ветлугіна вважає, що в структурі музикальності слід розрізняти більш загальні музично-естетичні якості і спеціальні здібності. Перші характеризуються певним естетичним відношенням, яке виявляється у художньому сприйнятті, відтворенні музичних творів, у творчій уяві й оцінюванні сприйняття [3].

Труднощі визначення структури музикальності, на наш погляд, часто зумовлюються тим, що кожен автор вкладає в поняття музичного слуху різний зміст. Для одних музичний слух – це ритмічний і гармонічний, а інші вважають, що музичний слух виявляється в сприйнятті музичних образів. Тому і погляди на структуру музикальності – різноманітні, а іноді й суперечать один одному. Тільки в одному думки всіх дослідників музикальності й відомих музикантів-виконавців збігаються. Всі вони одним із основних компонентів музикальності схильні вважати музичний слух [2].

Аналіз літератури свідчить, що існує два основних погляди на природу музикальності : музикальність як вроджена здібність, що не підлягає формуванню, і музикальність як властивість, що формується на основі вроджених задатків. І на питання про структуру музикальності немає єдиного погляду. Основним недоліком усіх вивчених ними поглядів щодо структури музикальності вважаємо зведення їх до суми вузькоспеціальних музичних здібностей (звуквисотний слух, ритмічний, гармонічний, тональний слух і відчуття ладу). Окремі музичні здібності без опори на інші властивості особистості людини інтелектуальні, типологічні, вольові, творчі, світоглядні, не можуть, на наш погляд, забезпечити адекватного художнього сприйняття, осмислення, переживання, створення музичного образу, оскільки музика, як і будь-який інший вид мистецтва, є специфічною формою суспільної свідомості і людської діяльності, яка відображає дійсність у художніх образах.

Зважаючи на це, визначаємо музикальність як індивідуально-особистісну властивість, яка крім спеціальних музичних здібностей включає загально-психологічні властивості людини – творчу уяву, чуття цілісного (цілісність сприйняття й переживання образу, логіку розгортання музичного образу), емоційність. Пропонуємо таку структуру музикальності : музична потреба, музичний слух як складне психомоторне утворення (музично-ритмічне чуття, гармонійний, мелодичний слух, емоційність, творча уява, чуття цілого).

Таким чином, музикальність – це здатність особистості, яка забезпечує якість і продуктивність будь-якого виду музичної діяльності. Вона виявляється в художньому й творчому прочитанні та переживанні музичних образів. У процесі формування особистості розвинена музикальність являє собою важливий компонент, який впливає на інтелектуальний, естетичний та моральний розвиток.

Список використаних джерел

1. Матонис В.П. Музыкально-эстетическое воспитание личности. / Матонис В.П. – М., 1988. – 112 с.
2. Ригина Г.С. Формирование тембрового слуха младших школьников // Музыкальное восприятие школьников. / Ригина Г.С. – М., 1975.
3. Теплов Б.М. «Психология музыкальных способностей». / Теплов Б.М. – М., Л. : Издательство АПН РСФСР, 1947. – 335 с.

This paper deals with the structure of the individual musicality, as well as its main components.

Keywords : *musical structure musicality students.*

УДК 373.3.016:78:37.091.39

Разім Т.В., студентка IV курсу
Науковий керівник : Вовсвідко Л.М.,
кандидат педагогічних наук, доцент

ОСНОВНІ НАПРЯМКИ АКТИВІЗАЦІЇ ТВОРЧОЇ ІГРОВОЇ ДІЯЛЬНОСТІ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ

У статті розглядається роль музичних ігор для молодших школярів, основні напрямки їх активізації.

Ключові слова : *урок музики, музична гра, творча ігрова діяльність, музична творчість.*

Характерною рисою музичного мистецтва є надзвичайна багатосторонність педагогічного і естетичного впливу вихованців, які відчують на собі благотворну дію музики і слова, танцю і ритмічних рухів, вони в захопленні від яскравих проявів прекрасного в природі, у повсякденному житті.

Особливу привабливість усім іграм надають пісні, зібрані в народі або створені видатними діячами України. На сторінках, окрім народного пісенного доробку, можна зустріти чимало творів М.Лисенка, М.Леонтовича, К.Стеценка, П.Козицького, П.Демуцького, а також фольклорні записи К.Квітки, С.Титаренка, А.Коношенка, С.Дрімцова. Своєю привабливістю пісні завдячують поетам Т.Шевченка, Лесі Українки, О.Олесь, М.Вороного, Д.Загула, П.Тичини та інших українських поетів, чие образне слово надихало композиторів на створення високохудожньої пісенної літератури для дітей.

Плідна етнографічно-дослідницька діяльність В.М.Верховинця сприяла обґрунтуванню і впровадженню ними системи засобів формування національної культури молодого покоління, чільне місце в якій посідає український фольклор «як художнє відображення дійсності у словесно-музично-хореографічних і драматичних формах колективної народної творчості, що відображає світогляд народу та нерозривно пов'язана з його життям і побутом» [2, с.15]. Автор розробив алгоритм підготовки і проведення музичних ігор. Етап підготовки включає утворення кола, чи

рядочка, розучування пісні, призначення дійових осіб, ознайомлення з грою, вивчення танцювальних рухів. Оптимальною формою для проведення ігор представлялося коло, з якого легко утворити півколо, рядочок, маленькі кола. Коло – це не звичайна форма розташування дітей, а символ гармонійності і завершеності, воно «єдне і приваблює дітей чимось світлим, чистим, що тішить душу дитячу, ніби погожа картина небосхилу, зірок, місяця, сонця» [2, с.41].

На думку Верховинця «найкраща форма гри – це замкнене, чи розірване коло [2, с.50]. Щоб гра проходила весело і жваво, керівник му- сить, по-перше, сам добре засвоїти гру, а по-друге, познайомитись з методикою і способом проведення гри, зуміти провести гру легко і якнайдоступніше для вихованців. Реалізацію індивідуального підходу вчений справедливо вбачав у наданні дітям можливості коригувати зміст, способи проведення гри. Педагоги, на його думку, повинні реа- гувати на кожне дитяче зауваження, запитання, доповнення, вносячи їх у гру, де кожне зауваження дитини є ознакою того, що вона цікавиться грою». Педагог застерігав від вимуштровування гри, немов для демон- страції стороннім людям. Ефективність гри вимагає ретельної підгото- вки педагога, продумування її змісту та послідовності ігрових дій. Ус- пішне здійснення цієї настанови можливе тільки за наявності розвину- тих творчих здібностей педагогів.

Особливо педагогічно цінними він вважав музичні ігри, супро- воджані пісню. На думку педагога, естетично ідеальною є така систе- ма виховання, в якій творчий розвиток учнів здійснюється на основі гуманістичної традиції. Доцільність використання з цією метою саме музичних ігор вчений пояснював психолого-фізіологічною природою людини (бажання рухатись, співати, самореалізуватись в грі), а також етнічними особливостями українського народу, зокрема його музика- льністю. Всі ігри зі співами повинні виконуватись ритмічно, тому кері- вникові необхідно самому бути підготовленим з музичного боку, щоб він міг легко передавати відчуття ритму дівторі.

Педагогічну цінність мають ритмічно-проведені ігри, бо вони об'єд- нують дітей і перетворюють гру в серйозну гуртову працю. Вчений, під- креслюючи що змістом життя дитини є гра, виділяв такі її функції :

- зміцнення дитячого організму виконанням фізичних вправ та тан- цювальних рухів;
- стимулювання дитячої фантазії, творчості;
- розвиток уваги, пам'яті, спостережливості, волі;

- виховання самостійності, дійової рішучості;
- утвердження дружніх товариських стосунків у колективі, реалізація потреби у співробітництві;
- формування умінь, самоконтролю та саморегуляції (керування власними емоціями та почуттями);
- здійснення психотерапевтичного впливу на дитину шляхом акцентуації позитивних емоцій.

Неабияку увагу музичній творчості дітей приділяла Н.Ветлугіна. Результати експерименту, проведеного під її керівництвом, довели можливість і доцільність проведення у вигляді імпровізації творчої ігрової діяльності. При цьому пропонуються такі критерії оцінювання дитячої пісенної творчості :

- мелодична лінія, її цілісність і спільність з напрямом руху, співвідношення висхідного й низхідного руху, гармонійне поєднання інтервалів, наявність кульмінацій;
- тональна будова мелодій, наявність стійких і нестійких звуків;
- ритм як організаційна послідовність звукових тривалостей, його повторність та варіаційність;
- спільність темпу, динаміки в зразку, запропонованому педагогом, і у відповіді дитини;
- будова музичної форми – її пропорційність чи асиметричність;
- спільність літературного тексту і мелодії, єдність змістових і музичних акцентів.

Співацькі імпровізації в молодших класах, зокрема на літературний текст, застосовували й інші методисти. Прагнучи забезпечити систематичність творчих ігор і поступово їх ускладнюючи, вони пропонували дітям переходити від простих вправ (музичні діалоги) до вільної імпровізації, з набуттям учнями більшого досвіду творчої діяльності [1].

Народні ігри-драматизації є віками перевіреною засобом виховання підростаючого покоління. В більшості таких хороводних ігор пісня, діалог, рухи органічно взаємопов'язані між собою. Крім того, ігри розвивають і загартовують дітей фізично, ознайомлюють їх з тими чи іншими трудовими процесами, вчать спостережливості, кмітливості. Ігри-драматизації є до того ж формою «незацікавленого спілкування», «спілкування заради спілкування», яке в процесі історичного розвитку набувало самостійної цінності для людської особистості і стало загальнонародним надбанням. Спілкування в цьому випадку є одночасно і самоствердженням особистості, своєрідним визнанням її іншими чле-

нами колективу. В таких іграх зміцнювалась дисципліна, загартовувалась воля, досягалось взаєморозуміння та взаємодопомога між учасниками колективних дій, виховувалися норми та правила поведінки, розроблялись форми діалогу в різних життєвих ситуаціях, у дітей формувалися жвавість і безпосередність [3]. Це насамперед, ігри землеробської тематики, які в слові й пластиці відтворюють сівбу, вирощування, догляд, збирання, обробку польових та городніх культур. Прикладів таких хороводних ігор можна навести багато : «Мак», «А ми просо сіяли», «Ой на горі льон « та інші.

Отже, у міру оволодіння завданнями та формування нових умінь учні поступово включаються у процес виконання творчих завдань, які мають бути : по-перше, комплексними, тобто охоплювати різні види музичної діяльності; по-друге, забезпечувати досягнення мети, сприяти формуванню творчої індивідуальності. Гра як метод музично-естетичного виховання має особливе значення для школярів. Тож і сучасна програма «Музичне мистецтво» націлює на широке застосування музичних ігор, різноманітних музичних вправ, танцювальних рухів тощо. Для того, щоб музично-творча гра захоплювала дітей, учителям слід визначити, чим діти цікавляться, докладно продумати її зміст, правила, виготовити атрибути, необхідні унаочнення. Багато важить також вмілий підсумковий аналіз гри з виділенням її дидактичного результату, де результат гри неодмінно оцінюється не лише вчителем, а й самими учнями.

Ігрова діяльність – різновид активної творчої діяльності дітей, в процесі якої вони оволодівають способами спілкування між людьми засобами мистецтва. Вона є свого роду дитячим моделюванням соціальних відносин. При правильному керівництві з боку дорослих ігрова діяльність формує естетичні, моральні, інтелектуальні, творчі сфери свідомості.

Таким чином, творча музично-ігрова діяльність розглядається як продукт прояву максимальних самостійних духовних зусиль молодших школярів у процесі музично-естетичного виховання інноваційними педагогічними методами.

Список використаних джерел

1. Бабанський Ю.К. Методи навчання в сучасній загальноосвітній школі. / Ю.К. Бабанський – М. : Просвещение, 1985. – 208 с.
2. Ветлугіна Н.О. Музичний розвиток дитини. / Н.О.Ветлугіна – К. : Муз. Україна, 1978. – 256 с.

3. Виготський Л.С. Уява і творчість у дитячому віці : Психологічний нарис. 3-тє вид. / Л.С.Виготський – М. : Просвещение, 1991. – 93 с.

This paper examines the role of music games for primary school children, the main directions of their activation.

Keywords : *music lessons, music play, creative play activities, musical creativity.*

УДК 786.8С794

Рибачок І.І., студент II курсу
Науковий керівник : Лабунець В.М.,
кандидат педагогічних наук, професор

МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКЕ ВИХОВАННЯ УЧНЯ-ІНСТРУМЕНТАЛІСТА В ПРОЦЕСІ РОБОТИ НАД НАВЧАЛЬНИМ РЕПЕРТУАРОМ

У статті розглядається вплив навчального репертуару на музично-виконавський розвиток учня-інструменталіста, що зумовлюють його творчо-виконавський ріст. Висвітлюються характерні риси творчих зв'язків між педагогом і учнем.

Ключові слова : *виконавський досвід, музично-виконавський розвиток, творчо-виконавські здібності.*

Особистісно-зорієнтовані технології навчання, які використовуються на індивідуальних заняттях у музичних школах, спрямовані на вирішення комплексного музично-виконавського розвитку учня-інструменталіста. Одним з вирішальних значень, що формуються в процесі підготовки виконавця, є репертуар. Тому у цій статті будуть окреслені найтипівіші шляхи засвоєння студентом творів основних розділів навчального репертуару – поліфонічної літератури, великої форми, п'єс різноманітного характеру. Узагальнюючи головні засади музичної педагогіки, коротко зупинимося на показі спільного і відмінного у вивченні творів різних стилів, жанрів, форм, а також наголосимо на тих труднощах, які найчастіше виникають в учнів у процесі роботи над навчальним репертуаром.

Отже, *поліфонія*. Робота над поліфонічною літературою являє собою одну з найскладніших проблем виховання і навчання учнів, адже поліфонія не тільки активізує сприйняття багатоплановості музичної тканини,

але й впливає на їхній загальний музичний розвиток. На виконавському аспекті значення поліфонії акцентував увагу, зокрема Г.Нейгауз, визначаючи її «найкращим засобом досягнення різноманітності звуку, адже наспівні, мелодичні п'єси необхідні, щоб навчитися *співати*» [1, с.64].

Складність оволодіння імітаційною поліфонією зумовлена самою природою цієї музики, голоси якої самостійні й рівноправні. Музичні побудови зазвичай не мають чіткого розчленування, рух голосів відрізняється безперервною плинністю. Образно-інтонаційний стрій поліфонічних творів вимагає осмислення, через що основна робота повинна припасти на інтерпретацію виконуваної музики – «наскільки органічно, переконливо виконавець зможе відтворити процес становлення образної побудови твору» [2, с.7].

Починаючи роботу над імітаційним поліфонічним твором, учневі потрібно допомогти в усвідомленні образно-інтонаційного характеру теми. Її виразне трактування накладає відбиток на жанрову визначеність всього твору, тому важливо вловити тонкощі виконання теми, починаючи від її першого проведення.

Як відомо, для тем розвинутої поліфонічної тканини характерна наявність двох взаємопов'язаних виразових начал – яскравого інтонаційного ядра у вступній частині та подальшому рівномірно плавному русі. В образному відношенні теми відрізняються жанровими властивостями та характером, наприклад, танцювальністю, маршовістю, жартівливістю, ліричністю тощо.

У процесі вивчення *творів великої форми* формується масштабне музичне мислення виконавця, яке необхідне для опанування усіма частинами циклічної сонатної форми (за обмеженістю обсягів статті ми свідомо не будемо торкатися таких форм, як концерт, варіації, сюїта тощо). Отже, першорядне місце повинно відводитись, на нашу думку, сонатним алегро віденських класиків – Гайдна, Моцарта, Бетховена, де вся навчально-творча робота спрямована у першу чергу на пізнання формотворчих побудов у процесі їхнього розвитку.

Отже, в основу розуміння змісту будь-яких творів, а особливо великої форми, закладене логічне начало як прояв закономірностей музичної мови, що приводить до появи такої здібності, «яку можна назвати відчуттям музичної логіки» [3, с.180].

У репертуарі учня-інструменталіста найвагоміше місце посідають *твори малих форм*, які можна поділити на два типи – п'єси кантиленного і рухливого характеру.

Педагогічний досвід підказує, що ліричні твори достатньо часто превалюють у виконавському репертуарі учня, адже робота, наприклад, над ліричними мініатюрами, які скоріше вивчаються та запам'ятовуються, закладає основи розвитку музичності, художньо-виконавської ініціативи учнів, особливо тих, хто не відрізняється яскравим емоційним обдаруванням.

Як відомо, ліричним творам притаманна барвистість звукових фарб, що має втілення у кантиленності виконання. Ступінь виразності й яскравості мелодики зумовлена впливом ладо-гармонічної мови, що найпомітніша при вивченні кантиленних творів різних стилів та напрямів. Окрім того, ліричні твори мають широкий діапазон художньо-образних уяв – від поетичних пейзажних замальовок до глибоких філософських роздумів, у зв'язку з чим студентів «потрібна чіткість виконавського плану, інакше інтерпретація буде випадковою» [4, с.205].

Отже, до головних аспектів роботи над кантиленою можна віднести специфіку засвоєння її різножанровості, що зумовлює відмінність інтонування мелодії, а також темпову, ритмічну, динамічну, артикуляційну виразність виконання, гнучке фразування, розмежування прийомів та способів атаки звуку.

Вивчення *творів рухливого характеру* – одне з найголовніших завдань у комплексному виконавському вихованні учня. Як засвідчує педагогічний досвід, кожний конкретний учень у поєднанні техніки і художності виконання має свій баланс або дисбаланс. При наявності дисбалансу досвідчений викладач завжди спрогнозує шляхи усунення недоліків, формуючи необхідний навчальний репертуар, адже, наприклад, недостатній технічний розвиток студента збільшує тривалість засвоєння творів, а відтак гальмує його музично-виконавський ріст.

У роботі над віртуозними творами студент може застосовувати різні прийоми опрацювання матеріалу, наприклад, темпову, ритмічну, динамічну, артикуляційну варіантність, що докладно описано в методичній літературі. Тут варто наголосити : використання будь-якого прийому або методу у певному технічному епізоді необхідно підпорядковувати звуковій виразності, у ширшому розумінні – робота над звуковими якостями техніки повинна відбуватися при дієвій участі динамічних, ритмічних, темпових і артикуляційних засобів.

Таким чином, ми намагалися окреслити, як навчальний репертуар впливає на музично-виконавський розвиток учня-інструменталіста, висвітлити характерні риси творчих зв'язків, що виникають при спілку-

ванні педагога з учнем у процесі навчання, показати їхнє значення у вихованні творчо-виконавських здібностей. Застосування у навчальному процесі різних форм збагачення музичного мислення учня є, на нашу думку, найголовнішою умовою його творчо-виконавського росту.

Список використаних джерел

1. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. – М., 1988. – 238 с.
2. Алексеев А.Д. Интерпретация музыкальных произведений. – М., 1975. – 91 с.
3. Асаф'єв Б.В. Музыкальная форма как процесс. – Избр. труды. – М., 1957, т. 5, кн. 2. – 235 с.
4. Корто А. О фортепианном искусстве. – М., 1965. – 283 с.

This paper examines the influence of educational repertoire in music and performing development of the student-instrumentalist that contribute to its creative and performing growth. Highlights features creative relations between teacher and student.

Keywords : *executive experience music and performing development, creative and performing abilities.*

УДК 745.51:242-523.4(477.43)

Рудь В.В., студент V курсу
Науковий керівник : Урсу Н.О.,
доктор мистецтвознавства, професор

ДЕКОРАТИВНЕ РІЗЬБЛЕННЯ В ОЗДОБЛЕННІ ІНТЕР'ЄРУ КОСТЕЛУ СВЯТИХ АПОСТОЛІВ ПЕТРА І ПАВЛА В КАМ'ЯНЦІ-ПОДІЛЬСЬКОМУ

Стаття присвячена аналізу художньо-стильових ознак декоративної різьби, включеної в середовище інтер'єру костелу святих апостолів Петра і Павла. Досліджуються технологічні прийоми, основні конструктивні та декоративні елементи, що використовувались в оздобленні внутрішнього простору храму.

Ключові слова : *декоративна різьба, оздоблення, інтер'єр, костел.*

За час існування Кам'янця-Подільського було збудовано, відкрито, освячено, оздоблено багато храмів різних релігійних конфесій. Але є один, особливий, унікальний у своєму роді храм, не лише для міста (Кам'янця-Подільського), але й для усієї України – це костел святих

апостолів Петра і Павла. Архітектура і комплексне монументально-декоративне оздоблення храму є зразком вдалого прикладу організації сакрального простору, де переплітаються художньо стилістичні якості багатьох видів декоративно-прикладного мистецтва.

Тема оздоблення сакральних споруд в Україні знайшла своє відображення в працях С.Таранушенка, Я.Константиновича, М.Драгана, Г.Логвина, В.Свенціцької, В.Жишковича, Л.Міляєвої, Д.Степовика, а також дослідників Кам'яниччини : Н.Урсу, Г.Новікової, О.Пламеницької, та ін. Однак праці, що торкаються оздоблення храмового інтер'єру декоративним різьбленням на теренах Кам'янця-Подільського, висвітлюють це питання частково. Сакральне художнє різьблення активно розвивалося саме в зв'язку з потребами інтер'єру подільських костелів і церков. Проте, воно не стало поки що об'єктом спеціальної уваги мистецтвознавчої науки. У статті вперше проводиться аналіз комплексного оздоблення костелу святих апостолів Петра і Павла в місті Кам'янці-Подільському.

Мета статті – розглянути дерев'яне опорядження кафедрального костелу святих апостолів Петра і Павла.

У візитному описі храму 1880 значиться : «... побудований здавна... коли і ким саме, з причини частих нападів на місто Кам'янець татар і турків, достовірних відомостей знайти неможливо, оскільки турки, вандальською своєю дикістю знищили всі сліди історичних документів... У місті Кам'янець 1320 р. був парафіяльний костел, який перебував у юрисдикції Єпископа Краківського; чи був це теперішній кафедральний костел, або інший, через нестачу історичних документів невідомо, але не підлягає сумніву, що після клопотання польського короля Людовика угорського, і згоди папи римського Григорія XI, в Кам'янці був заснований прихід і побудований теперішній кафедральний костел...» [1, с.91].

Найстарішою частиною храму вважають корпус з трьома навами. У плані корпус має форму квадрата зі стороною близько 21 метра. Корпус складається з трьох нав, які спочатку, ймовірно, мали різну висоту (бічні нави були нижче центральної), тобто у раннього храму була структура класичної базилики. Пізніше висота бічних нав була збільшена до рівня центральної і всі три нави перекрили спільним дахом [3].

У кам'янецькому костелі є характерний для другої половини XIV ст. капличний хор, що має гранчасту східну частину.

У південно-східному куті пресбітеріуму були влаштовані кручені сходи, на які входили через готичний отвір. У місці сполучення центральної нави і пресбітеріуму підноситься брандмауер, увінчаний сиг-

натуркою. Головний вівтар у капличному хорі присвячений розп'ятому Ісусу Христу, бічні вівтарі в північній і південній навах – Святій Трійці та Св. Яну Непомуку. Каплиця Втішення Пресвятої Діви Марії, яка постає на західному розі південного фасаду костелу, отримала назву Біскупська, її первісний вигляд нажаль, не відомий. За часів правління єпископа Павла Пясецького на південному фасаді вздовж південної нави костелу прибудовано каплицю Непорочного Зачаття Пресвятої Діви Марії [1, с.128, 129, 132; 2, с.16].

Після різноманітних перебудов протягом століть зі зміною стилю, або вимог до мистецьких напрямів сучасності, інтер'єр наповнювався сакральними компонентами, що відповідало вже новому пануючому художньому стилю.

У центрі верхнього ярусу великої композиції різьбленого з дерева вівтаря знаходиться розп'яття Спасителя, що розміщено у фігурній ніші із шістьма круглими колонами, які мають позолочені капітелі із фільонками. Обабіч між колонами, стоять дві фігури скульптурних зображень святих. Головний вівтарний образ знаходиться у великій дерев'яній позолоченій рамі, котра в горі має напівкругле завершення складної конфігурації. З боків раму прикрашають ретабло та завітарне тло. Пілястри, що фланкують центральний образ, мають позолочені капітелі і фуст. Над вівтарем розташовується Бог Отець та два ангели білого кольору, погляд яких спрямований на страждаючого Ісуса. Ледь піднесений на одну сходинку пресбітеріум відділяється від нави вирізьбленою з дерева балюстрадою темно-коричневого кольору.

Завдяки Яну де Вітте і єпископу Ніколаю Дембовському 1740-1750-і роки був оновлений головний вівтар та орган, в пресбітеріумі відновили і покрили позолотою амвон. Серед декоративних елементів амвона можна побачити герб кам'янецької капітули. З південної сторони біля головного вівтаря знаходиться трон єпископа, прикрашений гербом «Труби», оздоблений за допомогою різьби та позолоти, єпископська сповідальня, а також почесні лави для капітулу. Всі ці деталі інтер'єру були створені зі смаком і прикрашені майстерним різьбленням.

Напроти головного вівтаря розміщується емпора з органом хором, що прикрашений різьбою, король музичних інструментів оселився у Кам'янці-Подільському 1857 року. Такі органи випускала свого часу віденська фірма Карла Хессе. Цей інструмент має два мануали (ручні клавіатури) й одну педаль, 972 труби, наділений 20 регістрами [4].

Ще з 1704 року збереглися дві ромбоподібні декоровані таблиці, які знаходяться на пілонах центральної нави, праворуч і ліворуч від входу в храм. У декорі обох плит присутній герб єпископа Яна Гнінського, вони мають темно-коричневе забарвлення. **У північній наві, праворуч та ліворуч від входу в каплицю Пресвятих Тайн, знаходяться копії знищених за радянських часів сповідальниць, на одній з копій є напис «реставрацію цих сповідальниць спонсорували Олена і Леонід Кшановські 2012 н.е.».** Ці сповідальні були виконані в стилі **необароко**, а в південній наві можна побачити прекрасні сповідальні в неоготичному стилі. Старий живопис не зберігся, але скульптури і вівтарі у стилі бароко, позолочена декоративна різьба і ліпнина дозволяють відчути дух часу.

Внутрішній вигляд храму має єдине стильове та кольорове рішення. Використовуються спільні змістові та зовнішні прийоми оформлення, впроваджуються однакові або споріднені матеріали (різьблене дерево, позолочені деталі, тощо), це допомагає створити гармонійну атмосферу сакрального простору храму. Розміри, техніка виконання, основні та другорядні компоненти поєднуються з метою досягнення єдиного художньо-образного звучання. Забарвлення стін слугує прекрасним тлом, що сприяє концентрації почуттів, духовному заглибленню, зосередженню уваги віруючих на молитві.

Отже, костел святих апостолів Петра і Павла в Кам'янці-Подільському – це культова споруда, що містить декоративне різьблення стилю бароко з використаними протягом століть відповідно пануючих напрямів. Оздоблення дерев'яних об'єктів костелу, а саме : вівтарів, пресбітерію, сповідальниць, органу, пам'ятних знаків та трону єпископа репрезентують своєрідні технічні та художньо-композиційні особливості, що вдало втілились в інтер'єрі споруди, котра має багато споріднених рис з аналогічними спорудами на території європейських держав.

Висвітлюючи дерев'яне опорядження кафедрального костелу святих апостолів Петра і Павла, можна дійти висновків, що було би доцільним розглянути дерев'яне різьблення у храмах Кам'янця-Подільського інших конфесій.

Список використаних джерел

1. Пламеніцька О. Сакральна архітектура Кам'янця на Поділлі / Ольга Пламеніцька. – Кам'янець-Подільський, 2005. – 387 с.

2. Урсу Н. Нариси з історії образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва Хмельниччини / Наталія Урсу. – Кам'янець-Подільський, 2012. – 223 с.
3. Кафедральний собор святих апостолів Петра і Павла в місті Кам'янець-Подільський [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://zamki-kreposti.com.ua/hmelnickaya-oblast/kafedralnyj-sobor-petra-pavla-kaменec-podolskij/>
4. Облогін П. Звучить над Смотричем орган [Електронний ресурс] / П.Облогін // Радянське Поділля – 1983. – 21 жовтня. – Режим доступу до статті : http://www.tovtry.kp.km.ua/ua/history/statti/zvuchyt_organ.html

Article dedicated analyses the artistic-stylistic signs of the decorative carving, included in the interior of St. Paul and Peter's Roman Catholic Church. Investigating technological receptions, the basic constructive and decorative elements which were used in the decoration of the inner space of the temple.

Keywords : *the decorative carving, decoration, interior, church.*

УДК 373.3.016:78:159.937

Ружицька Н.А., студентка II курсу
Науковий керівник : Барановська С.А.,
кандидат педагогічних наук, доцент

ДО ПИТАННЯ ПРО РОЗВИТОК ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ УЧНІВ

У статті розглядається характеристика творчої особистості учнів.

Ключові слова : *креативність, творча активність, творча особистість.*

Відродження нашого суспільства, його успішний розвиток на сучасному етапі значною мірою залежить від творчості та активності людей, їх ініціативи, тих умов, які створюються для розвитку кожної особистості.

При цьому велика увага повинна приділятися підростаючому поколінню. В зв'язку з цим проблеми, пов'язані з розвитком потенціальних можливостей кожної дитини, становлять пріоритетний напрямок су-

часних психолого-педагогічних досліджень, потребують реалізації в загальноосвітніх навчальних закладах.

Разом з тим проблема керівництва діяльністю педагогічного колективу з розвитку творчих можливостей учнів недостатньо відображена в психолого-педагогічній літературі, а також реалізована в практичній діяльності.

Мета статті полягає у визначенні понять – «креативність», «творча активність», «творча особистість учнів».

Існує одне найголовніше питання при вивченні творчості, якому підпорядковані всі інші. Це питання про носія творчого початку, про особистість, яка творить.

Окремі аспекти вивчення творчої особистості були запропоновані в роботах А.З.Зака, А.Е.Луки, А.Г.Спіріна, В.А.Цапка (філософський аспект проблеми); Г.Айзенка, Б.Г.Ананьєва, А.Г.Асмолова, Ю.З.Гільбуха, Р.М.Грановської, Е.В.Кузьміної, Я.Л.Коломенського, В.А.Моляко, Я.Л.Понмарьова, В.А.Пушкіна, А.Ф.Тализіної, А.Е.Шербакова (психологічний аспект проблеми). В педагогічній літературі до цього питання звертались В.І.Андрєєв, Ю.К.Бабанський, Є.Е.Білозерцев, Д.Б.Богоявленська, С.М.Бондаренко, В.І.Загвязинський, В.А.Кан-Калик, Ю.Л.Львова, М.М.Поташник [2].

Більшість авторів відзначають, що творча особистість – це людина, якій притаманні певні якості, здібності, особливості психічних процесів, завдяки яким її діяльність відрізняється новизною, неповторністю, оригінальністю, для якої потреба в творчості є життєвою необхідністю, а творчий стиль діяльності – найбільш характерним.

Основними рисами творчої особистості дослідники вважають сміливість думок, схильність до ризику, фантазію, уявлення, проблемне бачення, вміння подолати інерцію мислення, вміння виявити протиріччя, переносити досвід і знання в нові ситуації, незалежність, альтернативність, гнучкість мислення, здатність до самовдосконалення. Межі творчості такої особистості охоплюють дії від нестандартного вирішення звичайного завдання до повної реалізації самостійних можливостей особистості. Так, В.І.Андрєєв запропонував структуру творчої особистості, яка містить у собі дев'ять блоків, які сприяють успішній творчій діяльності :

- мотиваційно-творча активність і спрямованість особистості;
- інтелектуально-логічні здібності;
- інтелектуально-евристичні здібності;

- риси світогляду особистості; моральні якості особистості;
- здатність особистості до самоуправління в творчій діяльності;
- комунікативно-творчі якості;
- естетичні якості особистості;
- індивідуальні особливості особистості.

В.І.Андрєєв також розробив анкети для самооцінки творчих здібностей особистості. Ці анкети можуть застосовуватися до одного з циклів навчальних предметів (природничі і гуманітарні) і можуть бути використані у навчальному процесі [1].

Аналіз психолого-педагогічної літератури, її осмислення, приводять до висновку, що правомірно розрізняти поняття «креативна особистість» та «творча особистість». Під креативною особистістю ми будемо розуміти особистість, яка має внутрішні передумови (особистісні утворення, специфіка когнітивної сфери, нейрофізіологічні задатки), які забезпечують її творчу активність, тобто не стимульовану зовні пошукову та перетворюючу діяльність. Таким чином, детермінантою творчої активності особистості є її креативність. Але творча активність особистості не завжди є продуктивною. Продуктивну творчу активність будемо називати творчою діяльністю, тобто таким творчим процесом, у результаті якого виникає нове досягнення, яке може у випадку педагогічної творчості мати як об'єктивну, так і суб'єктивну новизну та оригінальність. Тепер можна дати визначення творчої особистості учня. Творча особистість – це креативна особистість, яка внаслідок впливу зовнішніх факторів набула необхідні у актуалізації творчого потенціалу учня додаткові мотиви, особистісні утворення, здібності, що сприяють досягненню творчих результатів в одному чи декількох видах творчої діяльності.

Так, наприклад, працелюбність не є рисою, яка обов'язково притаманна креативній особистості, але для творчої діяльності людини вона має велике значення. Те ж саме можна сказати і про комунікативно-творчі здібності людини, і про її здібності до самоуправління тощо. Щодо терміну «креативогенні» риси, який часто вживається дослідниками, то ми вважаємо, що його треба застосовувати лише тоді, коли ми говоримо власне про креативну особистість, тобто про характеристику внутрішніх передумов для творчості.

Таким чином, креативність є передумовою створення творчої особистості учня для розвитку якої необхідно включення його в активну творчу діяльність.

Список використаних джерел

1. Андреев В.И. Диалектика воспитания и самовоспитания творческой личности. – Казань : Изд-во Казан, ун-та, 1988. – 228 с.
2. Лук А.Н. Психология творчества. – М. : Наука, 1978. – 127 с.

УДК 745.5:75.023

Савчук А.О., студент V курсу
Науковий керівник : **Бренюк А.Г.**,
кандидат мистецтвознавства, старший викладач

ХУДОЖНЯ ОБРОБКА МЕТАЛУ В УКРАЇНСЬКОМУ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМУ МИСТЕЦТВІ

У статті розглядається історія становлення та розвитку художньої обробки металу на українських землях.

Ключові слова : художній метал, ювелірна справа, прикраса, декоративно-прикладне мистецтво.

Технологічне й художнє освоєння металів ознаменувало великий поступ у розвитку людської цивілізації. Недаремно історичні епохи називають – епоха міді, бронзи, заліза. Однак хронологічне й територіальне поширення цих металів було нерівномірним, залежало від природних умов і ступеня розвитку народів.

Мета даної статті – окреслити генезу художнього металу на українських теренах.

Так, якщо первісне населення сучасної території України у II тис. до н. е. лише починало опановувати виготовлення найпростіших виробів з міді й бронзи (наприклад, мідні прикраси-платівки верболистої та місяцеподібної форм, бронзова сокирка-кельт з лінійними насічками), то майстри близькосхідної, єгипетської та крито-мікенської цивілізації вже досконало володіли багатьма техніками виготовлення різних художніх виробів із бронзи та золота. У I тис. до н. е. простори нинішньої України (степ і лісостеп) заселяли скіфські та сарматські племена. У художній обробці металу скіфські майстри досягли великої вправності. Відома своєрідна трактовка анімалістичної пластики (декоративні платівки, прикраси тощо) – так званий звіриний стиль. Блискучою мистецькою вартістю наділені золоті та срібні вироби, виготовлені в грецьких причорноморських колоніях [3, с.74-75].

За часів Київської Русі металообробники, що були професійними міськими ремісниками або княжими людьми, жили при дворі. Вивчення ювелірної справи потребувало не лише багато часу для опанування, а й відповідного обладнання та матеріалів. Металообробники, а тим більше ювеліри, входили до ремісничої еліти. Поряд з місцевими майстрами працювали й іноземці. Орієнтуючись на унікальні металеві вироби Сходу, давньоруські майстри разом з технічними прийомами виконання засвоювали форми, композиційні схеми й окремі елементи декору, що цілком природно для Середньовіччя.

У XV ст. виникають міські цехи різних металообробних ремесел, поширюються нові типи металевих виробів (гармати, годинники, дверні замки і т. ін.).

У металообробництві XVII-XVIII ст.ст. набуло поширення виробництво великомасштабних творів, часто пов'язаних з архітектурою (оборонною, культовою та світською). Це литі дзвони, гармати, ювелірної роботи царські врата, окуття престолів, шати ікон і великі оправы Євангелій, ливарної і ковальсько-слюсарної роботи баштові годинники тощо [3, с.76-78].

Найвизначнішим осередком ювелірного мистецтва у XVI-XVII ст. був Львів. Тут поруч з місцевими ювелірами працювали й приїжджі – німецькі, угорські, італійські майстри, тому художні особливості їхніх виробів мали загальноєвропейський характер (декоративні елементи стилів готики, ренесансу та бароко).

На кінець XVII- першу половину XVIII ст.ст. припадає найвищий розквіт українського художнього металообробництва. Окремі цехи золотарів, крім уже згаданих, виникали в Острозі (1648 р.), Кам'янці-Подільському (1712 р.), Прилуках (1749 р.), Чернігові (1786 р.), Ніжині (1786 р.) та ін. [3].

Найпоширенішим виробом у той час був хрест. Майже всі чоловіки, жінки і діти носили гладенькі натільні хрестики, оздоблені гравіюванням. Великі литі хрести робили з міді, білого сплаву або срібла на подібну складного ажурного плетива, прикрашували скельцями та гравіюванням.

Найпишнішою жіночою оздобою на Подніпров'ї та Лівобережжі у XIX- на початку XX ст.ст. були дукачі (дукат – італійська золота монета). Вони склалися з великого дукача (срібна монета або кругла платівка з вигравійованим рельєфним зображенням) та декоративної частини, що нагадує бант, ажурну плетінку. Останні могли використовувати

ватися окремо, як шийні прикраси, однак найчастіше служили для підвішування дукачів [1].

Дрібне художнє ливарництво з латуні у селах Гуцульщини вирізнялося своєрідним стилем декорування. Однак достовірно датовані речі походять лише з першої чверті XIX ст. Гуцульські народні майстри мосяжники виробляли численні ужиткові предмети, жіночі прикраси, хрестики й іконки, доповнення до одягу, курильне приладдя, кінську зброю тощо. Усі ці вироби старанно декоровані карбуванням і гравіюванням, творять невелику, але чітку орнаментальну низку геометричних мотивів, що виступають у різноманітних композиційних сполученнях.

Стародавні елементи в гуцульських прикрасах зберігаються також у дископодібних фібулах (чепрагах), шийних прикрасах (згардах), «шелестах» (намисто-дзвіночки), «басаманах» (металеве мереживо), каблучках тощо. Становить інтерес техніка плетіння з дроту ланцюжків (ретьозів) майстрами І.Кіщуком з с.Річки та О.Іванійчуком з с.Краснолів. Славу гуцульського художнього металу творили невідомі й відомі майстри, а то й цілі родини, наприклад, Дутчаки з с.Брустурів, Медвідчуки з с.Річки, Федюки з с.Дихтинця [4].

Найвищий розквіт гуцульського металірства (мосяжництва) припав на кінець XIX- початок XX ст.ст. У той час відбувалися етнографічні виставки у Львові, Коломиї, Тернополі, де можна було побачити й оригінальні вироби з металу. Найбільшою популярністю користувалися топірці, палиці, ножі, люльки, пістолі тощо. Щоб задовольнити попит, художньою обробкою металу стали займатися десятки майстрів у селах Брустурів, Річка, Соколівка, Снідавка, Яворів та ін.

У роки першої світової війни гуцульське металірство занепало. Майстри-мосяжники не могли конкурувати з дешевою промисловою продукцією, котра стрімко заповнила місцевий ринок.

Справа не покращилася і при залученні досвідчених майстрів до артілі «Гуцульщина» (1939 р.). Частина давньої традиційної продукції вийшла з ужитку (кресала, ігольники, чепраги та ін.), виробляти холодну зброю (ножі й топірці) заборонила влада. Натомість виготовлення у 50-60-х роках перснів, браслетів, спортивних кубків не мало успіху [4].

Нині художньою обробкою металу здебільшого займаються випускники, Косівського училища прикладного та декоративного мистецтва Львівської національної академії мистецтв та Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва Львівської національної академії мистецтв.

Художня обробка металу в українському декоративно-прикладному мистецтві – актуальна та водночас малодосліджена проблема, що потребує подальших наукових досліджень.

Список використаних джерел

1. Антонович Є.А., Захарчук-Чугай Р.В., Станкевич М.Є. Декоративно-прикладне мистецтво / Є.А.Антонович, Р.В.Захарчук-Чугай, М.Є.Станкевич – Л. : Світ, 1992. – 272 с.
2. Декоративно-ужиткове мистецтво : Словник. [За редакцією академіка Академії Наук вищої школи України професора Я.П.Запасака]. – Львів, 2000. – 137 с.
3. Жолтовський Є. Художній метал : Історія українського мистецтва / Є.Жолтовський – Т. 3. – К. : Мистецтво, 1972. – 287 с.
4. Соломченко О.Г. Сучасні художні промисли Прикарпаття / О.Г.Соломченко – К. : Знання, 1979. -128 с.

The article presents the history of formation and development of artistic processing of metal in the Ukrainian lands.

Keywords : *artistic metal, jewelry, decoration, arts and crafts.*

УДК 748.5(477.8)

Сенько М.В., студентка V курсу
Науковий керівник : Бренюк А.Г.,
кандидат мистецтвознавства, старший викладач

ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ВІТРАЖНИХ КОМПОЗИЦІЙ НА ТЕРЕНАХ ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ

У статті розглядаються напрямки і техніки вітражів та вітражних композицій, що розвивались впродовж століть на теренах Західної України, їх вплив на сучасне мистецтво вітражу.

Ключові слова : *вітраж, вітражні композиції, вітражисти, скло, костел, Західна Україна.*

Постановка проблеми. Вітражне мистецтво розвивалось, спираючись на культурні та історично складені умови. У Середньовіччі набуло найбільшого піку свого розвитку і зазначило себе як окремий вид декоративно-монументального живопису. Велику кількість вітражів містили костели Англії, Франції, Німеччини, Австрії, Італії,

Польщі. Тривалий час, територія Західної України належала європейським державам, де й перейняла культуру, стилістику та технологію створення вітражів. Художні особливості вітражного мистецтва на даних теренах є унікальним явищем, яке потребує тривалих досліджень, описів та аналізів.

Метою статті є розгляд сакральних та світських вітражних творів Західної України, зокрема Галичини, їх історичний розвиток.

Виклад основного матеріалу. Християнство Візантії зазначило розвиток мистецтва східних слов'ян, одним із видів якого стає храмовий вітраж. За відсутністю історичних пам'яток, немає змоги простежити перші етапи становлення вітражів. Однак, до наших днів збереглися зразки XVI століття у селі Потеличі та у місті Жовкві, Львівської області. Ці вітражі є прикладами, по яких досліджується тогочасне мистецтво, були виготовленими із скла, місцевих скловарень, що працювали у регіоні із 1565 року. Виготовлене в Україні скло, XVI-XVII століть, чітко різниться від зразків майстрів Німеччини та Богемії, містить у собі своєрідне національне надбання. Колористичну гаму творили кольори так званої білої та зеленої води, також золотистий, жовтий, зелений, темні відтінки фіолетового та коричневого.

Західноукраїнські землі XVII століття документують також гутні майстерні в Старому Галичі, Белзі, та у селі Підгірці, що на Львівщині. Ці майстерні спочатку були невеликими мануфактурами, а потім розрослись у великі скловарні майстерні [4].

Розквіт вітражного мистецтва Галичини в цілому та зокрема Львова, припадає на XIX століття, коли Європу поглинув стиль модерн. Львівський стиль мав віденське забарвлення і носив назву – сецесія. Авторитету набули стилізовані елементи у поєднанні із функціоналізмом, що характеризували вітраж сецесії.

Український модерн прославляли знані архітектори : А.Захаревич, О.Лушпинський, Є.Червінський, І.Левицький. У Львові були створені будинки у притаманному етнічному стилі, відповідно, прикрашені вітражами у підтримані стилістиці. Таким прикладом міг слугувати пасаж Міколаша, зведений за проектом І.Левицького, на сьогодні не збережений. Етнічний стиль часто був виражений вітражами того часу, створювались тематичні вітражі в основі орнаментів яких лежали писанки, гуцульські вишивки, килими тощо.

Декоративну площину вітражів заповнювали характерними для регіону стилізованими рослинами. Трактовка рослинності періоду моде-

рну або сецесії відрізняється від Ренесансної. Стилiзація, зміна пропорцій, геометризація декоративних мотивів, динаміка форм досягли захоплюючих графічних ефектів.

В той час, як рослинні мотиви виходять на перший план, майже не зустрічаються вікна з пейзажами. У Львові відомо дві такі будівлі – на вул. Герцена, 4, де ми можемо побачити вітражі з зображенням чотирьох пір року, та на вул. Князя Романа, 34 – пейзаж у невеликому овальному вікні. Частіше розписні майже реалістичні вітражі зустрічаються в Польщі. Але навіть на цьому прикладі можна переконатися, що львівські митці активно застосовували нові образно-стильові прийоми, властиві напрямкам і тенденціям європейського модерну [2].

Нова течія, що стала протистоянням модерну – конструктивізм. Конструктивізм ніс у собі стандартизацію і типізацію. Будинки із чіткою конструкцією дотримувались геометричного порядку, прямих кутів, де віконні прорізи були широкими і заповненими рапортними або сітчастими орнаментами вітражів. Прослідковується стримана і вишукана гама кольорів. Така зміна в колористиці, геометризації площини була закономірною і відповідала загалом послідовності розвитку світового та європейського мистецтва.

Для оздоби інтер'єрів культових, громадських та житлових будівель вітражі замовляли в австрійській фірмі «Тірольський вітраж», заснованій у 1861 році, у «Краківському закладі вітражів і мозаїк Р.Желенського», заснованому у 1906 році, а також привозили з Австрії, Німеччини чи Польщі виконані за картонами замовників [1].

Масове перенесення вітража у житлові будинки, його дизайнерська роль приходить дещо пізніше, ніж у Європі. Сецесійна архітектура міст Галичини початку століття втілювала в собі характерні риси українського модерну, сформовані і розвинуті місцевими архітектурними фірмами. Риси українського модерну часто проступають і у вітражних оздобах, які перебувають у тісному зв'язку з архітектурою.

Окремою сторінкою в розвитку вітражного виробництва в Україні є 60-80 роки. Вітражне мистецтво почало частіше використовуватись в інтер'єрах. Характерною ознакою часу була притаманна монументальність та доволі вузький тематичний спектр. Митці зазнавали всіляких утисків із постійним нав'язуванням тем.

Однією з негативних рис було те, що Україна була цілком відокремлена від Європи, без будь-яких можливостей для підтримки культурних традицій.

У 90-х роках в Україні продовжується розвиток вітражного мистецтва. Вітражисти об'єднуються у різноманітні спілки, асоціації та об'єднання. Створюються ательє художнього скла. Через економічне становище України стає досить важко займатися вітражем. Скло доводиться завозити із сусідніх держав – Німеччини та Польщі, де є багатий та різноманітний вибір.

Твори художників-вітражистів не часто експонуються на виставках. Вони постають перед глядачем на уже конкретних об'єктах, створюючи і формуючи архітектурно-предметне середовище. Тому авторство вітража переважно залишається невідомим для широкого загалу. Характер та манери виконання сучасного українського вітража в більшості випадків залежить від бажання замовників. І в таких складних економічних умовах багато вітражистів невзможливо втілити всі свої ідеї

Висновки. Спираючись на вищевикладений матеріал, обґрунтовується наступне – західноукраїнський вітраж розвивався впродовж століть, спираючись на історичні умови, впливи європейської культури та власну самобутність. Художні особливості вітражів даних земель творились у доволі не легких обставинах, проте, здобули високих результатів. Не дивлячись на те, що вітражі Галичини є явищем малодослідженим, воно стало підґрунтям для розвитку сучасного вітражного мистецтва.

Список використаних джерел

1. Антонович Є.А. Декоративно-прикладне мистецтво / Є.А.Антонович, Р.В.Захарчук-Чугай, М.Є.Станкевич. – Л. : Світ, 1992. – 272 с.
2. Грималюк Р. Вітраж у кам'яницях Львова / Р.Грималюк // Альманах. – 95 / 96. – Львів.
3. На пошану Петрові Івановичу Холодному (1876-1930). – Львів. – 1996.
4. Овсійчук В. Архітектурні пам'ятки Львова / В.Овсійчук. – Львів, 1969.

The article presents currents and technicians stained-glass window and their compositions which developed during centuries in the territory of Zapodny Ukraine, their impact on art of a modern stained-glass window.

Keywords : vitrazh, vitrazhni kompozitsii, vitrazhisti, slopes, church, Zahidna Ukraine.

Сидоренко М.О., студентка V курсу
Науковий керівник : Березіна І.В.,
кандидат архітектури, доцент

З ІСТОРІЇ РЕМІСНИЦТВА НА ПОДІЛЛІ : ЦЕХОВА ДІЯЛЬНІСТЬ

У статті розглядається історія становлення, розвитку та процесу ліквідації цехової організації праці на Поділлі кінця XVIII- початку XX ст.

Ключові слова : цехова організація, виробничі відносини, закони, реміснична управа, контролюючий орган.

Упродовж XIV-XV ст. в господарському житті населення українських земель відбувалися помітні зміни. Важливою рисою розвитку в цей час стало зростання великого феодального землеволодіння, яке обумовлювало якісні зміни у формах організації праці. У XIV-XV ст. відбувався інтенсивний розвиток товарно-грошових відносин.

У XIV-XV ст. став помітним процес урбанізації. Поступово відроджуються міста, спустошені під час монгольської навали. Активізується розвиток торгівлі і ремесел, які стають основними заняттями мешканців міст. Для регулювання виробництва та захисту власних інтересів міські ремісники певних спеціальностей об'єднуються в особливі організації – цехи.

Проблема виробничої діяльності цехових ремісників Кам'янця-Подільського не знайшла належного висвітлення в історіографії, хоча вказаний напрям дослідження був окреслений П.Клименко [5]. До вивчення теми частково зверталися Ю.Сіцінський, М.Карачківський, М.Суслопаров та В.Гавриленко [1; 6].

Метою даної статті є дослідження специфіки та особливостей цехового виробництва на Поділлі, з'ясування впливу цехової організації на розвиток міського господарства кінця XVIII- початку XX ст.

У 1882 р. в Кам'янці-Подільському вже налічувалося 14 цехів. Серед них розгалужені цехи : ковальський, що об'єднував майстрів ковальського, слюсарного, шорного то оббійного ремесла; столярний, до якого входили, окрім столярів, ще й фортепіанні та екіпажні майстри, різьбярі, токарі, бондарі, склярі, теслярі; покрівельники та мідники; й також тютюнові, різьбярські, ювелірні, малярні, пекарсько-кондитерські, перукарські, годинникарські, шевські, палітурницькі, кушнірські,

кравецькі майстри. Загальна кількість членів цехів Кам'янця-Подільського складала 960 осіб [4].

Найбільшим за чисельністю цехом у Кам'янці-Подільському був цех чоботарів. На прикладі цього цеху добре простежується система цехового учнівства. За 1861-1886 рр. цех навчав щорічно приблизно десятюх підмайстрів, підготувавши за вказаний період близько 180 ремісників.

Як і в давнину, у XVII-XVIII ст. кожний цех жив своїм життям, організація і форми зумовлювалися відповідними статутами. Функціонування цехів і зміст статутів затверджувалися привілеями королів. Цехи формувалися відповідно до певної соціальної структури. На чолі цеху стояли старший і молодший цехмістри, які обиралися членами цеху щорічно. Обиралися також «скринькові брати», котрі несли відповідальність за стан казни цеху. Кожний цех мав свій суд. Доречно зазначити, що «демократичний принцип» виборності цехового уряду замикався в рамках лише цехової верхівки, а остання була джерелом поповнення членів міського уряду й виходила з досить вузького кола заможних майстрів.

Цех міг об'єднувати не лише ремісників однієї спеціальності, а й осіб однієї мови, віри. Оскільки цехова організація була запозичена в Німеччині та Польщі, то формально членами цехів могли ставати лише католики. Внаслідок цього православні українці позбавлялися такого права.

Разом з тим, враховуючи, що на період з середини XVIII ст. всі православні церкви, принаймні Кам'янця-Подільського, були перетворені у греко-католицькі, можемо вести мову про наявність у цехах українських майстрів. Цей факт переконливо підтверджує обрання двох цехмістрів об'єданого олійницько-гончарського цеху, один з яких – Василь Голтушенко.

Інформація, що міститься лише в цеховій книзі кушнірів, дає можливість вести мову і про велику роль Кам'янця-Подільського в підготовці ремісничих кадрів на Україні. У XVIII ст. навчатися ремесел до Кам'янця прибували учні з Фастова, Черкас, Чернігова. Вінниці, Китайгорода, Боярки. Згадуються також міста : Тернопіль. Галич, Володимир, Підгайці, Панівні, Бар, Летичів, Злочів та інші. Прибували учні з Молдавії, Польщі, Бессарабії, Греції і Волощини [7].

Цехові книги Кам'янця-Подільського дають можливість вивчати й такий аспект, як взаємовідносини цехових ремісників з партачами (позацехові ремісники). Виявляється, що партачі щодо своєї кваліфікації не поступалися цеховим майстрам. Однак, щоб позбутися конкуренції з їх боку, цехове законодавство обмежувало діяльність партачів у всіх сферах ремісництва.

Таким чином, усунувши конкуренцію, цехове законодавство обмежувало доступ до цеху і ставило споживача в умови, при яких він змушений був звертатися до малочисельних майстрів (навіть у випадках, коли їх вироби були досить низької якості). Наприкінці XVIII ст. консерватизм цехів ставав уже гальмом розвитку міського ремесла.

З 40-х років XIX ст. на Поділлі остаточно впроваджуються закони Російської імперії. З відміною магдебурзьких положень та постанов польських сеймів, а також з переходом на російську мову в діловодстві, виробничу сферу економіки краю вже остаточно регулювали статті «Ремісничого положення».

На Поділлі у XIX ст. існувала стара, дещо реформована, система ремісничого устрою. Поряд з нею, згідно з новою законодавчою базою Російської імперії, виникають цехи, влаштовані за іншими організаційними принципами. Основною виробничою силою цих нових цехів стали ремісники-іудеї.

11 серпня 1888 року в Кам'янці-Подільському був ліквідований цеховий устрій. Замість нього запроваджено спрощене ремісниче управління. Незважаючи на рішення 1888 року про ліквідацію цехового устрою, документи 1891 року подають відомості про наявність у Кам'янці-Подільському одинадцяти цехів [2]. Цехи, як організації ремісників, були ліквідовані у 1902 році, однак у багатьох містечках окремі ремесла продовжували мати своїх цехмістрів – виборних голів. З ліквідацією цехового устрою на Поділлі поступово зникають і цехові традиції. Перша світова війна, а потім події 1917-20 років остаточно витіснили цеховий устрій.

Отже, протягом XIX століття в організації цехового виробництва в Кам'янці-Подільському чітко простежується два шляхи розвитку. При майже цілковитому збереженні старих цехових організацій спостерігається виникнення нових цехів, причому вже в перших десятиліттях XIX ст. Більшість нових цехів (за зразком «Ремісничого Положення») виникали з ініціативи єврейського населення Поділля. Старі та нові цехи намагалися повністю монополізувати все виробництво в тій місцевості, де діяли. Своєї мети вони успішно досягали, і до початку XX ст. цехи залишалися основними виробниками продукції масового вжитку.

Список використаних джерел

1. Гавриленко В.О. Печатки ремісничих цехів Кам'янця-Подільського / В.О.Гавриленко – Архіви України. – 1976. – №1. – С.79-80.

2. Карачківський М. До історії кам'янецьких цехів. Записки історично-філологічного відділу – Кн. XVII / М.Карачківський. – К, 1928. – 236 с.
3. Карачківський М. До історії кам'янецьких цехів. Статут цеху олійників 1774 року. Записки історично-філологічного відділу. – Кн. XVII / М.Карачківський – К., 1928. – С.235-242.
4. Клименко П.В. Промисловість і торгівля в Подільській губернії на початку XIX віку. Ювілейний збірник на пошану академіка / П.В.Клименко, Д.І.Багалія – К, 1927. – С.1032-1057.
5. Клименко П.В.Цехи на Україні. Суспільно-правні елементи цехової організації / П.В.Клименко – К., 1929, – Т. 1, вип. 1. – 80 с.
6. Сецинский Е. Материалы для истории цехов в Подолии. Труды Подольского церковного историко-археологического общества / Е.Сецинский – Каменец-Подольский, 1904.
7. Цехова книга бондарів, стельмахів, колодіїв, столярів міста Кам'янця-Подільського від 1601 до 1803 р. – К., 1932. – 179 с.

The article presents the history of formation, development and the process of liquidation of guild corporation in Podillya region at the end of the 18th – the beginning of the 20th century.

Keywords : *guild corporation, productive relations, laws, handicraft authority, control authority.*

УДК 378.4(082)-057.87:78

Соколовський В.Г., студент магістратури

Науковий керівник : Печенюк М.А.,

кандидат педагогічних наук, професор

ПІДГОТОВКА МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ ДО ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЇ РОБОТИ В ШКОЛІ

У статті йдеться про важливість розвитку хорового мистецтва, важливість підготовки майбутнього вчителя музики до організації вокально-хорової роботи в школі.

Ключові слова : *вчитель музики, хоровий спів, естетичне виховання, учні.*

Музично-теоретичні дисципліни, які вивчаються у виші дають ту освітню базу, на якій має ґрунтуватися практична діяльність майбутнього вчителя музики. У цьому студенти переконуються в перші ж дні

проходження педагогічної практики в школі. Ознайомлення зі специфікою вокально-хорової роботи в школі показує, що спілкування з вокально-хоровими творами, колективна творча робота над художнім розкриттям змісту пісень сприяє не тільки різнобічному естетичному розвитку учнів, але і формуванню їхніх моральних якостей, поглядів. Варто зауважити, що духовне збагачення школярів через хорове мистецтво можливе, якщо розвивати їхні здібності, емоційно сприймати і відчувати музику, художній образ. Тому технічна робота над комплексом вокально-хорової техніки має бути підпорядкована вихованню розуміння прекрасного у творах, потреби в ньому. Саме у процесі взаємодії музики та слова народжується новий художній образ з яскравою емоційною спрямованістю і конкретно вираженим змістом, який несе у собі одночасно і глибокі думки, і живе бачення світу та містить у собі величезну пізнавальну можливість.

Оптимальний взаємозв'язок між урочною і позаурочною музичною діяльністю учнів є важливою умовою залучення їх до художньої культури, формування естетичних смаків, уміння сприймати і оцінювати твори мистецтва. Добре поставлена позакласна музично-виховна робота в школі – це її культурне обличчя, тобто – художнє оформлення всієї навчальної роботи в школі. У зв'язку з обмеженою кількістю академічних годин, відведених на уроки музики, позакласна музично-хорова робота набуває особливого значення, по-перше, тим, що вона організовує велику кількість учнів і тим самим стає масовою; по-друге, вона є безпосереднім продовженням класної роботи в справі поглиблення теоретичних знань, набутих учнями в класі; по-третє, сприяє творчій активності і розвитку музичних здібностей багатьох учнів. У загальноосвітній школі виховання учнів засобами мистецтва набуває широкого розвитку через різні форми позакласної роботи, серед яких провідне місце займає хоровий спів.

Як відомо, особлива роль у вихованні дитини належить музиці. Саме в роки дитинства закладається та основа, на якій згодом має формуватися художній смак і уподобання дитини. Музичне мистецтво, зокрема вокально-хорове, віддзеркалює світоглядні уявлення, принципи людей, що постають у них як сукупність об'єктивованих відповідей на смисложиттєві питання. Одночасно з оволодінням спеціальними знаннями, інтонаційно-слуховими навичками, необхідних для розуміння, виконання музичних творів, у дітей формується система знань, поглядів, переконань, емоційно-оцінне ставлення не тільки до світу музики, а й до світу людини, природи, суспільства. Проблема естетичного ви-

ховання була і є предметом вивчення представниками різних наук. Теоретично обґрунтували у свій час вплив мистецтва на виховання людини представники філософської думки Платон, Аристотель [2, 43-63]. Естетико-філософські узагальнення щодо використання музичного мистецтва у вихованні молоді зроблено у працях істориків і філософів М.М.Аркаса, М.С.Грушевського, І.І.Огієнка, Г.С.Сковороди. У своїх працях вони наголошували на тому, що безпосереднє прилучення до народної музики активізує можливості особистості у здобутті знань, збагачує емоції, почуття [6; 13; 23]. Одним із першочергових завдань, як відмічається в Законі України «Про освіту», є «значне покращання художньої освіти й естетичного виховання учнів», наголошується на те, що «необхідно розвивати почуття прекрасного, формувати високі естетичні смаки, вміння розуміти і цінити твори мистецтва, пам'ятники історії й архітектури, красу й багатство рідної землі» [1, 14]. Особлива роль тут належить мистецтву, зокрема хоровому.

Найпоширенішим видом позакласної музичної роботи у школі є хор. Хор – це досить складний організм, створення якого, а головне – утримання, розвиток потребує колосальної енергії, знань, вмінь не тільки дирекції школи, а й його керівника. У цьому ми переконалися під час проходження педагогічної практики в школі. Одним із головних завдань позакласної музичної роботи в школі – зробити музичне мистецтво постійною потребою дитини, об'єктом її захоплення та інтересу. Хорове мистецтво сприяє формуванню естетичних смаків у учнів, збагачує їх внутрішній світ. Вся робота в хорі проводиться у відповідності з завданнями естетичного виховання і будується на засадах знань, яких учні набувають на уроках музики. Культура шкільного хорового співу визначається в першу чергу тим, наскільки ефективні методи педагогічного впливу в процесі виховання співацьких голосів.

Студент має бути готовим до роботи щодо організації шкільного хору, проведення вокально-хорового навчання та виховання хористів: вміти проводити роз'яснювальну роботу, з метою покращання ефективності роботи організувати перегляди і прослуховування кращих зразків хорового виконавства як у запису, так і в живому виконанні, володіти технікою диригування, володіти гарним голосом і вокальною технікою, вміти емоційно і виразно продемонструвати музичний твір; вміти його проаналізувати, бути обізнаним з розвитком суміжних галузей наук.

Вивчення вітчизняного хорового мистецтва, який має вагомий виховний потенціал навчання, спонукає і зобов'язує майбутнього вчите-

ля до пошуку різноманітних форм виховної роботи. Окремого вивчення вимагають визначення особливостей сучасної шкільної пісні; принципи відбору педагогічного матеріалу для роботи з дітьми як на уроках музики, так і для позашкільних музично-виховних форм роботи; організація роботи шкільних і позашкільних хорових колективів. Хоровий спів є найсприятливішою формою навчально-музичної діяльності для розвитку слуху, музичної пам'яті, почуття ритму. У процесі хорового співу розвиваються не лише музичні здібності, але й уява, творча активність, цілеспрямованість, художній смак у сприйнятті прекрасного, тобто ті властивості, що мають значення для розвитку особистості дитини. Хоровий спів (колективне виконання вокально-хорової музики) може призвести до всезагального музикування, до спільного музичного переживання, розвитку почуття людської спільності.

Домогтися доброї організації музично-хорової роботи в школі здійснюється також при умові, коли художнє виховання стає предметом уваги і класних керівників. Прикладом цього є функціонування відомих в Україні шкільних хорів, які носять звання Народних («Зоринка», «Журавлик», «Едельвейс» та ін.).

Під час проходження педагогічної практики ми переконалися і в тому, що в школі, де дирекція зацікавлена музично-хоровою роботою, сприяє організації роботи гурткової роботи, зокрема хорів – там вона дає добрі наслідки. Форма позакласної вокально-хорової роботи у кожній школі проводиться в залежності від її можливостей, починаючи від приміщення, кількості музичних інструментів і закінчуючи наявністю у шкільній бібліотеці музично-хорової літератури.

Отже, під час педагогічної практики ми ознайомлюємося з можливостями школи щодо організації позакласної хорової роботи, вивчаємо психологію учнів, вплив музики на виховання дитини; переконуємося у важливості професійної підготовки до майбутньої практичної діяльності.

Список використаних джерел

1. Закон України «Про освіту». – К. : Освіта, 1996. – 36 с.
2. Антична музична естетика. / Вступ. Очерк и собрание текстов проф. А.Ф.Лосева. – М. : 1960. – С.11-43.
3. Аркас Микола. Історія України-Русі. / Микола Аркас. – К. : Вища шк., 1990. – 456 с.
4. Грушевський М.С. Історія України. / М.С.Грушевський. // Упор. А.Ф.Трубайчук. – К. : Либідь. – 1992. – 2-е вид. – 228 с.

5. Нарис української культури. / Упоряд. Діденко З., Горбатюк В. – Хмельницький : Поділля, 1992. – 112 с.

The article deals with the importance of choral art development, the importance of training future music teachers for vocal and choral work at school.

Keywords : *music teacher, choir singing, aesthetic education, students.*

УДК 398.8(477)(=162.2)

Турик О.М., студентка IV курсу
Науковий керівник : Печенюк М.А.,
кандидат педагогічних наук, професор

ЕМІГРАНТСЬКИЙ ФОЛЬКЛОР УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ

У статті розглядається цікавий феномен українського народу, що виник на тернистій стежі вимушеної розлуки з рідним краєм, домівкою і зустрічі з чужиною, куди їхали люди з вірою на поліпшення своєї долі та долі своїх дітей.

Ключові слова : *фольклор, українці, емігрантські пісні, Вітчизна.*

Чути : кру! кру! кру! В чужині умру.

Заки море перелечу крилонька зітру.

Щемливі «Журавлі» на слова Богдана Лепкого, уроженця Тернопільського краю стали своєрідним гімном кількох поколінь українських заробітчани. Нині переживаємо четверту хвилю трудової міграцію, найбільш масштабну і трагічну, бо йдуть наші люди у світі не з держави, де панують чужинці, як було це віками, а зі своєї, незалежної. Втікають від безробіття, безгрошів'я, незахищеності, переборювання безкінечних соціальних труднощів...

Пісні про еміграцію є цікавим феноменом творчості українського народу. Цей шлях був непростим, міражним, оповитим невідомістю майбуття, зданим на ласку фортуни. Емігрантські пісні – рідкість у збірниках українського фольклору ХХ ст., вони унікальні й в побуті. Дослідники еміграції писали про те, що «отримавши дикий, запущений край вони (українці) зробили з нього живну землю своєю працею, невибагливістю, старанністю» [3]. Час їх творення – в основному, в перших десятиріччях ХХ ст. – був, як для фольклору, надто коротким. Обсяг пов'язаних з еміграцією пісень, котрі прищепилися у фольклорі, не такий вже великий. Це низка найбільш поширених, новостворених «стрижневих» сюжетів,

таких як «Подме, хлопці, подме до той Гамерики», «Ой Канадо, Канадочко, яка ти зрадлива», «Мій муж в Гамерице», «Добре тим невістам, гей, у краю», «Як я ішов з Америки додому», «Були у нас колись воли», що мають значну кількість словесних і мелодичних варіантів. Входять у цей цикл і, пристосовані до нових обставин, традиційні лірично побутові пісні, балади, котрі як безцінний і невід'ємний духовний скарб мандрували разом із людьми, втішаючи їх у тяжку годину. Серед них «Бувай ми здорова, ти дівчино моя», «Плине качур до Дунаю», «Гой росте спориш», тобто ті, котрі найбільше відповідали настроям прощання з рідною домівкою, служили розрадою у душевних переживаннях. Є серед них перетекстовки жовнірських, вояцьких пісень, як, наприклад, «Там в зеленім гаю, там пташки співають», «Як я ішов з Америки додому».

На віддалі від свого дому, землі, рідного порогу виникає нове усвідомлення їх цінності. Матеріальне благополуччя окремих щасливців не знімає ностальгії скитальця в середовищі діаспори. Коріння кличе. Звідсіль постійна роздвоєність уяви, постійна мрія знову повернутись у рідну землю, поміж свої люди. Нереалізована для багатьох мета породжує комплекс вини, потребу «сплатити борг» блудних синів. Такими настроями пронизана вся емігрантська пісенність. «Сі пісні, – писав Ф. Колесса, – складаються на широкий цикл, справжню епопею, що з різних боків змальовує долю емігрантів. На піснях про еміграцію бачимо, як на наших очах твориться нова група пісенна, що найсильніше виступає на західних окраїнах та поволі охоплює щораз то ширші круги» [2].

Тема мандрівок у далекі землі в кобзарському епосі, чумацьких, наймитських піснях. Звідсіль постійна туга за домом, нагадування про себе умовними «знаками – формулами»: «Якби-сь, мила, знала, як в Канаді горе, Ти би мені передала горобчиком солі...».

Усе на відстані від дому набирає іншого змістовного сенсу і завжди з користю для ідеалізованого рідного вогнища: «А в нас на Великдень, як мак процвітає, а в тії Канаді сніжок пролітає, йа у тії Канаді зозульки не чути – ми за свої краї не можем забути!». Особливе значення мають епістолярні зв'язки у цій поезії. Пишуть листи рідним з проханням приїхати, або ж навпаки, з застереженням від небезпечної подорожі; пишуть чоловіки жінкам, обнадіюючи швидким поверненням додому; пишуть діти в тузі за батьком. Пишуть листи «агенти» з метою вербування нових партій робітників. У формі листів виникають деякі сюжети емігрантських пісень, як, наприклад, пісня «Ой Канадо, Канадочко», яку склав у формі листа молодий український емігрант В. Ста-

шук, надіславши його селянинові В.Палагнюку з с.Вікно Заставнівського повіту на Чернівецьчині приблизно у 1900 р. [1]. На пограниччях виникало немало спільних «міжнаціональних» емігрантських пісень – українсько-польських, словацько-українських, що створювались в середовищі різнонаціонального населення в дорозі, на новому континенті. Повнішої характеристики спілкування людей, ніж ця пісня, можливо, навіть не зафіксувала науково-кримінальна хроніка :

Що там було того люду, Господь святий знає,
З усіх країн, з всього світу, хто їх відгадає
Були шваби, були німці були також хіни,
І словаки, і мадяри, були і літвіни,
Були чехи і словаки з русько-польської страни.

До згаданих вже локальних говірок в емігрантських піснях додалась лексика німецького, англійського походження нові поняття, зв'язані з новими умовами життя і праці (гавз, бос, шифа, фарма і т.д.).

Розглядаючи цикл емігрантських пісень як єдине ціле, дослідники виділяють в ньому п'ять опорних сюжетних мотивів, котрі формують його драматургію, а саме : а) роздуми і настрої, пов'язані з ідеєю виїзду з краю; б) подорож на чужину, тривоги в дорозі, переправа через море, океан; в) складні обставини життя у процесі освоєння нових земель; г) драматичні переживання розлучених сімей, зниження моралі; д) повернення на батьківщину «грошовите», щасливе з надіями на краще майбутнє або й трагічне, без доробку, в розорене, осиротіле гніздо; е) адаптація на чужині, поліпшення матеріального стану.

У чому ж оригінальність фольклору про еміграцію? Очевидно у виклику фольклорній канонічності, сакральним заборонам, які оберігають і утримують її дома. У ньому чогось більше, ніж дозволено у батьківській хаті, що дисонувало б з уявленнями творця-аборигена більше непередбаченості, неупередженості у зіткненні з новим світом.

Емігрантський фольклор неоднорідний, він має два відгалуження про виїзди за межі вітчизни і повернення до неї (рееміграцію) та про еміграцію. Він, як мова, живе в людях, мандрує з ними, має здатність континуувати їхній спосіб мислення, кріпи ти їх національні традиції, їхні кровні інтереси.

Список використаних джерел

1. Гнатюк В. Пісенні новотвори в українсько-руській народній словесності. / В.Гнатюк. // Записки НТШ. – Т. 53. Кн. В. – С.54-55.

2. Колесса Ф. Українська народна пісня у найновішій фазі свого розвитку // Ф.М.Колесса // Фольклористичні праці. – К., 1970. – С.42.
3. Кузеля З. Записки наукового т-ва ім.Т.Шевченка. / З.Кузеля. – Львів, 1912. – Т. 107. – С.160).

The article deals with the interesting phenomenon of the Ukrainian people, which emerged on the thorny path of forced separation from their native land, from home and adaptation to a foreign place, where people migrated with the faith to improve their destiny and the future of their children.

Keywords : *folklore, Ukrainians, emigrant songs, Motherland.*

УДК 7.025.4

Хіцінський Т.М., студент V курсу
Науковий керівник : Віштаченко О.Ф., асистент

РЕСТАВРАЦІЇ ТВОРІВ ЖИВОПИСУ З АВТОРСЬКИМИ ПІДПИСАМИ

В статті розглянуто основні проблеми та особливості реставрації творів живопису на полотняній основі з авторськими підписами. Лако-нічно подано аналіз даної проблеми у сучасній реставраційній науці.

Ключові слова : *реставрація, консервація, живопис, полотняна основа, авторські підписи.*

Твори живопису складають вагому частку в культурній спадщині світу. Це унікальне надбання як нашої країни, так і людства в цілому, що зумовлює високу відповідальність за забезпечення їхнього збереження та передачу майбутнім поколінням. І саме на плечі реставраторів лягає важливий обов'язок зі збереження та консервації творів мистецтва.

Важко не погодитися з тим, що твори живопису на полотняній основі є одними із найпоширеніших як в Україні, так і в усьому світі. Вони свого роду дзеркало тієї чи іншої епохи. Саме на них ми можемо в найбільшій мірі побачити різнобічні вподобання як цілого соціуму, так і окремої людини з її заслугами перед суспільством. Крім таких культурних та етичних особливостей реставрації живопису, на полотні існує й багато інших – технічних. Будь-яке порушення дійсності художнього твору призводить до втрати не меншої, ніж безпосереднє його руйнування. У зв'язку з цим особливо важливо знайти такі методи реставрації-консервації живописних творів, які б завдавали найменших змін автентичному твору та зберегли його для майбутніх поколінь.

У наш час реставрація схиляється до наукових методів. Фахівці з кожним роком знаходять усе новіші методи реставрації. Питання новітніх технологій – одне із найбільш обговорюваних на фахових реставраційних конференціях. На кожній науково-дослідницькій конференції реставраторів виступає певна кількість доповідачів, які кожний раз говорять про необхідність використання новітніх технологій у реставраційному процесі.

Метою статі є ознайомлення із основними методами реставрації творів живопису з авторськими підписами.

Наприклад, про питання взаємозв'язку застосування новітніх технологій разом із збереження культурної спадщини, її вивченням та описом Сушко А.А. на конференції 2003 року в Києві із доповіддю «Комп'ютерна система опису пам'ятників культурної спадщини», де сказано, що така система дає можливість мати повну інформацію про історію, походження та техніку виготовлення предметів культурної спадщини, а також про методи дослідження та реставрації. Наголошує на тому, що розробка такої програми та її використання є надзвичайно важливими та перспективними [2, с.156].

Проводячи дослідження картин старих майстрів, реставратор часто стикається із заміною авторської основи на пізнішу, з видаленням авторського ґрунту, з різною кількістю фарбових шарів, що перекривають авторський живопис. У багатьох випадках може бути спотвореним і авторський підпис або поставлений фальшивий підпис. Якщо до всього цього додати ті зміни, які відбуваються в середовищі пізніших лакових покриттів, то можна уявити всю складність завдання у визначенні достовірності, авторства або приналежності до художньої школи тієї або іншої картини [1, с.6]. Величезну допомогу в цій роботі надає реставратору комплекс досліджень, що проводяться із застосуванням новітньої апаратури в музейних лабораторіях.

Лященко М.М. у статті «Сканування в музейній реставрації» говорить про важливість такого сучасного методу роботи з експонатами у підготовчий період реставрації. Зауважує, що при користуванні сучасними сканерами можливо звести до мінімуму фотофіксацію та досягти найвищої якості й різкості загального вигляду та будь-яких мікрофрагментів живопису. Наголошує на тому, що цим методом потрібно користуватися, оскільки за ним майбутнє, бо він дає можливість високо точного передання кольорового зображення, що є зручним для роботи реставратора.

Питання використання новітніх технологій у реставраційній науці під час реставрації творів живопису з авторськими підписами в наш час залишається відкритим та актуальним. З кожним днем ми наближаємося до того, коли буде знайдений найбільш гуманний реставраційний процес, що дозволить ретельне вивчення та реставрацію твору мистецтва без втручання в його оригінальну площину [1, с.25].

Процес реставрації пам'яток на полотняній основі з авторськими підписами – кропітка та тривала робота, що вимагає рішучості, обізнаності та високих технічних навичок.

Основне завдання реставраторів подібних творів подвоюється, адже вони повинні зберегти не лише живописний шар, а й полотно, на якому автор зробив цінні записи [6, с.46].

Саме тому основною характерною особливістю реставрації таких пам'яток є відновлювальна та консерваційна робота над основою. У такому випадку важливим завданням кожного реставратора є вивчення видів та властивостей полотняних основ. Фабричне й домоткане полотно мають чіткі відмінності, і в тому випадку, коли фабрична основа здебільшого рівномірна та гладка, домоткане полотно може мати зовсім інші характеристики. Дослідження передбачає визначення природи волокна, способу плетіння ниток, збереженості полотна, початкового розміру твору й інших даних [5, с.32]. Крім атрибуцій них та історико-технологічних цілей, вивчення природи волокна і структури тканини дозволяє пояснити причини руйнування основи, які викликаються фізико-хімічними змінами волокна, що допомагає вибрати найбільш ефективні способи її захисту і забезпечити довговічність твору.

Існує кілька способів ідентифікації прядильних волокон. Основними серед них є мікроскопічне дослідження зовнішнього вигляду і структури волокна й мікрохімічний метод, заснований на мікроскопічному спостереженні за поведінкою волокон під дією різних реагентів, для чого з країв полотна беруть дві нитки, що йдуть у взаємно перпендикулярному напрямку. Нитки повинні мати достатню довжину, бути без зламів, еластичними [3, с.126].

Тобто фаховий реставратор повинен вивчати різноманітні впливи та чинники, які можуть змінювати стан полотен.

Також надважливою задачею сучасного реставратора є вивчення методів та способів укріплення, очистки та відновлення полотен та особливості, пов'язані зі збереженням авторських написів на зворотному від живопису боці.

Звісно, реставрація повинна виконуватися за планом і відповідати складеній напередодні схемі. Об'єкт необхідно вивчити, документально зафіксувати і аж потім приступати до рішучих, але обережних дій. Умілий реставратор, що працює з полотном, на якому є авторські підписи, повинен не лише зафіксувати документально наявність подібного напису, а й провести повну та детальну фотофіксацію роботи [6, с.115].

Важливість виконання подібних перед реставраційних дій над роботою забезпечить формування цілісного мистецтвознавчого пласту інформації, доповненого витягами з праць теоретичного збереження пам'яток мистецтва.

З вище викладеного видно, що сучасна практична реставрація потребує докладного теоретичного дослідження і формування чіткого плану виконання реставраційних заходів. Досліджувана тема у реставраційній практиці насамперед представлена розглядом питання про визначення віку написів та їх авторства. Методи сучасної реставрації дозволять освіжити написи, що виконані залізо-галовим чорнилом чи ртутномісткими фарбами, визначити рівень шару залягання написів [4, с.143]. Можна зробити висновок, що питання реставрації творів на полотняній основі з авторськими написами має чітко зрозумілу проблематику і є дуже цінним у контексті сучасної наукової реставрації не лише з точки зору доповнень методології практичної реставрації, а й у плані розвитку сучасної мистецтвознавчої науки. Практика сучасної реставрації формується на засадах новітніх технологій та емпіричного досвіду реставраторів минулого, і її розвиток позитивно впливає на вивчення та відновлення творів, що потребують реставрації.

Список використаних джерел

1. Лелеков Л.А. Теоретические проблемы современной реставрационной науки / Л.А.Лелеков / Художественное наследие : ВНИИР, 1989. – С.5-44.
2. Немилова И.С. Загадки старых картин. / И.С.Немилова – М. : Изобразительное искусство, 1989. – 352 с. – (3-е изд., испр. и доп.).
3. Новикова Г.М. Національний науково-дослідний реставраційний центр України : пріоритетні напрями діяльності, перспективи розвитку / Новикова Г.М. – К. :, 2006. – С.142-156. – (Тези доп. Першої всеукраїнської конференції реставраторів (26-28 вересня 2006 р.) «Стан реставрації в Україні. Проблеми та шляхи їх вирішення»).

4. Перцев Н.В. Материалы по реставрации. / Н.В.Перцев – СПб. : Государственный Русский музей, 2001. – 98 с.
5. Ризька хартія про автентичність та історичну реконструкцію культурної спадщини / [Електронний ресурс] / Режим доступу : <http://www.onlinepetition.ru/001/petition.html>
6. Руднева И.В. Основы экспертизы предметов искусства и культуры. Вып. 1 / И.В.Руднева, М.В.Образцова – СПб. : Европейский Дом, 2008. – 184 с.

The author of the article discusses main problems and features of painting restoration on canvas base with the author's inscription. Succinctly presents an analysis of the problem in modern restoration science.

Keywords : restoration, conservation, painting, painting on canvas base, original signatures.

УДК 785(09)

Чорпіга Р.Б., студент V курсу

Науковий керівник : **Олійник В.Ф.**, доцент

ЧОТИРИСТРУННА ЛАДКОВА КОБЗА : ІСТОРИЧНА СПЕЦИФІКА РОЗВИТКУ ТА ВДОСКОНАЛЕННЯ В КОНТЕКСТІ ЕВОЛЮЦІЇ НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ

У статті визначено художньо-функціональні особливості української чотириструнної ладкової кобзи та показано історичні етапи її розвитку в контексті еволюції народно-інструментальних традицій.

Ключові слова : кобза, домра, народно-інструментальне мистецтво.

Українці в своїй національній музиці сьогодні користуються музичними інструментами, більшість яких дісталась їм у спадщину від минулих поколінь, а сам зміст сучасної української народної музики нерозривно пов'язаний з історією України, становленням її нації. Відомо, що східні слов'яни (українці, росіяни, білоруси) з найдавніших часів користувалися такими музичними інструментами, як бубон, тарілки, роги, труби, сурми, гуслі, різноманітні гудки і т. ін. І лише згодом, під час формування окремих народностей, почали викристалізовуватися суто національні інструменти, які з часом помітно поповнили загаль-

но-слов'янський інструментарій. Це – українські кобза та бандура, російська балалайка, білоруські цимбали.

Протягом XIX- початку XXI ст. спостерігається підвищений інтерес вітчизняних мистецтвознавців до питання українського народного інструментарію. Цій темі присвятили свої дослідження вчені-інструментознавці Г.Хоткевич, М.Лисенко, Є.Бобровников, Є.Бортняк, Л.Гайдамака, В.Гуцал, О.Незовибатько, А.Гуменюк.

Виявленню професійної специфіки розвитку кобзо-домрового мистецтва в Україні сприяли дослідження М.Давидова та Л.Шорошевої, а історико-аналітичний підхід до цієї проблеми І.Мацієвського та М.Хая став основою в осмисленні національного феномена кобзи. Актуальність проблеми розвитку та вдосконалення чотириструнної ладкової кобзи зумовлена, насамперед, назрілою потребою визначення ролі й місця цього інструмента в академічній системі сучасної музичної освіти та виконавства України. Адже ми і досі не маємо комплексного дослідження, в якому було б представлено цілісну картину входження ладкової кобзи до українського музичного інструментарію. Саме практична відсутність наукового вивчення процесу відродження й становлення української чотириструнної ладкової кобзи зумовили вибір теми дослідження.

Мета дослідження – розкрити найважливіші етапи генези та еволюції чотириструнної ладкової кобзи як феномена національного музичного мистецтва в історичній ретроспективі, визначити роль і місце класичної кобзи у становленні сучасної академічної системи українського народного інструментарію.

Українські музичні інструменти, як і українська культура, мають у своїй історії по-справжньому трагічні сторінки. Українська кобза пройшла свій особливий, надзвичайно складний історичний шлях розвитку : цей інструмент то поширювався, то занепадав, то знову відроджувався.

Процес еволюції кобзи постійно супроводжувався тривалими періодами повної відсутності цього музичного інструмента в реальному вжитку українців. Цьому посприяли трагічні події кінця Запорізької Січі та української державності в другій половині XVIII ст., які в XIX ст. доповнили Валуївський циркуляр (1863 р.) та Емський указ (1876 р.) щодо заборони книгодрукування й культурно-мистецьких відправ українською мовою. У XX ст. стагнацію кобзи продовжили цілий ряд Постанов ЦК ВКП (б), а самі терміни «кобза» й «кобзар» на той час опинилися під забороною : їх замінили «бандура» й «бандурист».

У ході вивчення походження терміна «кобза» було виявлено, що сьогодні так називають два зовсім різних інструменти : вертикальну кобзу-бандуру та горизонтальну кобзу-домру [1, с.198]. З метою визначення місця й ролі кобзи в національній українській культурі, з'ясування історичних і соціальних передумов її реставрації й удосконалення, а також виникнення у ХХ ст. нової конструкції інструмента, слід, насамперед, дослідити об'єктивні закономірності, які обумовили появу й асиміляцію кобзи в етнокультурному середовищі.

Відомо, що в ХVI ст. домра не була відомим і поширеним на Русі інструментом. Можна припустити, що процес поширення домри, активний розвиток якого став можливим лише наприкінці ХVI- початку ХVII ст., тільки починався, коли ладкова кобза переживала часи свого розквіту. Трагічні події в Україні, пов'язані з періодом «Великої руїни» (1657-1684 рр.), повели за собою примусове освоєння українцями величезних просторів Сибіру. У результаті міграційних процесів у російській глибинці склалися нові соціально-культурні утворення, значне місце в становленні і розвитку яких займали саме українці, котрі разом з культурними традиціями перенесли в чужі краї і любов до своїх музичних інструментів, особливе місце серед яких займала кобза. Про це свідчать географічні особливості поширення домри в Росії, формування центрів з її виготовлення, де на початку ХХ ст. відбулось історичне перетворення української кобзи на російську домру [2, с.46]. Адже зразки чотириструнної домри з квінтовым строем було створено лише в 1908 р. російськими майстрами Г.Любимовим і С.Буровим уже в період стагнації кобзи.

Щоб повернути українській кобзі її дійсне ім'я, майстрам ХХ ст. (Г.Хоткевичу, І.Скляру, М.Прокопенку, В.Зуляку) довелося докласти значних дослідницьких зусиль і відтворити не лише різновиди конструкцій, а й назву інструмента. Завдяки спільним зусиллям конструкторів та професійних виконавців, цей, здавалося б, навіки втрачений український народний інструмент поступово почав відроджуватися та вдосконалюватися. Ренесанс кобзи в царині народно-академічної музики розпочався в 60-х рр. ХХ ст., але невдовзі призупинився.

Одними з перших ладкові кобзи почали виготовляти Чернігівська та Мельнице-Подільська музичні майстерні. А вже через декілька років у Київському оркестрі народних інструментів вперше зазвучало сімейство чотириструнних ладкових кобз квінтового строю (прима, альт, тенор, бас), автором яких був М.Прокопенко.

Зазначимо, що сьогодні, завдяки появі нових конструкцій інструмента, ладкова кобза – знакова представниця розмаїтого українського народного музичного інструментарію – набуває нових виконавських традицій, а також багато в чому ще не досліджених особливостей. Відмічено, що присутність різновидів кобзи в сучасній музичній культурі сприяє не лише відродженню народного інструментарію та витоків національної духовності, а й створює нові, перспективні напрямки академічного виконавства.

Відродження кобзи в сучасному вигляді, це, певною мірою, можна трактувати як намагання замінити в українських народно-інструментальних ансамблях та оркестрах російський народний інструмент домру. Адже, не зважаючи на деякі відмінності між сучасною чотириструнною кобзою і чотириструнною домрою, у них досить багато спільного. Звичайно, якби в 20-30-х роках ХХ ст. в українському мистецтві поряд із бандурою відроджувалася й кобза, то, можливо, сьогодні не стояло б так гостро питання щодо правомірності самого існування цього інструмента.

В наш час відродження кобзи продовжується. Цей унікальний інструмент поступово займає належне місце в оркестрі українських народних інструментів, надаючи його звучанню оригінального колориту. Але постає інше, не менш важливе завдання : зберігаючи всі існуючі напрацювання, вдосконалюючи, а, можливо, й експериментуючи із зовнішнім видом (формою, кількістю струн), а також прийомами гри та способами звуковидобування – знову не втратити цей самобутній український народний інструмент. Такий творчий процес, безсумнівно, має на меті і написання методичних розробок гри на кобзі вже на новому, сучасному рівні національної музичної культури й освіти. Для цього нині ми маємо велику сітку музичних навчальних закладів, в яких гри на кобзі освоюють тисячі молодих юнаків та дівчат.

Список використаних джерел

1. Шорошева Л.О. Втрачена кобза // Музична культура України 20-30-х років ХХ століття : тенденції і напрямки / Науковий вісник НМАУ ім.П.І.Чайковського. – К., 2008. – Вип. 67. – С.197-206.
2. Шорошева Л.О. Феномен кобзи в системі академічного народно-інструментального мистецтва України // Дисертація. – Київ, 2011.

The article determines the artistic and functional peculiarities of the Ukrainiane kobza and the historical stages of its development in the context of the evolution of people's instrumental traditions.

Keywords : kobza, domra, folk instrumental art.

УДК 37.016:78

Чугаєва Т.М., студентка III курсу
Науковий керівник : Карпенко Т.П.,
кандидат педагогічних наук, доцент

НАВЧАННЯ ГЛУХИХ ТА СЛАБОЧУЮЧИХ ДІТЕЙ МУЗИКИ В СПЕЦІАЛІЗОВАНИХ ІНТЕРНАТАХ

Стаття присвячена музиці, як одній із обов'язкових форм реабілітації емоцій, рухів, слуху, ритму, і голосу дитини в інтернатах для слабочуючих дітей.

Ключові слова : *музика, ритміка, музичні заняття, сприймання, гра на фортепіано, артикуляційний апарат.*

Багато дітей страждають на хвороби, які спричиняють порушення слуху : туговухість різних ступенів, глухонімоти, глухоти та багато інших. Не чууча дитина психічно нормальна – здібна навчатися музиці, як і чууча. В наш час склалась така ситуація, що офіційна сурдопедагогіка до кінця не усвідомлює можливості музики як чинника реабілітації, продовжуючи її відносити до сфери діяльності, яка вже з початку не є доступна у повній мірі глухому вуху. Цими питаннями займалось багато відомих педагогів. Вчитель Г.Ящунська у книзі «Музичне виховання глухих дошкільнят» вважає, що головним питанням є «не по шляху пристосування творів, написаних для чуучих дітей, що призвело б до спотворення і збіднення їхньої художньо-образної будови», а створення «особливої музики, розрахованої на сприйняття страждаючих глухотою». Педагог-музикант І.Белік у своїй книзі «Музика проти глухоти» описала досвід, труднощі та їх вирішення у роботі з слабочуючими дітьми.

У педагогічній практиці існує система інтелектуального мовного виховання дошкільнят з порушеним слухом, яка розроблена групою Емілії Іванівни Леонгард. Вони зазначали, що діти із слуховими вадами також мають можливість оволодіти мовою на достатньо високому рівні за допомогою музики. Дослідження українських та зарубіжних сурдологів показали, що серед глухих людей немає зовсім глухих. Усі вони десь на 98% в більшій чи меншій мірі володіють залишками слуху і в стані розрізняти гудки, крики, звучні голоси та багато іншого.

Ослаблена слухова функція проявляється по-різному : одні реагують на низькі звуки, інші – на середні, а деякі – на звуки високого регістру. Сприйняття інтенсивності звуків також не однакова. Глухота у дітей в основному виникає в результаті ураження слухового нерву, тоді як центральна нервова система залишається не пошкодженою. Голосовий та артикуляційний апарат також не пошкоджений, але як усякий орган, котрий довго не функціонував – слабо розвинений. У силу того, що немає зворотнього зв'язку – не виникає розвиток мовлення, немає модуляції голосу та чіткої вимови. Глухота негативно впливає на діяльність інших аналізаторів.

Спілкування з музикою прискорює різносторонньо психофізичну розвиненість дитячого організму, покращує поставу; поглиблює дихання, посилює кровообіг; підвищує життєвий тонус. Рухи стають вільними, ритмічними, гарними. Як показує практика музичних занять, глуха дитина, навіть у слуховому апараті не сприймаючи мову, добре чує музичне звучання. Навчання слуховому аналізу виразних засобів музики, гра на фортепіано, спів з текстом укріплюють зв'язки центрів. Імпульси, що йдуть по нервовим волокнам у центрі руху та музики, мабуть, передаються системам слуху та мови, включаючи їх в загальну працю. Відбувається відновлення мови та поліпшення мовного слуху, а в результаті виграє інтелект, дитини що не чує, так, як відновлюється порушення глухотою зв'язку мозку. Велику роль в навчанні глухих дітей розмовної мови грає розроблена звукова абетка. У ній послідовно систематизовані тренувальні вправи, які допомагають дитині правильно вилучати музичні звуки – спочатку у вигляді окремих літер, потім складів, а пізніше пісень, що складаються із закінчених фраз. За навчальним планом предмет «Музика» відсутній, але замість нього викладається предмет «Ритміка».

Ритміка (від грецького *rhythmikos* – рівномірний, розмірений) – система фізичних вправ, побудована на основі зв'язку рухів з музикою. Ритміка – складова частина фізичного виховання аномальних дітей.

Отже, заняття ритмікою сприяють гармонійному фізичному розвитку дітей, розвитку музичного слуху, музичної пам'яті, виразності рухів. Тому, на думку вчених М.Балицької, З.Пуніна, Г.Яшунської, І.Белик не можливо без музичних занять для аномальних дітей у закладах інтернатного типу. Музичні заняття потрібні дітям з вадами слуху для того, що би сприймати музичний твір, розрізнити характер, фінальні відтінки, ритмічний малюнок. Після того, як дитина навчиться сприй-

мати музичний твір, вчитель буде прагнути до того, щоб навчити глухонімого передавати рухами зміст даного музичного матеріалу.

Список використаних джерел

1. Дефектологический словарь. – [2 изд., доп.]. – М. : Педагогика, 1970.
2. Музыкальное воспитание глухих дошкольников / Г.И.Яшунская. – М. : Просвящение, 1977.
3. Музыка против глухоты / И.С.Белик. – М. : Гуманитарный издательский центр «Владос», 2000.
4. Практический материал по преподаванию ритмики в школе глухонемых / А.Ф.Балицкая, З.Е.Пунина, Д.А.Шнеерсон. – М. : Государственное учебно-педагогическое издательство министерства просвещения РСФСР 1956.

The article is sanctified to music, as one of obligatory forms of rehabilitation of emotions, motions, rumor, rhythm, and voice of child in boarding-schools for children deaf.

Keywords : *there is music, rhythmic, musical employments, perceptions, playing the fortepiano, articulatory vehicle.*

УДК 75.021.42

Шаля Л.А., студентка VI курсу
Науковий керівник : Урсу Н.О.,
доктор мистецтвознавства, професор

ОСОБЛИВОСТІ ТЕХНІКИ «КОРПУСНЕ ПИСЬМО» НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ УКРАЇНСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ

Стаття висвітлює особливості використання техніки «корпусне письмо» відомими українськими живописцями.

Ключові слова : *живопис, техніка, корпус, художник, пастозність.*

За технікою письма й накладанням фарб розрізняють багатошаровий живопис (лесування, корпусне письмо) з підмальовком і живопис в один прийом (алья-прима). Корпусне письмо (від лат. corpus – тіло) – технічний прийом у живописі, накладання олійних, темперних і інших фарб ущільненим, непрозорим, навіть пастозним шаром.

Корпусне письмо добре виражає світло, яскраве денне освітлення на відкритому просторі, повітря, що світиться, грубу конкретну предмет-

ність, монументальну тяжкість, ясність. Лесування найкраще передає глибокі тіні, сутінкове або нічне освітлення, тасмичну напівтемряву затіненого інтер'єру, прозору легкість, тонкість колірних переходів, соковитість і насиченість фарб. Зіставляючи роботи старих майстрів і їх техніку, можна нагадати про те, що Рембрандт широко користувався технікою лесування у своїх затінутих інтер'єрів, в багатофігурних композиціях і портретах. Веронезе в своїх монументальних міських сценах широко користувався корпусною технікою письма [6, с.24]. Серед російських художників Іванов А. і К.Брюллов з успіхом застосовували і корпусне, і лесувальне письмо. У сучасному живописі відновлюються традиції високої професійної майстерності корпусного письма [1, с.64].

Мета статті – розкрити основні особливості використання техніки «корпусне письмо» у живописних роботах українських художників.

Корпус і лесування є такими ж протилежними образотворчими засобами, як світле і темне, тепле і холодне. Гармонійна єдність корпусу і лесування прикрашає зображення, допомагає правдиво відтворювати дійсність. Роз'єднані, вони звужують технічну основу живописної мови, збіднюють її, призводять до умовності, стилізації; це буває однаково і з тими, хто надмірно захоплюється одним корпусним пастозним письмом, і з тими, хто користується тільки одним лесуванням. Не можна зводити один із цих технічних засобів побудови барвистого шару в творчий метод і віддавати перевагу одному перед іншим. Високі досягнення реалістичного мистецтва живопису показують приклади неподільності цих технічних прийомів [4, с.29-30].

Українські художники використовували в своїх роботах і багатошарові лесувальні прописки і корпусні пастозні мазки, які виконувались пензлем та мастихіном. Наприклад, портрет Д.І.Менделєєва роботи І.Є.Рєпіна може служити таким же прикладом з області акварельного живопису. Великий фон портрету виконаний тонкими шарами лесування, глибокими за кольором фарбами. Світлими залишені обличчя, руки і предмети на столі. Широкий фон протиставляється тут невеликим за площею відблисків, виконаним корпусно. Корпусність відблисків досягнута виявленням рельєфу, щільністю фарб і різкими, впевненими мазками, що характеризують риси обличчя.

Письмо з переважанням корпусної техніки застосовується тоді, коли треба писати пейзажі, освітлені яскравим сонячним світлом, освітлені фігури, дерева, архітектуру. Корпусне письмо незамінне при передачі фактурних предметів, таких, як земля, камені, старе дерево, гру-

бі тканини, штукатурка та ін. Корпусне письмо в порівнянні з лесуванням завжди сприймається як освітлена поверхня порівняно з тінною. Особливо це відчувається в олійному живописі, де корпусні мазки виступають над поверхнею тонких лесувань і завдяки своїй рельєфності отримують більше світла, падаючого на картинну площину. Корпусне письмо добре передає поверхню непрозорих предметів, що мають простий локальний колір [3, с.97].

Типовими прикладами успішного застосування корпусної техніки можуть служити такі картини С.Васильківського як «Весна на Україні», «Влітку», «Кам'яна балка», «На околиці». Одна із граней таланту художника – схильність до епічного трактування природи рідної степової України. Образ степових просторів зумовив своєрідне тлумачення історичної тематики в найбільш вдалих творах митця, зокрема у картини «Козаки в степу». У низці робіт, зокрема у полотні «Чумацький Ромоданівський шлях», художник прагнув створити синтетичний образ України в її історії і сьогоденні [2, с.256].

Особливий ритм і динаміку мазків, зіставлення кольорів, нюансів, які перебувають у процесі безперервного руху і мінливості передає у своїх роботах В.Орловський. «Над Дніпром», «Пейзаж із снопами», «Хати в лісі. Тиша», «Затока» – одні з багатьох полотен видатного художника, написаних пастозними корпусними мазками в поєднанні з фрагментами, виконаними лесуванням, що притаманно барбізонській школі живопису, яку застосовували такі художники як С.Васильківський, В.Орловський, М.Пимоненко, М.Ге, М.Самокиш, О.Мурашко.

Українські майстри, які мали широке визнання, працювали і поза межами України. Ті що працювали на Україні, їх кількість зводиться до мінімуму [5, с.15-16].

Крім основних тем українського живопису митці прагнуть розкрити красу природи і людини. Тому, улюбленими темами митців стають селянський побут та природа. У другій половині XIX та на початку XX ст. в українському живописі починає панувати демократична течія. Це, так би мовити, був протест проти жорстокого національного гноблення, коли переслідувалось все українське. Художники-пейзажисти розглядають у цей період красу рідної природи не у виняткових її краєвидах, а в звичайних простих буденних мотивах, які є близькими і зрозумілими кожній людині. Створюючи живописні полотна, митці намагалися сповнювати образи рідної природи глибоким соціальним змістом, в результаті чого полотна були близькими до народу. В українському живописі

найбільшого розвитку набули побутовий і пейзажний жанри в яких прослідковується використання техніки «корпусне письмо».

Широке, правдиве зображення життя українського села – основна тема творчості провідного майстра жанрового живопису, художника-передвижника М.К. Пимоненка. Звернення до цієї теми свідчить про міцний зв'язок художника з традиціями українського мистецтва 1860-1870-х років, які він розвиває у відповідності до нових потреб часу. У картині «Весілля в Київській губернії» (1891) серед осінньої дощової погоди художник зображує святкову подію. Життєстверджуючого характеру набуває творчість М.Пимоненка у другій половині 1890-1900-х рр. У цей час було написано полотна «Ідилія» (1908), «У завітнику», «Біля криниці. Суперниці» (1909). Вони відзначаються широким письмом з пластичним рухом пензля. Сонячне світло, що відбивається рефlekсами на обличчях людей, є допоміжним засобом підкреслити красу людських образів.

Пейзажам В.Матюшенко притаманні енергійний експресіоністичний темпераментний живопис та дзвінка і легка чистота кольору, пастозність та корпусність письма («Хмарний день») [4, с.86-88].

Своєрідною авторською інтерпретацією імпресіоністичної техніки живопису виділяються живописні твори Григорія Чернети. В його творчому доробку зображення навколишньої природи посідають не останнє місце. Він – один з небагатьох Дніпропетровських художників який відчуває степовий масштаб, використовуючи майже рівні частини неба і землі, безкінечно глибоку просторовість без елементів, що зупиняють погляд глядача.

Не можна не згадати і майстра зображення української ночі А.Курінджі («Ніч на Дніпрі»), який у своїх багато численних творах оспівує красу українського села, та широту душі рідного народу, використовуючи покривну техніку «корпусне письмо» [4, с.34].

Таким чином, у статті зазначені основні аспекти, що розкривають особливості використання техніки «корпусне письмо» відомими українськими художниками, які впроваджували в своїх роботах і багатошарові лесувальні прописки і корпусні пастозні мазки.

Список використаних джерел

1. Айзенбарт Б. Полный курс акварели для начинающих и студентов художественных вузов. Техника акварели. Материалы. Пейзаж : Уч. издание / Б.Айзенбарт / Перевод с дагест. Н.Панкратовой. – М. : АСТ-Астрель, 2002. – 64 с.

2. Безхутрий М.М. Сергій Васильківський. Біографічна повість / М.М.Безхутрий. – К. : Молодь, 1979. – 256 с.
3. Денисенко О. Творці українського пейзажу / О.Денисенко // Образотворче мистецтво. – 2000. – №3-4. – С.86-97.
4. Морозова В. Радість творчості [Текст] / В.Морозова // Образотворче мистецтво. – 1974. – №3. – С.29-30.
5. Нариси з історії українського мистецтва. Українське мистецтво другої половини ХІХ- початку ХХ ст. – К. : Мистецтво, 1989. – С.15-16.
6. Фейнберт Л.З. Секрети живописи старых мастеров / Л.З.Фейнберт, Ю.И.Гренберт. – М. : Изобразительное искусство, 1982. – 24 с.

The article deals with the peculiarities of use of technology «corps letter-known Ukrainian artists.

Keywords : *engineering, housing, artist, mastikhin, pastoznost.*

УДК 7.021.4

Швець О.В., студент V курсу

Науковий керівник : Вішгаченко О.Ф., асистент

МЕТОДИКА УКРІПЛЕННЯ ФАРБОВОГО ШАРУ НАНЕСЕНОГО ПОВЕРХ ОЛІЙНОГО ЖИВОПИСУ

У статті розглядаються методики укріплення фарбового шару на різних видах ґрунтів. Які на даний період часу цілком успішно використовуються у реставраційній практиці.

Ключові слова : *реставрація, фарбовий шар, укріплення, ґрунт, клей.*

З моменту усвідомлення матеріальної і духовної цінності творів мистецтва розпочалася робота по їх збереженню від безжального впливу часу. Мабуть, тут можна вивести закономірність : рівень культурного та естетичного розвитку суспільства адекватний тим зусиллям, які це суспільство докладає для збереження національних багатств.

Для людини необізнаної, реставрація може здаватися лише вузької, суто прикладною областю «полагодження» старіючих творів мистецтва. Саме це значення і вкладалося, ймовірно, в сам термін на зорі зародження даної професії. Але з часом, у міру розвитку, не втративши свого первісного призначення, реставрація перетворилася в складний комплекс наукових і художніх дисциплін.

Сучасна реставрація займається як порятунком пам'яток, так і глибоким їх вивченням. Причому вивченням не тільки фізико-хімічних

властивостей багатошарової структури живописних творів, а й їх стилістики, техніки виконання, історії створення і т.д.

Накопичений за останні роки досвід дозволяє виявити певну закономірність між техніко-технологічними особливостями структури картини, видом ушкодження і вибором найбільш ефективного методу реставрації [1, с.62].

Метою статі є ознайомлення із основними методами реставрації ушкоджень фарбового шару та їх укріплення у сучасній реставрації.

Успіх технічної реставрації картин на полотнах визначають, на наш погляд, деякі моменти.

1. Будь-яким практичним діям над картиною має передувати дослідження за допомогою сучасних методів стану збереження фарбового шару, складу ґрунту, основи твору, взаємозв'язку між шарами. Чим повніше буде інформація про стан структури картини, тим правильніше буде визначено методологію реставрації пам'ятки.

2. Вибирати спосіб зміцнення слід, виходячи з властивостей ґрунту.

а) Якщо картина виконана на кольоровому клейовому гігроскопічному ґрунті, то більш ефективно традиційне зміцнення риб'ячим клеєм з медом закритим способом. При цьому немає необхідності в добавках розчинників в клей. Зміцнення ведеться з боку фарбового шару. При вживанні інших адгезивів слід пам'ятати, що цей вид ґрунту легко змінює тональність і, отже, колорит картини.

б) Для картин на багатошарових ґрунтах, які мають щільну олійну імприматуру, характерне ослаблення зв'язку між верхнім і нижнім шарами. У більшості випадків зміцнювати доцільно зі зворотного боку, попередньо протерши піненом або ксилолом, закінчуючи його укріплення з лицьового боку.

в) При реставрації картин на олійних ґрунтах звичайно треба відновити еластичність ґрунту та полотна, швидше старіючому на таких ґрунтах. При цьому необхідно вводити в клей розчинники. Зміцнювати слід з лицьового та зворотного боків залежно від пошкоджень. Для даної технологічної групи картин водорозчинний адгезив не ідеальний. Вплив води не робить картину еластичнішою, а при тривалому пропрасовуванні і недостатньому висушуванні може навіть сприяти ослабленню зв'язку між фарбовим шаром і ґрунтом. Бажано знайти безводний адгезив, подібний воску, але не викликає необоротних змін [2, с.50].

3. Початковий розмір полотен, які дали усадку в процесі старіння або від зволоження, відновлюється розсуванням робочого підрамника

в той момент, коли кольоровий шар і ґрунт достатньо пластифікований під дією тепла і вологи. Вмілим проведенням цього процесу визначається успіх укладання здуття і жорсткого кракелюра.

4. При відшаруванні фарбового шару від ґрунту (пошкодження, характерне для творів другої половини ХІХ-ХХ ст.) Картину необхідно зміцнювати з лицьового боку, додаючи в клей ксилол або протираючи укріплювальне місце ксилолом перед нанесенням клею.

5. При застосуванні будь-якого з видів зміцнення бажано вводити мінімум адгезива при нагріванні, не перевищувати 70-80°C. Якщо обладнання дозволяє знизити нагрів, видаляючи надлишки вологи відсмоктування повітря, то такий режим особливо бажаний для картин з негіроскопічним ґрунтом, що містить багато олії.

6. При зміцненні водорозчинним клеєм картина обов'язково повинна бути закріплена на підрамнику

7. Старовинні живописні полотна, укріплені без дублювання, необхідно конвертувати для створення вологого бар'єру.

Твір олійного живопису як багатошарова структура (основа, ґрунт, кольорові 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 відбувається по-різному. «Олійний живопис, – говорить шведський хімік і реставратор Ф.Макес, – є типовою колоїдною дисперсією, в якій зерна пігментів оточені молекулами поверхнево-активних жирних кислот» [3, с.31]. Старіння кольорового шару визначається повільним процесом утворення ліноксина у висихаючих рослинних оліях. Плівка ліноксина, взята окремо, дуже міцна, вона витримує нагрівання до 100°C, відносно стійка до розчинників. Додавання смоли значно впливає на розчинність ліноксина, роблячи його чутливим до температури і розчинників. Ці властивості зістареного барвистого шару змушують при розробці методик прагнути до зменшення температури нагріву і дуже обережного застосування розчинників.

Старіння ґрунту буде протікати по-різному в залежності від того, переважають в ньому клеї або олії, а також від поширеної будови ґрунту. Відповідно і результат зміцнення багато в чому залежить від того, з чим доводиться з'єднувати введений адгезив – із зістареним клеєм або олією. З точки зору технології, ґрунт – сама мінлива частина структури картини. При виборі способу зміцнення слід враховувати властивості ґрунту, тому що саме вони в більшості випадків визначають хід старіння і вид руйнувань.

Полотно в процесі старіння значно втрачає механічну міцність, деформуючись слідом за потрісканим ґрунтом, при цьому зберігається здатність полотна реагувати на зміни температурного та вологісного режиму.

На нашу думку, успіх зміцнення визначається не тільки властивостями адгезива самого по собі, хоча вони і дуже важливі, але й умінням розібратися в специфіці пошарової структури картини і, отже, правильно визначити пошкодження і вид укріплення [4, с.20].

Укріплення фарбового шару – це основний процес консервації картин, що поєднує різні прийоми зміцнення живопису при різноманітних характерах руйнувань. Ці руйнування можуть складатися у втраті зв'язку між фарбовим шаром і ґрунтом; відставанні ґрунту, добре пов'язаного з фарбовим шаром, від основи; недостатнього зв'язку між фарбовими шарами при багатошаровому живописі. Таким чином проаналізувавши інформацію яка подана у статі можна чітко усвідомити значення такого процесу як укріплення фарбового шару в реставраційній науці та практиці.

Список використаних джерел

1. Бобров Ю.Г. Некоторые аспекты теории реставрации произведений изобразительного искусства / Художественное наследие. Хранение, исследование, реставрация // Ю.Г.Бобров – М. : ВНИИР, 1985. – С.52-64.
2. Горохова Г.Н., Кононович М.Г. Характеристики ґрунтов и красочных слоев произведений итальянской живописи XV-XVIII веков. / Н.Г.Горохова, М.Г.Кононович. – М. : ВХНРЦ им. И.Э.Грбаря, 1999. – 62 с.
3. Зверев В.В. Об истоках и периодизации научной реставрации / В.В.Зверев // Художественное наследие. Хранение, исследование, реставрация. – Вып. 9. – М. : ВНИИР, 1984. – С.161-167.
4. Иванова Е.Ю., Постернак О.П. Техника реставрации станковой масляной живописи. / Е.Ю.Иванова, О.П.Постернак – М. : Индрик, 2005. – 72 с.

This paper discusses techniques strengthening paint layer on different types of soils and their approach to strengthening.

Keywords : *aint layer reinforcement, soil, clay, restoration, strengthening, flexibility.*

Шевченко К.Ю., студентка V курсу
Науковий керівник : Віштакенко О.Ф., асистент

УСУНЕННЯ ПРОРИВІВ У ТВОРАХ СТАНКОВОГО ОЛІЙНОГО ЖИВОПИСУ У РЕСТАВРАЦІЙНІЙ ПРАКТИЦІ

Стаття присвячена проблемі усунення проривів у творах станкового олійного живопису. Вдало розглянуто основні причини утворення та види проривів, а також найбільш ефективні методи та прийоми для їх реставрації.

Ключові слова : реставрація, прориви, полівінілбутераль, полотно, латка, клей, мастика.

Усунення проривів, що здається дуже простою технічною операцією, насправді дуже відповідальна і складна справа. Адже саме з її допомогою відновлюється полотняна основа, а також призупиняються руйнівні процеси у верхніх найцінніших живописних шарах картини. Мета даної статті – окреслити основні принципи та методи усунення проривів у творах олійного живопису.

Прориви – це один із видів пошкоджень картини. Вони виникають в результаті механічних впливів на основу картини, таких як удар, прокол, поріз. Види проривів як за розмірами, так і за формою, бувають самими різними, починаючи від проколів цвяхом і закінчуючи проривами будь-якої величини. Прориви круглі за формою зустрічаються рідко, зазвичай полотно рветься у напрямку ниток, тому прориви бувають прямі, кутові, уступами (у формі сходинок або зигзагоподібні) [1, с.23].

На тонких полотнах прориви утворюються частіше, на товстих, міцних – рідше, але останні важче виправити. Справа в тому, що міцне полотно, перш ніж лопнути (якщо воно не згнило), чинить опір сильніше, попередньо воно витягується і потім уже рветься. Тому навколо наскрізного розриву утворюються викривлення, великі опуклості або впадини полотна, в більшості випадків порушується зв'язок ґрунту і фарбового шару з основою, іноді утворюються осипи. Тонкі полотна зазвичай рвуться швидше, легше, тому й травми їх легше виправити.

Давність нереставрованого прориву, виявляється, також має значення. Прямий прорив із краями, які сходяться, через деякий час під дією сили натягу полотна картини приймає, так би мовити, форму чо-вна і краї його не сходяться. Реставрувати такий прорив важче звичай-

ного, особливо якщо він виявляється в якомусь відповідальному місці картини. Тому відкладати реставрацію не слід. Нехай навіть прорив на перший погляд незначний, все ж таки потрібно вжити всіх можливих заходів. Якщо немає можливості зробити справжню реставрацію, потрібно з'єднати краї розриву і наклеїти на нього з лицьового боку папір. Це певною мірою збереже від подальших осипів фарби і ґрунту, і від розтягування країв розриву [3, с.57].

На сьогодні найефективнішими методами реставрації проривів є накладання латок та метод з'єднання проривів «встик». Традиційним методом реставрації проривів є накладання латок із зворотної сторони картини, розміром дещо більшим самого прориву. При цьому використовуються різноманітні клеї – рибний клей, восково-смоляні мастики, смоли, борошняні клеї. Щоправда даний метод завжди викликає деформацію полотна на місці латки, а з плином часу в процесі старіння деформація посилюється, що призводить до утворення тріщин і осипання фарбового шару.

Перевагою методу з'єднання проривів «встик» є те, що він повністю виключає можливість деформації на реставрованих місцях. Крім того даний метод не трудомісткий і не потребує спеціального обладнання. При цьому використовується спеціальний клей – полівінілбутераль, який є нетоксичним для матеріалів живопису, температуро та вологостійкий. Плівка, що утворюється по шву на зворотній стороні основи, не заважає склеюванню полотен при дублюванні.

З'єднання проривів методом «встик» передбачає три етапи роботи над картиною, а саме :

- підготовка картини і матеріалів;
- склеювання країв прориву;
- натягування картини на експозиційний підрамник.

Техніка усунення прориву полягає насамперед у попередній підготовці матеріалу. Матеріал для латок повинен готуватися реставратором заздалегідь і знаходитися в запасі, тому що не завжди вдасться відразу підібрати потрібне. Товщина латки повинна знаходитися у відповідності до товщини полотна картини, рекомендується мати кілька сортів матеріалу для латок – товстий, середній і тонкий. Не можна, наприклад, на тонке полотно картини наклеювати латку з товстого полотна, і навпаки. У першому випадку вона може стягнути полотно, що послужить на шкоду, у другому – латка не зможе рівно, довго й міцно утримувати розірвані частини картини [2, с.154].

Перед склеюванням проривів з картиною потрібно виконати ще ряд операцій, а саме : розтягнути на робочий підрамник та накласти укріплюючу заклеюку на фарбовий шар. Зворотний бік картини часто буває запиленим, а пил глибоко проникає у волокна. Для того, щоб латка міцно приклеїлася, місце для неї повинно бути добре розчищено [4, с.76].

Коли місце підготовлено, потрібно вирізати вставку за формою розриву з підготовленого проклеєного полотна. Для склеювання використовують 5% розчин полівінілбутералу в спирті. Краї прориву і краї вставки потрібно розпушити і покрити клеєм, після чого їх щільно з'єднують. Коли клей підсохне, шов потрібно проprasувати праскою, нагрітою до температури 80°C через фторопластову плівку. Приклеєна таким способом латка не покоробить основного полотна і не проявиться на лицевій стороні живопису [3, с.65].

Звичайно прориви і пошкодження полотна бувають дуже різними, тому при реставрації доцільно розглядати кожен випадок окремо. Отже, існують такі підходи для усунення проривів :

- дуже великі розриви полотна краще усувати засобами більш капітальними, а саме – дублюванням на інше полотно. Усунення ж її латками вимагатиме дуже великої майстерності і все ж у подальшому може не виправдати себе;
- у деяких випадках, коли на полотні спостерігаються зовсім маленькі прориви та проколи можна обійтися взагалі без латок. Такий прорив можна заклеїти сумішшю із вати з того ж самого чи схожого полотна і клею полівінілбутераль;
- розриви середніх розмірів доцільно усувати за допомогою латок. Якщо ж на картині є велика кількість проривів, після їх усунення картину можна дублювати на нове полотно;
- у тих випадках, коли прорив полотна викликаний порізом і краї його гладенькі і не спостерігається осипань фарбового шару, для підсилення щільності клейового шва потрібно армувати його волокнами полотна з зворотного боку картини [4, с.95].

Отже, враховуючи необхідність використання заздалегідь підготовлених матеріалів в області реставрації проривів на полотні, реставраторові потрібно завжди мати наготові різні клеї та кілька видів проклеєного полотна для латок. Перед реставрацією потрібно встановити давність прориву, виявити причину виникнення пошкодження, його розміри та характер. Опрацювавши всі матеріали, потрібно вибрати той метод усунення прориву, який буде найбільш корисним і

необхідним у даному випадку. Адже кожен реставраційний випадок є унікальним.

Список використаних джерел

1. Алешин А. Реставрация станковой масляной живописи в России / А.Алешин. – М. : Искусство, 1989. – 104 с.
2. Бобров Ю.Г. История реставрации древнерусской живописи / Ю.Г.Бобров. – Л. : Художник РСФСР, 1987. – 163 с.
3. Кудрявцев Е.В. Техника реставрации картин / Е.В.Кудрявцев. – М. : Издательство, 2002. – 252 с.
4. Филатов В.В. Техника и реставрация / В.В.Филатов. – М. : Искусство, 1961. – 180 с.
5. Цитович В. Реставрація : між парадигмою і теорією / В.Цитович. // Пам'ятки України. – 2004. – Ч. 2. – С.30-57.

The article is deals with the removal of rupture in the work easel oil painting. The main reasons for the formation and types of breakouts, and the most effective methods and techniques for their restoration.

Keywords : restoration, rupture, polivinilbuteral, canvas, patch, glue, mastic.

УДК 002.2(477)+32

Шедловська О.В., студентка V курсу

Науковий керівник : Бренюк А.Г.,

кандидат мистецтвознавства, старший викладач

СУЧАСНИЙ СТАН ТА СИСТЕМНІ ЗАСАДИ ФУНКЦІОНУВАННЯ ВИДАВНИЧОЇ СПРАВИ В УКРАЇНІ

У статті розкривається поліфункціональна роль книги в культурі суспільства, розглядаються елементи структури книговидавничої галузі, від конструктивної взаємодії яких залежить не тільки формування книжкового ринку України, а й подальший розвиток національної культури загалом. Проаналізовано динаміку розвитку книгодання в Україні впродовж 2000-2012 рр. Виявлено вплив Інтернет-технологій на сучасного читача. Намічено напрямки покращення діяльності видавничої сфери в Україні.

Ключові слова : книга, книговидавничої галузі, видавнича сфера, книжковий ринок.

Постановка проблеми. В умовах подальшого зміцнення української незалежності особливої ваги набуває дослідження процесів, що відбуваються у сфері вітчизняної культури, зокрема у такій її галузі, як книговидавництво. 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.

Аналіз останніх досліджень. 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.Гіряк, 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 книговидавничої справи в умовах державної незалежності України. Заповненню цієї прогалини й покликане сприяти обране нами дослідження.

Мета статті. Висвітлення сучасного стану та системних засад функціонування видавничої справи в Україні

Викладення основного матеріалу. Книга є інструментом формування культурних цінностей та установок, будучи унікальним, історично сформованим й універсальним засобом фіксації, збереження й передачі у часі та просторі соціокультурних цінностей і установок. Причому вона виступає не лише носієм та засобом акумуляції останніх, але й генератором-трансформатором цінностей індивідуальних у суспільні, національних – у загальнолюдські протягом усієї історії людства.

Загалом книговидавнича справа залишається функціонально дієвою в умовах сучасного поширення нових форм інформаційного буття. Якщо друкована книга, що прийшла на зміну рукописній, стала матеріальним носієм здобутків історії культури, то комп'ютерна книга по суті безмежно розширює соціокультурний діапазон її впливу на новій технологічній основі.

Традиційна книговидавнича справа в сучасному світі продовжує залишатись прерогативою національної культури, тимчасом як її новітня, електронна форма – культури глобальної. В країнах так званого «третього світу» відбувається поступове витіснення друкованих видань електронними. У розвинених же державах домінуючою залишається друкована книга, переваги якої забезпечує гнучка інфраструктура книжкової справи, що відображає динаміку запитів населення.

На сьогодні книжковий ринок України характеризується тим, що книга поступово почала втрачати «лице» у вигляді : художньо-технічного оформлення, якості та змісту поліграфічних видань тощо, і як результат втрати національної та виховної функції, що спонукає виникненню державотоварних проблем. Однією з причин є інтенсивний розвиток інтернет- та медіатехнологій, що частково створили передумови витіснення друкованих видань. Проте впровадження у народному господарстві України комп'ютерно-інтегрованих видавничо-поліграфічних систем і комплексів дозволить забезпечити випуск друкованих видань високої якості та й у режимі реального часу.

Роль держави полягає в економічній підтримці підприємств, сприяти розвиватися та розповсюджуватися україномовній книжці в українській індустрії власної держави.

Не оминемо проблему заповнення в Україні імпортного книжкового товару з Росії за значно дешевшу ціну, що зумовлює витіснення української книжки з українського прилавку. Приблизно 70% імпортованої книжкової продукції ввозиться без оплати мита і податків. Українське книговидання має змогу усунути свого конкурента на власному ринку, проте слід вирішити багато важливих проблем щодо покращення системи кредитування, знаходження методів спонсорування видавничих проектів.

Президент Української асоціації видавців та книго розповсюджувачі, Олександр Афонін зазначає, що книжкові торговельні мережі перебувають в залежності від російського бізнесу, тому що їхній асортимент продукції складає 80-90% провідних російських видавництв і, як правило, в них домінує розважальна, гуманітарна, наукова книги, а також різні підручники для середньої і вищої школи. Упродовж уже декількох останніх років кількість книгарень і книжкових яток постійно зменшується, ще в 1990 р. – 4 тис., а в 2012 р. – 600. [1].

Враховуючи стримувальні фактори щодо попиту населення на друковану продукцію, нами проведено тенденційний аналіз виготовлення

книжкової продукції за даними офіційної статистики. Загальноєвропейським показником динаміки книговидання є кількість назв (одиниць друку) виданих книг і брошур, оскільки саме цей показник характеризує різноманіття друкованих видань, які щорічно стають доступними для ознайомлення усіма зацікавленими. Впродовж 2000-2012 рр. випуск книг і брошур за назвами зріс із 6282 до 24 040 одиниць друку [2].

Якщо випуск книг і брошур за назвами коливався, то річний тираж книжкової продукції мав тенденцію до різкого зменшення. Більшість вітчизняних фахівців вважають, що на ринок друкованої продукції України нелегально потрапляє досить значна частка книжкової продукції з Російської Федерації, тому фактичний обсяг ринку є більшим. Важливо зазначити, що, незважаючи на коливання річних тиражів, у 2001-2008 рр. різко скоротився середній тираж однієї назви книг і брошур : з 18,81 тис. пр. – до 2,4 тис. пр.

Якщо розглянути розподіл випуску книжкової продукції за тиражними групами, то отриману структуру можна трактувати таким чином : по-перше, вражає кількість дрібних, а фактично мізерних видань за тиражами, адже у 2012 р. 50,25% виготовленої книжкової продукції мали наклад менше ніж 500 примірників; по-друге, із загальної кількості книжок за назвами майже 15,4 тис. (85,4%) видавалися тиражами до 5,0 тис. пр. і тільки 75 назв книжок мали тиражі понад 100 тис. пр.; по-третє, зазначені показники ставлять під сумнів економічну ефективність вітчизняного книговидання; по-четверте, ці дані дають змогу аргументовано стверджувати, що окремі видання не доступні для більшості читачів унаслідок їх розповсюдження в межах одного регіону або ж у кращому випадку вони надходять до основних бібліотек обласного та інколи регіонального рівня (цей аспект буде розглянуто в подальшому) [4].

Зрозуміло, що вплив мультимедійних та Інтернет-технологій мають суттєвий вплив на сучасного читача, оскільки різко знизилось бажання до читання, проте книга – це продукт матеріальний, що живе вічно і потрібно все зробити, щоб її купувало більший відсоток населення. Для цього необхідно суттєво поповнити бібліотечні фонди, книгарні; розробити сайти на кожне видавництво чи поліграфічне підприємство з постійно оновленою каталогізацією нових видань, щоб читач зміг бачити нову інформацію, а не ту сторінку на якій вже рік залишається все без змін, хоча щомісячне поповнення відбуваються у видавництві. Необхідно постійно впливати і заохочувати споживачів новою інфор-

мацією, так би мовити «положити їм на стіл», книгорозповсюджувачі не повинні сидіти на місці. Зважаючи на те, що зараз інформація працює в усіх ЗМІ, без піар повідомлення не буде дієвим.

Згідно рішення №13/57 розроблено проект «Концепції відновлення всеукраїнської книготорговельної мережі». За Концепцією передбачено спільне налагодження співпраці видавництв, поліграфічних підприємств, друкарень та бібліотек по всій території України, що сприятиме розвитку швидкої рекламної інформації про книгу. Слід сказати, що для вирішення розв'язання видавничих проблем в Концепції пропонується : створення каталогу «Книги, що є в наявності та друкуються», як це взято з прикладу на Заході під назвою «Books in Print»; захист інформації від утисків влади; створення нових робочих місць у видавничій сфері (як правило, один редактор працює в особі редактора та коректора, виконуючи функцію два в одному), а також направити світоглядне бачення громадянина щодо національності та патріотизму [6].

Отже, вкрай важливим етапом у видавничій галузі – це забезпечити поповнення обігових коштів та знайти інвесторів (спонсорів) з інших сфер бізнесу і з їх допомогою вкласти гроші в українську книжку.

Висновки. Аналізуючи сказане вище можна констатувати про необхідність формування системної класифікації виробничих та соціально-політичних причин, що зумовлюють стан видавничої діяльності в Україні, розкрити їх прямий та опосередкований вплив на показники і як результат сформулювати системні засади ефективності функціонування видавничої сфери.

Таким чином головною умовою покращення діяльності видавничої сфери в Україні є впровадження системних засад у видавничо-поліграфічну сферу для формування національного інформаційного простору новітньої України.

Список використаних джерел

1. Афонін О.В. Проблеми, що хвилюють українських видавців і книгорозповсюджувачів [Електронний ресурс] / О.В.Афонін. – Режим доступу : <http://uaobooks.info/ua/experts/pid=3310>.
2. Буряк С. Аналітичний огляд випуску книжкових видань за перше півріччя 2012 р. / С.Буряк // Вісник книжкової палати. – №7. – 2009. – С.5-8.
3. Глотова Г. Ринок видавничої продукції як середовище маркетингу / Г.Глотова // Вісник Книжкової палати. – 2012. – №5. – С.16-21.

4. Дослідження ринку книжок в Україні. – 2012 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.oecd.org/> http://uabooks.info/ua/book_market/ analis.
5. Котуков О.А. Пріоритети державної політики у сфері книговидання в Україні / О.А.Котуков, Т.В.Кузнькова // Державне будівництво : Електронне наукове видання ХарРІ НАДУ при Президентіві України. – 2008. – №1. – Режим доступу : [http // www.nbuv.gov.ua](http://www.nbuv.gov.ua)
6. Рішення №13 / 57 від 29.11.2007 «Про стан книгорозповсюдження в Україні та проект Концепції відновлення всеукраїнської книготоргівельної мережі» [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [http : // www.uapravo.net / data2008 / base15 / ukr15052.htm](http://www.uapravo.net/data2008/base15/ukr15052.htm).

The article reveals the multifunctional role of the book in the culture of society, are the elements of the structure of the book publishing industry, from constructive interaction which depends not only on the formation of the Ukrainian book market, but also the further development of the national culture in general. The dynamics of the development of book publishing in Ukraine during the years 2000-2012 The influence of the Internet-technologies for the modern reader. Planned areas of improvement activities publishing sphere in Ukraine.

Keywords : *book, book publishing industry, the publishing industry, the book market.*

УДК 78.072.2

Шипп Т.В., студентка II курсу
Науковий керівник : Чайка С.В.,
кандидат педагогічних наук, доцент

ТВОРИ ДЛЯ БАНДУРИ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ (жанрово-стильові аспекти)

У статті розглядається створення репертуарного фонду оригінальних творів для бандури, різних за жанрами та стильовими ознаками.

Ключові слова : *бандура, українські композитори, жанр, стиль, музичний твір.*

За останні роки бандурне мистецтво значно збагатилося новими зразками оригінальних творів, написаних сучасними українськими компози-

торами. Оригінальні твори займають вагоме місце у репертуарі бандуристів, розширюють виконавські можливості, розкривають нові уявлення про інструмент. Саме наявність оригінальних творів становить тезаурус сучасного бандурного мистецтва, великою мірою сприяє становленню жанру бандурної музики, дає можливість прослідкувати та виявити особливості жанрово-стильового розвитку.

До проблеми вивчення репертуару бандуриста зверталися науковці В.Дутчак, О.Олексієнко, Н.Морозевич, І.Панасюк. Інтенсивно розвиваючись унаслідок «виконавсько-композиторських тандемів» піднімаючись на новий щабель високого професійного рівня виконавства, жанр бандурної музики постійно поповнюється новими прикладами оригінальних творів, що відрізняються різноманітністю, різновекторністю композиторських рішень та потребують дослідження і науково-аналітичного обґрунтування.

У мистецтві сьогодення еkleктично поєднуються жанри та стилі попередніх епох, долаються усталені канони, змішуються та розширюються між ними кордони, утворюючи складний конгломерат сучасної музичної мови.

Музична культура зламу ХХ-ХХІ ст. характеризується особливою синтетичністю, взаємопроникненням у різні творчі площини (театр, хореографія, кіно). Високий розвиток професійної мистецької сфери пов'язаний із прискореним розвитком інформаційного суспільства.

У відносно молодому сучасному жанрі бандурної музики (з 50-60 рр. ХХ ст.) також спостерігаємо дані тенденції, але, безумовно, з деякими відмінностями, пов'язаними з ендегенною природою інструмента.

На відміну від інших народних інструментів (баян, акордеон, гітара), виконавство на яких отримало активний розвиток у багатьох країнах світу другої половини минулого століття, бандурне мистецтво як здобуток виключно національної культури розвивалося на теренах України та в українській діаспорі (США, Австралія, Канада). Тому композитори трохи пізніше почали експериментувати колористично-фонічними можливостями бандури, з 80-х років минулого століття, а вже з 90-х років розпочався інтенсивний процес розвитку «бандурного модерну» (за Н.Морозевич).

Вкраплення новаційних елементів у бандурному мистецтві, як правило, здійснюється на тлі фольклорної природи інструмента. Але на відміну від композиторів попередньої генерації, для яких симбіоз національної тематики з класичними закономірностями був обов'язковим,

композитори нового покоління, базуючись на провідних засадах постмодернізму, оперують різними стилями та жанрами, утворюючи своєрідний «континуум» сучасної бандурної мови.

Культурна мозаїка останніх років позначилась на репертуарі бандуристів створенням творів сучасних українських композиторів, різностильових напрямків : неоромантичного (В.Войта, В.Войта молодшого, «Прощальна мелодія» В.Мартинюк, вокальні та вокально-інструментальні твори О.Герасименко), необарокового («Зозуля часу» В.Мартинюк), неоімпресіонізму («Акварелі» Л.Коханської), «Барви» Ю.Гомельської), нефольклорними («Перебендя» А.Гайденка) та іншими стилями.

Значно розширилася і образна сфера : ліричні, лірико-драматичні та іманентно героїко-патріотичні образи доповнюються гротесковими, іронічними, психологічно-загостреними інтонаціями, що відтворюють інтровертний стан сучасної людини. Вирішуються складні філософські проблеми : антропологічні («Сюїта-рефлексія» В.Павліковського, «Зозуля часу» В.Мартинюк), онтологічні («Істини буття» В.Мартинюк, «Метаморфози» М.Долгих); використовуються «Бурлеска» В.Павліковського), театральні («Барви» Ю.Гомельської) моменти.

Дане проблемне поле нетипове для генетичної природи бандури, але цілком є виправданим на даному етапі історико-культурологічної еволюції.

Таким чином, збагачення жанрово-стильової сфери бандурної музики здійснюється внаслідок розвитку нових жанрових різновидів, розширення стильової палітри, використання новітніх композиційних технік і технологій, розроблення і широкого використання спецефектів, значного розширення образної сфери.

Отож, бандурне мистецтво знаходиться у контексті новітніх світових культурних процесів. Саме створення змістовного репертуарного фонду оригінальних творів, різних за жанровими та стильовими ознаками, великою мірою сприяє становленню жанру бандурної музики. Запропонована тема є невичерпаною і потребує подальших наукових досліджень.

Список використаних джерел

1. Берегова О.М. Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80-90-х років ХХ сторіччя : Автореф. канд. ... мистецтвознавства. – К., 2000. – 20 с.
2. Войт В.І., Войт В.В. Торба Міхоноші / – К. : Муз. Україна, 2013. – 96 с.

3. Морозевич Н. Бандурне мистецтво як культурне надбання сучасності : Дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. – О., 2003. – 160 с.

This article describes how to create original works Repertory Fund for pandora, different genres and stylistic features.

Keywords : pandora, Ukrainian composer, genre, style, music.

УДК 7.04

Шпор Х.І., студентка VI курсу

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

ОСОБЛИВОСТІ ПІДОКЛАДНИХ ІКОН

У статті розглянуті особливості написання та історія виникнення підокладних ікон.

Ключові слова : підокладні ікони, живопис, видимі елементи, дорогоцінні метали, символи.

Відновлення храмів і відродження свободи віросповідання громадян України створюють передумови для відродження українського іконопису – мистецтва, що пережило століття.

Ікона з'явилася в Україні приблизно в 988 році або небагато раніше. У перекладі з грецького це слово означає образ, воно і закріпилося в українській мові. Спочатку були тільки ікони в основному, привозні, візантійські та грецькі, потім, з розширенням будівництва храмів виникали і розповсюджувалися українські школи іконопису, в основному при монастирях.

Глибока символічність ікони починається з техніки її виконання, сувора послідовність якої – від вибраних матеріалів і до останніх штрихів на живописній поверхні – була до дрібниць продумана і осмислена ще в давнину і з часом набула характеру строгого, неухильного для повторення правила, канону.

Оклади для ікон виготовлялися окремо і закріплювалися цвяхами. Вони були з металів, тканин з шиттям і навіть різьблені дерев'яні, покриті левкасом і позолотою. Закривали окладами не всю живописну поверхню, а переважно німби (вінці), фон і поля ікони, рідше – майже всю її поверхню за винятком зображень голів (ликів), рук і ніг. Блискуча риза ікони символізує нематеріальний небесний світ, що випромінюється нею. Як правило, в іконах, навіть відразу писаних під оклад,

ретельно прописувалася одяг, фон і написи – саме тому і зараз, навіть залишившись без окладів, вони так добре виглядають. Подібна ретельність – «свідчення того, що ризи, які покривають на іконах написаний одяг святих, розумілися як символічне розкриття образу спасіння душі, сяючою одягом чистоти (срібло) та божественної благодаті (золото). Прикраса окладів самоцвітами, перлами, кольоровими емаллями, бісером, дорогоцінним камінням – символ багатства душі, прикрашеної безліччю духовних дарувань» [2]. Таким чином, мета окладів – створення символу нематеріального Світла, в якому перебувають святі. Прикрашати ікони окладом було прийнято не тільки в православ'ї, але і в католицьких храмах можна зустріти образи святих, покритих ризою. Оклад, що покриває всю ікону, крім ликів, походить від стародавніх (зокрема, збірних) рельєфних ікон, цілком виконаних з дорогоцінного металу [1]. Оклади спочатку з'явилися на дрібних різьблених і лише пізніше – на великих храмових іконах [4].

Ранні оклади закривали лише фонову частину ікони. З XIV століття відомий найпростіший вид окладу – басменний. Басма – це тонкі металеві листи, з вибитими на них по матриці візерунками. Такий тип окладу, більш простий, поширився в першій половині XVII століття із зростанням іконного промислу. Оклад міг бути повним або складатися з однієї або декількох частин. Оклад, змонтований з окремих деталей, називався набірним. Як вважається, в кінці XVII століття іконний оклад став самостійним видом прикладного мистецтва, зі своїми особливостями конструкції і орнаментики [3]. Ікону не завжди прикрашали окладом відразу, нерідко він нарощувався поступово : окремі частини виготовляли пізніше і додавали до вже укріплених або замінювали колишні на нові. Ікону могли доповнити багатою деталлю на честь якої-небудь важливої події. З останньої чверті XVII століття набірні оклади стали витіснятися цільними, які робили з листів металу і прикріплювали до них вінці [2].

Досить часто оклади прикрашали коштовними і напівкоштовними каменями або кольоровими скельцями, які закріплювали за допомогою металевої оправы – *каста*. Починаючи з XVIII століття, в окладах використовували також другий вид кріплення каменів – *лапки*. Перли або намистини зі скла і дорогоцінного каміння кріпили за допомогою штифтів. Іноді робили обнізь, пропускаючи через отвори в намисті дріт, яку кріпили до окладу [1].

З часом більш масовими стають більш прості та дешеві оклади. У міру впровадження в ювелірну справу механізації з окладів зникає ру-

котоворність. В XIX столітті більшість окладів виготовлялося з тонких листів срібла – звідси їх жаргонна назва «фольгушка».

Здешевлюється і живопис : в пізній період (XIX- початку XX століть) на будинкових іконах масового ремісничого виготовлення зустрічається вже «халтурне» написання під оклад одних лише видимих частин ликів і рук, без опрацювання фону, одягу та іншого (т. зв. підокладна ікона, підокладниця, підфолежнаікона) [3].

Майже весь етап долічного (до лику) письма пропускався. Ці недорогі, призначені для бідних прошарків суспільства, ікони ділилися на дві цінові категорії : найдешевші прикрашалися фольгою (звідси підфолежні) або латунні, а ті, що більш дорогі, оброблялися окладом (підокладні) з тонких листів срібла. Використовується цей метод і сьогодні.

Як цікавий факт слід відзначити існування т. зв. пеклописних ікон – з тасмними блюзнірськими зображеннями : під окладом або верхнім шаром фарби зображувався рис, або лику святого домальовувати роги тощо. Подібні ікони згадуються вже в житіє Василя Блаженного, але більш поширеними вони стають в XIX столітті в селянському середовищі [1].

Отже, різні дорогоцінні прикраси були невід’ємною частиною іконного образу. Оклад був прикрасою ікони і часто ніс на собі основне декоративне навантаження, а також важливе символічне значення. Але є і такі ікони, живописне виконання яких настільки добре, що, знявши оклад, можна милуватися ними окремо як витворами мистецтва.

З появою окладу і з розвитком технології його виготовлення відбулися зміни в самому написанні ікони. Річ у тому, що майстру іконописцю тепер не було необхідності в подробицях прописувати деталі одягу Святого, що зображується, виписувати фон. У підокладних іконах, зазвичай, якісно прописувалися лише ті деталі, які були видні тому, хто молиться, не прикриті окладом. Проте, таке відношення до написання ікон було не у всіх майстрів. Хорошим тоном вважалося дбайливе відношення до образу, тому відповідальний майстер завжди прагнув написати свою ікону повністю, навіть якщо знав, що вона буде поміщена в оклад.

Таким чином, специфікою підокладної ікони є те, що вона не може розділятися з окладом, і є цільним твором, оскільки має якісно прописані тільки видимі з під окладу елементи образу.

Список використаних джерел

1. Асеев Ю.С. Джерела. Мистецтво Київської Русі / Ю.С.Асеев – К. : Мистецтво, 1980. – 216 с.

2. Журунова Т. Народний іконопис Східного Поділля / Т.Журунова // Народне мистецтво. – 1998. – №1-2. – С.48-53.
3. Степовик Д. Історія української ікони Х-XX ст. / Д.Степовик – К. : Либідь, 1996. – 440 с.
4. Черепанова С.О. Українська культура : історія і сучасність. [Текст] : навч. посібник / За ред. С.О.Черепанової – Львів : Світ, 1994. – 456 с., іл.

The article describes the features of the painting and the history of under chasuble icons.

Keywords : *under chasuble icons, painting, visible elements, precious metals, symbols.*

УДК 792:37.015.31:17.022.1

Шпортак І.С., студентка V курсу
Науковий керівник : Борисова Т.В.,
кандидат педагогічних наук, доцент

ПОЕТИЧНО-ФОЛЬКЛОРНИЙ ТЕАТР ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНО СВІДОМОЇ ОСОБИСТОСТІ ШКОЛЯРА

У статті висвітлюються особливості впливу поетично-фольклорного театру на патріотичне виховання школярів. Розкриваються механізми художньо-творчої театральної діяльності учнівської молоді.

Ключові слова : *поетично-фольклорний театр, школярі, національна свідомість, патріотичне виховання.*

Засвоєння дітьми та молоддю вироблених загальнолюдською культурою цінностей є однією з найважливіших проблем сучасного виховання. В Україні цей процес ускладнюється суперечливими тенденціями, пов'язаними із трансформацією суспільства в новий стан, негативним впливом цих тенденцій на морально-духовне становлення особистості. Юному поколінню зараз надзвичайно важко знаходити правильні шляхи свого утвердження в житті, тому актуальним для педагогічної спільноти є віднайдення шляхів спрямування учнів до цінностей, що протягом віків були гарантами високої духовної сутності українців.

Особливо вагомий ціннісний потенціал має народна культура, в якій відбір і шліфування цінностей тривав віками, в надзвичайно важ-

ких випробовуваннях сходження людини до вершин істини, добра, краси. Вітчизняний вчений І.Зязюн визначає народну культуру як основу духовності, яка, на жаль, не стала окрасою свідомості і переконань нашої молоді [1, с.6].

Поетично-фольклорний театр є сучасною формою залучення дітей та молоді до народних надбань. Це театр символічний, знаковий. Драматургічною основою театру є давньоукраїнська міфологія. Звернення до міфології збагачує емоційний світ школярів образами прекрасних, добродійних героїв давнини, допомагає розумінню і сприйняттю народного світогляду, для якого характерними є шанування природи, культ Матері, віра в обов'язкову перемогу Світла і Добра, що, звичайно, утворює підґрунтя національної свідомості.

Мова поетично-фольклорної вистави є, переважно, віршованою, чим і зберігається тісний зв'язок із народною поезією, з характером сприйняття світу українцями. Важливою складовою вистави є пісня – прадавня або створена в наш час на основі фольклору. Посилюють емоційне сприйняття вистави хореографічні малюнки-символи. Тим самим поетично-фольклорний театр створює умови для висвітлення національної культури цілісно, у гармонійній єдності поетичного слова, легенди, казки, пісні, танцю, народної та класичної музики.

Дитячий поетично-фольклорний театр є театром інтелектуальним. Тут звертаються не лише до обрядів, а й до найважливіших моментів історії нашої Батьківщини. Завдяки театру учні не тільки набувають знань з основ народної культури, але одночасно збагачуються яскравими емоціями та почуттями, у них формується естетичний смак, розвиваються художні здібності [2, с.4].

Фольклорний театр спрямований на виховання свідомої особистості, патріота своєї держави, який буде у майбутньому діяти згідно із заповідями своїх пращурів, зберігати свою національну гідність, брати участь в суспільно-політичному житті своєї країни, враховуючи при цьому інтереси своєї нації, свого народу, виховувати відповідно своїх дітей. Створивши колектив, на основі якого і буде працювати поетично-фольклорний театр, його керівник складає план заходів, в яких діти постараються взяти участь або стати організаторами. Для прикладу, до таких заходів належать такі знаменні та пам'ятні дати : день української мови та писемності, вшанування жертв голодомору, День Соборності, вшанування загиблих під Крутами, річниця з дня народження Т.Г.Шевченка, День української культури, День Матері, відзначення

днів народження видатних осіб тощо. Мета таких заходів не тільки познайомити дітей з історичним минулим своєї країни, але і переконати їх, що саме вони є творцями майбутнього.

Пізнаючи національний фольклор, у якому відображено весь культурно-історичний, мистецький шлях народу, учасники театру засвоюють менталітет, неповторність свого народу, що сприяє забезпеченню духовної єдності поколінь. Водночас в умовах глобалізації та інтеграції культур різних народів актуальним є, з одного боку, збереження національної своєрідності, а з іншого – толерантне ставлення до культур інших націй.

За умови успішного опанування даної форми залучення учнів до театральної діяльності, вихованці повинні усвідомлювати себе гармонійно розвинутою, соціально активною й національно свідомою людиною, що наділена високими духовними якостями, є носіями кращих надбань національної та світової культури, здатна до саморозвитку і самовдосконалення. Також в процесі роботи діти оволодівають основами акторської майстерності та основними фазами роботи над виставою, вчать працювати самостійно та колективно над поставленим завданням [3, с.4].

Доцільність використання поетично-фольклорного театру в сучасній виховній практиці зумовлюється такими чинниками : необхідністю творчого використання здобутків національної культури в сучасному навчально-виховному процесі; важливістю зв'язку з традиціями українського самодіяльного та професійного театру; символічною основою театру, що створює сприятливі умови для залучення до театральної діяльності учнівської молоді; духовно-моральною, інтелектуальною спрямованістю театру; ефективним поєднанням дидактично-виховних та художніх завдань; можливістю залучення школярів до національної культуротворчості; цілісним висвітленням ідей національної культури.

Виховна результативність дитячого поетично-фольклорного театру залежить від організації його діяльності на засадах виховних технологій, які передбачають узгодженість змісту, форм, методів роботи із школярами. Корисною є організація широкої позасценічної діяльності школярів – зустрічей з безпосередніми носіями народної культури, участі у культурно-мистецьких акціях, фольклорно-етнографічних експедиціях, вечорах.

Робота з підготовки поетично-фольклорних вистав здійснюється через такі складові заняття : 1) розгляд питань народознавства, що пов'язані

з сюжетом вистави; 2) робота над епізодами вистави, що тематично близькі до висвітленої народознавчої проблеми. Така форма занять є ефективним шляхом засвоєння школярами національної культури, її провідних ідей, тому що народознавчий матеріал не лише подається теоретично, а програється, порівнюється з власним досвідом, впливає на емоції, уяву дитини, викликає почуття радості, задоволення, піднесення.

Поетично-фольклорний театр як виховна технологія не акцентує свою увагу на розвиткові техніки акторської гри, але засоби сценічної виразності не відкидаються, бо ж народознавчі вистави лише тоді матимуть належний виховний вплив, формуватимуть почуття гордості за свій народ, його культуру, коли матимуть відповідний художній рівень. Це передбачає роботу з школярами над технікою і логікою мовлення, сценічним рухом, інтонацією тощо.

Робота в поетично-фольклорному театрі відкриває простір фантазії, уяві, ініціативності; спрямовує учнів до написання власних сценаріїв поетичних вистав, що створюються на основі записів фольклорних творів, опрацювання відповідної літератури, знань, що отримуються на заняттях театру.

Дитячий поетично-фольклорний театр через емоційно-образні засоби спрямовує школярів на глибоке пізнання історії та культури рідного народу, розвиває в них прагнення бути активними продовжувачами народних здобутків. Поетично-фольклорний театр є однією із цеглинок, що створює будівлю духовності особистості, сприяє не тільки розвитку художніх здібностей, умінь дітей, як збагаченню, просвітленню їхніх душ, бо ж, як зазначала С.Русова, «не ізольовання почуття естетизму маємо ми випещувати – мистецтво заради мистецтва, а загальний розвиток почуття краси, вимоги гармонії і в житті, і в душі, і в наших вчинках» [4, с.148].

Список використаних джерел

1. Зязюн І.А. Освіта і вчитель в українському державотворенні // Освіта України. – 1998. – №51. – С.6.
2. Масол Л. Виховний потенціал мистецтва – джерело освітніх інновацій // Мистецтво та освіта. – 2001. – №1. – С.2-5.
3. Різничок О.В. Поетично-фольклорний театр / О.В.Різничок. – Х. : «Ранок», 2010. – 128 с.
4. Русова С.Ф. Вибрані педагогічні твори / С.Ф.Русова. – К. : Освіта, 1996. – 304 с.

5. Основи національного виховання : Концептуальні положення / За заг. ред. В.Г.Кузя та ін. – К. : Інформ. вид. центр «Київ», 1993. – Ч. 1. – 152 с.

This paper investigates the peculiarities of poetic folk theater on patriotic education of students. Reveals the mechanisms of artistic and creative activities theater students.

Keywords : *poetic folk-lore theater, schoolchildren, national consciousness, patriotic education.*

УДК 7.023.1-037.1:7.025.4

Шульга Л.Ю., студентка V курсу

Науковий керівник : Такіров Т.Н., асистент

ПРОБЛЕМИ УСУНЕННЯ ВІДШАРУВАНЬ ФАРБОВОГО ШАРУ НА ПОЛОТНЯНІЙ ОСНОВІ У РЕСТАВРАЦІЙНІЙ НАУЦІ

Дана стаття висвітлює одну із основних проблем з якою стикається кожний реставратор. Запобігання відшарування фарбового шару на полотняній основі з допомогою новітніх технологій.

Ключові слова : *реставрація, укріплення фарбового шару, тонування, міколентного паперу, пластифікатор.*

Останніми роками на перше місце виходить не технічна, а художня реставрація живопису. На даний момент, найбільш важливою вважається реставрація картини так, щоб дозволити глядачам побачити дійсно авторський живопис. На жаль, багато старовинних картин, написаних талановитими художниками минулого, дійшли до нас в записаному стані. Це означає, що поверх авторського живопису вносилися численні поправки і дописки. Зазвичай це робилося з самих благих спонукань, щоб відновити пошкоджені ділянки картини, проте наслідки цього найзгубніші. Істинна техніка багатьох майстрів живопису прихована від нас, і тільки реставратори здатні повернути творам мистецтва їх первозданний вигляд.

Дослідження відшарувань олійного живопису від полотняної основи та способів їх відновлення є корисним в роботі реставратора, адже можна почерпнути нові методи чи відродити старі, більш ефективніші.

У реставраційній науці актуальним залишається питання про проблеми відшарування фарбового шару. Бувають роботи у яких 90% скла-

дають втрати. В такому випадку стає майже не можливим відтворення картини. Від збереження фарбового шару залежить в загальному збереження пам'ятки мистецтва. Тому все більше уваги приділяється для детального дослідження питання про відшарування фарбового шару [2, с.15].

Живопис на полотні включає складові, яким властивий різний вологовміст : мінливість відносної вологості діє передусім на полотно, у результаті напруження нитки полотна розривають ґрунт, при цьому виникають зломи та розтріскування, які переходять на фарбовий шар. Порушується зв'язок фарбового шару і ґрунту, виникає розшарування живописного шару, його осипання, відбуваються зміни оптичних властивостей лаку, внаслідок цього полотно старіє та руйнується [5, с.201].

У зв'язку з науково-технічним розвитком художники-реставратори мають більше можливостей відтворювати пам'ятки давнини. У зв'язку з актуальністю проблеми про відшарування, розробляються різноманітні укріплення пам'яток мистецтва.

Укріплення фарбового шару – основний процес консервації картин, об'єднує різні прийоми укріплення живопису при різнобічних характерних руйнаціях. Ці розрухи можуть складатись між фарбовим шаром і ґрунтом, ґрунтом і основою [1, с.21].

У сучасній реставрації для запобігання відшарувань фарбового шару від полотняної основи проводять такі заходи : нанесення профілактичної заклейки. Під профілактичною заклеюкою розуміють нанесення захисного шару, а також сам покрив із тонкого паперу, наклеєний на фарбовий шар картини. Такий захист буває необхідністю при виконанні різних реставраційних процесів, підведення кромки і заплат, дублювання, ліквідація деформації, перенос живопису на нову основу і інше. Для приготування профілактичної заклеюки застосовують желатиновий клей 6%-вої концентрації і папірусної чи міколентного паперу. При приготуванні клею обов'язково потрібно додати мед та антисептик Мед має високу гігроскопічність і цим уповільнює процес висихання. Гігроскопічність меду сприяє збереженню в плівці на тривалий час 5-7% вологи, яка і виконує функцію пластифікатора. Мед значно підвищує клейкість клею [4, с.76].

Пластифікований розчин клею представляє собою колоїд, що утворює гель при температурі 12-15°C. При підігріванні гель знову переходить в рідкий стан. Чим вища температура нагріву, тим більше рухливості клею. Висихання плівки клею супроводжується значною об'ємною усадкою і зниженням ваги і еластичності, що пояснюється вели-

кою втратою вологи (до 96%). Волога в клейовій плівці грає роль пластифікатора, у зв'язку з чим не можна допускати пересихання клею. Такий розчин клею добре проникає в місця відшарування фарбового шару та допомагає зв'язати його ґрунтом та основою [2, с.154].

Ще одним із важливих етапів є проведення профілактичної заклейки. Папір нарізають на невеликі листки, розмір яких вибирають, маючи на увазі, що листи малого розміру спричиняють велику кількість «швів» – місць перекривання одного листа іншим при сплетінні заклейки, а великі листи важко покласти без складок і повітряних бульбашок.

Перед накладанням заклейки картину очищають від пилу м'яким флейцом, клей підігрівають до 50–60°C на водяній лазні після чого потрібно нанести невелику кількість клею на робочу поверхню та на сам папір. Потім проклеюють аркуш паперу, стежачи за рівністю розподілу клею, і проклеєною стороною накладають на картину. Накладений аркуш паперу ледь розгладжують пальцями, намагаючись розпрямити його так, щоб не було складок і повітряних пухирів. Зайвий клей видаляють фільтрувальним папером, розміри якого повинні перевищувати розміри цигаркового паперу, фільтрувальний папір накладають на папіроску і прикладають до картини. Завершальним етапом є тонування утраченої фарби. Під терміном «тонування» розуміють відновлення кольором авторського живопису в місцях втрат фарбового шару. Тонування втрат живопису – це складний і відповідальний процес, від виконання якого залежить існування твору в цілому, як історичного пам'ятника з його певною естетичною роллю [3, с.57].

Отже, картинам властиво з часом руйнуватись, тому потрібно приділяти максимальний догляд. Вирішують ці питання реставратори-художники. Проводиться діагноз картини. Із-за температурно-вологого режиму полотно руйнується і реставраторам потрібно відновлювати попередній вигляд картини. Науково-технічний процес дає змогу більше відтворювати пам'ятки давнини. Розробляються різноманітні укріплення картин. В основі задачі реставратора є як можна менше втручатися в структуру авторського витвору. Кожна реставраційна робота унікальна з властивими їй тільки особливостями, тому до неї повинен бути індивідуальний підхід.

Список використаних джерел

1. Бобров Ю.Г. Консервація. Реставрація. Відновлення. Запитання термінології / Ю.Г.Бобров – М., 1990. – 17 с.

2. Голиков В.П. Структура живопису, причини її пошкодження та якість реставрації / Голиков В.П. – М., 1995. – 285 с.
3. Гренберга Ю.И. Технологія, вивчення і збереження витворів станкового і настінного живопису. / Ю.И.Гренберга – М., 1970. – 245 с.
4. Ріпко О. У пошуках стратегічного минулого. / О.Ріпко, – К., 1927.
5. Курбатов В. Питання про збереження старовини. / В.Курбатов – М., 1910. – 404 с.

This article highlights one of the major problems faced by every restorer. Preventing delamination of paint layer on canvas based on the latest technologies.

Keywords : restoration, strengthening the paint layer, toning, mikolentnoho paper softener.

УДК 78.071.2:785](09)

Юрчак Н.В., студентка IV курсу
Науковий керівник : Карташова Ж.Ю.,
кандидат педагогічних наук, старший викладач

ІСТОРИЧНІ ПІДХОДИ ДО ВИРІШЕННЯ ПРОБЛЕМИ ФОРМУВАННЯ ТЕХНІЧНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ВИКОНАВЦЯ

У статті розкривається еволюція поглядів на проблему формування технічної майстерності виконавця-інструменталіста.

Ключові слова : виконавська майстерність, «механісти», рухально-моторніавики, пальцева техніка, внутрішньо-слухові уявлення, слуховий метод.

Проблема формування технічного комплексу в теорії і практиці музичної педагогіки не нова і посідає чільне місце в авторських концепціях і методиках. Сутність проблеми полягає не стільки в складності розкриття поняття технічний комплекс, скільки у підходах до формування технічної складової виконавської майстерності. Розглянемо детальніше історичні підходи, еволюцію теоретичних поглядів інструменталістів-педагогів з цього питання.

За тривалу історію формування й розвитку інструментально-виконавського мистецтва опрацьовано багато методик і методів вдосконалення виконавської майстерності та технічних прийомів виконання. Так

в Західноєвропейській культурі XVIII-XIX століття в поглядах теоретиків на проблему технічного розвитку домінувала точка зору, згідно якої необхідною умовою рішення цього питання є щоденне та багаточасове пальцеве тренування, від чого такий підхід отримав назву «механістичного» [1, с.79]. В основу цього напрямку було покладено положення про розвиток активності і самостійності пальців при вільних і економних рухах рук. Популярність подібних методів обумовлена особливістю інструментарію та репертуару того часу, фактура якого передбачала використання певних визначених прийомів гри. Перші методичні посібники з гри на клавішних інструментах мали універсальний, синтетичний характер без диференціації прийомів гри на різних інструментах клавірної групи. Нежиттєздатність цього підходу, пов'язана з типовим для того часу перебільшенням ролі механіки в біологічних, психофізіологічних процесах, нерозуміння взаємопов'язаності усіх ланок ігрового апарату.

Поява фортепіанної педагогіки і методики пов'язана з популяризацією нового інструменту – фортепіано та завоювання ним домінуючих позицій в музичному побуті Європи. З кінця XVIII початку XIX століття в працях методистів вже чітко прослідковуються специфічні риси фортепіанної педагогіки. В методичних посібниках того часу, технічним питанням виконання, відводилась значна частина. Розуміння техніки зводилось до набуття певної кількості рухально-моторних навиків і вмій, а єдиним методом досягнення технічної вправності вважався метод довготривалого механічного пальцевого тренування. Подібні методичні настанови представників «старої» школи призводили до практики виховання «від техніки до музики». Ця методологічна позиція, яку відстоювали ще в часи панування клавікордів Ж.Ф.Рамо і Ф.Куперен закріпилась в подальшому стараннями М.Клементі, І.Гуммеля, Ф.Калькбреннера. Критикуючи механістичні концепції формування техніки музиканта-виконавця, наступне покоління спеціалістів все ж визнавали важливість цієї концепції, як передумови подальшої еволюції і реформування в галузі світового музично-виконавського мистецтва.

Нові виконавські труднощі в творах композиторів-романтиків вже не дозволяли подолати їх обмеженими можливостями пальцевої техніки. Подібні технічні проблеми намагалися вирішити великою кількістю занять за інструментом, а не зміною поглядів на методичні установки. На рубежі XIX-XX століття важливу роль у вирішенні вищезазначених проблем, відіграли пошуки новітніх розробок в галузі анатомо-фізіологічних основ ігрових рухів. Метою цих досліджень було бажання досягти най-

більш раціональних способів гри. Керуючись даними анатомії і фізіології прибічники цього методу вивчали рухальну природу техніки музиканта, вивчаючи зв'язки між мозковим збудженням і рухальним процесом. Основними принципами анатомо-фізіологічної концепції стали – свобода і природність, доцільність рухів музиканта-виконавця [5, с.126]. Представниками анатомо-фізіологічного напрямку були : Р.Брейтгаупт, Н.Тетцель, Фр.Штейнхаузен тощо. Цей напрям значно дозволив розширити коло виконавських прийомів, зрозуміти необхідність раціонального використання технічних ресурсів виконавця. Однак при всіх очевидних прогресивних установках, ідеологами даних концепцій ігнорувалися значення внутрішньо-слухових уявлень в музично-виконавському процесі, важливості взаємозв'язку між внутрішньо-слуховими імпульсами і рухально-моторними реакціями виконавця на ці імпульси. Головним завданням представників цієї школи було вирішення суто рухально-технічний проблем музиканта, тоді як художній розвиток залежав від природних здібностей самого виконавця, аніж від принципів навчання. Проблеми які піднімали анатомо-фізіологи, намагалися вирішити на початку ХХ століття в своїх подальших дослідженнях і спостереженнях представники психотехнічної школи. В основу теорії цієї школи лягла ідея пріоритету слухового елементу у музично-виконавському процесі. Представниками цього напрямку були видатні виконавці : Ф.Бузоні, А.Шнабель, Й.Гофман, Г.Гінзбург тощо. Ними піднімалися питання першочерговості внутрішньо-слухового усвідомлення нотного знаку до його реального звучання, а також питання, що стосуються слухо-рухальних зв'язків у виконавському процесі [2, с.56]. Принципу цілеспрямованого виховання слуху дотримувались в своїй роботі педагоги і піаністи попереднього століття Ф.Шопен, Л.Моцарт, Ф.Вік. На важливість слухового фактору в розвитку виконавця вказували брати А. і М.Рубінштейни, Т.Лешетицький, Г. фон Бюлов та інші.

Незважаючи на значущість методичних знахідок представників психотехнічної школи, щодо важливості першочергового розвитку слухових навиків в учнів, слід зазначити, що розглядалися ці питання часто без зв'язку з безпосередньою виконавською практикою. Представники цього напрямку стверджували, що виникнення необхідного піаністичного руху можливе на підставі лише тільки одного внутрішньо-слухового уявлення звуку [3, с.105]. Таке однобічне розуміння слухо-рухальних зв'язків критикував відомий педагог-теоретик виконавства О.Ф.Шульпяков, він писав в своїй роботі «Не тільки слух і естетична свідомість

впливають на рухи, а й самі рухи – за принципом зворотнього зв'язку впливають на розвиток і вдосконалення свідомості і слуху. Якщо вірно те, що справжня техніка ніколи не виробляється у відриві від художніх намірів, то вірно і інше – самі художні наміри не можуть утворитися окремо від техніки» [6, с.196]. Теоретичне і практичне обґрунтування слухового методу зробила представниця угорської школи М.Варро. Створена нею система початкового навчання, базується на принципі недопущення реального звуковидобування до попередньо утвореного внутрішньо-слухового уявлення і передбачає обов'язковий зв'язок між розвитком слуху, руху і музичного розуміння. Суттєвий вклад в розвиток проблематики внесли методисти і теоретики ХХ століття Г.Коган, Л.Баренбойм, Г.Прокофєв, А.Щапов. Дослідження вчених музикантів в галузі теорії виконавського мистецтва, на протязі століть стали поштовхом для подальшого розвитку фортепіанної педагогіки ХХ століття [4, с.305].

Список використаних джерел

1. Андрейко О.И. Проблемы регуляции мышечной системы в формировании рациональной технической базы музыканта-исполнителя (на основе скрипичной методики) // О.И.Андрейко – Львов, 1992. – 65с.– Рус. – Деп. в Росс. гос. библиотеку НИО Информкультура 20.01.93. – №2638. – Реф. в : Музыка.– 1993. – №3.
2. Гофман И.Фортепианная игра / И.Гофман – М. : Музгиз, 1961. – 224 с.
3. Игумнов К.И. Основы советской пианистической школы // К.И.Игумнов. – Мастера советской пианистической школы. – М. : Музыка, 1969. – С.103-108.
4. Коган Г.М. Вопросы пианизма // Г.М.Коган : Избран. статьи. – М. : Советский композитор, 1968. – 462 с.
5. Штейнгаузен Ф. Техника игры на фортепиано // Ф.Штейнгаузен. – М. : Музгиз, 1956. – 185 с.
6. Шутьпяков О.Ф. О психофизическом единстве исполнительского искусства // О.Ф.Шутьпяков. Вопросы теории и эстетики музыки. – Л., 1973. – Вип.12. – С.187-222.

The article deals with the evolution of thinking on the issue of formation of technical skill-instrumentalist musician

Keywords : *mastery, «mechanist» The walking-motorninavyky, paltseva-tehnika, internal sluhoviuyavlennya, auditory method.*

Яворська К.В., студентка IV курсу
Науковий керівник : Аліксійчук О.С.,
кандидат педагогічних наук, доцент

ОСОБЛИВОСТІ НАРОДНИХ ПІСНЕСПІВІВ ВЕРТЕПУ КАМ'ЯНЕЧЧИНИ

У статті розкриваються історико-культурні традиції вертепного дійства Кам'янецьчини. Аналізується функційне призначення народних піснеспівів в композиції вертепів досліджуваної місцевості.

Ключові слова : *колядки, щедрівки, народні псалми, вертепи Кам'янецьчини, Поділля, українська традиційна культура.*

Народними піснями і танцями було насичено дію лялькового театру – вертепу, улюбленого народного видовища, яке відоме в Україні з 17 століття і збереглося в західних областях до наших днів. На Кам'янецьчині, із слів старожилів, це народне дійство було поширене з давніх часів і до 30-х років 20ст. Після досить тривалого занепаду зараз відбувається відродження вертепу. Але сучасні учасники використовують у виставі загально відомі народні пісні та колядки. А саме Кам'янецький вертеп цікавий оригінальним, неповторним місцевим фольклором, який пов'язаний з бурхливими історичними подіями, які відбулись на Поділлі. Це були народні спектаклі вертепної драми не тільки у ляльковому виконанні, але й з живими акторами, з використанням чудових народних духовних пісень, псалмів, колядок та щедрівок.

В духовних творах усної традиції не дотримується сувора канонічність церковних догм. Тут, як і в народному епосі, мало місце творчо-імпровізаційне начало в трактуванні тем, сюжетів, в поетичному та музичному мовленні. Подільські духовні пісні завжди мали щось від жартівливих пісень в сатиричній частині репертуару.

У подільському вертепі (як і в традиційному) зберігається розподіл, який умовно можна назвати релігійною і світською частинами, що свідчить про відокремлення цих начал одне від одного. Вертепні вистави виконувались на Різдво. Місцем дії була маленька переносна сцена у вигляді двоярусної скрині. На Кам'янецьчині частіше застосовувався макет церкви. Особливістю місцевих вертепів є те, що поряд з ляльками розігрували сюжет переодягнені актори. У першій дії вертепної драми (яка супроводжувалась хоромим співом колядок, щедрівок і народних духовних псалмів) виконувалось інсценування релігійної

історії народження Христа і винищення немовлят царем Іродом. Наведемо як приклад уривки подільських колядок, які відтворюють ці історичні події і які використовувались у вертепах :

Ірод проклятий засмутився, що Христос народився,
Слуги свої розсилає, малі діти убиває,
А всі малі діти просвіщають навіки...
Ти, Іроде вражий, всяк тобі скаже, ...
Катує, плюндрує, смерть дітям готує ...

Фольклористка і музикознавець Л.Костоюковець справедливо відзначає, що за музично-поетичною будовою народні псалми не можна назвати церковними творами, вони більш світські. І в цьому, очевидно, велику роль відіграв їх «обкат» в народному середовищі, яке біблійно-апокрифічні канони цілком «примирювали» з християнськими, світськими переробляючи їх в горнілі сильної в Україні фольклорної традиції зі знаком їх регіональної приналежності [1, с.65]. Наведемо приклад :

Пресвята Маріє, чиста Мати Божа,
Зірньо ранкова, найкраща в світі ружо!
Відчини в'язниці, а сліпим дай очі,
Весь Каменец буде ся молити,
Тобі всі дні і ночі.

Вертепне дійство було насичене різноманітними колядками та щедрівками. В теперішній час вони співаються народом без будь-якого розуміння їх історичного змісту, але який зберігся до наших днів. Він постає в колядках з-під віковичних нашарувань та викривлень.

Мова колядок та щедрівок Кам'яниччини чиста українська з окремими особливостями місцевої говірки, яку дехто з дослідників називає червоноруською : постановка займенника «ся» попереду дієслова, відсутність м'яких дієслівних закінчень, пом'якшення деяких голосних – наприклад у слові «святий», велика кількість архаїзмів тощо [3, с.4]. Найбільш цінне у Подільських колядках та щедрівках – це сліди історичного життя. Знаходження тут старовинних коляд дає підтвердження їх архаїчності. Ось, наприклад, колядка, в якій є риси реального життя нашого далекого минулого. Тут постає картина віддаленої великокнязівської епохи :

Прийшов молодець та під Каменець,
Гукнув братчикам молодесеньким,
Гей підемо ми раду радити.
Раду радити, думу думати.

Гей, браття брати най си купим ми
Золоті човни, срібні веслонька!
Тай поплинемо Смотрич річкою,
До більшої ріки до Дунай ріки...

У деяких Подільських колядках та щедрівках зустрічається образ «плугатаря» яким є сам Господь. Мабуть, це не християнський Бог, а язичницький Даждьбог – Бог родючості. Він сам ходить за плугом, сам вирощує земні плоди. Про це свідчить приспів : «Ой дай, Боже», який співзвучний з «Ой, Даждьбоже». Заміна язичницьких понять та імен християнськими, що спостерігається ународних піснеспівах, зустрічається в християнському мистецтві досить часто.

Наведемо приклад подільської колядки з цієї теми :

А за тими плужками сам Господь ходит,
А Матір Божа істочки їм носит.

Істочки носит. Ще й в Бога просит :
«Ой оріт, синки, ой оріт долинки...».

У таких колядках та щедрівках євангельські події передані далеко не в правдивій формі. В їх змісті є старовинні язичницькі образи, стародавньо-епічні засоби викладу. Згадуються, наприклад, річки Дунай, Смотрич, три ангели, «рада» святих, тощо.

Внесення релігійного християнського елементу у склад стародавніх колядок та щедрівок здійснилось під впливом широкого просвітницького руху на Україні з свідомою метою – витиснути з народного вжитку язичницькі вірування і зміцнити народ у християнстві.

Замість народних пісень з залишками язичництва духовенство та українська інтелігенція створювали нові колядки, щедрівки, псалми та духовні вірші, які знов перейшли до народного вжитку.

Серед подільських колядок зустрічаються коляди позбавлені певної думки. Це пояснюється тим, що молодь перетворює колядування на жарт, наприклад :

Пішов Господь з Іваном на Йордань воду святити,
З Ним цар Іжевський хтів Його сполонити,
Хтів Його сполонити, хтів Його налякати,
Казав Іюда на Господа залізні гремплі скласти.
То коляда старосвітська – не я її змислив,
Треба ума ще й розума, щоб ту коляду розмислив...

Дійсно, важко осмислити подібного роду нагромадження священно-історичних фактів, географічних назв та імен. Не важко впевнитись,

що це веселий жарт святкової молоді і більш нічого. Подібного роду колядки мають навіть своєрідні музичні мотиви, що зовсім відрізняються від мотивів колядок з серйозним змістом. Тоді, як колядки церковного характеру і церковного походження відзначаються урочистим характером, притаманним церковним піснеспівам, коляди міфологічні відзначаються мінорними тональностями. Старовинні колядки історичного характеру характеризуються швидким та грайливим наспівом.

У другій дії розігрувались народно-комічні побутові сцени. Авторами і виконавцями вертепу були бурсаки, ремісники, майстрові, відставні солдати. Що стосується другої частини вертепу, то вона була побудована на народних піснях, танцях, жартах. Особливістю вертепів Кам'янецьчини є те, що поряд українськими піснями і танцями обов'язково виконувались польські та єврейські танці та анекдоти. Пісні і танці чергувалися з розмовними діалогами, в яких поряд з побутовим жанром нерідко звучали соціальні мотиви та відбилися деякі історичні події.

Отже, вертеп – це один з найдавніших видів традиційного народного мистецтва, синтетичний вид народної творчості, в якому органічно злиті поезія, музика та хореографія. Сьогодні народні вертепи міцно увійшли до репертуару професійних і самодіяльних виконавських колективів, особливо дитячих. Подальші пошуки і нові записи фольклорних зразків доповнять та розширять тематику народних піснеспівів Поділля.

Список використаних джерел

1. Костюковец Л.Ф. Кантовая культура / Л.Костюковец. – Минск. – 1975. -1975. – С.65.
2. Народные звичаи и обряды з околиц над Збручем описани Игнатием Гальком / Игнатий Галько. – Часть первая. – Львов : Тип. Ставропигийского Института, 1860. – 144с.
3. Широцький К.В. Подільські колядки та щедрівки / К. Широцький – К., 1991. – 32с.

The historical and cultural traditions of den action of Kamyanets area open up in the article. The determined setting of folk songs is analysed in composition of dens the explored area.

Keywords : *christmas carol, folk songs, dens of Kamyanets area, Podillya, Ukrainian traditional culture.*

СПЕЦИФІКА ВІДНОВЛЕННЯ РЕСТАВРОВАНИХ ТВОРІВ ЖИВОПИСУ НА ПОЛОТНЯНІЙ ОСНОВІ

Автор статті висвітлює методологію відновлення реставрованих живописних творів, які потребують повторного реставраційного втручання; розглядає причини, які призвели до повторної реставрації творів живопису і методи їх усунення.

Ключові слова : *методологія, реставрація, роздублювання, укріплення.*

Мета дослідження – висвітлити методологію відновлення реставрованих творів живопису на полотняній основі.

З епохи Відродження полотно стало найпоширенішою основою у станковому живописі, що є актуальним і досі. Тому у даній статті розглядається саме специфіка відновлення реставрованих творів живопису на полотняній основі [1].

Повторна реставрація для творів виконаних на полотні є дуже поширеним явищем. Це пояснюється тим, що полотно є дуже чутливим до перепадів вологості, температури, біологічних уражень грибками та низки інших факторів, тому існують певні вимоги щодо зберігання творів живопису, які забезпечують стабільність їх стану та збереженість.

Найпоширенішими реставраційними процесами при повторній реставрації які зустрічаються є роздублювання, зняття пожовклого лакового шару та старих записів, укріплення фарбового шару [2, с.74].

Роздублювання проводиться шляхом теплового зволоження тильної сторони полотна, а у складних випадках розпарюванням, що пом'якшує клей між двома поверхнями і дає можливість роз'єднати їх без пошкоджень [5].

Після цього тильну сторону авторського живопису необхідно очистити від залишку клею, який може стати середовищем для розвитку мікроорганізмів [2, с.74].

Перед початком очищення невелика ділянка тильної сторони змащується піною з дитячого мила, оскільки воно має нейтральний рівень кислотності і не вступає в реакцію з іншими речовинами, що є дуже важливим моментом. Після цього піна знімається скальпелем паралельними до волокон полотна рухами, що зменшує їх пошкодження.

Якщо полотно підлягало декілька раз такій очистці від клею, тоді використовується більш делікатніший метод, який проводиться за допомогою 7% складу метилцелюлози, який заливається холодною (дистильованою) водою, в співвідношенні 7 : 93. Через 12 годин склад набухає і перетворюється на клейстер, який наноситься на тильну сторону авторського полотна і обережно знімається скальпелем. Після чого картина просушується праскою з тильної та лицевої сторони, потім установлюється через фланелеву тканину під прес на 12 годин [2, с.74].

Щодо лакового покриття, то воно хоч і надає фарбам глибинності і захищає картину від зовнішніх чинників та окислення, але з часом може і саме піддаватися пошкодженням. Часто зустрічається пліснявиння лаку, причиною якого є вологість, при цьому картина покривається непрозорою білою плівкою, яка заважає повноцінному сприйманню живописного твору. Крім цього лак може осипатися та жовтіти в результаті додавання певних домішок, таке пожовтіння може бути посиленням нанесенням кількох шарів галерейних лаків, що були особливо поширені у XIX ст., які додавали картинам «музейний відтінок». Взаємопроникнення лисувань і лаку настільки велике, що його зняття може призвести до втрати лисувань і значних втрат фарбового шару, тому в залежності від складності випадку існує повне та часткове видалення лаку [2, с.94].

Повне видалення є швидшим по часу виконання, але дуже негативним для живопису, оскільки при повному знятті лаку живописний шар стає ще вразливішим. Часткове видалення лише потоншує лакове покриття не зачіпаючи при цьому фарбового шару, тому саме цей метод найчастіше практикують реставраційні майстерні [3, с.135-144].

Для зняття лаку використовують такі розчинники, як спирт, пінен, скипідар, диметилсульфаксид, диметилформамід та інші. Вибір залежить від конкретної картини та її стану, інколи ці розчинники поєднують та коригують їх пропорції, оскільки робота з кожною картиною є індивідуальною і відрізняється від попередньої. Після зняття лакового покриття на картині відкриваються всі пошкодження та втрати в межах яких реставратор і починає відновлення фарбового шару, а там, де втрачений авторський ґрунт, накладає реставраційний ґрунт [5, с.70].

Іноді є необхідність усунути старі «записи» оскільки вони часто бувають пошкоджені або заходять на неушкоджені авторські ділянки живопису, що свідчить про некомпетентність реставратора. Для зняття таких записів використовуються такі розчинники, як ацетон, диметилформамід та диметилсульфаксид та інші [3, с.150].

Через гігроскопічність полотняної основи дуже поширеним явищем є виникнення кракелюрів. Причиною їх появи є різкі коливання температури та вологості, через що полотно перебуває у постійному русі, що викликає розтріскування та осипання фарбового шару.

Для запобігання таких осипань проводиться нанесення укріплюючої заклейки. Перед її нанесенням поверхню фарбового шару протирається вологою бавовняною ганчіркою для зняття пилового забруднення для покращення проникання желатину у тріщини. Готовий 6-8% розчин желатину змішують з медом в пропорції 1 : 1 сухого желатину і меду з додаванням 1 % антисептика. Потім цей склад – ще теплий – пензлем наносять на поверхню фарбового шару та зверху приклеюють папіросний папір. Після цього він прогладжується теплою праскою через фторопластову плівку, завдяки якій створюється парниковий ефект. Під дією тепла желатин проникає всередину картини, розтікається по тріщинах в лаковому і підлаковому шарах. Одночасно відбувається зміцнення і вирівнювання фарбового шару і ґрунту в тих місцях, де є деформації (кракелюри, осипання, здуття та інші деформації) [3, с.20, с.82].

Отже, можна зробити висновок, щоб запобігти повторній реставрації потрібно дотримувати вимог щодо збереження творів живопису, а також при реставрації враховувати часові властивості та зміни використуваних матеріалів.

Список використаних джерел

1. Гренберг Ю.И. Основы музейной консервации и исследования произведений станковой живописи / Ю.И.Гренберг. – М., 1976.
2. Иванова Е.Ю. Техника реставрации станковой масляной живописи / Е.Ю.Иванова, О.П.Пастернак – М., 2005.
3. Кудрявцев Е.В. Техника реставрации картин / Е.В.Кудрявцев. – М., 2002.
4. Реставрация : энциклопедический словарь [авт.-уклад. Сомов А.]. – 1899. – Т. 53. – С.613-617.
5. Федосеева Т.С. Материалы для реставрации живописи и предметов прикладного искусства / Т.С.Федосеева. – М. : РИО ГосНИИР, 1999.
6. Социальный специализированный интернет-ресурс содействия в сфере сохранения, консервации и реставрации материальных памятников культуры [Электронный ресурс] // Режим доступа : <http://art-con.ru>

The author considers the methodology of recovery of restored paintings, hat requires repeated restoration interventions; considers the reasons that had led to second restoration of paintings and methods to address them.

Keywords : *methodology, restoration, duplications, strengthening.*

УДК 7.025.4:7.023.1-037.1

Якубовська О.П., студентка V курсу

Науковий керівник : **Вишгаченко В.А.**, старший викладач

ПРОБЛЕМИ УСУНЕННЯ ДЕФОРМАЦІЇ І ЗАЛОМІВ СТАРОГО ПОЛОТНА У ПРАКТИЦІ СУЧАСНОЇ РЕСТАВРАЦІЇ

Стаття присвячена проблемам класифікації та усунення деформацій і заломів старого полотна у практиці сучасної реставрації.

Ключові слова : *полотно, реставрація, деформації, пошкодження, методи.*

У практиці сучасної реставрації частим і проблематичним явищем є деформації та заломі старого полотна. Тому виникає потреба описати проблему деформацій та методи їх усунення. Вони можуть бути найрізноманітнішого характеру, причиною цього слугує поєднання двох факторів, серед яких вид і структура полотна і різноманітні впливи на нього. Важливо розуміти причину прояви деформацій, та визначити підхід до їх усунення.

Проблематикою класифікації та усунення деформацій і заломів полотна займались більшість реставраторів не лише з наукової точки зору, а й з практичної. Найбільш ґрунтовно проблематика розкрита у книзі Євгенія Кудрявцева, головного реставратора Третьяковської галереї – «Техника реставрации картин» [2].

Найчастіше у реставраційній практиці зустрічаються деформації викликані зміною вологості повітря та температурного режиму. Подібні впливи атмосфери на полотно в сукупності з нерівномірним натягом гарантують виникнення провисання, короблення, кутових фалд полотна, загальної деформації роботи. Подібні дефекти не надто небезпечні, якщо їх причина у атмосферних впливах, та не потребують негайного виправлення, оскільки при нормалізації вологи і температури можуть зникнути самі. Однак при тривалих впливах вище зазначених умов, у переплетіння ниток основи може потрапити пилюка, пліс-

нява, що після висихання полотна створить небезпечну перспективу затверділості та крихкості основи. Вирішення проблеми – забезпечення нормальних атмосферних умов. Оптимальні умови для виправлення такого дефекту : t повітря $+18^{\circ}\text{C}$, вологість 65%. Якщо після нормалізації стану середовища полотна залишається із деформаціями, його необхідно розтягнути. Розтяжка відбувається за допомогою клинців підрамника, які обережно підбивають маленьким молотком. У випадку незадовільного результату, роботу знімають з підрамника, та перетягують наново, попередньо зволоживши тильну сторону.

Основною умовою правильної перетяжки є вміння знаходити норму натягу, його рівномірність. Неправильно виконана перетяжка викликає шкідливі, а іноді й непоправні наслідки :

1. Утворення мікророзривів при струсі від ударів молотком.
2. Поява кракелюру якщо картина занадто сильно натягнута.
3. Провисання, фалдування полотна, проявлення діагональних складок, якщо картина натягнута занадто слабо і нерівномірно.
4. Поява тріщин у фарбовому шарі і ґрунті на краях сторін полотна від щипців для розтяжки [1, с.67].

Наступними видами деформацій старого полотна є продавленості (зі сторони живописного шару) від різноманітних накладок та неправильного зберігання полотна у фондах, випуклості (з тильної сторони) від різноманітних пересувань, сліди деформацій навколо старих наклеюк на полотні (коли невеличка область під наклеюкою покрита клеєм змінила свій рівень натягу), продавлення від планок та хрестовин підрамника, а також залишків сміття що потрапили за планки підрамника протягом часу зберігання.

Подібні деформації вирівнюють, не знімаючи полотна з підрамника (при його задовільному стані, відсутності проривів, хорошому зв'язку фарбового шару з ґрунтом та основою). Найпершим чином за допомогою губки та теплої води відбувається зволоження полотна картини, яке після просихання розтягується до своїх природних форм. Якщо дефект не усувається, і є складнішим, то використовують зволоження ділянки і прогладжування її теплою праскою. Використання цього методу, що передбачає вирівнювання полотна основи проводять лише при задовільному стані живописного шару, оскільки метод потребує прогладжування як із тильної так і з лицевої сторони полотна, і не передбачає попереднього укріплення живописного шару. При використанні праски необхідно прокласти між праскою та полотном м'яку

вологу ганчірку, а поверх живописного шару – суху, байкову або фланелеву тканину. Таким самим способом вирівнюють заломі від планок старого підрамника, що у більшості випадків вирівнюються.

Ще одним, найжорсткішим видом заломів та деформацій полотна є дефекти від згинання і тривалого перебування роботи у скрученому чи складеному у кілька разів стані. Від подібних впливів, підкріплених негативними для полотна атмосферними впливами, стійким запиленням і потраплянням цвілі та грибка, основа роботи набуває затверділих заломів, що супроводжуються тріщинами, відставанням і осипанням живописного шару. Спосіб усунення таких пошкоджень є найбільш радикальним, і здебільшого закінчується процесом дублювання [3, с.74].

Попереднім завданням реставратора є первинне розгладження полотна, тимчасове розтягнення його на твердій поверхні планшета чи листа фанери. Наступний крок – розтяжка полотна на робочий підрамник, більший від кожної сторони роботи на 30-45 см. Краї роботи розгладжують з допомогою праски та вологої ганчірки, згодом на них наносять профілактичну заклеюку із 6% розчином желатину (з вмістом антисептика 1,5%). Важливим фактором є розтяжка полотна у день накладення профілактичної заклеюки, що зумовлюється досить великою кількістю клею. Тривале перебування профілактичної заклеюки на краях незакріпленої роботи призводить до нових деформацій внутрішнього простору картини, так як рівень натягу на краях роботи і по центру – різні. Розтяжка відбувається за допомогою крафтового паперу або товстого ватману. Існує декілька способів розтяжки полотна, незначні заломі і деформації легко вирівнюються з допомогою розтяжки навхрест. Для такої процедури полотно кладуть у центр робочого підрамника, листи паперу припасовують до країв роботи підрізають так, щоб аркуш розширювався значним кутом від полотна до краю робочого підрамника. На профілактичну заклеюку наносять тонку смужку 8% желатинового клею, край аркуша паперу також проклеюють і з'єднують, підсушуючи теплою праскою для кращого скріплення. Приклеївши всі сторони, папір щедро змочують водою не торкаючи країв склейки, а потім дають воді проникнути у волокна паперу. Тильну сторону також варто зволожити, найбільше уваги слід приділити місцям заломів та найжорсткіших деформацій. Згодом папір по черзі підтягують системою навхрест за допомогою клею та степлера.

Існує можливість не лише тривалої деформації полотна, а ще й щільного пилового забруднення роботи у складеному стані. В такому випадку

ку жорсткість деформації збільшується і її складніше прибрати. Шляхом експериментів у реставраційних майстернях КПНУ ім.І.Огієнка знайшли спосіб усунення подібних деформацій. Технологія їх усунення аналогічна попередній, з єдиною відмінністю, роботу тягнуть не нахрест, а по кутах, розтягуючи діагоналі полотна картини. Така натяжка дає більший ефект за рахунок різкішого розправлення ниток полотна.

Сукупність описаних методів і принципів реставраційної діяльності забезпечать якісне відновлення творів мистецтва на полотні, та їх подальше зберігання. Усунення деформацій покращують не лише експозиційний вигляд пам'ятки а й його фізичну структуру, тому і є таким важливим процесом реставрації.

Список використаних джерел

1. Алешин А.Б. Реставрация станковой масляной живописи в России. Развитие принципов и методов / А.Б.Алешин. – Л. : Художник РСФСР, 1989. – 145 с.
2. Кудрявцев Е.В. Техника реставрации картин / Е.В.Кудрявцев. – М. : Издательство В.Шевчук, 2002. – 143 с.
3. Тихомирова И.М. Реставрация станковой масляной живописи : сборник / И.М. Тихомирова, Е.Ю.Иванова, Е.В.Петрунин, В.П.Титов. – М., 1976. – 245 с.
4. Филатов В.В. Реставрация настенной масляной живописи / В.В.Филатов. – М. : Изобразительное искусство, 1995. – 141 с.

This article is devoted to the problems of classification and eliminate strains and fold of old paintings in the practice of modern restoration.

Keywords : *painting, restoration, deformation, damage, methods.*

УДК 373.3.016:78

Янушевська Н.М., студентка VI курсу

Науковий керівник : Прядко О.М.,

кандидат педагогічних наук, доцент

РОЗВИТОК МУЗИЧНОГО СЛУХУ У ДІТЕЙ МОЛОДШОГО ШКІЛЬНОГО ВІКУ

У статті розкриваються проблеми розвитку музичного слуху у дітей молодшого шкільного віку, розглядаються шляхи формування музично-слухових уявлень школярів.

Ключові слова : музичний слух, музично-слухові уявлення, діти молодшого шкільного віку, музичний розвиток.

Постановка проблеми. Проблема музичного розвитку дітей молодшого шкільного віку займає одне з чільних місць в музичній педагогіці, адже саме в цьому віці закладаються основи майбутньої загальної культури особистості.

Одним з важливих питань музично-психологічної та педагогічної науки є вивчення музичних здібностей, процесу їх формування та їхньої ролі в гармонійному розвитку дітей. Вивченням питання розвитку музичних здібностей займалися такі педагоги, вчені, як А.Готсдинер, Д.Кирнарська, І.Курбатова, С.Науменко, М.Кононенко, Т.Порошина, К.Тарасова, О.Зиміна. У своїх працях вони підкреслювали, що розвиток музичних здібностей має поєднуватися з формуванням в учнів високих культурних цінностей, музичного смаку.

Важливим компонентом музичного розвитку дітей молодшого шкільного віку є розвиток їх музичного слуху. Різні прояви музичного слуху вивчаються в музичній психології, музичній акустиці, психофізіології слуху. Перша праця, яка відкрила цілий напрям музичної психології, що досліджує функції та механізми музичного слуху – це книга Г.Гельмгольца «Учение о слухових ощущениях как физиологическая основа теории музыки». Продовжили розкриття проблеми розвитку музичного слуху вчені Є.Мах, К.Штумпф, М.Майєр, О.Абрагам, В.Келер, Г.Ревеш, А.Веллек, К.Сишор, Є.Мальцева.

Виклад основного матеріалу. Музичний слух – це один із головних факторів музикальності, який психологи визначають як переживання почутих звуків за допомогою своєрідного поєднання здібностей, здатність відчувати та сприймати звуки навколишнього середовища й відповідно реагувати на них. Взагалі в музично-педагогічній практиці під основними музичними здібностями маються на увазі музичний слух і відчуття ритму. У термін музичний слух вкладається звичайно дуже широкий зміст. Музичний слух у широкому розумінні, – це здатність розрізняти музичні звуки, сприймати, переживати й розуміти зміст музичних творів [3]. Багато дослідників розрізняють звуковисотний, тембровий, динамічний, ритмічний, внутрішній, відносний, абсолютний, поліфонічний та архітектонічний слух.

Музичні звуки мають наступні якісні прояви : висоту, гучність, забарвлення, тривалість. Коли увага переважно звертається на зміну висоти звуку, то ми говоримо, що це прояв звуковисотного слуху; коли

це відноситься до гучності, ми називаємо його динамічним слухом; коли ми відрізняємо звук рояля від звуку скрипки ми відносимо це до тембрового слуху.

Музика – явище цілісне й структурне. Воно складається з мелодії й гармонії, у які входять декілька або безліч організованих звуків. Тому мелодичний і гармонічний слух – це відповідно прояв слухових здібностей стосовно мелодії й гармонії. Прояв же музично-слухових здібностей до сприйняття й осмислення всього музичного твору або окремих великих його частин називають архітектонічним слухом (уперше цей термін був введений Н.Римським-Корсаковим).

А.Готсдінер у своїй роботі відзначає, що звуковисотний, тембровий і динамічний слух дуже важливі для повноцінної музичної діяльності у всіх її видах. Однак звуковисотний слух виділяється як домінуючий, оскільки провідну роль у відчутті музичного звуку грає висота [1, с.48]. Мелодичний слух – це прояв звуковисотного слуху стосовно одноголосі мелодії, гармонічний – стосовно багатоголосся й окремих співзвуч. Головна ознака мелодичного слуху полягає в тому, що звуки, які утворюють мелодію, сприймаються в їх відношеннях один до одного, що виражаються в тяжінні звуків між собою. Це відчуття відношень між звуками називають ладовим відчуттям. Відчуття ладу є найважливішою умовою сприйняття музики, на його основі здійснюється переживання, пізнання й розуміння музики. Усе це свідчить про те, що музичний слух – це складна функціональна багатоскладова система зі складною ієрархічною структурою.

Розвитком музичного слуху займається спеціальна дисципліна – сольфеджіо, проте активно музичний слух розвивається перш за все в процесі музичної діяльності школярів. Слух діалектично пов'язаний із загальною музикальністю, що виражається у високому ступені емоційної сприйнятливості музичних явищ, в силі і яскравості викликаних ними образних уявлень і переживань.

Музикальність дітей значною мірою визначається розвитком музичного слуху, здатності до такого сприймання звучань, яке відповідає специфічним особливостям музики як особливого виду людської діяльності.

В умовах загальноосвітньої школи у роботі з дітьми початкових класів важливо найперше викликати життєве, образне ставлення дітей до музики, бажання до музикування. В процесі формування елементарних навичок координування процесу відтворення музичного матеріалу дітьми власним голосом не можна вимагати ідеальної чистоти інто-

нування від усіх учнів. Важливішим є викликати у дітей осмислене сприйняття музичного матеріалу та емоційний відгук на музику.

Важливо пам'ятати, що музичний слух має розвиватися в процесі активного музикування дитини. У роботі з дітьми молодшого шкільного віку не можна розподіляти процес розвитку музично-слухових навичок та формування навичок звукоутворення. Необхідно враховувати, що не можна підходити до виховання музичного слуху як до особливого завдання, виокремлюючи його з процесу загального музичного розвитку дитини. На початковому етапі особливо важливий зв'язок музичного слуху з іншими сенсорними і сенсомоторними здібностями. Роз'єднання зорових, рухових та інших відчуттів гальмує музичний розвиток дітей;

Найбільш ефективними прийомами розвитку музичного слуху дітей молодшого шкільного віку є формування слухових навичок у ході співацького розвитку школярів. В процесі оволодіння навичками звукоутворення та звуковедення діти вчать активно та свідомо здійснювати самоконтроль власного процесу фонації, що сприяє розвитку всіх складових музичного слуху.

Отже, музичний слух – здатність контролювати висоту, тривалість, силу, якість звука, уявляти художній образ, переживати зміст твору втілений у музичній тканині. Він є одним з головних складових у системі музичних здібностей, недостатня розвиненість якої робить неможливими заняття музичною діяльністю як такою. Музичний слух має розвиватися в процесі активного музикування дитини.

Список використаних джерел

1. Готсдинер А.Л. О восприятии музыки в музыкальном слухе. Роль музыки в эстетическом воспитании детей и юношества / А.Л.Готсдинер. – Л. : Музыка, 1981. – №1. – с. 48.
2. Ростовський О.Я. Методика викладання музики в початковій школі : навч.-метод. посібник / О.Я.Ростовський. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2001. – 272 с.
3. Теплов Б.М. Музичний слух : пед. енциклопедія / Б.М.Теплов. – М. : Советская энциклопедия, 1967. – 2 т.

The article reveals the problems of the development of musical ear in children of primary school age, discusses the ways of formation of musical hearing the views of students.

Keywords : *ear for music, musical-hearing submission of primary school-aged children, musical development.*

Ярова А.А., студентка магістратури
Науковий керівник : **Боршуляк А.М.**,
кандидат мистецтвознавства, старший викладач

ОСОБЛИВОСТІ ФОРТЕПІАННОГО СТИЛЮ С.БОРТКЕВИЧА (на прикладі етюдів ор.15, ор.29)

Стаття присвячена дослідженню фортепіанної творчості Сергія Борткевича. На прикладі етюдів розкривається специфіка композиторського стилю.

Ключові слова : композитор, стиль, етюд, цикл.

Сергій Едуардович Борткевич – композитор, піаніст, педагог та громадський діяч, людина, яка багато зробила для розвитку фортепіанної традиції України. Тому постає питання : чому ж ми так мало знаємо про свого співвітчизника Сергія Борткевича, в той час, коли ним захоплюється і про його творчість говорить весь світ.

Перший твір композитора, що прозвучав на теренах нашої Батьківщини – це Фортепіанний концерт №1, прем'єра якого відбулася у Києві Чернігівським симфонічним оркестром під керівництвом Миколи Сукача. З того часу твори С.Борткевича почали звучати у багатьох містах України, зокрема, і на батьківщині композитора в місті Харкові.

З'являються наукові праці, пов'язані з ім'ям С.Борткевича. Доля багатьох українців, котрі були репресовані, або виїхали з України зазвичай стала схожою, вони втратили свою актуальність на Батьківщині та згодом відійшли в забуття. Лише через 20 років після смерті С.Борткевича, Рія Фельдман, німецький музикознавець, почала досліджувати шлях становлення композитора, подала короткий опис біографії, вважаючи, що до 70-х років ХХ століття залишилося мало матеріалів. Після Фельдман починає з'являтися ряд публікацій та наукових робіт вітчизняних та російських музикознавців – К.Калмакан, С.Циганкова, О.Конової, А.Мухи та інших. Яскравим представником в дослідницькій діяльності творчості С.Борткевича стала українка та землячка композитора – Чередниченко Ольга Вікторівна. Вона є автором дисертаційної роботи «Фортепіанна творчість Сергія Борткевича у світлі класико-романтичної традиції», де вперше подає характеристику фортепіанних творів композитора. При наявності малої кількості наукових праць, присвячених творчості С.Борткевича, залишаються прогалини у його біографічних відомостях та недостатнє вивчення стилю і фортепіанної спадщини.

Таким чином, ціль статті – дослідження фортепіанного стилю С.Борткевича, на прикладі етюдів ор.15 та ор.29.

Сергій Едуардович Борткевич – композитор-неоромантик. «Не пориваючи з тональним мисленням, Борткевич обирає еволюційний шлях розвитку, розширюючи межі гармонічних, ладотональних, метроритмічних можливостей, що виявляє в ньому композитора, перш за все, ХХ століття» [3, с.17]. Відмінною рисою його творів стало мелодійне багатство, яке характеризує всі роботи. Він писав у своєму власному стилі, який може бути визнаний – «стилем Борткевича». Дефініція «стиль» в статті сприймається як трактування Є.Назайкінського : «стиль – це відмінна риса музичних творів, які входять в ту, чи іншу генетичну групу (спадок композитора, напряму, епохи, народу та ін.), яка допомагає безпосередньо відчувати, впізнати їх генезис і проявляється в сукупності властивостей, об'єднаних в цілу систему відмінних характерних ознак» [2, с.19]. У С.Борткевича емоційний ефект змішується з вражаючими мелодійними інтонаціями, які роблять музику красивою і привабливою для багатьох слухачів.

Багато фортепіанних творів композитора наповнені рисами віртуозного стилю ХІХ століття і асоціюються з Ф.Шопеном, Ф.Лістом. Характерною «фігурою того часу» був композитор-віртуоз, композитор-імпровізатор. Музиканти були у пошуку та вивченні нових романтичних можливостей фортепіано. Як зазначає Н.Кашкадамова, «численні композитори-піаністи блискучого стилю на зламі ХVІІІ і ХІХ ст. здійснили велику справу – освоєння виразових можливостей фортепіано. <...> Кожен зробив свій внесок <...>. Винайдені типи фактури і відповідні до них прийоми виконання склали не тільки багаж піаністів-віртуозів, але і базу творчості композиторів-романтиків» [1, с.13].

Етюди – одна з провідних ділянок композиторської праці Борткевича. Десять етюдів ор.15, присвячених вчителю Альфреду Райзенауєру, – це циклічна композиція, що об'єднана не лише жанрово, але й образно, фактурно, ритмічно. Лірико-поетична тематика представлена в етюдах №1 (F-dur), №3 (B-dur), №9 (fis-moll). Спільною для них ознакою є нокторний тип супроводу.

Докорінно відрізняються етюди №2 (es-moll) та №6 (gis-moll), в яких панують траурні образи, а мелодико-драматичні і фактурно-ритмічні фарби надають насиченості творам. Поєднані етюди повільним темпом, пунктирним ритмом, акордовою фактурою та масштабною кульмінацією.

Темою кохання наділені етюди №4 (A-dur) та №8 (Des-dur). Вони нагадують серенаду, яку виконують на гітарі. Ефект романтичності надає динаміка *ppp* і *pp*. Саме етюд №8 був присвячений другу композитора – Хуго ван Далену, а точніше його коханій, після чого етюд отримав назву «Заручини».

До четвертої групи етюдів ор.15 відносяться твори скерцозного характеру. Етюд №10 (e-moll) безумовно претендує на роль фіналу всього циклу. Десять етюдів ор.15 побудовані за принципом контрасту, як образного, тонального так і темпового.

Лістівську традицію можна помітити в Дванадцяти етюдах-новелах ор.29, котрі композитор розглядає як яскраві програмні п'єси. Частина назв цих етюдів відносяться до жіночого роду, тож розглянемо їх : №1 – «Блондинка», №2 – «Руда», №3 – «Брюнетка», №4 – «Філософ», «Поет» – №5, «Герой» – №6, №7 – «Таємничий незнайомиць», №8 – «Жонглер», «Гой, хто кохає при світлі місяця» – №9, №10 – «Дон Кіхот», «Гамлет» – №11, «Фальстаф» – №12. О.Чередниченко зазначає : «якщо відштовхуватися від стилістики та емоційної тональності кожного з етюдів, то вибудовується сюїтна послідовність, що включає споглядальну лірику, ігрову скерцозність, драматичну експресивність. Борткевич демонструє винахідливість у підході до усталених фактурно-ритмічних і стилістичних комплексів» [3, с.12]. Рія Фельдман вважає, що саме назви допомогли композитору втілити романтичний характер, на відміну від етюдів ор.15.

Таким чином, фортепіанна творчість С.Борткевича різноманітна і багатогранна та відображає композиторські пошуки в неоромантичному стилі. А фортепіанні етюди ор.15, ор.29 є антологією концертного стилю композитора, що поєднали блискучий стиль з окриленою образністю.

Список використаних джерел

1. Кашкадамова Н.Б. Історія фортеп'яного мистецтва XIX сторіччя : [підручник] / Н.Кашкадамова. – Тернопіль : АСТОН, 2006. – 608 с.
2. Назайкінський Є.В. Стиль та жанр в музиці : підруч. / Є.В.Назайкінський. – Москва : Владос, 2003. – 248 с.
3. Чередниченко О.В. Фортепіанна творчість С.Борткевича у світлі класико-романтичної традиції / О.В.Чередниченко. – Харків, 2008. – 20 с.

The article is devoted to the study of piano works of Sergey Bortkiewicz. For example, etudes revealed specifics of composer's style.

Keywords : *composer, style, etude, cycle.*

Шупенюк О.І., студентка III курсу
Науковий керівник : Мартинюк Л.В.,
кандидат педагогічних наук, доцент

УКРАЇНСЬКЕ НАРОДНЕ ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО ЯК СЦЕНІЧНИЙ ВИРАЗНИК ТРАДИЦІЙНОГО НАРОДНОГО ГУРТОВОГО СПІВУ

У статті висвітлюються особливості народного хорового мистецтва.

Ключові слова : *хорове мистецтво, академічне мистецтво, колективна творчість.*

Постановка проблеми. Українське народне хорове мистецтво – вид музичної творчості, що з однієї сторони опирається на традиційну народну пісенну культуру (гуртовий спів), а з другої – на академічне хорове мистецтво. Перша складова навидовижу багатоліка, адже кожне українське село і навіть куток мали свої певні співочі відмінності. Отож, опора на регіональні пісенні традиції в поєднанні з широким спектром засобів музичної виразності академічного вокального мистецтва є підґрунтям для утворення найрізноманітніших моделей народного хору та самобутності кожного народно-хорового колективу.

Мета статті полягає у висвітленні особливостей українського народного хорового мистецтва, яке є виразником народного гуртового співу. Народне хорове мистецтво за своєю сутністю є секундарним. Воно утворилося в 90-і роки XIX ст. у результаті творчих пошуків фольклориста, хорового диригента та композитора за покликанням і лікаря за фахом Порфира Демуцького з Охматівським хором на Київщині (тепер Черкащина). Об'єктивною умовою виникнення народного хору стало збільшення чисельності осіб у співочому колективі. Кожен виконавець вже не мав змоги вільно, як це було в невеликих гуртах, розвивати свою пісенну лінію, тому виникла потреба фіксації співочих партій для узгодженого їх виконання великою кількістю співаків. З розвитком індустріалізації, розбудовою міст, куди подалася велика маса співучого сільського населення, цей вид музикування набуває усе більшої популярності і стає виразником українського національного духу. Пояснюється це тим, що пісенна творчість українського народу – коренева система української музичної культури і в душі українського народу закладена генетична любов до пісенспіву. А колективна пісен-

на творчість з уніфікованими хоровими партіями не потребує від кожного виконавця виняткових музичних чи вокальних здібностей, об'єднує велику кількість людей різного віку без спеціальної фахової підготовки, не вимагає особливих технічних умов та обладнання.

В радянський період української історії народно-хорове мистецтво стає пріоритетним – повсюдно створюються аматорські та професійні колективи. Ця епоха в народно-хоровому мистецтві характеризується як незаперечними досягненнями (широким залученням народу до масового співу, створенням високохудожніх мистецьких зразків), так і недоліками (ідеологізацією народної творчості, утворенням певних технічних шаблонів, через що виник величезний масив псевдонародних одноликих пісень). Не можна не визнати й того, що у цей період чинився тиск на суто автентичне мистецтво, а з академічного музичування вилучався цілий пласт духовного співу. XX століття характерне й тим, що народна пісня потрапила в незвичне для себе середовище, вийшовши на сцену. І саме у народно-хоровому виді вона стала там органічною. Таким чином, народний хор, незважаючи на ідеологічні зашореності, став фактором національної самоідентифікації, національного ствердження, основою масового українського співу.

Із здобуттям незалежності в Україні відбулися кардинальні зміни і в свідомості народу, справедливо повертаються до вжитку раніше заборонені пласти музичної культури. Йде процес переоцінки цінностей. Однак, саме на цьому етапі української історії виникають дивовижні колізії – народно-хорове мистецтво, цей неперевершений речник головної державотворчої ідеї, витісняється на маргінес музичного життя. Сьогодні все відвертіше звучить думка щодо доцільності функціонування в Україні українського народного хорового мистецтва, ведуться спроби протиставити його автентичній пісні та академічному мистецтву. Безперечно, сьогодні в народно-хоровій царині далеко не все добре – мало нових, яскравих обробок народного мелосу, високохудожніх пісень, співзвучних часові. Найголовніша причина такого стану – матеріальна. Професіональні колективи ледь животіють через мізерні заробітки, через відсутність коштів на нові постановки, сценічне вбрання та гастролі. Кількість аматорських колективів, питома вага яких у розвитку народно-хорового мистецтва надзвичайно велика, в зв'язку з переходом державних підприємств у приватну власність зменшилась катастрофічно і цей процес, на жаль, продовжується. Держава дискванціювалася від проблем народно-хорового мистецтва. Навіть на єди-

ний Всеукраїнський конкурс-фестиваль ім.П.Демуцького, що проходить у Києві раз на три роки, тільки окремі області спромагаються делегувати свої колективи. Телебачення, за незначним винятком, ігнорує улюблений в народі вид музичної творчості. Сьогодні в Україні місце народних хорових колективів посіли невеличкі вокально-інструментальні гурти, що, на догоду дешевим споживацьким смакам, широко тиражують примітивні псевдонародні зразки з суцільними карбованими ритмами.

В українському музичному просторі поряд з академічним мистецтвом, автентичною творчістю та естрадною музикою, сучасна народна музична творчість має посісти особливе місце. Адже фольклор – не пережиток старовини, не мертва, застигла, механістично відтворювана традиція минулого, а животворний, безперервний процес, що розвивається в надрах народних виконавців і знаходиться в постійному процесі оновлення. Ніхто не наділений правом цей процес зупиняти. Народно-хорове мистецтво – яскрава ланка між аутентичною і класикою, що сприяє творенню нових пісень для масового вжитку. В цій площині з'явилося чимало шедеврів, які охоче співає український народ: «Мамина вишня» та «Степом, степом» А.Пашкевича, «А льон цвіте» та «Встань, козацька славо» І.Сльоти, «Козацькому роду нема переводу» М.Балеми та багато-багато інших. Є в цьому виді творчості й цікаві сценічні експерименти, визначні досягнення: фольк-опера Є.Станковича «Цвіт папороті», ораторія «Крик попелу» та кантати «Лебеді материнства», «Чернігівські дзвони», «Чигиринська дума» А.Пашкевича, версія В.Левченка з введенням народного хору в партитуру концерту С.Шевченка для фортепіано з оркестром, обробка Г.Черненка української народної пісні «За нашою границею» в супроводі ансамблю ударних інструментів. Усі перелічені приклади є незаперечним свідченням сучасності та перспективності цього виду мистецтва.

Висновки. Таким чином, в неминучих євроінтеграційних процесах та процесах глобалізації, на які орієнтується нині наша держава, народно-хорове мистецтво, як основа масової пісенної творчості, є надзвичайно виразним засобом збереження національної ідентичності. Народно-хорове мистецтво сьогодні тримається на подвижниках середнього і старшого покоління. І якщо держава не змінить до нього свого ставлення, то уже найближчим часом народний хоровий спів, як один з найбільш виразних сегментів народнопісенної культури, зникне із ук-

раїнського культурно-мистецького простору. Адже народний хор в Україні – більше, ніж спів чи дозвілля – це об'єднуючий громадянський чинник. Стан народного хору – відповідник станові національної само-свідомості і рівневі суспільної свідомості. Тільки він здатен перетворити український народ із споживача пісенної творчості в творця.

Список використаних джерел

1. Андрійчук П. Хто співає – той щасливий. – К. : «Українська музична газета», 2007. – №4.
2. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів. Актуалізація звичаєвої традиції. Навчальний посібник. – К. : «Український світ», 2002.
3. Карпун А. Керівництво гуртами українського народного співу (психолого-педагогічний аспект). Навчально-методичний посібник. – К. : Українська Міжнародна Місія Духовного оздоровлення, 2002.
4. Павленко І. Українські народні хори і сучасна виконавська практика // Зб. матеріалів науково-творчої конференції КК // «Художня культура та проблеми підготовки професійних кадрів в умовах українського духовного відродження». – К., 1993.

This paper highlights the features of National Choral Singing.

Keywords : *choral art, academic art collective creativity.*

Наукове видання

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

Випуск VII

З-41 Збірник наукових праць студентів та магістрантів мистецьких спеціальностей педагогічного факультету Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. – Вип. VII. – Кам'янець-Подільський : ТОВ «Друк-Сервіс», 2014. – 324 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 і галузі мистецької педагогіки, історії музики, мистецтвознавства.

УДК 378.4(082)-057.87:78

ББК 74.58 Я 431:85.31

Відповідальна за випуск

Печенюк М.А., кандидат педагогічних наук, професор

Підписано до друку 03.04.2014.
Формат 60×84¹/₁₆. Гарнітура Times.
Ум. друк. арк. 18,8. Обл.-вид. арк. 17,6.
Зам. №34. 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