

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка

Кафедра музичного мистецтва

Кафедра образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва
та реставрації творів мистецтва



**ЗБІРНИК
НАУКОВИХ ПРАЦЬ**

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

Випуск XII

Кам'янець-Подільський
2019

УДК 378.4(082)-057.87:78

ББК 74.58 Я 431:85.31

З-41

Рецензенти:

Урсу Н.О., доктор мистецтвознавства, професор;

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

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

Члени редколегії:

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

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

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

Відповідальна за випуск:

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

Редактор:

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

З-41 Збірник наукових праць студентів і магістрантів мистецьких спеціальностей педагогічного факультету Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огіска. – Вип. XII. – Кам'янець-Подільський : ТОВ «Друк-Сервіс», 2019. – 184 с.

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

УДК 378.4(082)-057.87:78

ББК 74.58 Я 431:85.31

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

Рекомендовано до друку радою педагогічного факультету
Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огіска
Протокол № 6 від 26 березня 2019 р.

© Кам'янець-Подільський національний
університет імені Івана Огіска, 2019

З М І С Т

Андрейків І.С. Кобзарство в освітньому просторі початкової школи: методичний аспект (до питання про інтеграцію знань і проведення тематичних днів).....	6
Андрейків І.С. Українська народна пісня – основна компонента музичного виховання особистості	10
Афанасенко Д.О. Застосування сучасних технологій у реставрації поліхтомного різьблення	14
Баєва Є.Е. Національно-етнічна специфіка застосування бісеру у виробках декоративно-прикладного мистецтва.....	19
Балакунець О.В. Українська народна музика у творчості композиторів польського походження	23
Банар Н.О. Техніки формування бісерних композицій.....	26
Барицька О.О. Методи формування музичного сприймання у молодших школярів на уроках музичного мистецтва	29
Бондарчук С.П. Генеза та розвиток жіночого одягу в історичному контексті	32
Войтюк М.П. Музично-педагогічні аспекти роботи та творчі досягнення керівника оркестру сопілкарів Анатолія Твердохліба.....	35
Врублевська К.М. Художньо-релаксаційні чинники у процесі співацької діяльності старшокласників	38
Гайсюк А.Ю. 3D об'єкти та векторна графіка: спільні і відмінні риси... 41	
Гімчинський В.В. Проблеми стилю у виконанні старовинної музики та творів Й.С. Баха.....	45
Голдибан І.Ю. Співацький розвиток дітей у шкільній практиці	49
Гордієць М.А. Курилко Михайло Іванович – представник мистецтва Поділля	52
Горяча У.Г. Технологія розкриття художнього образу музичного твору в процесі інструментально-виконавської підготовки студентів педагогічного коледжу	56
Гришук Д.А. Елегія життя та творчості Євгена Голубенка	59
Грінченко Т.В. Специфіка розвитку української народно-інструментальної ансамблевої музики	63
Гуцул А.Р. Особливості виконання фортепіанної музики композиторів-імпресіоністів.....	66

Дем'янюк Б.І. Система К. С. Станіславського у формуванні та розвитку професійної майстерності майбутніх педагогів.....	69
Дзюбан М.В. Культурна спадщина багатонаціонального населення міста Кам'янця-Подільського	72
Дудка М.І. Сучасна інтерпретація геометричних форм та орнаментів у авторських композиціях з бісеру	76
Залевська Б.Ю. З історії виникнення джазу.....	79
Зернюк В.В. Психолого-педагогічна характеристика молодших школярів та їх музичних здібностей	82
Кишкіна М.С. Марко Кропивницький – «батько українського театру» ..	85
Кобріна Н.В. Жанрова характеристика голландського натюрморту XVII століття.....	88
Комловші Я.В. Особливості дублювання полотняних основ за допомогою синтетичних адгезивів	92
Кшемінська-Басіста О.І. Формування інтересу до музичного виконавства в учнів спеціалізованих мистецьких навчальних закладів	95
Ліпчинський Б.В. Синтез автентичного й авторського тематизму в композиторській творчості Віктора Власова	98
Мазур Т.А. Гончарський осередок Коболчин: техніка виготовлення чорнолощеної кераміки.....	101
Малінський М.В. Історія розвитку баянно-акордеонного мистецтва ...	104
Марценюк А.А. Методика проведення сприймання музики у початковій школі.....	107
Маслюк Ю.В. Роль пісенного фольклору у формуванні особистості молодшого школяра	110
Маслюк Ю.В. Специфіка вокальної техніки в сучасному естрадному співі	112
Маслюк Ю.В. Стратегія взаємодії піаніста-концертмейстера та соліста	116
Мевша О.Ю. Специфіка копіювання картин в образотворчому мистецтві: теоретичний аспект	119
Мевша О.Ю. Сюрреалізм як актуальний напрям у мистецтві живопису.....	122
Мельник Х.П. Невідомі сторінки життя композитора Ярослава Барнича	125

Мостепанюк Р.О. Спів як основний вид музичної діяльності учнів у загальноосвітній школі	127
Музика А.А. Стафаж у західноєвропейському мистецтві XVI-XVII ст.	130
Муляр І.Л. Анатолій Лучко: штрихи до портрету	133
Осика О.О. Вплив темпераменту студентів на формування їх професійних і творчих здібностей	136
Пинзару П.М. Патріотичне виховання учнів старшого шкільного віку засобами музичного фольклору в процесі позакласної роботи	139
Підгорна А.О. Життєвий та творчий шлях подільського художника Яна Грейма	142
Подлесна Т.А. Тенденції поп-арту в творчості Енді Воргола	146
Радецька Ю.О. Виховання емоційної стійкості в учнів молодших класів у ході їх підготовки до концертних виступів	149
Роцінська І.О. Тромплей у живописі	152
Севастьянова І.В. Сучасні вітражні композиції: від традицій до інновацій	155
Сидорук С.А. Удосконалення виконавських умінь як аспект професійної підготовки музиканта-інструменталіста	158
Сторожук О.О. Особливості сприймання музики учнями мистецьких шкіл	161
Табельський С.М. Використання ігрових технологій під час колективного музикування на уроках мистецтва в початковій школі	164
Томчишина К.Ю. Сутність та зміст художніх образів, їх специфіка у мистецтві музики	167
Турко Р.В. Методичні принципи формування вокально-хорових умінь і навичок учнів початкових школи	169
Фенюк В.П. Інструментальна творчість Володимира Івасюка	172
Хоруженко А.О. Життя і творчість кам'янець-подільського художника Віктора Закриничного	175
Цибуляк І.Е. Творча діяльність школярів на уроках музичного мистецтва	178
Штокал Г.М. Використання спадщини М. Д. Леонтовича у музично-естетичному вихованні школярів	180

УДК 780.614.1(477)

Андрейків І.С., студентка III курсу

Науковий керівник: Чайка С.В., кандидат педагогічних наук, доцент

КОБЗАРСТВО В ОСВІТНЬОМУ ПРОСТОРІ ПОЧАТКОВОЇ ШКОЛИ: МЕТОДИЧНИЙ АСПЕКТ (до питання про інтеграцію знань і проведення тематичних днів)

У статті висвітлено методичні аспекти ознайомлення учнів початкової школи з кобзарством у контексті проведення тематичного дня.

Ключові слова: кобзарство, бандура, початкова школа, учні, учитель.

Державним стандартом початкової загальної освіти передбачається одне з найголовніших завдань школи – всебічний розвиток дитини, її талантів, здібностей, компетентностей та наскрізних умінь відповідно до вікових й індивідуальних особливостей. Пошуки шляхів вдосконалення системи освіти у початковій школі привели до відродження такого методичного явища як інтеграція. Всі прогресивні системи світу свідчать, що для дітей молодших класів спосіб інтегрованого навчання і сприйняття світу через діяльність є природою відповідним. Особливе місце у формуванні особистості, становленні її духовного світу займає культурна спадщина українського народу, ознайомлення з якою в умовах інтеграції сприяє активізації навчально-пізнавальної діяльності учнів, засвоєнню міжгалузевих знань на новому рівні.

Ідея інтегрованого навчання не є новим явищем у вітчизняній педагогіці. Її ініціаторами були К. Ушинський (синтетичний метод навчання грамоти), В. Сухомлинський (уроки мислення в природі), Д. Кабалецький (уроки мистецтва) та ін. Серед сучасних дослідників проблеми інтегрованого навчання можна назвати Т. Браже, Л. Масол, О. Савченко, Н. Сердюкову, О. Сухаревську та ін.

Мета статті – висвітлити методичні аспекти ознайомлення учнів початкової школи з кобзарством у контексті проведення тематичного дня.

Кобзарство – унікальне явище світової культури, одна з найяскравіших сторінок в історії національної культури України. Носії кобзарського мистецтва – кобзарі, впродовж століть зберігали духовний генофонд народу, будили в ньому національну свідомість, передавали тисячолітню мудрість, розкривали правду життя, закликали до активності, згуртованості, боротьби зі злом, виховували у своїх сучасників глибоке почуття патріотизму, національної гордості, високу моральність, духовність. Ознайомлення молодших школярів із кобзарством, життям і творчістю

кращих митців – важлива складова національного виховання, яку можна реалізувати на уроках будь-якого курсу початкової школи.

Так, на уроках з літературного і позакласного читання під час вивчення поезій Т. Шевченка можна розповісти учням про походження і значення слова «кобзар», ознайомити із життям і творчістю українських кобзарів. Діти мають зрозуміти, що слово «кобзар» походить від назви давнього музичного інструмента «кобзи», проте кобзарями згодом стали називати не тих, що вміли грати на кобзі, а тих, що сіяли в народі зерна правди, закликали до виявлення й поборювання неправди, вказували шляхи виховання для поневолених. Отже, сутність назви «кобзар» визначалась не тим, на чому він грав, а скоріше тим, що він грав і співав. Звідси має бути зрозумілим і те, чому народ наш лірників і навіть окремих співців, що ходили без кобз і лір, часто також називав кобзарями і чому національного генія Т. Шевченка звано великим кобзарем України. Кобзар – не тільки народний співець, а пропагандист передових ідей і бунтар, учасник воєн. «Кобзар» Т. Шевченка – це поезії, сповненні гніву і бунтарства. Кобзар в народній уяві – це трибун-співець, який своїми думами запалював народ на боротьбу з поневолювачами. У такому понятті назву «кобзар» ми повинні зберігати й надалі [2, с. 39].

Проникнутися духом кобзарства, глибоко осягнути красу й цінність для народу творчості кобзарів допоможе робота над віршем В. Скомаровського «Кобзарі»:

Рано-вранці на зорі на Тарасовій горі

Посідали під вербою дідугани-кобзарі...

Під час бесіди за змістом вірша діти пригадують те, що вони знають про кобзарів, уявляють описане в вірші, проєктують малюнок описаного з обговоренням переважаючих кольорів (зелений, чорний) та їх символічним значенням (життя, земля, смуток), пригадують, про що співали кобзарі.

Глибшому засвоєнню і закріпленню знань про кобзарство та кобзарів сприятиме розгадування кросвордів, ребусів, головоломок, дидактичних ігор та вправ. Наприклад, вправа «Мовний струмочок» передбачає читання початку речення учителем і продовження його учнями: з покоління в покоління передавали український народний героїчний епос співці-музиканти... (кобзарі, бандуристи, лірники); кобзарі грали на ... (кобзах, скрипках, лірах, цимбалах); кобза грає, серце ... (крає).

Висвітленню питань українського кобзарства сприятимуть і уроки з дисципліни «Я і світ», на яких педагоги не лише ознайомлюють із новим матеріалом, а й поглиблюють знання молодших школярів про історію рідного краю, українського народу, формують прагнення вивчати і берегти її.

Так, вивчаючи теми: «Неповторність кожної людини», «Я – українець», учитель може запропонувати дітям попрацювати над освітнім проектом з тем: «Українці, яких знає світ», «Славетні українці минулого», розповісти про творчість незрячих співців, цікаві миті з їхнього життя, зокрема про Остапа Вересая – одного з найвидатніших кобзарів XIX століття, сильний голос і майстерність якого не раз змушували слухачів плакати й сміятись, співпереживати і очищатися його мистецтвом. Народився Остап Микитович Вересай 1803 року в селі Калюжинці (Чернігівська область) у сім'ї кріпаків. Жив, кобзарював і помер у сусідньому селі Сокиринцях. Батько майбутнього кобзаря був сліпим жебраком, добре грав на скрипці, заробляючи сім'ї на прожиток. У чотирирічному віці він, як і батько осліп, а згодом почав співати, граючи на кобзі. До його репертуару ввійшли думи, сатиричні пісні, псалми релігійного змісту, побутові родинні пісні та мелодії танців. Остапа Вересая добре знав Т. Шевченко. У 1860 році він подарував йому книгу «Кобзар» з дарчим написом. Помер О. Вересай у квітні 1890 року. По його смерті тривалий час навіть побутовала думка, що на Україні помер останній з кобзарів. За великі заслуги кобзаря в розвитку української пісенної творчості український народ увіковічив його ім'я, відкривши музей в селі Сокиринцях та встановивши бронзовий пам'ятник митцеві. У Києві ім'ям Остапа Вересая названо одну з вулиць.

Про рівень засвоєння прослуханого матеріалу можна дізнатися за допомогою ігрового завдання «Заморочки із бочки». Діти дістають з мішечка номерки запитань, відшукують обраний номер на листку, дають відповіді на такі питання: коли народився Остап Вересай? У якому селі народився Остап? Як звали батька Остапа Вересая? На якому інструменті грав Вересай? Які твори грав кобзар? Який подарунок зробив Т. Шевченко Вересаєві? Під час словесного опису кобзарів доцільно використати завдання «Асоціативний кущ», за допомогою якого учні добирають слова, які асоціюються у них зі словом «кобзарі» (чуйні, добрі, відважні, мужні, хоробрі, сліпі, співучі). На цьому ж уроці, або на уроках з образотворчого мистецтва під час вивчення теми «Портретний живопис» можна запропонувати учням переглянути вернісаж портретів і впізнати на них постать Вересая, портрет будь-якого іншого кобзаря серед інших музик (скрипаль, домрист, сопілкар) тощо.

На уроках музичного мистецтва, враховуючи те, що діти вже мають елементарні уявлення про кобзарство з інших уроків, доцільно провести бесіду з елементами розповіді про ще невідомі дітям факти з життя кобзарів. Наприклад, що ви знаєте про кобзарів? (Кобзарі – це мандрівні музиканти-співці. Вони майже всі були невидючі, тому їх водили світом

хлопчики-поводирі. Йдучи від села до села, наслухав кобзар, як живуть прості люди, й оспівував їхні жалі й радощі у своїх думках-піснях. І на великому ярмарку, і на майдані, і в убогій хаті, шинку, а то й просто серед поля можна було зустріти незрячого співця. Скрізь і всюди знаходились йому слухачі, і в кожного завмирало серце від кобзарської пісні. На якому інструменті грали кобзарі? Що таке кобза? (Кобза – стародавній струнний щипковий інструмент, який існував ще в Київській Русі. Цей музичний інструмент виготовляється з верби або клена, має різну кількість струн – від 20 до 30). Далі учитель пропонує послухати звучання бандури як прототипу кобзи в аудіо (відео) записі або в живому виконанні. Учні обговорюють прийоми звукоутворення, характер прослуханого твору, добирають слова-характеристики із запропонованого ряду, обґрунтовують свій вибір. За умови володіння учителем інструментом, доцільним буде вивчення пісні у супроводі бандури. Варто також ознайомити учнів з різноманітними піснями, в яких оспівується кобза.

На уроках з образотворчого мистецтва під час роботи над темою «Образ рідного краю в мистецтві», можна розповісти дітям про кобзарство, створивши галерею картин (Д. Безперечний «Бандуристи», І. Їжакевич «Перебендя», О. Сластіон «Гайдамаки слухають кобзаря», М. Божій «Думи мої, думи мої...», К. Трутовський «Сліпий бандурист») і довести, що кобзарське мистецтво здолало всі життєві негаразди, пережило віки і збереглося до наших днів.

На уроках ліплення учні можуть створювати скульптуру кобзаря або ж бандури. На уроках математики розкриття теми кобзарства здійснюється шляхом введення відомої дітям інформації у зміст задач. Наприклад, задача 1. До магазину привезли десять 20-ти струнних та дві 25-ти струнних бандур. Скільки всього було струн у двох видах бандур? Де більше струн і на скільки? Задача 2. На фестивалі зібралися бандуристи з усіх куточків України. З Одеської області приїхало 5, з Вінницької – 7, а з Хмельницької на 3 менше, ніж з Одеської та Вінницької разом. Скільки бандуристів приїхало з Хмельницької області? Задача 3. Т. Шевченко добре знав Остапа Вересая. У 1860 році, під час зустрічі, він подарував Вересаєві свого славнозвісного «Кобзаря» з дарчим написом. Скільки років було Остапу, якщо він народився в 1803 році тощо.

На уроках української мови завдання вчителя полягає в тому, щоб засобами рідного слова, використовуючи різні вправи та методики при вивченні лексики, фонетики, морфології, синтаксису, розвивати інтерес до культурної спадщини свого народу, виховувати інтерес до такого унікального явища української культури, як кобзарство. Учні знаходять однокореневі

слова до слів кобзар, бандура, край, співець; визначають їх рід, лексичне значення; складають вислови із переставлених місцями слів (імена у віках хай співців-кобзарів живуть); вставляють пропущені букви у задані слова (Ко...зарі боролис... за незале...ність Укра...ни), виписують із прочитаного тексту слова, які стосуються кобзарства.

Отже, крізь призму різних навчальних дисциплін доцільно учнів ознайомити з кобзарством. Матеріал уроків за такого підходу легше сприймається і запам'ятовується, не перевантажуючи учня.

Список використаних джерел

1. Іванчук М. Інтегрований урок як специфічна форма організації навчання / М. Іванчук// Початкова школа. – 2004. – №5. – С. 10–13.
2. Кушпет В. Старосвітство: мандрівці співці-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.): Наук. видання. – Київ : Темпора, 2007. – С. 77–78.
3. Черногуз Я. Грай, бандуро, грай // Культура і життя. – 2007. – С. 3–5.
The article highlights the methodological aspects of introducing kobza of primary school students in the context of thematic day.

Key words: *kobzarstvo, bandura, elementary school, pupils, teacher.*

УДК 784.4(447)

Андрейків І.С., студентка III курсу

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

УКРАЇНЬСЬКА НАРОДНА ПІСНЯ – ОСНОВНА КОМПОНЕНТА МУЗИЧНОГО ВИХОВАННЯ ОСОБИСТОСТІ

У статті висвітлено жанрові особливості української народної пісні та її потенційні можливості в музично-естетичному вихованні дітей дошкільного і шкільного віку, описано специфіку її використання в освітньому процесі.

Ключові слова: *українська народна пісня, фольклор, особистість, музичне виховання, дошкільники, школярі.*

В умовах української державності й національного відродження зростає потреба у формуванні естетичної культури молодого покоління як джерела високої духовності особистості, ефективного засобу зміцнення національної свідомості, виховання в майбутніх громадян витончених смаків, уподобань, культурного світогляду, утвердження норм та цінностей української культури. Одним із напрямів формування естетичної культури є музичне виховання. Завдяки жанровому різноманіттю і здатності впливати на почуття, музичне мистецтво допомагає людині пізнати себе

й оцінити дійсність, передати свої погляди, розвинути творчі можливості, самовиразитися. Особливу роль у музичному вихованні відіграє українська народна пісня. Як носій філософських, політичних, етичних ідей, вона є ефективним засобом розкриття, узагальнення, систематизації та передачі історично складеного досвіду ставлення людини до світу, формування музично-творчих здібностей і формування світогляду особистості.

Дослідженню української народної пісні присвячені праці корифеїв вітчизняної освіти і культури М. Вербицького, О. Духновича, Ф. Колесси, М. Леонтовича, М. Лисенка, О. Потебні, С. Русової, Д. Січинського, Г. Сковороди, К. Стеценка, В. Сухомлинського, К. Ушинського, І. Франка, Т. Шевченка. Питання про роль української народної пісні в духовному житті народу знайшли відображення у наукових працях сучасних дослідників – А. Авдієвського, М. Стельмаховича, А. Іваніцького. Наукові доробки О. Алексюк, В. Верховинця, Л. Воєвідко, І. Газіної, С. Горбенка, Ю. Мандрик, С. Садовенко, Ю. Юцевич підтверджують необхідність використання українського фольклору з освітньою метою у ЗДО та всіх ланках школи. Незважаючи на значну кількість теоретичних досліджень, які було проведено в галузі музичної освіти, обрана тема дослідження є актуальною в сучасному освітньому просторі.

Мета статті – висвітлити жанрові особливості української народної пісні та її потенційні можливості у музично-естетичному вихованні дітей дошкільного і шкільного віку, специфіку використання в освітньому процесі.

Українська народна пісня – фольклорний вокально-поетичний твір українського народу, створений у єдності слова і наспіву, що має переважно куплетну форму і характеризується різноманіттям таких жанрів, як: обрядовий, побутово-ліричний та епічний. До обрядового жанру відносяться календарно-обрядові (веснянки, гаївки, гагілки; петрівки, купальські, жниварські пісні; колядки і щедрівки) й родинно-обрядові пісні (весільні та голосіння). Побутово-ліричний жанр включає в себе соціально-побутові пісні (чумацькі, козацькі, кріпацькі, рекрутські пісні, ремісницькі, переселенські, бурлацькі (заробітчанські) пісні та родинно-побутові (пісні про кохання, родинне життя, колицкові, жартівливі). Епічний жанр народних пісень представляють історичні пісні, думи, билини [4, с. 119]. Поділ на жанри зумовлює широкий діапазон тематики українських народних пісень та виконавський склад. Виконуються такі пісні масово, групами і поодиноці. Їм притаманні різні мелодичні стилі, ритми й ладові особливості, відкрита манера співу, зображувальність, емоційна насиченість, інколи –

колові рухи, діалогічна будова тексту, лірична принагідність, загадковість, енергетична насиченість і колорит.

Використання української народної пісні у музично-естетичному вихованні школярів – важливе досягнення музично-педагогічної думки в Україні кінця XIX – початку XX ст. Саме в цей період українськими митцями та вченими народна пісенність розглядається як основа культури всебічно розвиненої особистості, як джерело духовної культури народу. С. Русова зазначала, що нація народжується біля колиски і лише на рідному ґрунті серед рідного слова й пісні здатна вирости свідомо дитина. «У садку має лунати наша гарна українська пісня», «...садівниця допомагає користуватися піснею ...», «Музичні заняття повинні прилучати дітей до витонченої краси українських мелодій, народних пісень, танців» [1]. В. Сухомилинський про виховний потенціал народної пісні писав: «Пісня входить в духовне життя молоді, надає яскравого емоційного забарвлення думкам, пробуджує почуття любові до Батьківщини, до краси навколишнього світу» [3, с. 190]. На думку М. Лисенка «Народна пісня – найбільш поширений і доступний широким масам фольклорний жанр, у якому емоційна виразність та щирість почуттів дають глибоку естетичну насолоду, а ідейно-художні якості визначають необхідність її всебічного використання у вихованні молодого покоління» [2, с. 24].

Як засіб музично-естетичного і духовного виховання, народна пісня приходить у життя людини разом із колисковою і супроводжує її все життя: у побуті, грі під час свята, в радісні і сумні миті людського буття. Співати послідовно навчають у закладах дошкільної освіти (ЗДО), школах, спеціальних закладах середньої і вищої освіти. Дошкільники знайомляться переважно із творами доступного змісту календарно-обрядового і соціально-побутового жанрів, виховні й пізнавальні можливості яких зумовлюють широкий діапазон їх використання як на заняттях так і в повсякденному житті. Починаючи з другої молодшої групи діти слухають колискові пісні про котика, сон-дрімоту, вчать підспівувати за дорослим, виконують їх для своїх іграшок, наслідуючи дорослого виконують короткі поспівки на кшталт «Дрібушечки», «Дибидибиди», «Іде, іде дід» з метою розвитку голосу і слуху. На музичних заняттях календарно-обрядові пісні вивчають у три етапи: перший – ознайомлення з текстом, визначення характеру мелодії, (прослуховують двічі з установкою на що звернути увагу), другий етап – вивчення мелодії, тексту, робота над звукоутворенням та артикуляцією, характерними рухами, якщо вони є доцільними, третій – повторення і закріплення вивченого, вдосконалення співу та узгодження із ним рухів. Іноді такі твори вивчаються й індивідуально у другу половину

дня. Під час прогулянок діти середнього і старшого дошкільного віку виконують ігрові й хороводні пісні «Ой минула вже зима», «Зайчик», «Вийтеся, огірочки», «Пішли діти в поле», «Подоланочка» тощо. Під час проведення свят і розваг у всіх вікових групах педагог поєднує народну пісню з театралізованими та ігровими діями, костюмами, атрибутами, оберегами-рослинами, предметами побуту, іншими жанрами фольклору, що сприяє збагаченню уявлень дітей про природу, взаємозалежність людини з природним і суспільним довкіллям. Синтез пізнавального й інтелектуального зміцнює пізнавальні інтереси дітей, стимулює їхню самостійність і творчість, формує естетичні почуття. Вивчення українських народних пісень сприяє розвитку фонематичного і музичного слуху, збагаченню інтонаційного досвіду й образної лексики, формуванню правильної співацької постави і дихання, дикції й артикуляції. Відтворюючи зміст пісні, діти вчать одночасно починати і закінчувати спів, співати із музичним супроводом і без нього, з дорослим і самостійно, ансамблем і сольо. Під час виконання пісенно-ігрових і хороводних творів дошкільники вправляються в узгодженні співу із музичним супроводом, якщо він є і образними або танцювальними рухами. Ритмічно проведені ігри об'єднують дітей і перетворюють гру в серйозну гуртову працю, а учасників гри – у великий, об'єднаний спільною думкою дитячий колектив.

Основи музично-естетичного виховання школярів закладено композитором М. Лисенком у посібнику з кращими зразками української пісні. Естетичні аспекти притаманні й педагогічній спадщині Ф. Колесси. Палкий шанувальник і рідної пісні М. Леонтович вважав, що завдяки виконанню народних пісень, в учнів виховуються естетичні почуття, художній смак, зміцнюється музична слухова пам'ять. К. Стеценко, закладаючи методичні основи музичного виховання в Україні, наголошував, що спів має велике виховне значення у справі розвитку духовної природи дитини. Тому особлива відповідальність за виховання молодого покоління покладається на вчителя музичного мистецтва, який засобами української музичної культури спроможний ефективно формувати національну самосвідомість учнів, впливаючи не тільки на інтелектуальну, а й на емоційну сферу особистості. Вивчаючи українську пісню учень, поряд із вокально-хоровими навичками, поступово осмислює жанр, характер, зміст, форму, ідейне навантаження музичного твору, історичні аспекти його виникнення, розвитку, становлення й осучаснення. Репертуар і жанрова різноманітність українських народних пісень у шкільному віці зростає у зв'язку із доступністю сприйняттю змісту соціально-побутових та історичних пісень, ускладнюється репертуар календарно-обрядових творів, які учні слуха-

ють вивчають на уроках з мистецьких дисциплін та у позакласній роботі (виховні заходи, конкурсні програми, обрядові музично-театралізовані дійства, групові і сольні концерти).

Отже, українська народна пісня, впливаючи на свідомість людини на емоційному рівні, може стати найбільш дієвим і потужним засобом виховного впливу в період дошкільного і шкільного дитинства. Науковцями різних галузей, письменниками, мистецтвознавцями, педагогами та психологами доведено, що з використанням народної пісні у вихованні особистості відбувається її активне включення до реальної людської діяльності і спілкування. Поєднання у фольклорі творчої та репродуктивної діяльності сприяє формуванню творчої й вихованню високодуховної особистості, що є результатом музичного виховання школярів.

Список використаних джерел

1. Брезицька О. П. Використання ідей Софії Русової в системі національного виховання сучасного дошкільного навчального закладу. – URL : <https://www.slideshare.net/ippo-kubg/ss-59304303>. – Назва з екрану.
2. Іваніцький А. Український музичний фольклор / А. Іваніцький. – Вінниця : Нова книга, 2004. – 320 с.
3. Сухомлинський В. О. Серце віддаю дітям / В. О. Сухомлинський // Вибрані твори. – В 5 т. – Т. 3. – Київ : Рад. школа, 1977. – С. 180-191.
4. Юцевич Ю. Е. Словник музичних термінів / Ю. Є. Юцевич. – Київ : Музична Україна. – 264 с.

The article highlights the features of the Ukrainian folk song and its potential in the musical and aesthetic education of children of preschool and school age, describes the specifics of its use in the educational process.

Key words: *ukrainian folk song, folklore, personality, musical education, preschoolers, schoolchildren.*

УДК 004.924:7.025.4

Афанасенко Д.О., магістрант I курсу

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

ЗАСТОСУВАННЯ СУЧАСНИХ ТЕХНОЛОГІЙ У РЕСТАВРАЦІЇ ПОЛІХТОМНОГО РІЗЬБЛЕННЯ

Стаття присвячена дослідженню можливостей сучасних технологій у реставраційній практиці; розглядає спектр їх переваг у професійній діяльності реставратора; пропонує різні напрями застосування 3D технологій у довготривалій перспективі реставрації поліхромного різьблення.

Ключові слова: *реставрація, поліхромне різьблення, поліхромна скульптура, 3D принтер, 3D сканер, 3D друк.*

Актуальність теми статті зумовлена науковою й технічною новизною досліджуваної технології відновлення поліхромного різьблення за допомоги 3D друку, виявлення і узагальнення оптимальних методів друку та обґрунтування впровадження цих технологій у практику сучасної реставрації. Хто досліджував: сучасні методи реставрації та збереження документів висвітлили у своїй статті Л. П. Затока, Л. В. Муха. Тема даної статті ще не була досліджена.

Мета – запропонувати сучасні методи відновлення поліхромних різьблених деталей.

У наш час підготовка реставраторів поліхромної скульптури на рівні вищої школи в Україні здійснюється лише у Львові та Києві. Тому для інших територій нашої країни вона все ще існує у методологічних рамках реставрації живопису та архітектури, а спеціальні розробки залишаються на середньому рівні професійно-технічної освіти. Теоретична підготовка реставраторів поліхромної скульптури, як правило, не пов'язана з використанням сучасних інформаційних технологій. Варто підкреслити, що ставлення до поліхромної скульптури палацових та храмових інтер'єрів сформовано багаторічною практикою науково-виробничої реставрації архітектурних об'єктів. Отже, відновлення таких пам'яток як історико-художні документи епохи не є основною ціллю сучасного реставратора.

Використання досвіду реставрації іконопису часте явище у формуванні підходів реставрації поліхромної скульптури, оскільки в технологічному плані живопис на дерев'яній основі близький до поліхромії. Варто зазначити, що реставрацією поліхромної скульптури та різьблення займається небагато реставраторів, і через специфічні труднощі виконання проводиться часто не так досконало як реставрація живопису [1, с. 175-178].

Поліхромна скульптура може бути виконана у різних матеріалах і тому для превентивної консервації твору, збереження основи, поліхромії та патини, необхідне спеціальне комплексне дослідження кожного окремого об'єкта.

Превентивна консервація поліхромної скульптури тісно пов'язана з методами контролю стану збереження та моніторингу даних різноманітних датчиків приміщень сховищ. Для початківця реставратора важливо знати, що пріоритет консервації є ознакою сучасної наукової реставрації; її результатом будуть збереження автентичності, наявність патини, мінімум доповнень при реставрації.

У групі дерева і поліхромії реставруються дерев'яні різьблені, вкриті поліхромним розписом, лаковані, золочені та плетені історичні, етнографічні об'єкти, твори мистецтва [2, с. 31]:

- скульптура,
- предмети побуту і домашнього вжитку,
- рами,
- меблі.

Етапи реставрації поліхромії включають дезінфекцію, очищення, зміцнення деревини, шарів поліхромії та конструкції виробу. Також проводять розкриття автентичного фарбового шару, заповнюють втрати поліхромії, відновлюють відсутні деталі відповідно до аналогів, наносять захисне покриття. Золочення чи сріблення відтворюють з використанням відповідних металів або їх замінників [3, с. 163-168].

Згадані технології використовують уже не одне покоління реставраторів, відтак виникає потреба модернізації технології відновлення поліхромного різьблення відповідно до можливостей сучасного стану науки та техніки [4, с. 295]. Однією з таких технологій, яка давно стала масовим явищем і невід'ємною частиною наукового розвитку є 3D друк, вкрай актуальний у сучасному суспільстві.

Створення та друк 3D моделей стало невід'ємним елементом виробничого процесу яке дозволяє отримати 3D-модель особливо великих, складних за формою або важкодоступних об'єктів в короткі терміни.

Важливою складовою 3D технологій для застосування в реставраційній практиці є 3D сканування об'єктів. Наявність 3D сканера дозволяє побудувати 3D-модель без застосування професійних програм по роботі з комп'ютерною графікою, значно прискорює процес і робить його набагато простішим. Лазерні 3D сканери будують 3D-моделі на основі аналізу фізичного об'єкта під керівництвом і контролем професійного інженера. Результати сканування будуть мати похибки, які згодом редагуються на етапі 3D моделювання у графічному редакторі. Сканер як і людське око може виміряти розміри фізичного об'єкта і відстань до нього.

Тривимірне сканування здійснюється контактним та безконтактним способом, перший потребує безпосереднього доступу до сканованого об'єкту, другий підходить для сканування важкодоступних елементів об'єкта, отже найбільш пристосований до сканування поліхромного різьблення, для цього необхідно використовувати безконтактний 3D сканер. Безконтактний 3D сканер буває двох видів: активний та пасивний.

3D друк – процес створення об'ємного детального виробу, шляхом перетворення в реальний об'єкт графічного 3D-зображення. Для отримання об'ємної моделі застосовують 3D-сканер або ж створюють 3D-форму. Реалізація виробу виконується із застосуванням різних матеріалів: пласти-

ку, силікону, акрилу, бетону, гідрогелю, гіпсу, дерев'яних волокон, паперу, нейлону, кам'яної або полімерної крихти, металу тощо. Принцип дії полягає в послідовному накладенні найтонших шарів матеріалу. Така технологія виготовлення моделей відрізняється високою швидкістю та абсолютно позбавлена «людського фактору» [6].

Різні пристрої працюють за різним принципом. Наприклад, 3D-принтер, який друкує пластиком, повинен плавити застосований матеріал до рідкого стану, а у випадку з металевою пудрою друкуюча голівка розпорошує речовину.

Послідовність роботи виглядає наступним чином [5, с. 41-42]:

1. На комп'ютері в спеціальній програмі малюють 3D-макет об'єкта, який буде роздрукований на відповідному принтері.
2. Спеціальне ПЗ обробляє 3D-модель шляхом ділення її на безліч поперечних шарів.
3. Дозуюча камера подає шарами композитний порошок на дно спеціальної камери.
4. Вісь принтера розподіляє порошок тонким шаром.
5. Струменева друкувальна голівка наносить безбарвний клей в те місце, куди буде нанесено наступний шар.
6. Наступний шар порошку «склеюється» з попереднім, і процес повторюється до тих пір, поки об'єкт не буде повністю сформований.

Існуючі способи друку 3D-моделей дозволяють підібрати найбільш відповідний для відновлення поліхромного різьблення, такий який відповідатиме технічним особливостям поліхромії. Існують такі види друку: лазерне спікання порошоків; стереолітографія (заснований на взаємодії лазерного променя і фотополімерної смоли); склеювання порошоків (застосовується клей на водній основі і крохмале-целюлозний порошок; може використовуватись для відновлення втрат авторського левкасу) [7].

Переваги роботи з 3D принтерами: швидкість, від декількох годин до декількох днів, що значно менше ніж час виготовлення деталі з деревини чи гіпсу; величезна кількість різноманітного матеріалів для 3D принтерів які надають широкі можливості для їх використання в різних випадках; сучасні методи 3D друку дозволяють виробляти деталі надзвичайно складних текстур та форм; використання полімерів вигідне з фінансової точки зору.

Підводячи підсумки, хочемо наголосити, що 3D технології прекрасно вписуються у сучасний світ і мають неймовірні перспективи в реставрації. Відновлення втрачених ділянок і частин поліхромного різьблення з

їх застосуванням є доволі практичним і швидким засобом в реставраційній сфері. На даний час використання цієї технології існує лише в теоретичній площині, але, опираючись на її досягнення у світовій практиці, вона може відіграти важливе значення в реставрації піднявши її на новий, більш сучасний, рівень.

Список використаних джерел

1. Беліловська А. В. З досвіду діяльності Центру наукової реставрації та експертизи / А. В. Беліловська, В. О. Зайцева // Лаврський альманах: Києво-Печерська лавра в контексті української історії та культури : зб. наук. пр. – Київ, 2007. – Вип. 17. – С. 175-178.
2. Коноваленко А. М. Реставрація мебелі / А. М. Коноваленко. – Москва : Магnum Арс, 2006. – 212 с. – 31 с.
3. Курінний П. Три роки праці Реставраційної майстерні Лаврського музею культів та побуту над консервацією та реставрацією музейних збірок (1924-1927) / П. Курінний // Український музей. – Київ 1980. – С. 161-168.
4. Станкевич М. Є. Українське художнє деревообробництво XVII-XX ст. (Концепція декоративності. Історія. Типологія. Художні особливості) : дис. докт. мистецтвознавства : 17.00.06 / М. Є. Станкевич. – Львів, 1995. – 323 с.
5. Михайлова А. Е., Дошина А. Д. 3D принтер – технология будущего // Молодой ученый. – 2015 – № 20. – С. 40-44 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://moluch.ru/archive/100/22467>.
6. 3D принтер [Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.printbox3d.ru.
7. 3D принтеры [Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.magnum3d.ru.

The article is devoted to research possibilities of the modern technologies in restoration practice; considers the range of their advantages in restorer's professional activities; offers various directions of 3D technologies application in the long-term perspective of restoration of polychrome carving.

Key words: restoration, polychrome carving, polychrome sculpture, 3D printer, 3D scanner, 3D printing.

Басва Є.Є., магістрантка I курсу

Науковий керівник: **Бренюк А.Г.**, кандидат мистецтвознавства,
старший викладач

НАЦІОНАЛЬНО-ЕТНІЧНА СПЕЦИФІКА ЗАСТОСУВАННЯ БІСЕРУ У ВИРОБАХ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА

Стаття присвячена особливостям традиційного застосування бісеру окремими країнами та етносами. Питання розглядається в контексті історичного розвитку бісеру як матеріалу, а також його адаптації до потреб різних спільнот у ході розповсюдження світом. Описуються технології виготовлення бісерних виробів та їх функціональна специфіка.

Ключові слова: бісер, декоративно-прикладне мистецтво, декор, виріб, традиція.

Постановка проблеми. Застосування бісеру має давню історію, початок якої датується ще задовго до нашої ери. Цей матеріал пройшов тривалу еволюцію від грубих намистин доісторичних епох до сучасного мініатюрного скляного бісеру. Він пережив не одну хвилю популярності та втрати до нього інтересу, однак ніколи не забувався остаточно і залишається актуальним й досі.

Поширюючись світом, бісерне мистецтво вбирало у себе традиції нових територій і набувало неповторних рис та символіки. В кожній країні чи етносу, де з'являвся бісер, утворювалось своє уявлення про можливості його застосування, а подекуди виникали й нові унікальні технології роботи з ним. Детальний огляд специфічних національно-етнічних рис бісерних виробів дозволить більш повно осягнути вплив культурного середовища окремих регіонів на художні особливості одного і того ж матеріалу. Крім того, це сприятиме розвитку бісерного мистецтва на основі симбіозу традицій та технологій, характерних для різних народів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Використання бісеру в декоративно-прикладному мистецтві розглянуто досить широко. Існує безліч публікацій, присвячених як окремим технікам чи категоріям виробів, так і бісерному мистецтву в цілому. В таких публікаціях трапляється короткий огляд історії бісеру і згадки про його застосування у різних регіонах. Крім того, існують розгорнуті праці, присвячені бісерному мистецтву конкретного регіону або історичного періоду. Серед дослідників, що займалися цією проблемою варто зазначити Штанкіну І. В., Федорчук О. С., Підосінову М. А., Тимченко Е. А., Ляукіну М. В. та багатьох інших. Однак,

серед проаналізованих праць не зустрічається досліджень, присвячених художній специфіці бісерного мистецтва різних країн та етносів.

Мета статті – розглянути та порівняти характерні ознаки бісерного мистецтва декількох національно-етнічних груп.

Визначено такі завдання: прослідкувати розповсюдження бісеру світом в історичному контексті; визначити різновиди, призначення, особливості символіки і технології виготовлення бісерних виробів окремих національно-етнічних груп.

Виклад основного матеріалу. Однозначної відповіді, де і коли був створений перший бісер досі не визначено, однак його появу пов'язують із винайденням скла. Популярною є думка, що ця подія відбулася у Давньому Єгипті, адже найдавніша намистина із зеленого скла (діаметром близько 9 мм) була знайдена недалеко від стародавніх Фів. Спершу єгиптяни використовували бісер як допоміжний матеріал для створення прикрас, а після винаходу сітчастого низання стали виготовляти з нього самостійні вироби, зокрема одяг. Подібні сітки використовували і в похоронних обрядах – ними покривали померлого, саме місце поховання обсіпали бісером, а на шиї мумій священних крокодилів надягали намиста. З Єгипту бісер потрапив до Риму, звідти до Візантії, а вже звідти до Русі і Венеції [7, с. 5-8].

Венеція на довгі століття стала основним постачальником бісеру на європейський та внутрішній ринок. В Італії бісером вишивали одяг, виготовляли прикраси – святкові і ритуальні. Наприклад, генуезькі дівчата для похоронних урочистостей надягали головні убори, низані з чорного шліфованого бісеру різних сортів і форм. У цих виробках з бісером часто поєднували натуральні дорогоцінні камені, що робило прикраси більш оригінальними [4, с. 6-7]. Крім того розвинулось мистецтво виготовлення квітів з даного матеріалу. Жінки, які продавали квіти, нерідко прикрашали їх бісером і дротом. Вишуканими букетами оздоблювали вівтарі, столи для бенкетів, статуї під час релігійних та інших подій [1, с. 6]. Також бісер використовувався для підробки кришталевих чоток, адже найчастіше досить важко було відрізнити справжній кришталь від скла, і для імітації дорогоцінних каменів [9, с. 9].

До кінця XVII століття виробництво бісеру налагодилось і за межами Венеції. Зокрема, Франція відзначилась такими вишуканими сортами бісеру, що у вишивках ряд бісеринок, нашитих на полотно, міг бути рівним товщині нитки полотна. Тут створювали вишиті бісером гобелени, килими, стільниці, дрібні речі – гаманці, футляри тощо [4, с. 7]. До середини XIX століття у Франції набуло величезної популярності виготовлення бісерних квітів, якими зазвичай прикрашали могили і склепи [1, с. 6].

Визначною бісерною технікою у Франції можна вважати люневільську вишивку, особливість якої полягає у вишиванні спеціальним крючком на дуже тонкій напівпрозорій тканині (шовк, батист, шифон муслін), де вишивка нагадує плетене мереживо і виглядає дуже елегантно, або на щільній (оксамит, льон, бавовна) для робіт, насичених бісером і стразами [6].

У Росії бісер прийшов на заміну перлинам, якими прикрашали оклади ікон, одяг духовенства і знаті, а також народний костюм. Особливою розкішню відрізнялося оздоблення головних уборів – кокошників. Часто вся поверхня суцільно зашивалася перлами та бісером, а сам убір доповнювався сіткою з бісеру, склярусу і перлин, що прикривала лоб. В світському рукоділлі бісером вишивали шпалери, картини, оббивку меблів, сувенірні дрібниці тощо. У народному рукоділлі, окрім декору костюму, з бісеру робили ажурні коміри, що прикрашали жіночу сорочку і довгі стрічки підвісок, пояса і сережки, браслети, гайтани (вид нагрудних прикрас) тощо [7, с. 12-14].

В Україні основними сферами застосування бісеру були: оздоблення національного одягу та виготовлення прикрас; церковні вироби (священницьке облачення, літургійні тканини, хоругви, ікони тощо); предмети хатнього декору та вжитку. Серед прикрас особливого розповсюдження набули гердани – прикраси для голови, шиї та грудей, форми яких складаються зі стрічкових елементів, мониста, силянки-коміри. Бісерні прикраси носили не лише жінки, а й чоловіки, зокрема, ними оздоблювали головні убори, створювали невеликі весільні букетики. Окрім того, бісером вишивали традиційні сорочки, верхній одяг [8].

З європейських країн, де бісер розповсюдився в першу чергу, він потрапив в усі кінці світу. Наприклад, в Індії, яка славиться коштовними прикрасами, скляний бісер поєднували з іншими матеріалами – шматками слюди, дзеркал тощо. Там існує унікальна технологія виготовлення браслетів, інкрустованих цими матеріалами. Їх виготовляють з особливої смоли (так званої «лак»), у яку додають барвники, потім з отриманої теплої маси формують плоский браслет і вдавлюють в неї, створюючи орнамент, оздоблювальні матеріали [7, с. 10-11].

Особливо яскраво бісерне мистецтво проявилось у самобутніх племен Африки та Америки, в яких й досі збереглися багаті етнічні традиції. Тут бісер прийшов на заміну традиційним місцевим матеріалам – насінню, черепашкам, кісткам, шкаралупі, крильцям жуків, які не настільки гарні і складніші в обробці. Однак технології виготовлення виробів лишилися такі самі [7, с. 9-10].

В африканських племенах прикраси з бісеру стали відігравати важливу декоративну і соціальну роль. В них, залежно від різновиду виробу, підбору кольорів і способу носіння, кодували певне послання. Наприклад, в племені Самбуру за кількістю прикрас можна визначити соціальний статус власника. У племені ндебеле серед більш звичних виробів цікавими є «ляльки плодючості», повністю виготовлені з бісеру, а також специфічна техніка бісероплетіння, яка дозволяє плести щільне полотно з характерним розміщенням бісеринок трохи під кутом [2].

Серед племен Америки можна відзначити Сарагуро з Еквадору та мексиканське Учюлі. Жінки сарагуро виготовляють широкі мереживні кольє в особливий техніці. Її суть полягає в тому, що кольє виконується багаторядним плетінням, а його нові ряди кріпляться не до намистин попереднього ряду, а до нитки між ними [5]. Учюлі відзначились ритуальними, багатими на символіку, предметами – масками, черепами, зооморфними статуетками та іншим. Зазвичай їх виготовляють з дерева, яке потім покривають бджолиним воском та інкрустують мозаїкою з бісеру, що вдаюється у віск доверху отвором [3].

Висновки та перспективи подальших досліджень. Таким чином, можна констатувати, що художні особливості бісерного мистецтва багато в чому залежали від національно-етнічної специфіки окремого регіону, в якому воно розвивалося, набуваючи нових форм та значень. Вони могли бути як подібними до мистецтва інших регіонів, так і неповторними і самобутніми. Наразі існує ще великий масив неопрацьованої інформації з теми, що потребує подальшого наукового дослідження.

Список використаних джерел

1. Бейкер. А. Цветы из бисера. Москва: Кристина и Ко, 2007. 124 с.
2. Бисер в этнических украшениях Африки [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://olga-mir.blogspot.com/2012/02/blog-post_18.html. Назва з екрана.
3. Бисер и мескалин [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://edwina280397.livejournal.com/32565.html>. Назва з екрана.
4. Зайцева Н. К. Искусство бисероплетения. Москва: ОЛМА Медиа Групп, 2007. 175 с.
5. Колье-воротник из бисера «Сарагуро» своими руками. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://bestbiser.com/mk-2/kolie/kole-vorotnik-iz-bisera-saraguro-svoimi-rukami>. Назва з екрана.
6. Люневильская вышивка: секреты мастерства. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://blog.mirkrestikom.ru/ljunevilskaja-vyshivka-sekrety-masterstva/>. Назва з екрана.

7. Тимченко Э. А. Энциклопедия бисерного рукоделия. Смоленск: Русич, 2007. 224 с.
8. Федорчук О. С. Бісер у декорі традиційного одягу українців (питання типології). Народознавчі зошити, 2012. №3 (105). С. 452-468.
9. Чиотти Д. Бисер/Пер. с итал. Москва: Ниола 21-й век, 2002. 160 с.

The article is researches the peculiarities of the beadwork traditions of several countries and ethnic groups. The historical development of beads as a material and its adaptation to the needs of different communities in the course of distribution around the world is considered. Described the technologies of beadworks and their specifics features.

Key words: beads, arts and crafts, decor, product, tradition.

УДК 008+78(477)+(438)

Балакунець О.В., студентка II курсу

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

УКРАЇНСЬКА НАРОДНА МУЗИКА У ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ ПОЛЬСЬКОГО ПОХОДЖЕННЯ

У статті розглядається вплив української народної музики на творчість музикантів польського походження, на формування національних композиторських шкіл і становлення музичної освіти.

Ключові слова: народна творчість, народна музика, музиканти польського походження.

Музикантів, яких об'єднувало звернення до українського фольклору, в першій половині XIX століття було дуже багато і різними були їх обдарування і композиторський хист. Хоча серед них не було видатних митців, однак своїм творчим набутком вони збагатили загальнокультурний фонд українського народу, залишивши самотню творчу спадщину, як от: камерно-інструментальну (варіації, транскрипції, фантазії, танцювальні п'єси, аранжування народних пісень, танців), фортепіанну і вокальну (обробки народних пісень, власні твори, стилізовані під народну музику). Ці твори виконувались однаково як у салонах, так і під час домашнього музикування, використовувались у педагогічній практиці, охоплювали всі сфери музичного побуту. Такий великий інтерес до народної творчості був породжений епохою романтичної культури XIX століття і реалізувався в активному збиранні й виданні цими діячами народнопісенного матеріалу, його аранжуванні, гармонізації, появи різних творів, заснованих на українській народній музиці. Фольклорист П.Чубинський про культурне життя польських дворян Правобережної України писав: «Українські мелодії, з

якими познайомили польську публіку в 30-х роках Вацлав-з-леська і Жего-та Паулі, а з 60-х Коципінський, зробилися модними і служили багатою те-мою для композиторів, таких, як Козловський, Яронський, М.Завадський, І. Коморовський, Ясінський, Обниський, навіть К.Ліпінський, почасти Монюшко та інші. Народні пісні і композиції на теми українських пісень розкупувались нарозхват» [1, с. 255]. Так, «інтонації українського му-зичного фольклору простежуються у народно-національних джерелах му-зики не тільки у композиторів, що походять з України, Монюшка, який жив в Росії, а й Шопена, про що писав, зокрема, Ярослав Івашкевич» [2, с. 134]. Життя і творчість музикантів польського походження Юзефа Витвицького, Едуарда Добжинського, Міхала Завадського, Владислава Заремби, Антона Коципінського, Анджея Ямовича, Ігнація Яна Падерев-ського та багато інших нерозривно пов'язані з Україною. Усі вони були виховані у шляхетсько-польських традиціях, але, перебуваючи тривалий час в українському середовищі, органічно засвоїли українську культуру, що, зрештою, зумовило характерні особливості їх творчості. Найбільш ранніми музичними враженнями здебільшого ставали народні мелодії, почуті від няньок, челяді, селян. Українські народні пісні й думи, що їх розносили бандуристи і лірники, звучали по маєтках і селах, в польсько-му домашньому побуті й салонах знаті. Польський публіцист і історик Є. Геленіуш писав, що «панночки з задоволенням виспівували україн-ські пісні у супроводі фортепіано, створюючи на цій основі різноманітні салонні варіації» [3, с. 332]. А вишукане віденське товариство захоплюва-лося українськими піснями у виконанні Саломеї Словацької-Бекю.

Важливий вплив українська народна музика мала на музикантів поль-ського походження, життя і творчість яких пов'язані із Кам'янцем-По-дільським – духовним і культурним центром Поділля. Серед багатьох музикантів, чия спадщина однаково належить польському й українсько-му народам, слід назвати Антона Коципінського (1816–1866) – компози-тора, етнографа і педагога. Проживаючи з 1845 до 1849 року у Кам'ян-ці-Подільському, він поряд з композиторською і етнографічною діяльні-стю займається і педагогічною роботою. Серед його учнів найбільш відо-ме ім'я Владислава Заремби, згодом відомого композитора і педагога. У 1856 році Коципінський видає монографічне етнографічне дослідження «Ярмарок на Україні», а в 1862 – збірку «Пісні, думки і шумки руського народу на Поділлі, Україні і в Малоросії». Крім цього, він автор багатьох вокальних і фортепіанних творів. І сьогодні надзвичайно популярними є подільські народні пісні «Гандзя», «Ой під вишнею», «Чом я в лузі не ка-лина була» та ін. Ім'я Михайла Завадського (1828–1887) – композитора,

піаніста і педагога теж пов'язано з Кам'янцем-Подільським. Тут він працював учителем співу. Його творча спадщина нараховує понад 500 творів, більшість з яких пов'язана з українськими темами. Серед них незакінчена опера «Марія», 12 думок для фортепіано, 42 шумки, 4 запорізькі марші, 2 рапсодії та ін. Важливий його внесок і у розвиток фортепіанної музики: вперше звертається до жанру рапсодії. Владислав Заремба (1833–1902) – композитор, піаніст і педагог теж знаний у Кам'янці-Подільському, оскільки музичну освіту здобував тут у А.Коципінського, а згодом декілька років працював учителем фортепіано. Він автор численних фортепіанних творів п'єси «Прощання з Україною», «Думка-шумка», «Реве та стогне Дніпр широкий» та ін.), романсів та пісень на слова українських і польських поетів (понад 30 – на вірші Т.Шевченка), обробок популярних пісень для голосу і фортепіано тощо. Важливим його доробком є видання збірок для навчальних цілей, як от: «Пісенник для дітей» і для фортепіано «Маленький Падеревський».

Великого подиву, захоплення і вдячності заслуговує саможертвна праця з організації і налагодження музичної професійної освіти у Кам'янці-Подільському відомого скрипаля, педагога, диригента і композитора Тадея Ганицького (1844–1937). Він закінчив Віденську консерваторію (1872), Берлінську Академію (1876), був професором консерваторії у Берліні (1877), Варшаві і Лодзі (1894–1901), Петербурзі (1901–1902), концертував як скрипаль-соліст, йому пророкували велику кар'єру, його визнала Європа. Але Т.Ганицький повертається на Батьківщину, продає масток Чемериси і на виручені гроші відкриває у Кам'янці (1903 р.) музичну школу, яка діяла з перервами до 1921 року. У 1927 році вона переросла в музичну профшколу, а у 1930 – у музичний технікум ім. М. Лисенка. Весь цей час незмінним директором і професором був Т. Ганицький. Крім педагогічної діяльності, Т.Ганицький провадив і велику музично-просвітницьку роботу. У 1914 році створив симфонічний оркестр і концертував з ним, займався збором фольклорних пісень, видав збірки власних творів для фортепіано, скрипки, навчально-методичні розробки, щоб якось поповнити «...своїми музичними творами убогу нашу музичну літературу...» [4]. Однак його творча спадщина майже втрачена, пошуком її займаються музикознавці. Похований Т.Ганицький у Кам'янці-Подільському, а його ім'я носить сьогодні міська дитяча музична школа № 1.

Отже, підсумовуючи, скажемо, що українська народна музика, пісня мала величезний вплив на творчість музикантів польського походження, формування їх композиторського хисту, школи. Народившись тут, вони

полюбили чарівну українську природу, народну пісню і поезію з їх мелодійністю, багатством образів, особливим світоглядом, душевністю і простотою, захоплювалися героїчним минулим українського народу. У польській літературі й образотворчому мистецтві виник навіть цілий напрямок – «українська школа».

Список використаних джерел

1. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край, снаряженной Императорским русским географическим обществом. – СПб., 1872. – Т. 7. – С. 255.
2. Шамаєва К. Музикант-просвітителъ з Поділля / К.Шамаєва // Український музичний архів. – К., 1995. – С. 134.
3. Heleniusz E. Wspomnienia lat minionych. Krakow, 1876. – Т. 2. – S. 332.
4. Геренович В. Т.Ганицький з нагоди 55-річчя музичної діяльності) / В.Геренович // Червоний кордон. – 1928. – 3 березня.

УДК 746.5:7.012

Банар Н.О., магістрантка I курсу

Науковий керівник: Кліщ О.А., кандидат архітектури, старший викладач

ТЕХНІКИ ФОРМУВАННЯ БІСЕРНИХ КОМПОЗИЦІЙ

У статті висвітлено поширені техніки створення виробів з бісеру; досліджено найвідоміші техніки бісероплетіння на території України; розглянуто етнографічні аспекти українських бісерних композицій.

Ключові слова: бісер, техніка, плетіння, мистецтво, композиція.

Художня обробка бісеру, як і будь-який вид декоративно-прикладного мистецтва, відрізняється яскравими національними рисами. Виготовлення прикрас, декору для одягу й інтер'єру із дрібних намистин, бісеру, стеклярусу – один із найдавніших видів народної творчості. В Україні проблеми дослідження народних прикрас, в тому числі із бісеру, у своїх працях торкалися І. Дядечко, Г. Врочинська, М. Сафронова, Г. Савчук, Г. Стельмащук та ін.

Автор статті має на меті класифікувати основні бісерні техніки; розглянути різновиди бісерного мистецтва, дослідити його поширення на теренах України.

За всіх часів бісер цінувався за своїми зовнішніми характеристиками, які, насамперед, проявляються у його високих естетичних та фізичних якостях. Матеріал, з якого виготовляють бісер, може зберігатися протягом довгого терміну, що зумовлено його низькою світлочутливістю, крихкістю, високою вологостійкістю. Використання бісеру різноманітне. З нього можна виготовляти найвибагливіші декоративні речі – від елементарних

прикрас до складних композицій. Щоб створити бісерний виріб високої художньої якості, можна звернутись в минуле – до вивчення історії, прийомів й технік, орнаментики та символіки даною мистецтва, або ж навпаки, володіючи необхідними практичними вміннями і теоретичними знаннями, – орієнтуватися на створення принципово нових виробів.

Основою бісерного мистецтва, звичайно, є володіння його техніками. Існує декілька напрямів творчої роботи з використанням бісеру: ткацтво бісером, силянка, плетення з бісером, вишивка бісером, бісерна мозаїка, дровове плетіння, а також бісероплетіння – створення прикрас та художніх виробів з бісеру.

Виділяють певні ознаки, за якими систематизують різновиди бісерного плетіння, серед яких їх класифікація за формою виробу:

- ланцюжки – найпростіше плетіння хрестиком;
- джгути – бувають суцільними або ажурними, мозаїчними, спіральними, витими, квадратними або тригранними. Існує безліч схем та видів плетіння, які визначають форму та фактуру бісерних джгутів;
- бісерне полотно – може бути суцільним і ажурним. Виділяють такі техніки, як бісерне ткання, гобеленові плетіння, плетіння на верстаті, плетіння сіткою, «ялинкою», монастирське та слов'янське плетіння, плетіння простою та повітряною мозаїкою (цегляне плетіння). Вироби з ажурного бісерного полотна виділяються за рахунок фактури; із суцільного – за рахунок візерунків та орнаментів;
- квіти з бісеру створюються техніками плетіння на дроті, голчастого, петельного та дугового (французького) плетіння, з допомогою якого можна створювати ажурні та легкі вироби;
- фулерени – об'ємні фігури з бісеру, іграшки, намистини, кулі [4].

На території України певні види технік створення прикрас із бісеру, а саме ткацтво герданів (від тюркського гардан, герден – шия) і силянки (від староукраїнського – силяти – нанизувати) нашійні та нагрудні були найпоширенішими серед національних оздоб одягу. Їх виготовляли із дрібного якісного прозорого та непрозорого бісеру яскравих кольорів без застосування голок. Такий безголковий спосіб низання був традиційним і разом з тим надзвичайно трудомістким і тривалим процесом. Орнаменти бісерних прикрас найчастіше перегукувались з орнаментами вишивок та тканих виробів, а схеми передавалися з покоління у покоління від майстра до учня. Використання бісеру у народному костюмі є самостійною галуззю декоративно-ужиткового мистецтва [1].

Скляні коралики, дуті намистини, мальовані пацьорки та стрази використовували для виготовлення недорогих ювелірних оздоб: намист, се-

режок, каблучок, що мали попит серед незаможних міщанок та селянок. Традиція декорувати бісером народний одяг хоча і була відкритою до розмаїтих зовнішніх впливів, однак розвивалася в середовищі національного мистецтва, що безперечно стало визначальною умовою формування самобутніх рис цього цікавого художнього явища української культури [2].

Існуюча в бісерному рукоділлі національна стилістика і художня образність відповідають високим критеріям художньої якості декоративно-прикладного мистецтва, а сам бісер стає активним кольорово-графічним декоративним елементом. Використання традиційних для окремого регіону схем, типів прикрас, колористичного рішення виявляє належність виготовлених виробів із бісеру до декоративно-ужиткового мистецтва, де сам виріб демонструє традиції конкретного регіону та розглядається виключно в етнографічному аспекті.

Предмети побуту, прикраси такого типу цікаві дослідникам, перш за все, як продукт народної творчості, де має місце копіювання, наслідування або відтворення не тільки інших прикрас і багатовікових канонів, а й частини предметного середовища [3].

Тому подібні перші кроки на шляху оновлення канонічних традицій при виготовленні прикрас з бісеру разом із свідомим намаганням вписатися у загальносвітовий процес етнографічної самоідентифікації націй сприятимуть входженню сучасного українського народного мистецтва у світовий контекст художнього дизайну.

Список використаних джерел

1. Герман М. М. Основные принципы классификации видов искусств / М. М. Герман, В. К. Скатершинов. – Москва: Эксмо, 2002. – 206 с.
2. Савчук Г. З історії українських жіночих прикрас / Г. Савчук. – Львів, 2012. – С. 127–136.
3. Федорчук О. Українські народні прикраси з бісеру / О. Федорчук. – Львів: Свічадо, 2007. – 120 с.
4. Виноградова Е. Большая книга бисера / Е. Виноградова. – Москва: Валери СПД, 1999. – 432 с.

The article outlines the widespread techniques of creating beads products; the most famous techniques of beading on the territory of Ukraine are researched; ethnographic aspects of Ukrainian beads composition are considered.

Key words: beads, technique, weaving, art, composition.

Барицька О.О., магістрантка I курсу

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

МЕТОДИ ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНОГО СПРИЙМАННЯ У МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

У статті розглядаються проблеми формування музичного сприймання у дітей молодшого шкільного віку, характеризуються методи педагогічного впливу, спрямовані на розвиток навичок усвідомленого сприймання музичного матеріалу учнями на уроках музичного мистецтва.

Ключові слова: *сприймання, музичне мистецтво, учні молодших класів.*

Сприймання музики є складною і багатогранною проблемою, безпосередньо пов'язаною з багатьма гранями духовного життя людини. Портапляючи у коло інтересів різних наук, дана проблема вивчається відповідно у різних аспектах. Основоположне значення для вирішення питань музичного сприймання мають положення філософії (О.Андрєєв, Ю.Борєв, І.Зазюн, М.Каган та інші). Значний вплив для розвідки проблеми сприймання музичного мистецтва мали дослідження психологів (О.Леонтьєва, О.Костюка, Б.Тєплова, Л.Готсдінєра, Л.Вигодського та інших), педагогів-музикантів (О.Апраксїної, Н.Вєтлугїної, Н.Гродзенської, В.Шацької, О.Ростовського), музикознавців (Б.Асаф'єва, В.Мєдушевського, Є. Назайкінського), що суттєво розширило коло наукових знань про природу музичного сприймання, а також механізми та шляхи його формування. Проте найменш розробленим є питання про закономірність процесу формування навичок музичного сприймання у школярів молодшого шкільного віку.

Мета статті полягає у висвітленні методів розвитку музичного сприймання молодших школярів на уроках музичного мистецтва.

Одним з важливих видів діяльності на уроці музичного мистецтва є музичне сприймання, оскільки саме воно передреє всім іншим. Сприймання музики в педагогічній науці розуміється як естетичне осягнення музичного явища в єдності його змісту й форми. Це, насамперед, осягнення художніх образів музичного твору й виражених у ньому емоцій і почуттів.

Проблема сприймання музики – одна з найскладніших внаслідок суб'єктивності цього процесу. Головний компонент музичного сприймання – співтворчість – виявляється на рівні безпосередньої, емоційної чутливості до музики. Розвиток сприймання музики – складне завдання, зокрема на початковому етапі навчання. Справа в тому, що молодші школярі,

слухаючи чи виконуючи музику, можуть бути неуважними, потім знову слухати музику, не помічаючи що якийсь час взагалі не чули її. Практика показує, що успішність формування музичного сприймання залежить передусім від методичного забезпечення навчального процесу. Учитель повинен володіти багатьма методами і прийомами, щоб обрати найдоцільніші з них для вирішення конкретного завдання.

Важливим методом формування музичного сприймання Б.Асаф'єв вважав метод наведення, суть якого полягає у такому доборі музичних творів і впливів, які дають змогу непомітно для слухачів спрямувати їх сприймання до «розумної мети». А за допомогою методу спостереження активізується слухова увага до музики, що звучить. У педагогічному аспекті доцільно виділяти групи методів наведення (бесіда, розповідь, пояснення, коментування) і спостереження (саме спостереження, аналіз музичного твору, порівняння за контрастом і аналогією, моделювання тощо) [1].

Метод розповіді – це усний монологічний виклад інформативного матеріалу з метою забезпечення учнів необхідними музикознавчими знаннями. Ефективність розповіді про музику залежить від того, якою мірою вона стимулює образне мислення учнів і викликає в них емоційне ставлення до музичного мистецтва. Метод бесіди застосовується у взаємодії вчителя й учнів при підготовці до слухання музичного твору, у процесі обміну враженнями від сприйнятої музики та її аналізу. Вчитель, спираючись на наявні в учнів знання і досвід музичної діяльності, користується запитаннями, наводить учнів на сприймання музичного твору, підводить їх до розуміння і засвоєння нових знань. Метод пояснення полягає у розкритті вчителем змісту музичного твору, його образів, динаміки їх розвитку, значення провідних засобів виразності. Використовується після повторних прослуховань твору, у ході його аналізу. До цього методу вчитель звертається також при формуванні умінь і навичок музично-виконавської діяльності, пояснюючи шляхи і способи оволодіння ними. Метод коментування використовується у процесі повторного прослуховання складного музичного твору, коли потрібно привернути увагу учнів до тих його сторін, які ними не були достатньою мірою сприйняті. Важливо дотримуватися почуття міри: коментування не повинно заглушувати музику, відволікати від неї численними поясненнями, а навпаки, робити її зрозумілою і ближчою. Метод художньо-педагогічного спілкування спрямовує на обмін інформацією, вироблення єдиної стратегії взаємодії, сприймання і розуміння іншої людини. Предметною основою спілкування на уроці музики є музичне сприймання як форма художнього спілкування. Спілкування з художнім світом музичного твору передбачає як передмову

проникнення у цей світ через звукову форму. Результатом складного процесу особистісного впливу твору під час спілкування з ними є естетичне переживання [4].

Метод спостереження полягає у цілеспрямованому спеціально організованому сприйманні музичних творів та інших музичних явищ. Слухове спостереження за розвитком музики потребує активізації всіх психічних процесів особистості, особливо зосередженості слухової уваги і музичного мислення.

Метод аналізу музичного твору полягає у застосуванні в музично-освітньому процесі логічних прийомів, згідно з якими музичні явища розглядаються за окремими ознаками. Цей метод без зайвого спрощення співвідносить емоційно-образний зміст музичного твору з інтересами і можливостями учнів, забезпечує його естетичне осягнення. На його основі відбувається послідовне, систематичне прилучення школярів до музики, до розуміння ними її особливостей. Метод порівняння за контрастом і аналогією полягає у встановленні схожості й відмінності між музичними творами та їх виконанням. Порівняння за контрастом дає змогу помітити те, на що недосвідчений слухач не зверне увагу, дозволяє яскравіше відтінити своєрідність музичних творів різноманітних жанрів.

Отже, за допомогою відповідного комплексу методів, відбувається активізація та оптимізація навчально-виховних й емоційно-естетичних можливостей впливу музичного мистецтва, що становить основу педагогічного керівництва музичним сприйманням учнів.

Список використаних джерел

1. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс / Б.В. Асафьев // Кн. 1-2. – Ленинград: Музгиз, 1963. – 189 с.
2. Кабалецький Д.Б. Як розповідати дітям про музику? / Д.Б. Кабалецький. – Київ : Музична Україна, 1982. – 320 с.
3. Печерська Е. Роль кольорових уявлень молодших школярів у процесі сприймання музики // Мистецтво та освіта. – 1999. – №4. – С. 21-23.
4. Ростовський О.Я. Педагогіка музичного сприймання / О.Я. Ростовський. – Київ : ІЗМН, 1997. – 250 с.

The article deals with the problems of forming musical perception in children of elementary school age, describes the methods of pedagogical influence aimed at developing the skills of conscious perception of musical material by students at musical art lessons.

Key words: perception, musical art, junior pupils.

Бондарчук С.П., магістрантка I курсу
Науковий керівник: **Бренюк А.Г.**, кандидат мистецтвознавства,
старший викладач

ГЕНЕЗА ТА РОЗВИТОК ЖІНОЧОГО ОДЯГУ В ІСТОРИЧНОМУ КОНТЕКСТІ

У статті висвітлена еволюція функції жіночого одягу від його первинного призначення як засобу захисту тіла від зовнішніх дій навколишнього середовища до образотворчих якостей. Основну увагу приділено декоративним особливостям та формотворчим засадам.

Ключові слова: одяг, наряд, прикраса, історія, декор.

Мета: дослідити особливості розвитку жіночого одягу в історичному аспекті; висвітлити його художньо-естетичні характеристики.

На сьогодні широко представлені дослідження в історії українського костюма та аналіз локальних його відмінностей. Даної проблеми у своїх дослідження торкалися такі науковці як Васін З. О., Камінська Н. М., Косміна Т. В., Матейко К. І., Миронова В. В. Дотичною до теми дослідження є праця Баранова В. Д. «Давні слов'яни».

Поява одягу сягає найдавніших часів людського суспільства. Маючи давню історію він поступово удосконалювався, ускладнювався і ставав дедалі різноманітнішим. Проте всі типи одягу виникли від двох основних, найпримітивніших прототипів: плечового одягу у вигляді накинутої на плечі шкури і поясного одягу – шкури, пов'язаної навколо стегон. Завдяки опорі на плечі перший прототип породив величезну різноманітність форм: плащі, сорочки, каптани, піджаки тощо. З другого розвинулися форми одягу, які кріпилися на стегнах: фартухи, спідниці, штани та ін. [2].

Серед розмаїття видів і форм одягу, створених людством упродовж його історичного розвитку, є декілька найважливіших типів, які послідовно відбивають основну лінію його еволюції. Найпростішим є одяг, що огортає або драпірує тіло людини і тримається на ньому за допомогою поясів, зав'язок, застібок тощо. Він є характерним для ранніх періодів історії людства. Типовий для стародавнього світу, він набував особливого розвитку в античному рабовласницькому суспільстві. Другим типом є одяг, який тримається на тілі жінки завдяки природним розширенням людської фігури (на плечах або стегнах). Залежно від способу одягання, пов'язаного з основним типом крою, цей одяг поділяється на два підтипи: а) глухий або накладний одяг, який не має суцільного переднього (чи заднього) розрізу, а тому вдягається через голову; б) розстібний одяг, який має спереду (від-

ше ззаду) суцільний розріз на всю довжину, що дає можливість одягати його на торс ззаду в рукава (чи пройми) й носити за бажанням закритим або розкритим.

У нашій щоденній розмовній мові під словом «одяг» розуміємо, звичайно, лише прикриття для торса і кінцівок (рук та ніг), якими є плаття, жакети, сорочки, штани, спідниці тощо. Для прикриття голови вживаємо вислів «головний убір», для прикриття нижніх частин – «взуття» і «панчохи». Проте в широкому значенні слід називати всі види прикриття, що закріплюються на тілі або одягаються і служать захистом від зовнішньої дії навколишнього середовища, незалежно від того, яку частину тіла вони прикривають. Отже, до одягу належать: а) натільний або власне те, що прикриває торс і верхні частини кінцівок; б) головні убори (хустки, чепці, капелюшки, шапки, капюшони); в) взуття, в тому числі й прикриття для гомілки (панчохи, гетри); г) для верхніх кінцівок – рукавички, муфти [1].

Серед речей, які носить жінка, починаючи з ранніх етапів розвитку суспільства, велику роль відіграють прикраси, або ширше – наряд, що з'явився майже водночас із одягом. Наряд, як виходить із самої суті слова, має прикрашати людину, робити її красивішою, наряднішою. Проте спочатку вони мали більш практичне, утилітарне призначення і тільки згодом перетворилися на власне прикраси.

Серед розмаїття елементів наряду жінки можна виділити такі основні типи: 1) прикраси, які іноді називають нерухомими, оскільки вони фіксуються на самому тілі; 2) прикраси, котрі надівають, натільні, або рухомі, що їх прикріплюють на тілі чи одязі й вільно знімають; 3) прикраси одягу (його декор), які фіксуються на самому одязі; 4) форми, лінії та пропорції одягу, що підкреслюють силует костюма. Прикраси, які фіксуються на самому тілі, мають дуже давнє походження. До них належить, по-перше, розмальовування тіла й обличчя, що є характерним для малорозвинених народів. Історичною спадщиною такого розмальовування є поширена в усі часи і в усіх народів косметика обличчя: білення та пудрення, застосування рум'яни, нанесення тіней і темних рисочок навколо очей, фарбування губ тощо. По-друге, татуювання, рубцювання і спотворення окремих частин тіла, як-от забинтовування ніг у китайнок, що перетворювало ступню на мініатюрне потворне «копитце», або відтягування мочок вух до плечей у негритянських племен Верхнього Нілу. По-третє, зачіски, так звана укладка волосся (власного чи париків) – улюблена прикраса жінки майже на всіх стадіях розвитку суспільства (зачіску часто супроводжує фарбування волосся).

Ще поширеніші й численніші начіпні, або рухомі, прикраси, що їх безпосередньо надівають на окремі частини тіла (браслети, перстні, обручі, намиста, декоративні пояси) чи закріплюють на тілі й одязі зав'язками, ланцюжками, застібками (брошки, пряжки, сережки), а також прикраси, які входять до складу головних уборів (діадеми, вінки, гребінці, пір'я тощо). Деякі прикраси виконують і допоміжну, утилітарну функцію – при-тримують, закріплюють, стягають одяг чи волосся. Обидва типи прикрас (нерухомі й рухомі) не завжди пов'язані з одягом і можуть бути використані цілком самостійно – лише як доповнення до одягу.

Значно більший інтерес для історії костюмів становлять прикраси третього типу, що фіксуються на самому одязі й перетворюються на невід'ємну його частину. З розвитком костюмів прикраси самого одягу поширюються дедалі більше, стають надзвичайно різноманітними. По-криття одягу прикрасами і декорування – має на меті зробити його красивим, а вся розмаїта сукупність прикрас і забарвлення жіночого одягу становлять його декор. Способи декорування одягу дуже різноманітні: тут і декорування самого матеріалу за допомогою суцільного фарбування чи окремих елементів, без нанесення якогось певного узору, або поєднання різних за кольором частин одягу (засобом прикрашання виступає сам колір чи поєднання кольорів); тут і декорування матеріалу одягу шляхом нанесення на нього різними способами (тканням, вибіркою, вишивкою, аплікаціями, розписом) різноманітних узорів, фігур, зображень, рівномірно розташованих на полі тканини або зведених в орнаментальні плями й смуги (наприклад, кайма); тут і декорування одягу за допомогою рельєфних прикрас, утворених на ньому як із самого матеріалу (оборок, воланів, рюшів, гофрування, бантів), так із хутра, мережив, бантів, бахроми тощо. Суттєвою ознакою такого типу декору є його рельєфність (на відміну від площинного характеру згаданих вище типів). Цей декор подрібнює площини жіночого одягу, деформує його поверхню і тому, зрештою, тією чи іншою мірою видозмінює його форми і лінії. При цьому лінії ніби ліплять з самого матеріалу, з тканини. Такого типу декор називають ліпним, або рельєфним. Будь-які типи декорування одягу та характер їх комбінувань мають дуже велике значення для вивчення історії костюма, бо вони тісно пов'язані з кроєм одягу.

Висновки. Одяг є невід'ємною частиною життя людини, оскільки виконує функцію захисту тіла від зовнішніх дій навколишнього середовища. Разом з тим він є синонімом естетичного, оскільки охоплює і самостійні прикраси, і частини, елементи та властивості самого одягу, покликані задовольняти естетичні почуття.

Список використаних джерел

1. Історія виникнення одягу [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://osvita.ua/vnz/reports/culture/10478/> – Назва з екрану.
2. Основні функції одягу [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.br.com.ua/referats/Culture/31418-2.html> – Назва з екрану.
3. Виникнення одягу [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.robiv.ru/art/Vozniknovenie_odezhdi – Назва з екрану.
4. Основні форми одягу [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.thingshistory.com/istoriya-vozniknoveniya-odezhdy/> – Назва з екрану.

The article highlights the evolution of the function of women's clothing from its original purpose as a means of protecting the body from external environmental actions to the visual qualities. The main attention is paid to decorative features and formulating principles.

Key worlds: *clothes, outfit, ornament, history, decor.*

УДК 78.071.2:780.641 Твердохліб А.

Войтюк М.П., магістрантка I курсу

Науковий керівник: **Маринін І.Г.**, канд. пед. наук, професор

МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНІ АСПЕКТИ РОБОТИ ТА ТВОРЧІ ДОСЯГНЕННЯ КЕРІВНИКА ОРКЕСТРУ СОПІЛКАРІВ АНАТОЛІЯ ТВЕРДОХЛІБА

Аналізуються особливості роботи та творчі досягнення керівника народного оркестру сопілкарів «Фольклор» (м. Кам'янець-Подільський) А. Твердохліба.

Ключові слова: *народний оркестр сопілкарів «Фольклор», оркестрові сопілки, оркестрове виконавство.*

Народився Анатолій Миколайович 22 вересня 1944 року у селі Довжок Кам'янець-Подільського району Хмельницької області. Там пройшли дитячі та юнацькі роки. Обравши для себе фах музиканта, згодом навчався по класу баяна в Чернівецькому музичному училищі (1972 р.), а надалі – на музично-педагогічному факультеті Кам'янець-Подільського державного педагогічного інституту (1978 р.).

Лише той факт, що він самотужки, будучи незрячим, професійно засвоїв гру на низці музичних інструментах: як труба, кларнет, баритон, сопілка, саксофон, свідчить про надзвичайно щедрю любов до інструментального музичного мистецтва, фантастичне прагнення до пізнання нових, незнайомих відчуттів у музиці, кришталеву чистий і багатий внутрішній світ, із яким він готовий безкорисливо поділитися з людьми.

Мета статті полягає у висвітленні творчого внеску музиканта-педагога, керівника ансамблю сопілкарів «Фольклор» Кам'янець-Подільського УТОСу Анатолія Твердохліба в розвиток сопілкового виконавства, його роль у збагаченні оригінального музичного фонду народно-інструментального мистецтва Південно-Західного Поділля. Мета передбачає завдання з'ясувати особливості музично-методичної роботи А. Твердохліба в оркестрі сопілкарів.

Для Анатолія Твердохліба випала доля творити справжнє мистецтво – особливу інструментальну музику у найбільш складній формі – оркестровому виконавстві сопілкарів, яке потребувало феноменальних музичних слухових здібностей, професійної музичної майстерності, надзвичайних унікальних психолого-педагогічних умінь у роботі з оркестрантами, котрі переважно є інвалідами I-II груп по зору. Нелегкий життєвий досвід А. Твердохліба продемонстрував, що сліпота чи навіть втрата зору в дорослому віці (як сталося з ним) не може бути перешкодою для набуття і збагачення духовного і професійного потенціалу.

У 1982 році Анатолій Твердохліб очолив оркестр сопілкарів «Фольклор». Робота з творчим колективом вимагала надзвичайних професійних умінь до нової справи, оскільки сопілку не лише важливо досконало змайструвати, а й точно налаштувати. Таку важливу справу доручили А. Твердохлібу, на той час керівнику хору УТОС, духового та естрадних оркестрів, який володів абсолютним музичним слухом. На створення творчого колективу і налаштування сопілок визначили тримісячний термін. Однак, Анатолій Миколайович впорався за тиждень, що досить приємно всіх здивував. Надалі він самотужки вивчав гру на всіх оркестрових сопілках, їх техніко-виконавські характеристики, а також теоретичні основи інструментування: розміщення оркестрових голосів у партитурі, характерні особливості й закономірності оркеструвань, їх художньо-виражальні можливості, тембральні поєднання, які б унеможливлювали утворення монотонного колориту звучання, що є специфічним явищем для сопілкового оркестру. Йому довелося по Брайну опрацювати наукову, методичну й нотну літературу та створювати перші власні оркестрування.

Його методика формувалася й апробувалася внутрішнім відчуттям, власним баченням доцільності використання тих чи інших педагогічних методів та прийомів у репетиційній роботі з незрячими людьми. Особливу увагу в творчому процесі А. Твердохліб приділяє послідовному запам'ятовуванню, тобто слуховій пам'яті, яка є одним з важливих елементів музичної пам'яті. Наприклад, нотний текст музичних творів керівник оркестру кожному із виконавців диктує напам'ять. Достовірність

відтворення твору в мелодичному, гармонічному, поліфонічному викладі детально аналізується й корегується керівником. Через свій внутрішній слух він чує окремі голоси і всі голоси партитури оркестру сопілок разом.

Відомо, що для професійних колективів існує особливе правило: якщо велику кількість складу оркестру складає духовна група (особливо сопілки), то виникає вірогідність неточного фальшивого звучання. Таким чином, керівники таких колективів намагаються дистанціюватися від практики масового використання сопілок в оркестровій грі, оскільки цей фактор є пагубним для дотримання чистого інтонування. Відомий український дослідник народно-інструментального музикування П. Іванов зазначав, що «зменшення кількості сопілок, лір та цимбалів сприяло підвищенню чистоти інтонації» [1, с. 22].

Однак, завдячуючи високому фаховому рівню керівника колективу А. Твердохліба, кількісний склад якого налічував більше 20 осіб, звучання оркестру було якісним і філігранним (без пониження чи підвищення інтонування). Оскільки такий оркестр є єдиним в Україні, то звісно, створення репертуарного доробку іншими фахівцями для нього було проблематичним, позаяк без знання специфіки сопілкового звучання «із середини», марно сподіватись на повноцінне, врівноважене звучання. Як правило, весь репертуар добирається і формується із власних оркеструвань його керівника – заслуженого працівника культури України Анатолія Твердохліба.

У репертуарному доробку є опрацювання творів класичної музики зарубіжних композиторів, наприклад «Неаполітанська пісенька» з балету «Лебедине озеро» П. Чайковського, «Вальс у лісі» І. Штрауса, «Циганський романс» П. Сарасате, «Угорський танець №5» І. Брамса тощо. Основу репертуару складають оркестрування А. Твердохліба подільської народної музики: «Подільський марш», «Подільська полька», «Подоланка» (українська гаївка). Значну увагу, керівник приділяє опрацюванню українських народних танцювальних мелодій та пісень: «Бандура» (українська народна пісня), «Віночок українських народних пісень», українська полька «Гандзя», Варіації на тему української народної пісні «Їхав козак за Дунай», «Запорізький марш» (музика Є. Адамцевича), «Українська полька» (музика О. Беца), «Березнянка», «Українська полька» (музика Є. Козака). Анатолій Миколайович у «живому звучанні» вивіряє особливості звучання сопілкової палітри, її темброві фарби. Через вміле поєднання, збалансування голосів, правильне розташування у теситурному розміщені тих чи інших груп інструментів, натхненно «експериментує» у власній «творчій лабораторії» – сопілковому оркестрі. І сьогодні репертуар колек-

тиву систематично поповнюється новими творами й періодично звучить у програмах українського радіо і телебачення, де неодноразово записувався.

Після одного з таких концертів у Палаці «Україна» режисер-постановник, народний артист України Дмитро Мухарський зазначив, що: «колектив є унікальний... навряд чи у Європі знайдеться йому подібний. А той факт, що оркестр існує так давно, набув високого професійного рівня, свідчить, що він потрібен не лишень самим музикантам, а, головне, слухачам» [2, с. 4].

На жаль, 24 грудня 2009 року перестало битися серце самовідданого творчій справі митця Анатолія Твердохліба.

Творча, неординарна постать подільського самородка-музиканта А. Твердохліба заслуговує уваги для окремого, всебічного вивчення його невтомної велетенської творчої праці на посаді художнього керівника оркестру сопіларів «Фольклор» міста Кам'янець-Подільського і може слугувати взірцем наступним поколінням у плані безкорисливого служіння народно-інструментальному мистецтву України.

Список використаних джерел

1. Іванов П. Музики з Поділля. Київ, 1972. 67 с.
2. Мірошник Г. Чарівний голос сопілки // Суспільство. Київ, 2004.

Of the national orchestra of pan-pipe players «Folklore» (t. Kamianets-Podilskyi) under the leadership of Honored Worker of Culture of Ukraine A. Tverdokhlib.

Key words: folk orchestra of pan-pipe players «Folklore», orchestral pan-pipes, orchestral performance.

УДК 373.5.016:784

Врублевська К.М., магістрантка I курсу

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

ХУДОЖНЬО-РЕЛАКСАЦІЙНІ ЧИННИКИ У ПРОЦЕСІ СПІВАЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ СТАРШОКЛАСНИКІВ

У статті досліджуються основні художньо-релаксаційні чинники процесу співацької діяльності учнів старших класів.

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

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

час співу. Л.Дмитрієв зазначає, що для досягнення професіоналізму у співі виконавцю необхідно мати не стільки відмінні вокальні дані, скільки – відмінні музичні здібності та яскраво виражені вольові якості [1, 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.

Виклад основного матеріалу. У процесі дослідження ми дійшли висновку, що впровадження художньо-релаксаційних чинників у виконавському навчанні має відбуватись у вигляді спеціальних психофізичних прийомів. На нашу думку, вводити учнів у виконавський процес доцільно починати з прийомів релаксації. Релаксація сприяє зняттю психічних бар'єрів та скутості, що у більшості учнів проявляється як почуття сорому, страху, болісного хвилювання, а перед виходом на сцену у вигляді стресового стану. Звертання до прийомів релаксації як певного етапу розслаблення, за яким наступає активізація м'язів учнів, сприяє успішності навчально-виховного процесу. Слід навчити учнів періодично чергувати розслаблення і активізацію м'язів, що у подальшому дасть їм змогу подолати непотрібну напругу і м'язову скутість. Безпосередньо на процес релаксації впливає створення сприятливого психологічного клімату на заняттях. В момент проведення музичних занять із застосуванням релаксаційних чинників слід враховувати фактори, що мають безпосередній вплив на процес навчання: психологічний клімат, характер стосунків між вчителем та учнями, різноманітні відволікаючі фактори (присутність на уроці сторонніх осіб тощо).

О.Ростовський наголошує на тому, що оскільки такі фактори можуть викликати глибокі зміни в навчальному процесі – як сприяти, посилюва-

ти, 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) [3, 91].

Систематичне залучення старшокласників 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. 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 учню осмислити власне виконання музичного твору з метою подальшої корекції [2, 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. 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, досягнувши чогось, домагається більшого, прагне кращого. 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 творчої діяльності учнів-співаків можна умовно поділити на такі етапи роботи як: мобілізація вольових зусиль в процесі опанування музично-виконавських умінь у єдності із застосуванням художньо-релаксаційних чинників у навчальних заняттях та оприлюднення результатів музично-художньої роботи. Ці етапи повинні бути спрямованими педагогом на заохочення учнів до наполегливого навчання в галузі вокально-хорового мистецтва, до ретельного відпрацювання художньо-виконавських завдань. Водночас необхідно, щоб юні виконавці мали змогу відчутти результат повсякденної роботи, насолодитись концертним успіхом, набути досвіду сценічної діяльності, відчутти радість від мистецького спілкування зі слухачською аудиторією.

Список використаних джерел

1. Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики / Леонид Борисович Дмитриев. – М.: Музыка, 1968. – 675 с.
2. 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, – 145с.
3. Ростовський О.Я. Педагогіка музичного сприймання: Навч.-метод. посібник / 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.

Key words: *activity of singer, performance process, relaxation, concert.*

УДК 004.92:7.012

Гайсюк А.Ю., магістрантка I курсу

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

3D ОБ'ЄКТИ ТА ВЕКТОРНА ГРАФІКА: СПІЛЬНІ І ВІДМІННІ РИСИ

У статті автор коротко аналізує специфічні особливості 3D об'єктів і векторної графіки як способів представлення об'єктів і зображень у комп'ютерній графіці; на основі проведеної характеристики визначає їх схожість та відмінності.

Ключові слова: 3D моделювання, векторна графіка, графічний дизайн, 2D графіка.

Постановка проблеми. Сучасні професійні дизайнери, володіючи інструментами ряду графічних редакторів, здатні поєднувати їх переваги для створення якісних вихідних проектів. Проте у новачків цієї галузі художньої діяльності можуть виникати складності в освоєні однієї програми, не говорячи про їх поєднання. Фахова компетентність дизайнера

багато в чому залежить від здатності швидко вчитися новому та вмінню максимально використовувати можливості програмного забезпечення. Однією з перших сходинок до цього є чітке розуміння основоположних термінів і понять графічного дизайну, таких як векторна графіка і 3D об'єкти та їх розмежування.

3D програми висвітлюються в самовчителях, наприклад, «3ds Max 2009» Смиренка А. С., «3ds Max 2008» Верстака В. А., «SketchUp – просто 3D! Практик» та «SketchUp – просто 3D! Эксперт» Пантелина А. П., «Blender Basics» James Chronister. Тема даної статті ще не була досліджена науковцями.

Мета статті – розкрити сутність понять векторної графіки і 3D об'єкту, визначити їх спільні та відмінні риси.

Виклад основного матеріалу. Векторна графіка – це спосіб створення та представлення зображень в комп'ютерній графіці, заснований на використанні елементарних геометричних об'єктів і графічних примітивів. Об'єкти векторної графіки є графічними зображеннями математичних функцій. До графічних примітивів відносяться такі прості фігури як точки, відрізки, прямі, дуги, кола й еліпси, овали, квадрати і прямокутники. Також використовуються більш складні фігури, наприклад, ламані лінії, криволінійні відрізки (в комп'ютерній графіці для їх позначення є загальний термін «крива»), різні багатокутники, текст і т.д.

У загальному розумінні будь-який графічний примітив являє собою лінію, для якої можна задати певний колір (аж до прозорого), товщину і вид (наприклад, суцільна, штрихова, штрихпунктирна та ін.). Якщо лінія замкнута, то для такого графічного об'єкта можна задавати і змінювати колір внутрішньої області, так звану заливку об'єкта. Для цього можливо використовувати будь-які комбінації кольорів.

Використовуючи графічні примітиви різних форм і кольорів та варіюючи їх взаємне розташування, можна створювати досить складні графічні малюнки [1].

Векторна графіка, як і растрова, дозволяє створювати 2D зображення. 2D (двовимірне графіка) – це розділ комп'ютерної графіки, що працює із зображенням, створеним у двох вимірах, який володіє лише двома параметрами – шириною і висотою. 2D ще називається плоским зображенням [2]. 3D, в свою чергу, формує зображення в трьох вимірах, до параметрів якого додана глибина. Простіше кажучи, 3D – це об'ємне зображення [3].

Розглянувши основні відмінності між векторною графікою та 3D об'єктом можна помітити, що поступово чіткі межі між цими двома поняттями будуть стиратися.

До прикладу, створення 2D векторної графіки схоже з моделюванням 3D: можна конструювати вузли, кути, ребра та грані, копіювати, вставляти, повертати, масштабувати всю роботу однаково. Навіть в Blender3D може бути використана 2D векторна графіка, так як її інтерфейс легший в роботі. Головна відмінність між ними в тому, що працюючи з 3D постійно виникає хвилювання про положення камери та інші пов'язанні з цим речі, тоді як у 2D цього немає. В цьому і є одна з переваг двовимірної графіки – вона дозволяє безпосередньо контролювати зображення та легко його змінювати з відносно простим програмним забезпеченням, тоді як 3D потребує специфічних навиків моделювання, навігації та більш складного і потужного програмного забезпечення для 3D проектування.

Тривимірні моделі в більшості класифікують як вектори, якщо під «вектором» мати на увазі безмежні можливості масштабувати вихідний твір. Проте, остаточне зображення теж можна подаватися растровим.

Ми вважаємо, що чіткість межі між цими двома поняттями залежить насамперед від того, яке визначення ви використовуєте. З плином часу це обговорення стає більш актуальним. Тому ми пропонуємо опиратися на те, що ви робите і якого результату прагнете досягти в проєкті.

Так як більшість інформації має змішаний контент, 3D програми це не щось, що можна чітко назвати векторним чи растровим. Наприклад, Sketchup. Можна побудувати 3D коробку та повертати її як завгодно. Це легко, тому що набір векторних інструкцій комп'ютер швидко обраховує та створює тимчасову растрову версію для основого на пікселях монітора. Можна піти далі, додати текстури, світло, тінь тощо та отримати шляхом рендеру (растеризація в 3D програмах) [4] статичну, деталізовану растрову версію типового вигляду. Варто відзначити, що векторні зображення дають більше інформації при меншому розмірі файлу, ніж растрові. Отже, 2D графіка, яка основана на колірній сітці, це підвид 3D векторної графіки, адже більшість моделей створюються з текстурами і це близько половини роботи дизайнера над ними.

Розібравшись із визначеннями і межами 3D об'єктів та 2D векторної графіки, можна чітко виділити їх подібність та відмінність.

Спільні риси:

- Обидві будують вершини, з'єднані кутами щоб утворити багатокутник;
- Версії обох графіків можна застосовувати, щоб зробити анімацію;
- 2D та 3D можуть використовуватися щоб зробити комп'ютерну презентацію реального об'єкта.

Відмінності:

- Зазвичай, 3D моделі використовують рівні кути, тоді як векторна графіка – вигнуті. Це робить тривимірні зображення залежними від роздільності.
- Перед рендером 3D моделі розбиваються на трикутники, тоді як вектори мають тисячі версій багатокутників.
- 3D моделі при рендері використовують віртуальне світло, а об'єкти векторної графіки ні.
- Очевидно, що будь які 3D ефекти у двовимірній графіці є фальшивими та не змінюють її визначення.

Підводячи підсумок, можна констатувати, що межа між 3D та 2D графікою (зокрема векторною) не є чіткою і має багато нюансів для подальшого вивчення. Розуміння спільності між цими двома поняттями дозволить графічному дизайнеру комплексно вивчати відповідне програмне забезпечення, а відмінностей – створити свій спосіб виконання проекту, переклюкаючись між програмами.

Список використаних джерел

1. Векторна графіка [Електронний ресурс]. – Режим доступу : https://stud.com.ua/43370/informatika/vektorna_grafika. – Назва з екрана. Векторна графіка.
2. Комп'ютерна 2D-графіка [Електронний ресурс]. – Режим доступу : https://uk.wikipedia.org/wiki/Комп%27ютерна_2D-графіка. – Назва з екрана.
3. Комп'ютерна 3D-графіка [Електронний ресурс]. – Режим доступу : https://uk.wikipedia.org/wiki/Комп%27ютерна_3D-графіка. – Назва з екрана.
4. Рендеринг [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://uk.wikipedia.org/wiki/Рендеринг>. – Назва з екрана.

In this article, the author provides a brief analysis of the specific features of 3D objects and vector graphics as ways of representing objects and images in computer graphics; on the basis of the given characteristic she determines their similarity and differences.

Key words: 3D modeling, vector graphics, graphic design, 2D graphics.

Гімчинський В.В., магістрант I курсу

Науковий керівник: Буршуляк А.М.

ПРОБЛЕМИ СТИЛЮ У ВИКОНАННІ СТАРОВИННОЇ МУЗИКИ ТА ТВОРІВ Й.С. БАХА

У статті розглядаються проблеми стилю у виконанні старовинної музики та творів Й.С. Баха, клавірна спадщина композитора та аналіз клавірної музики.

Ключові слова: мистецтво фуги, клавір, добре темперований клавір, прелюдії, фантазії, клавесинний стиль.

Постановка проблеми. Клавірна спадщина Й.С. Баха, яка виконувалася на клавесині чи клавикорді – клавішних інструментах, які існували за життя Баха, є вагомою частиною репертуару сучасних піаністів. Вона складається з «Клавірних вправ» (Klavierübung), Французьких та Англійських сюїт, Маленьких прелюдії, інвенцій, симфоній, «Добре темперованого клавіру» (Das Wohltemperierte Klavier), інших прелюдії та фуг, фантазій, капричіо, сонат та токат, «Нотного зошита Анни Магдалени Бах» (Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach), «Клавірної книжечки Вільгельма Фрідемманна Баха» (Clavierbüchlein vor Wilhelm Friedemann Bach), чотирьох канонів, «Мистецтва фуги».

Зауважимо, що із загальною назвою «клавір», яку вживають на позначення практично всіх клавішних інструментів, пов'язане деяке непорозуміння, що бере свій початок із XVII століття в Німеччині. В. Ландовська пояснює, що причиною для цього стало те, що в Німеччині слово «Klavier» вживалося для визначення всіх клавішних інструментів, враховуючи орган, а також і до нот. Разом із тим клавесин мав декілька інших назв: Flügel (флюгель), Kieflügel (кільфлюгель), Clavicymbel (клавічембало) або Cembalo (італійське чембало). На перший погляд ці назви можуть означати різні інструменти, хоч і йдеться про один і той самий інструмент – клавесин. Ключовою проблемою в опрацюванні цієї величезної клавірної спадщини є повернення її в сьогодення крізь відстань у 300 років у максимально правдивому відтворенні. Головним чинником у цьому процесі має бути розуміння стилю.

Виклад основного матеріалу. Величезну роль у розвитку музичної естетики відіграло поняття «музичний стиль». У європейській музичній літературі це поняття з'явилося у XVII столітті. Про стиль писали у зв'язку з формуванням різних жанрів музики: «камерної», «театральної», «сценічної» тощо. У цьому разі нами розглянуто клавесинний (клавірний)

стиль Й. С. Баха. Сам Бах написав на титульному аркуші «Зошита Анни Магдалени Бах»: «Антикальвінізм та християнська школа є також анти-меланхолія», а на титульному аркуші «Клавірних вправ»: «Вправи для клавірного інструмента, що складаються з прелюдій, алеманд, курант, сарабанд, жиг, менуетів і інших галантних п'єс, – любителям для насолоди душі». «У музики лише одна мета, – казав Бах, – шанувати Бога та освіжати душу» [2, 94].

Для того щоб визначити стиль Баха, щодо всієї його творчості треба визнати, що ним завжди керувала людяність. Бах розумів усе, що знаходило відгук у його душі, і тому знаходить відгук у душі кожного, хто чує його музику. У музиці Баха є щось стійке, неминуще, що викликає прагнення слухати його знову, і це дає уявлення про вічне.

Клавесинний стиль Й.С. Баха сформувався як самостійне явище, але не без французького та італійського впливів. Й.С. Бах не лишив по собі теоретичних праць-досліджень про виконання своїх творів так, як це зробив його старший сучасник – Француз Куперен (Francois Couperin. 1668–1733) у трактаті «L'art de toucher le clavecin» («Мистецтво гри на клавесині»). Але, незважаючи на те, що у роботі розкриваються подробиці практичного втілення індивідуального стилю Ф. Куперена, все ж багато чого в ній є узагальненого щодо гри на клавесині, зокрема «ясність» і «чіткість» виконання на клавесині [4].

Відчуваючи французькі та італійські впливи, Бах включає у другу частину Klavierübung Італійський концерт та Французьку увертюру. Французькі сюїти Й.С. Баха названі так через подібність до французької школи, але Англійські сюїти та Партіти також мають французьку стилістику. Зауважимо, що сюїти, або «ORDRE» (упорядкованість), Ф. Куперена відрізняються від сюїт Баха і навіть від подібних творів своїх композиторів-супервітанів.

Французьке клавірне мистецтво XVII – початку XVIII століть мало впливи двох традицій: люгнєвої та органної. Сюїти Куперена вийшли за межі загальноприйнятої форми. Саме через те, що вони були незвичайними, навіть у Франції, він називає їх також незвичною назвою «ORDRE», де поряд із звичними для сюїти танцями є нетанцювальні номери: «Косарі» (Les Meissonneurs), «Насолода» (Les Bergeriers), «Комаха» (Le Moucheron), «Легкий траур, або Три удовиці» (Le Petit deuil ou trios veuves) і багато інших. Побудова сюїт Куперена абсолютно вільна, і чим далі, тим вільнішою стає побудова сюїт, але і водночас монолітнішою за задумом. Сам Куперен написав у передмові до першої збірки п'єс: «Створюючи усі ці п'єси, я завжди мав на меті задуманий сюжет (objet), який мені підказу-

вали різні обставини. Назви моїх п'єс відповідають моїм думкам, ідеям (ideas). Мене, я сподіваюсь, позбавлять від пояснень» [3, 27].

Знайомство з італійською музикою у Баха відбулося ще в дитинстві, коли його, 10-річного сироту, відправили до Ордруфу, де жив його старший брат – Йоганн Кристоф – органіст, який став наставником у музичному вихованні молодшого брата. Саме там Бах у нічний час (за нез'ясованих причин, чому це йому було не дозволено робити вдень) під світлом місяця переписував ноти старих майстрів, серед яких були п'єси Керля (учня Каріссімі), Фробергера (учня Фрескобальді). Ніколи в житті Бах не перебував ні в Італії, ні у Франції, але таким чином ще дитиною ознайомився з італійською музикою через твори музикантів, які вчилися в італійських майстрів [5]. У ранній період (1709 рік) своєї творчості Бах написав оригінальний твір під назвою «Арія варійована в італійській манері», на створення якого вплинув вокальний стиль *Bell canto*, що панував на той час в Італії. Пізніше Бах добре знав твори Легренці, Альбіноні, Кореллі, Марчелло і Вівальді, використовував їх теми, будував під їх впливом свої поліфонічні твори. Жанр *concerto grosso*, створений в Італії, також приваблював Баха, особливо *Concerto Grosso Вівальді*, що став зразком для його творчості в цьому жанрі. Застосовуючи свої винаходи у поліфонічному письмі та збагативши гармонію, Бах розширив вівальдівську форму *concerto grosso*, але лишив незмінною структуру твору. Так, у результаті з'явилися неперевершені твори – Італійський концерт, Бранденбурзькі концерти та концерти для клавесина за Вівальді [1].

Для входження в коло проблем, що виникають у зв'язку з цією темою, видається доцільним звернутися до збірки під назвою «Маленькі прелюдії та фугети» Й.С. Баха. Ця збірка незмінно використовується у педагогічному репертуарі. Збірка «Маленькі прелюдії та фугети» за життя Й.С. Баха не існувала, її упорядкував та видав у 1848 р. Фрідріх Конрад Гріпенкерль (F.C. Griepenkerl) – відомий німецький музикант, який видав чимало творів Й.С. Баха.

Серед численних циклічних форм, що є складовою творчого спадку Й.С. Баха, «Маленькі прелюдії» вважається твором інструктивного характеру. До «Маленьких прелюдій» увійшли окремі п'єси різного типу, які були написані в навчальні зошити дружини – Анни Магдалени та дітей, зокрема Вільгельма Фрідеманна, з педагогічною метою. Ймовірно, що деякі з них були написані для задуманого циклу, але задум не було здійснено. До цього припущення можна вдатися, якщо проаналізувати інструментальну та вокальну спадщину Й.С. Баха, що тяжіє до циклічності.

У процесі виконання клавірної музики Баха виникає низка проблем та складнощів, пов'язаних зі стилістикою бароко. Композитори доби бароко були одночасно і виконавцями, тому у них не виникало потреби випикувати в нотах усі виконавські вказівки. Бах був педагогом, і тому він випикує орнаментику у своїх рукописах, але інших виконавських вказівок немає. У зв'язку з втраченою у XIX столітті традицією виконання музики бароко та появою інтересу до старовинної музики починають знову видавати та виконувати музику Баха та інших старовинних композиторів. Відомі тогочасні редакції К. Черні та Г. Бюлова, у яких знайшли відображення риси класичного та ранньоромантичного мислення.

Отже, за нашого часу проблема виконання полягає в тому, що виконання повинно сприйматися сучасним слухачем і в той же час зберігати стиль доби бароко. Виконання повинно бути творчим не тільки щодо артикуляції, динаміки, темпу та орнаментики. Виконавець повинен знати школу та стиль композитора. Неможливо реконструювати точне виконання, тому що ми не маємо точно написаної музики. Словом важко змалювати музику – має значення сота доля секунди. Безумовно, цікаво коли хтось намагається реконструювати виконання. Завдання сучасного виконавця – історично усвідомлювати виконання музики, але мислити сучасно.

Список використаних джерел

1. Зейфас Н. Concerto grosso в музыке барокко / Н. Зейфас // Проблемы музыкальной науки. – М., 1975. – Вып. 3. – С. 379–406.
2. Ландовска В. О музыке / В. Ландовска ; [сост. и перевод с англ. Дениз Ресто]. – М. : Радуга, 1961. – 437 с.
3. Мильштейн Я. Франсуа Куперен: его время, творчество / Я. Мильштейн // Куперен Ф. Искусство игры на клавесине. – М. : Музыка, 1973. – С. 76–118.
4. Ройзман Л. Этюды о практической педагогике : клавирное творчество Й.С. Баха в вопросах и ответах / Л. Ройзман // Методические записки по вопросам 240 241 музыкального образования: [в 2-х т.]. – М. : Музыка, 1979. – С. 184–223.
5. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / А. Швейцер. – М. : Музыка, 1965. – 724 с.

The article deals with the problems of style in the performance of ancient music and works of JS Bach, composer's clavir legacy and clavir music analysis.

Key words: *art of fugue, clavir, well tempered clavir, preludes, fantasy, harpsichord style.*

Голдибан І.Ю., студент IV курсу

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

СПІВАЦЬКИЙ РОЗВИТОК ДІТЕЙ У ШКІЛЬНІЙ ПРАКТИЦІ

У статті розглядається специфіка розвитку співацьких голосів учнів загальноосвітньої школи на уроках музичного мистецтва та в позаурочний час, аналізуються компоненти співацького розвитку дітей, прийоми та методи формування вокально-хорових навичок учнів.

Ключові слова: співацький розвиток, учні, музичне мистецтво, вокальні навички.

У шкільній практиці недооцінюється значення вокального виховання дітей. Згідно з програмою, учні початкових класів мають оволодіти основними вокальними навичками: набути правильної співацької постави, вміти користуватися диханням, легким, округленим звуком, працювати над чіткістю дикції. Ці навички засвоюються комплексно, кожна з них вдосконалюється з іншими під час вивчення пісень і вокальних вправ. Для отримання хороших результатів у вихованні вокальних навичок чимале значення має створення загальних умов успішного їх формування, знання послідовності цього процесу. Вивченню проблем розвитку співацьких навичок учнів у школі надавали уваги Н.Добровольська, О.Комісаров, Є.Малініна, Н.Орлова. Загальні положення методики викладання вокалу висвітлені у працях Н.Симоновського, І.Прянишникова, В.Багадурова, Є.Малишева.

У першому класі можливості дітей зумовлені попередньою музичною підготовкою. Так, у декого, співацький діапазон може становити 2-3 звуки, а в когось – більше октави. Голосовий апарат ще не сформований, голос тендітний, змикання голосових зв'язок краєве, в результаті чого сила звучання обмежена. Тому робочий діапазон має співпадати з примарною зоною дітей цього віку: ре-ля першої октави. Розширення примарної зони досягається за рахунок поступового включення у роботу більш високих звуків. У другому класі педагог продовжує формування в учнів основних вокально-хорових навичок. Головне завдання – закріплення навичок природного дзвінкого, кантиленного співу. Ці якості формуються в більш складних умовах. В репертуар учнів другого класу включені пісні з більш жвавим темпом, енергійні за характером звучання. Значну складність становить необхідність вивчення пісень двоголосного складу. В третьому та четвертому класі ведеться робота над закріпленням та розвитком тих самих вокально-хорових навичок (звуковидобування, дикція, чистота унісо-

ну, ансамбль та стрій в двоголосному співі, виразність) на більш складному репертуарі. В центрі уваги – закріплення навичок кантилени, а також вироблення легкого, рухливого звучання. Діти мають вже більш широкий діапазон, можуть співати більші за об'ємом фрази, що потребують вільного володіння диханням.

Традиційно в практичній роботі вчителя на шкільному уроці існує декілька, взаємопов'язаних між собою видів вокально-хорової роботи. Це – розспівування, залучення елементів музичної грамоти при розучуванні одно- й двоголосних пісень. Розспівування готує голосовий апарат дитини до вокально-хорової роботи. Розвиток слуху і співацького голосу відбувається в початковій школі успішніше, якщо цей процес супроводжується зоровою наочністю (малюнки, таблиці, нотний запис) і підкріплюється рухово-моторною активністю учнів. З цією метою на уроках застосовуються різні методи включення елементів музичної грамоти в процесі вокально-хорової роботи. На першому етапі роботи з дітьми активно використовується донотна графіка, яка відображає насамперед звуковисотні й ритмічні особливості мелодій, що вивчаються. Поступово графічний запис мелодій знаходить межі нотного запису. Від заняття до заняття розширяється об'єм відомостей з області музичної грамоти, що сприяє осмисленому сприйняттю і виконанню музики. Робота над піснею проходить в декілька етапів. На підготовчому етапі вчитель музики визначає репертуар на цілий навчальний рік і планує його вивчення по чвертях з урахуванням тем програми. Педагог-музикант аналізує вокальні твори з точки зору їх образності, доступності змісту, послідовності формування вокально-хорових умінь і навичок, намічаючи конкретні методи і прийоми роботи над творами. Наступний етап – показ пісні на уроці і бесіда про її зміст. Від того, наскільки вільно і виразно буде виконана пісня вчителем, залежить виникнення інтересу у дітей до цього твору. Питання і завдання, направлені на осмислення змісту пісні, також впливають на бажання дітей розучувати твір, що пропонується. Потім починається основний етап роботи над піснею – репетиції, чорнова робота, яка звичайно планується на декілька уроків. Слова і мелодія пісні швидше запам'ятовуються молодшими школярами, коли робота йде по фразах, з багаторазовими повтореннями, з новими завданнями, що корегують характер звучання. Чистоті інтонування мелодії і ритмічній точності виконання сприяє спів без супроводу, лише з підтримкою мелодії на фортепіано або голосом вчителя. Заключний етап роботи над піснею передбачає виконання вивченого твору цілком, від початку до кінця, «як на концерті». Виконання пісні бажано завершити коротким аналізом виконаного: нехай учні висловлять свою думку про те,

наскільки виразно прозвучала пісня, що їм сподобалося в їх власному виконанні, яким чином можна усунути помилки і недоліки звучання.

До поняття «вокальні навички» входять такі компоненти: співацьке дихання, звукоутворення, артикуляція та інтонація. Співацьке дихання потребує набуття навичок безшумного вдиху, який відповідає характеру і темпу пісні. Брати дихання рекомендується через ніс. Правильне дихання під час співу є однією з умов хорошого вокального звуку. У першому класі вчитель звертає увагу, в основному, на те, щоб діти дихали спокійно, безшумно, розподіляли вдих до кінця слова або невеликої фрази. Якість звуку, його змістовне наповнення є наслідком систематичної праці. Навичка вільного ненапруженого звукоутворення має велике значення. У молодших класах краще співати у низхідному русі, без великих стрибків, у зоні «примарних звуків» у спокійному темпі та ритмі. Поступово слід переходити до мелодії, де низхідний рух чергується з висхідним. Артикуляція у співі великою мірою відрізняється від звичайної мови – вона значно активніша. Правильна вимова тексту має велике значення для якості співу. Головне правило вокальної артикуляції – швидке та чітке формування приголосних і максимальне протягування голосних. Це забезпечується активною роботою мускулатури артикуляційного апарату, головним чином м'язів щік, губ і кінчика язика. Уміння точно відтворювати висоту звуків, правильно інтонувати – одна з важливих умов співу. Інтонація в певній мірі залежить від того, як розвинений музичний слух, від уваги і володіння співацькими навичками.

Отже, в практичній роботі вчителя на шкільному уроці існує декілька, взаємопов'язаних між собою видів вокально-хорової роботи: розспівування, розучування пісень, залучення елементів музичної грамоти. Співацький розвиток є важливим компонентом музично-естетичного виховання учнів у школі.

Список використаних джерел

1. Кушка Я.С. Методика музичного виховання дітей : навч. посіб. Видання друге, доопр. / Я.С. Кушка. – Вінниця : Нова книга, 2007. – 216 с.
2. Ростовський О.Я. Методика викладання музики в основній школі : навч.-метод. посібник / Олександр Якович Ростовський. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2001. – 272 с.
3. Хлебнікова Л.О. Методика хорового співу у початковій школі : метод. посіб. / Л.О. Хлебнікова. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2006. – 216 с.

The article deals with the specifics of the development of the singing voices of pupils of the secondary school at the lessons of musical art and in extra time,

analyzes the components of singing development of children, techniques and methods for forming vocal and choral skills of students.

Key words: *singing development, students, musical art, vocal skills.*

УДК 7.071.1(477.43)

Гордісць М.А., магістрантка I курсу

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

КУРИЛКО МИХАЙЛО ІВАНОВИЧ – ПРЕДСТАВНИК МИСТЕЦТВА ПОДІЛЛЯ

У статті розглядається творчий шлях художника у різні періоди його життя.

Ключові слова: *театр, художник, графік, архітектор.*

Постановка проблеми. У контексті сучасного мистецтвознавства вагоме місце займає популяризація творчої спадщини художників, які в силу різних причин покинули рідні терени і плідно працювали в умовах еміграції.

Короткі відомості про життєвих шлях та мистецький доробок Михайла Курилка (1880-1969), зокрема його діяльність у сфері театрального мистецтва, можна знайти переважно у періодичних виданнях та мережі Інтернет. Інформація про графічний спадок художника сьогодні майже відсутня. Загальні відомості про М. Курилка висвітлені в статті Олега Будзея «Головний художник Большого театру» [5, с. 136]. Метою статті є аналіз життєвого шляху і художньої творчості Курилка Михайла Івановича.

Виклад основного матеріалу. Курилко Михайло Іванович народився 28 травня (10 червня) 1880 року в Кам'янці-Подільському в сім'ї вчителя гімназії. Його дядько був народовольцем Михайлом Шебаліним, ув'язненим у Шліссельбурзькій фортеці.

Свій творчий шлях розпочав із навчання у Кам'янець-Подільській гімназії під керівництвом відомого українського живописця Дмитра Жудіна (1860-1942). Був відратований з восьмого класу за поширення нелегальної літератури. 1913 року закінчив факультет графіки Вищого художнього училища при Академії мистецтв у Санкт-Петербурзі, 1915 року – Археологічний інститут (відділ російських старожитностей).

Навчався в майстернях професора Іллі Рєпіна і графіка Василя Мате. Брав участь у революційній діяльності. На цьому етапі закінчилося його навчання в графічній майстерні у Василя Мате та розпочалося самостійна художня діяльність в царині мистецтва.

Після навчання отримав звання художника-гравера та право на закордонне пенсіонерство [2]. Його дружиною була Віра Миколаївна Рюміна.

8 лютого 1923 року в Петрограді народився син, якого на честь батька назвали Михайлом. Він теж став театральним художником, але щоб його не плутали з батьком, узяв собі подвійне прізвище – Михайло Курилко-Рюмін. Михайло Михайлович став народним художником Росії, дійсним членом Російської Академії мистецтв [5, с. 135].

У 1924-1928 роках працював головним художником Великого театру СРСР. 14 червня 1927 року по його лібрето і при його художньому оформленні був поставлений перший радянський балет «Червоний мак» (композитор Рейнгольд Глієр), за створення якого 1950 року М. Курилко отримав Сталінську премію 2-го ступеня. Також він оформив балет «Есмеральда» (1926, за романом «Собор Паризької Богоматері» Віктора Гюґо на музику італійського композитора Цезаря Пуні) та перший російський балет «Майська ніч» М. А. Римського-Корсакова (1928). Разом з Т.Я. Бардтом став винахідником системи театру нового типу в Новосибірську (в 1932 році отримав авторське свідоцтво). Очолював кафедру рисунка в Московському архітектурному інституті (1939-1956). У 1949-1960 роках керував театральньо-декораційною майстернею Художнього інституту імені Сурикова. 1955 року йому надали почесне звання «Заслужений діяч мистецтва РСФСР».

Під час Великої Вітчизняної війни М. Курилко, як і інші художники, брав участь у розробці маскування Москви, за що отримав листа зі словами подяки за підписом Й. Сталіна.

Художнику належить авторство монументального розпису склепінь будови Вокзалу Імператорської залізничної гілки (Королівський павільйон) у Царському Селі (1912 рік; арх. Покровський В. А.). Серед його учнів – Матильда Михайлівна Булгакова, художники театру Валерій Якович Левенталь, Енар Георгійович Стенберг [3]. Помер Михайло Іванович 1 березня 1969 року в підмосковній Малаховці на 89-му році життя.

У своїй творчості художник із задоволенням шукав нові технічні можливості для реалізації своїх декораційних задумів. На його рахунку чимало винаходів у галузі механізації сцени, її освітлення та удосконалень інших підрозділів роботи театральних цехів. М. Курилко пильно цікавився архітектурою самого театру, брав участь в архітектурних конкурсах.

У своїх офортах, малюнках і картинах Михайло Іванович наслідував славні традиції точного малювання. Працював в унікальній графічній техніці – кольоровою сангіною на пергаменті, закріпленій лаком. За свідченням сина, цю техніку батько запозичив у стародавніх книжкових майстрів

Ранні офорти 1910-х років, які звели молодого автора на п'єдестал успіху в професійному середовищі, особливо цінні своєю оригінальною

технікою роботи на пергаменті. На початку 1920-х років він створив живі та емоційні ескізи костюмів і декорацій для вистав «Саломея», «Король бавиться», «Червоний мак», «Хованщина», «Дума про Опанаса», «Вража сила», «Кам'яна квітка», «Аїда».

По роботах художника ми можемо простежити його стилістичну еволюцію і побачити розвиток певної лінії російського образотворчого мистецтва. Ця лінія сходила в 1910-і роки до традицій романтизму та символізму, на початку 1920-х років вона переживала стадію фантастичного реалізму, а в 1930-х – розвивалася паралельно із загальноєвропейською тенденцією романтичного реалізму, наповненого так званим «світлом тридцятих».

Світогляд М. І. Курилко формувався у спілкуванні з колом художників, з якими він виставлявся на визначних виставках свого часу. Це Перша Державна вільна виставка творів мистецтв 1919 року в Петрограді, виставка конкурсу на тему «Велика Російська Революція» 1919 року в залах Академії мистецтв, Перша виставка картин Громади художників 1921 року в Петрограді (разом з О. Бразил, І. Бродським, В. Воїновим, К. Горбатовим, Б. Кустодієвим, Д. Мітрохіним й ін.), виставка живопису і скульптури в саду Народного дому в 1922 році (разом з А. Гауш, П. Наумовим, П. Філонова, Р. Френці й ін.), Міжнародна книжкова виставка 1922 року у Флоренції (серед учасників Ю. Анненков, А. Бенуа, М. Бобишев, В. Конашевич, В. Лебедєв, А. Остроумова-Лебедєва), знаменита виставка картин петроградських художників усіх напрямків (1919-1923) в 1923 в Петрограді, виставка картин об'єднання художників-реалістів (ВОХР) у Москві в 1927 році, виставка «Московські театри Жовтневого десятиліття» (1917-1927) в 1928 році в Москві, виставка картин Товариства ім. А. І. Куїнджі в Ленінграді в 1930 році і багато інших [1].

Особливу увагу варто звернути на графічну спадщину художника, зокрема друковану графіку, виконану в складній граверній техніці офорту. Зокрема високою художньою цінністю відзначається офорт «Victor et vita» («Переможець і життя»), завдяки якому художник отримав право на закордонне оплачуване відрядження. Робота створена 1913 року (розміри 81 см × 95 см). За призначенням є станковою. За кольором – чорно-біла.

На гравюрі відтворено складну сюжетно-тематичну композицію міфологічно-символічного спрямування. Молодий, сповнений життєвих сил вершник, сидить на масивному коні і тримає на своїх руках тендітну і знесилена молоду дівчину. Дівчина оголена, її волосся розвіває вітер. За спиною вершника падає до землі тіло переможеного змія. Погляд коня передає важку напругу від маси людей і тварини, яких він несе на своїй

спині. Його тіло майже прогнулося під важким масивом триголового змія. Крила і голови тварини спадають додолу, що свідчить про його безперечну поразку. Одна з трьох голів чітко пропрацьована у нижньому лівому куті роботи. По ній можна побачити як життя поступово покидає істоту, а його великі очі набувають холодного спустошеного виразу. Особлива динаміка ще тліючого життя передається через сильні м'язисті лапи, одна з яких буквально тягнеться до глядача. В роботі особливо акцентовані м'язи головного героя, що говорить про його духовну і фізичну силу. Сповнене спокою обличчя символізує стан переможця. Погляд вершника звернутий догори, серйозність і стримана печаль передають відчуття величчя, мужності і, разом з тим, ніжності, прийняття неминучої долі.

Композиція вертикалізована, наявна лінійна перспектива. Простежується високий рівень академічного рисунку, що свідчить про зрілість художньої майстерності автора офорту. Працюючи над гравюрою, художник найбільше використовує прийом світлотіньового моделювання, основними виражальним засобом якого виступають пляма та штрих. По всій роботі підкреслюється динаміка та асиметричність головної композиції твору. Статика присутня лише у постаті самого вершника, зокрема в його закам'янілому обличчі. На дальньому плані роботи – детально опрацьований пейзаж, на якому добре проглядаються лінія горизонту, елементи морського та гірського пейзажів, самої природи. Загальну атмосферу доповнюють динамічні клубчасті хмари, що ніби нависають над більш темними фігурами вершника, коня та змія. Білосніжність хмар за світлом переключається із знесиленим тілом дівчини, що в синтезі контрастує із загальним темним тоном роботи. Складається враження прямого зв'язку між небесним простором та світлим образом невинної дівчини.

Аналізуючи роботу, хочеться зазначити, що художник повністю розкрив настрій та передав момент перемоги життя над смертю. Кожна деталь взаємопов'язана та допомагає глядачеві поринути у світ таємничості буття. Робота несе у собі холодну присутність смерті, напругу, возвеличення життя і переможний спокій головного героя твору.

Таким чином, можна констатувати, що мистецька спадщина художника Михайла Курилка на сьогодні є недостатньо висвітленою в сучасному науковому просторі. Дана стаття – це лаконічна спроба охарактеризувати багату спадщину митця, визначити основні напрями його багатогранної творчості. Короткий аналіз одного з офортів художника показав, яким глибоким змістом наповнював він свої твори і довів необхідність більш глибоко розгляду творчості М. Курилка у подальших дослідженнях.

Список використаних джерел

1. Баранов П. Л. Персональная выставка художника Михаила Ивановича Курилко. [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: <https://artcontract.ru/exhibitions/default/view?id=789>. Назва з екрану.
2. Курилко Михайло Іванович, 1880-1969. [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: <http://korners.org.ua/uk/861-kurilko-mikhajlo-ivanovich-1880-1969>. Назва з екрану.
3. Курилко Михаил Иванович [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: <http://peresvetovgallery.ru/hudozhniki-sssr/kurilko-mikhail-ivanovich.html>. Назва з екрану.
4. Будзей О. «Головний художник Большого театру» (про уродженця Кам'янець-Подільського Михайла Курилка). Кам'янець-Подільський, 24 квіт. 2009. (Подольнин). С. 8.
5. Урсу Н. О. Митці Кам'янця-Подільського : архітектори, мистецтвознавці, художники : монографія. Кам'янець-Подільський, 2016. С. 135-136. *The article examines the creative way of the artist in different periods of his life.*

Key words: theater artist, graphic artist, architect.

УДК 377.8.016:78.071.2

Горяча У.Г., магістрантка I курсу

Науковий керівник: Карташова Ж.Ю., кандидат педагогічних наук, доцент

ТЕХНОЛОГІЯ РОЗКРИТТЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ МУЗИЧНОГО ТВОРУ В ПРОЦЕСІ ІНСТРУМЕНТАЛЬНО- ВИКОНАВСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ ПЕДАГОГІЧНОГО КОЛЕДЖУ

У статті розглядаються особливості технології розкриття художнього образу музичного твору, а також основні її етапи.

Ключові слова: інструментально-виконавська підготовка, принципи, етапи, технології, художній образ.

Художній образ – це особлива форма пізнання та відображення дійсності в музичному мистецтві, вираження духовного життя людини її думок і почуттів. Художній образ музичного твору – це система думок автора у складному переплетенні з думками та почуттями виконавця й слухача. У музиці художній образ виступає ядром безпосереднього вираження стану душі, духовно-чуттєвих коливань людського буття.

Метою даної статті є обґрунтування технології розкриття художнього образу музичного твору в процесі інструментально-виконавської підготовки студентів педагогічного коледжу.

Питання емоційної сфери особистості досліджувалися багатьма вітчизняними й зарубіжними науковцями в галузях психології, педагогіки та філософії. Серед них: В. Войтко, Д. Големан, С. Гончаренко, Т. Кириленко, Л. Котова, О. Леонтєв, Дж. Мейєр, В. Петрушин, Ж. Сартр, П. Симонов, П. Скляр, Н. Тихомирова, Г. Ципін та інші. Основні принципи педагогічної діяльності, спрямованої на формування виконавських дій у процесі навчання гри на музичному інструменті розглядалися в роботах Ю. Акімова, Баренбойма, М. Барінової, Г. Когана, С. Мальцева, Я. Мільштейна, Г. Нейгауза, С. Савшинського, А. Сударикова та інших. Дослідженнями в області створення художнього образу музичного твору, його культурно-духовного та індивідуально-особистісного змісту займалися Б. Афанасьєв, В. Бесфамільнов, М. Бонфельд, О. Гараз, А. Гольденвейзер, Л. Гранецька, М. Давидов, С. Карась, Г. Нейгауз, О. Рябов, А. Сохор, В. Топілін, С. Фейнберг та інші.

Робота над художнім образом музичного твору є найважливішим аспектом виконавської діяльності. «Що ж таке «художній образ музичного твору», якщо це не сама музика, жива звукова матерія, з її закономірностями та її складовими частинами, які зветься мелодією, гармонією, поліфонією з певною музичною побудовою, емоційним та поетичним змістом?» – розмірковує над сутністю художнього образу видатний педагог та музикант Г. Нейгауз. Він наголошує: «Все неказане, невиражене, що постійно живе в душі людини, все підсвідоме і є цариною музики». Так, зміст художнього образу вбирає все багатство духовного світу людини її відчуття навколишніх явищ, передбачення наслідків. Однак, визначення та розуміння сутності художнього образу музичного твору є однією із найскладніших проблем як музичного виконавства так і філософії, теорії, педагогіки мистецтва загалом.

Головною метою художньо-педагогічної технології розкриття художнього образу музичного твору є гармонійний музичний розвиток учнів через емоційне сприймання музики як запоруки формування в учнів цілісного образу твору. Змістовна складова технології розкриття цілісного художнього образу музичного твору, на нашу думку, має включати послідовність наступних етапів.

Етап перший – підготовчий. На цьому етапі (ще перед прослуховуванням музичного твору) збираються відомості про композитора, з'ясовуються особливості його творчості, досліджується історична епоха, в яку він жив. Іншими словами, вивчаються історичні передумови написання композиції, характерні для певної епохи і даного композитора. Досліджується назва твору, її художнє та емоційно-психологічне забарвлення.

Другий етап – ознайомлення з твором. Прослуховування музичного твору (в аудіо, відео запису, чи у виконанні викладача) дозволяє студентам охопити весь твір, водночас виділити окремі фрагменти, ознайомитися зі змістом композиції, порівняти очікувані емоції з емоційним забарвленням твору. На цьому ж етапі відбувається словесне розкриття почутого і відчутого, конкретизація змісту та художнього наповнення твору. Осягаючи авторський задум, освоюючи емоційну наповненість художнього образу музичного твору, студенти ідентифікують емоції автора твору з власними, ототожнюють емоційний зміст художнього образу зі своїми емоційними переживаннями.

Третій етап – загальний аналіз музичного твору. На цьому етапі аналізується будова, стиль, характер, темп твору, різні особливості викладу, мелодія, гармонія, метроритм, вивчаються штрихи. З іншого боку, аналізуючи музичний твір, студенти відкривають для себе специфічні особливості репрезентації емоцій і їхнього розвитку в музичному творі, які притаманні певному автору, історичній епосі, стилю, жанру тощо. Мислення має бути націлене на з'ясування того, яка ця музика, які почуття і переживання викликає, якими засобами досягається. На цьому етапі слід спрямовувати увагу студентів не на окремі якості твору, а на сам процес руху, його організацію і динаміку. Свідомо сприймаючи ці особливості, осягаючи їхні закономірності, студенти збагачують свій внутрішній світ в емоційному плані, розвивають емоційну культуру.

Четвертий етап – повторне прослуховування музичного твору, що має за мету уточнення, деталізацію аналізу. На цьому етапі виокремлюється структура й емоційний зміст музичного твору. Студент аналізує будову мелодії, а також гармонію, фактуру, форму з метою добору й застосування технічних прийомів, які б відповідали внутрішній суті музики.

П'ятий етап – визначення стилю виконання. Необхідно навчити студентів розбиратися в тому, як, якими засобами виражений в музиці її зміст, як втілені ті думки і почуття, що схвилювали композитора, чим композитор досягнув такої сили впливу на слухача. На цьому етапі визначаються засоби, за допомогою яких студент зможе переконливо передати художній образ – спосіб, стиль, темп, ритм, метр, виходячи з переживань, емоцій, тобто особистісного художнього образу, який вже сформувався. Неодмінною умовою відповідного всебічного розкриття художнього образу є врахування особливостей музичного інструмента. В першу чергу, з'ясовується, для якого інструмента/інструментів було написано твір композитором.

Шостий етап – інтерпретація, тобто процес звукової реалізації художнього образу музичного твору.

Отже, робота над кожним музичним твором – це поетапний процес: від уявлення, осмислення художнього образу, засвоєння «поетичного змісту музики» до удосконалення звучання за допомогою різноманітних технічних прийомів. Таким чином, розуміння та усвідомлення студентами змісту і сутності художнього образу мають бути основою роботи над музичним твором, головною передумовою формування інструментально-виконавської майстерності.

Список використаних джерел

1. Завгородня Г. Елементи музикального мовлення в системі виконавської інтерпретації / Г. Завгородня // Музичне мистецтво і культура. Наук. вісник ОДМА ім. А. В. Нежданової / [Гол. ред. О. В. Сокол]. – Одеса : Друкарський дім, 2008. – Вип. 9. – С. 218–228.
2. Росул Т. Педагогічна інтерпретація музичного образу в процесі підготовки майбутніх вчителів музики [Електронний ресурс] / Т. Росул // Наук. вісник Ужгородського національного університету : Серія «Педагогіка. Соціальна робота». – 2009. – Вип. 16–17. – С. 165.
3. Береза А. Педагогічна-виконавська практика майбутнього вчителя музики / А. Береза. – К., 2003. – 175 с.
4. <http://www.nbu.gov.ua/portal/natural/Nvuu/Ped/2009/www17/Rosul.pdf>.
The article considers the peculiarities of the technology of the artistic image of a musical composition, as well as its main stages.

Key words: *instrumental-performing training, principles, stages, technologies, artistic image.*

УДК 75.(477-21)

Гришук Д.А., магістрант I курсу

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

ЕЛЕГІЯ ЖИТТЯ ТА ТВОРЧОСТІ ЄВГЕНА ГОЛУБЕНКА

Стаття присвячена дослідженню життя і творчої спадщини видатного представника мистецької школи Кам'янецьчини, театрального художника Євгена Голубенка.

Ключові слова: *живопис, художник-постановник, театр, кіно.*

Актуальність теми зумовлена необхідністю розгляду творчої діяльності відомого українського театрального художника Євгена Голубенка, яка довгий час залишалася поза увагою мистецтвознавців та дослідників.

Скупі згадки про даного художника містяться у книзі «Митці Кам'янець-Подільського» Наталії Урсу, а також Марії Гудими у статті «Настроювач».

Мета статті – дослідити та донести до широкої аудиторії життєвий і творчий шлях живописця та художника-постановника Євгена Голубенка.

Відомий спочатку кам'янецький, а пізніше одеський художник Євген Голубенко – живописець, художник-постановник і сценарист багатьох фільмів своєї дружини Кіри Муратової. Митець має свій дивовижний погляд на буденні речі, предмети, яким він дає друге життя. Його роботи підкуповують простотою і виразністю пластичних рішень: в одних переважає живописний початок, в інших – конструктивний. З картин на нас дивляться допитливі граки і таємничі ліси, море і гори, і раптом, несподівано, погляд зупиняється на наборі інструментів – всі картини виконані в різних стилях і техніці, іноді здається, що вони належать різним авторам, настільки різноплановий і непередбачуваний Євген Голубенко.

Митець народився 4 листопада 1956 року на Польських фільварках у місті Кам'янці-Подільському. У 1972 році закінчив дев'ять класів середньої школи № 13. Три роки займався в місцевій художній школі у викладачів Володимира Воїнова та Збігнева Гайха. Того ж, 1972 року вступив до Одеського художнього училища імені Митрофана Грекова, захистив диплом за спеціальністю «викладач креслення і малювання».

З 1977 до 1979 року проживав на ліміті у Ленінграді, а 1979 року повернувся до Одеси.

До 1986 року ховався від соціалістичного реалізму у заняттях, типових для представників андеграунду: працював сторожем, машиністом казанної, освітлювачем і монтувальником сцени в ТЮГу, маляром-штукатуром у різних РБУ міста Одеси. Згодом стає художником-декоратором на Одеській кіностудії. 1992 року починає працювати художником-постановником [1].

Розповідають, що колись Голубенко підкорив серце Кіри Муратової тим, що на її очах вирвав безпритульне кошеня з паці величезного пса і відніс до ветеринара. Врятувати тварину не вдалося, але це був вчинок, який розповів про того, хто його зробив, краще будь-яких слів.

2004 року він отримав премію «Золотий Овен» за найкращу роботу художника у фільмі «Настроювач». Фільмографія Голубенка як художника-постановника налічує 25 робіт у дванадцяти проектах. «Мені не хочеться створювати роботи для великих просторів і галерей», каже Євген Голубенко, «мені важливо, щоб роботу хотілося повісити вдома, щоб нею можна було милуватися щодня».

«Всяка всячина», відкрита у Всесвітньому клубі одеситів – виставка робіт Євгена Голубенка, яка вмиг перетворила весь простір Клубу і зробила його дуже домашнім, добрим і затишним. Концепція виставки «Всяка всячина» змішані стилі і техніки, а також використання, здавалося б, абсолютно звичайних і старих речей, які в руках художника набувають

нове звучання і інший зміст. Старі серветки, сплетені бабусями, гудзики, дощечки, іржавий метал – в картинах Євгена Голубенка ці предмети стають золотими кронами дерев, гілками, хмарами, дахами будинків.

Євген Іванович Голубенко є також художником-постановником і сценаристом багатьох фільмів своєї дружини Кіри Муратової. «Це великий тандем», – одного разу сказав Фелікс Кохріхт, – «Кіра Муратова знімала те саме життя, яке створював в своїй творчості Євген Голубенко. На сьогоднішній виставці можна знімати фільм, це готові декорації. Світ Євгена Голубенка немов з казок Андерсена, який також надавав великого значення простим речам – старому авторовому перу, чорнильниці, гудзику, які ставали приводом для міркування з дуже серйозним висновками».

У багатьох сенсах співавтором Муратової в її режисерській роботі став Євген Голубенко. Його ім'я і раніше з'являлося в титрах «муратовських» фільмів – «Чеховські мотиви», «Три історії», «Настроювач». Якщо в «Настроювачі» головний герой, зіграний Делієвим, це людина, яка втрачає обличчя, налаштовуючись на фальшиву музику життя, то Голубенко для Муратової – це «Настроювач» з абсолютно протилежним смисловим наповненням. Він в якійсь мірі – настрої її фільмів, їх образність, їх неповторна музика.

Євген Голубенко – живописець. За фільм «Чеховські мотиви» він свого часу номінувався на «Ніку» як найкращий художник. Ось так про свою творчу діяльність висловлюється сам автор: «Хоча я дійсно зациклений на естетиці, я вільний не тільки від забобонів, але і від якого би то не було романтизму стосовно людини. Як равлик, ховаюся в мистецтво від свого уявлення про світ. Воно у мене досить жорстке, прагматичне. Позбавлене будь-якого романтичного фльору. І якщо я читав Вальтера Скотта або Жуля Верна в дитинстві, то там це все і залишилося, в приємних спогадах, всі ці романтичні уявлення про людину. І, чесно кажучи, речі подобаються мені набагато більше ніж люди. Моє захоплення речами насправді – лише форма відходу від життя, від реальності. Мистецтво загуляє від грубості, жорстокості, несправедливості. Воно повинно людину тішити, присипляти, приносити задоволення. А для того щоб приносити задоволення, мистецтво постійно прагне демонструвати певну ступінь новизни і свіжість погляду. Якщо подивитися на живопис Середньовіччя, виявиться, що тематика зовсім не схвилює. Картини Паоло Учелло, на яких зображені якісь доленосні в минулому битви, сприймаються просто як декоративні плями, живописно розкидані деталі. Красиво написане полотно може викликати напад сентиментальності і через багато років. Але якщо в самому документі немає краси та естетики, максимум через років десять-п'ятнадцять

це все викинути і забути. Потрібно, щоб крім змісту в творі мистецтва була дивовижної краси форма. Якщо ж форми немає, а зміст перестає когось хвилювати, навряд чи можна говорити про факт мистецтва. У двадцятому столітті все це вийшло з аристократичних салонів на вулицю і стало надбанням широкої публіки. Модне слово «колаж» позначає насправді ту ж аплікацію, знайому всім з дитсадка. Іноді настає момент, коли хочеться просто руїн і погані. У Петергофі, наприклад, дуже відчувається бажання руїнізації – коли приїдаються палаци з їх розписами і позолотою, звертаються до декадансу, починають створювати подобу зруйнованих колон, імітувати запустіння, захоплюватися патинуванням. Хтось скаже: мертвечина. І тут для Фромма просто рай, який класифікує захоплення руїнами як некрофілію. Якщо ж говорити про мої роботи, то виставки не дають про них вичерпного уявлення. Завжди у організаторів простору, музейних працівників або галерейників є своя концепція побудови експозиції, своє бачення. І я перестав з цим боротися. Мої «обманки», як я їх називаю, з цвяхами, замками, слюсарними інструментами, поки ні на одну виставку не потрапили. А мої колажі, які часто експонуються, носять сувенірний характер – і їх цілком можна повісити на стіну, як картину у будь-якому інтер'єрі [2]».

Сміливо можна сказати, що творчий шлях Євгена Голубенка виявився не найлегшим, але переборовши всі труднощі він досяг своєї мети і зумів вкласти свою лепту у живопис, театр та кіно. Творчість майстра помережана м'яким естетичним картинами, близькими по змісту широкій публіці і хвилюючими манерою письма та особливою авторською технікою. Кожен може знайти у них свій заржавілий механізм чи невловимий натяк на дитинство, тим вони і цінні, покликані відкривати давно забуті, зашкарублі закутки дорослих людських душ.

Список використаних джерел

1. Урсу Н.О. Митці Кам'янця-Подільського: архітектори, мистецтвознавці, художники : монографія / Н.О. Урсу. Кам'янець-Подільський : ФОП Сисин О.В., 2016. 240 с.
2. Гудима М. Настроювач [Електронний ресурс]. Режим доступу : https://dt.ua/CULTURE/nastroyuvach_hudozhnik_i_stsenarist_evgen_golubenko_nad_ostannim_filmom_kiri_muratovoyi_dovodilosya_.html. Назва з екрану.

The article is devoted to the study of the life and creative heritage of the outstanding representative of the artistic school of Kamyanetschina, theater artist Eugen Golubenko.

Key words: *painting, stage designer, theater, cinema.*

УДК 785.1:7.031.2(161.2)

Грінченко Т.В., магістрантка I курсу

Науковий керівник: Боршуляк А.М., кандидат мистецтвознавства, доцент

СПЕЦИФІКА РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ АНСАМБЛЕВОЇ МУЗИКИ

У статті розкриваються характерні особливості розвитку українських народно-інструментальних ансамблів.

Ключові слова: *українські народно-інструментальні ансамблі, весільні музики, ансамблеве музикування.*

Дослідження народно-інструментальних ансамблів в Україні є актуальною проблемою, адже історія, народні традиції, звичаї тісно взаємопов'язані з народно-інструментальною музикою. Збереження українських народно-інструментальних традицій досліджували М. Лисенко, К. Квітка, С. Людкевич, Ф. Колесса, Г. Хоткевич, В. Шухевич, пізніше цю проблему розглядали у своїх дослідженнях А. Гуменюк, П. Іванов, Д. Пшеничний та ін. Важливого значення набувають праці М. Давидова, Б. Яремко, П. Терпелюка, М. Тимофіїв, М. Імханицького, В. Дутчак та ін.

Наукові дослідження І.Г. Мариніна та В.Ф. Олійника висвітлюють питання удосконалення музичного інструментарію ансамблів і його впливу на рівень виконавства та визначають провідні репертуарні тенденції традиційних й академічних народно-інструментальних ансамблів. Наразі, становлення народно-оркестрового виконавства неможливо розглядати ізольовано від реконструкції та вдосконалення народного музичного інструментарію, тому що ці явища взаємозумовлені. Виготовлення музичного інструментарію спричинило появу різних інструментальних ансамблів [2, с. 22].

Таким чином, мета статті – осмислення історичного розвитку української народно-інструментальної ансамблевої музики.

Історично проблема ансамблю існувала з часів античних філософів. У Давній Греції єдиним засобом проти розладу в світі і в людській душі вважалося прагнення до гармонії, яка повинна була привести людину до згоди з самим собою та іншими людьми. Ансамбль – це здатність розуміти один одного, вміння шукати і знаходити компроміс, з'єднувати в гармонію, в єдине ціле.

Досліджуючи джерела ансамблевого музикування слов'ян, науковець М. Імханицький окрім письмових, виділяв графічні: малюнки на мініатюрах Годуновського псалтиря кінця XVI ст., нотних ірмологіонах XVII – XVIII ст., зображення інструментального ансамблю з «Азбуковника» Ка-

ріона Істоміна (1692 р.), а також рукописні мініатюри XVI–XVII століть, фрески на стінах соборів, ікони, барельєфи [1, с. 297].

Процес становлення ансамблю бере початок від часів пізнього Середньовіччя. Цей період в українській музичній культурі пов'язаний із першими кроками християнства, початковими етапами розвитку освіти та видозмінами світоглядних цінностей тисячолітніх традицій язичництва. Відповідно до Середньовічної диференціації соціальних прошарків (сільське, князівсько-дружинне та церковно-монастирське культурні середовища), музична культура даного часу розмежовується на народну творчість, духовно-християнську та світську дружинно-князівську культури. Різноманітність інструментарію, що побутував серед простого люду та серед князівських музик, була незначною і зводилася до використання нових інструментів, зокрема, органу) [3, с. 19].

В Україні інструментальні ансамблі називалися «музиканти», «музіки», «музіка», або загальноприйнята назва – «весільні музики», що вказувала на основне призначення музичних колективів. У період Середньовіччя гру на скрипці або «скрипаля» називали «музика», а слово «музіки» означало гру інструментального ансамблю зі скрипалем. У цей час було вільне формування виконавського складу ансамблів та взаємозаміна партій за діапазоном.

Один із важливих етапів найбільшого розвитку української музичної культури це епоха Ренесансу. Характеризується цей період переходом від колективних форм творчості до індивідуального виконання, коли особа лідера набуває все більшого значення. Світська музика розмежовується на народну музику (виконували традиційні музиканти, які грали на слух та дотримувалися поширених фольклорних зразків), і на музику для знаті, вельмож (грали музиканти, які отримали музичну освіту в європейських закладах і знали нотну грамоту). При цьому у великих містах України, зокрема в Києві, Львові почали створюватися професійні об'єднання музикантів – так звані, музичні цехи. В епоху Ренесансу відбулися помітні зміни і в музичному інструментарії, набула популярності скрипка, витісняючи автохтонні гудки (смики), бас (басоля, басетля, віолончель). Така зміна музичних інструментів свідчить про фіксування в ансамблевому виконанні двох відмінних оркестрових функцій: мелодії та баса (бурдону).

Процес жанрової еволюції ансамблю, пов'язаний із формуванням інваріанту інструментального ансамблю, розпочався в епоху бароко (XVII – 1-а половина XVIII століття). Цей період став переломним у музичному мисленні – поліфонічне багатоголосся змінюється гомофонно-гармоніч-

ною системою, що призвело до розквіту імпровізації. Інструментальна музика набула нового рівня.

Упродовж XIX–XX століття в українській музичній культурі склалася власна високопрофесійна школа ансамблевого виконавства, яка узагальнює європейську та національні мистецькі традиції й віддзеркалює відповідні творчі здобутки провідних культурних регіонів країни. Високі виконавські традиції ансамблю формувалися насамперед через концертну діяльність багатьох ансамблевих колективів. Серед найстаріших та найвідоміших українських ансамблів XX ст. – Квартети ім. Вільйома, ім. М. Леонтовича (обидва – Харків), ім. М. Лисенка (Київ). Вагомий доробок таких ансамблів, як Львівський струнний квартет, квартети «Київські смички», «Львівські смички», «Пастораль» (Одеса), Київське тріо, ансамбль камерної музики «Київська камерата», струнний квартет Харківської консерваторії, низка струнних і фортепіанних тріо тощо.

Слід відзначити, що наприкінці XX ст. повертається зацікавленість традиційними формами народно-інструментального виконавства, зростає інтерес до музичного фольклору, навіть популяризуються автентичні виконавські форми.

Отже, ансамблеве народно-інструментальне виконавство, за свою історію злетів, так й періодів занепаду, сьогодні опинилось на високому рівні глобальних тенденцій розвитку культури, зазнаючи впливу змін у мисленні музиканта-виконавця та вдосконалення народного музичного інструментарію.

Список використаних джерел

1. Імханицький М. Історія виконавства на народних інструментах : посібник для муз. уч-щ. Москва : РАМ ім. Гнесіних, 2002. 351 с.
2. Маринін І.Г., Олійник В.Ф. Ансамбль троїстих музик Олексія Беца : монографія. Кам'янець-Подільський : Зволейко Д.Г., 2011. 320 с.
3. Трофимчук О. І. Народно-інструментальне виконавство на тлі глобальних тенденцій розвитку європейської культури. Часопис, 2010. № 1(6). С. 18–22.

The article reveals the characteristic features of the development of Ukrainian folk-instrumental ensembles.

Key words: *Ukrainian folk instrumental ensembles, wedding music, ensemble musicians.*

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАННЯ ФОРТЕПІАННОЇ МУЗИКИ КОМПОЗИТОРІВ-ІМПРЕСІОНІСТІВ

У статті розглядається стиль імпресіонізму, як стильовий напрям у фортепіанній музиці ХХ століття. Розглянуто характерні риси, притаманні цьому стилеві у фортепіанній музиці, принципи нововведення, здійснені композиторами, а також особливості виконання такої музики студентами закладів музичної освіти.

Ключові слова: імпресіонізм, стиль, виконавська інтерпретація, фортепіанна музика, музика Франції.

Для всебічного розвитку майбутнього педагога-музиканта не лише як професіонала, але й особистості важливим моментом є його глибоке ознайомлення із різноманітними стилями світової музичної культури. Вивчення та аналіз різних стилів дозволить студентові побачити різні грані музичного мистецтва та подивитися на нього через призму різних епох та стильових напрямів. Одним із яскравих феноменів світового музичного мистецтва є стиль імпресіонізму.

Імпресіонізм (від франц. *impression* – враження) – художній стиль, який виник на межі останньої чверті ХІХ – початку ХХ століття у Франції. Цей мистецький напрям згодом набув свого поширення у всьому світі. Термін «імпресіонізм» виник у зв'язку із назвою полотна «Враження. Схід сонця» Клода Моне. Цей термін означає напрям не лише живопису, а й літератури та музики. Художниками-імпресіоністами було розроблено нову для свого часу техніку письма, яка базувалася на використанні мозаїки чистих фарб. Особливу роль у створенні цієї техніки відіграли світлові ефекти [1]. Митці-імпресіоністи висунули свої власні принципи сприйняття та відображення навколишнього світу. Вони усунули межу між головним та другорядним. Важливим та найголовнішим принципом мистецтва імпресіонізму було відсторонення від типовості. У мистецтво входять такі поняття як швидкоплинність, випадковий погляд, створюється враження, що полотна художників-імпресіоністів написані простим випадковим перехожим, який гуляв по вулицях та площах та насолоджувався життям. Це стало справжньою революцією у баченні та трактуванні мистецтва.

Найяскравішими прикметами імпресіонізму у музиці є «відтворення трепетних, мінливих і прекрасних у своїй неповторності картин природи, як головна сфера творчості, емоційно стриманий настрій споглядання й любовання та переливчаста гра барв, як панівний засіб письма» [2, с. 74].

Варто підкреслити те, що стиль імпресіонізму виник у час кардинальних змін, які відбувалися у фортепіанному виконавстві. Із огляду на те, що на початку ХХ століття одним із найвизначніших осередків оновлення фортепіанної музики стала Франція, її фортепіанна школа стрімко розвивалася. Яскравими представниками стилю імпресіонізму стали такі композитори як Клод Дебюссі, Моріс Равель, згодом їхні традиції продовжили та розвинули їх послідовники, а саме Габріель Форє, Жан Жюль Емабль Роже-Дюкас, Альбер Руссель, та інші. Піаністами-виконавцями, яким у своїй творчості вдалося у найбільшій мірі втілити нові риси імпресіоністичного виконавства стали Маргеріт Лонг та Альфред Корто. Ці видатні виконавці залишили по собі безліч критичних праць, спогадів, а також теоретичних досліджень, присвячених виконанню музики композиторів-імпресіоністів.

Композиторам-імпресіоністам вдалося повністю змінити концепцію фортепіанного виконавства. Першочергову увагу було звернено на барвистість та густину звучання інструменту, його фонізм та просторовість [1, с. 37]. Твори композиторів-імпресіоністів відповідають високим естетичним критеріям, а саме м'яке та співне звучання інструменту, прозоре (але не пухле, а наповнене) звучання. Композитори-імпресіоністи у своїй творчості ніколи не дозволяють собі надмірностей, навіть задля створення певного художнього образу. Просторова глибина та перспектива є головною метою творення фактури. Аналізуючи фортепіанні твори імпресіоністів, ми спостерігаємо багату поліфонічність нашарувань, у якій кожен компонент має свій власний фактурний склад. Педалізація є надзвичайно важливим чинником у створенні звукової палітри. Фактура імпресіоністів, часто, є вказівником до застосування педалі (композитори полюбляють використання таких елементів, як «лежачі» басы, широке розміщення фактури на інструменті, ремарки на зразок *laissez vibrer* та ін.).

Особливої уваги заслуговують нововведення, пов'язані з тембром роялю. З одного боку вони підкреслюють клавішну природу фортепіано, з іншого ж боку дуже тонко тембрують рояль, змушують звучати окремі мотиви різними оркестровими тембрами. Загалом можна дійти висновку, що композитори-імпресіоністи змогли створити нове тільки завдяки свободі, із якою вони використовували тональні та ритмічні структури, і очевидним є те, що ця свобода була творчо ефективною та виправданою.

Виконавцеві, який прагне грати твори імпресіоністів, слід звертати увагу на виконання динаміки зазначеної композиторами, а також варто відмовитися від різких контрастів на користь звукових переливів, які є дуже частим фактурним засобом у фортепіанній музиці імпресіоністів. вико-

навцеві потрібно вчитися досягати максимально виразного відтворення тембральних змін, але при цьому майже не змінювати динамічні відтінки. Щодо темпоритмічної організації творів імпресіоністів, важливим є певне послаблення акцентної ваги метроритму. Як видно із партитур, композитори-імпресіоністи є дуже щедрими на позначення темпових змін, а також ремарок, які стосуються характеру виконання. Темпоритмічна організація повинна слугувати засобом інтонаційної гнучкості та плетіння мелодичних та ритмічних рисунків [2, с. 83]. Варто усвідомити те, що композитори у своїх творах вперше починають у повній мірі використовувати звукобарвні можливості крайніх регістрів інструменту, тим самим суттєво розширивши як фортепіанний діапазон, так і виразові можливості фортепіано, а отже піаніст повинен у повній мірі виразити здобутки фортепіанного виконавства даної епохи.

Не менш цікавим аспектом створення виконавського образу є програмні назви творів. Особливо показовими у цьому відношенні є цикли «24 прелюдії» Клода Дебюссі та «Нічний Гаспар» Моріса Равеля. Щодо Дебюссі, у його прелюдях майже не можливо знайти яскраво вираженого сюжету. Звісно, не можна повністю заперечувати значення програмних коментарів до певних прелюдій, таких, як «Затонулий собор», «Дівчина із волоссям кольору льону», «Кроки на снігу», та ін., але навряд варто конкретизувати їх, зводячи тим самим музику прелюдій до ілюстративного рівня. Що ж до циклу М.Равеля, всі три п'єси циклу («Ундіна», «Шибениця», «Скарбо») створені із опорою на поетичний цикл Алоїзіуса Бертрана.

Фортепіанні твори Клода Дебюссі та Моріса Равеля, які були написаними вже у зрілому віці, представляються як унікальна можливість для піаніста-виконавця досягнути новий стиль письма. Без сумніву, ці твори допомагають піаністові розвинути різні аспекти виконавства, такі як звуковидобування, техніку, різноманітність туше, виконання складних ритмів та мелодій, а також використання всієї палітри засобів педалізації. Використовуючи усі можливості фортепіано, музика композиторів-імпресіоністів допомагає піаністам винаходити нові барви та тембри фортепіано. Більше того, різноманітність технічних труднощів дозволяє поєднати роботу над технікою одночасно із виразовими засобами виконавства.

Список використаних джерел

1. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. – Москва, 1976. – С. 26-56.
2. Кашкадамова Н.Б. Виконавська інтерпретація у фортеп'янному мистецтві XX сторіччя. – Львів: КІНПАТРИ ЛТД, 2014. – С. 74-87.

The article examines the style of impressionism, as a style trend in piano music of the twentieth century. The characteristic features inherent in this style

in piano music, the fundamental innovations performed by the composers, as well as the peculiarities of the performance of such music by the students of the institutions of music education are considered.

Key words: impressionism, style, performing interpretation, piano music, music of France.

УДК 37.011.3-051

Дем'янюк Б.І., студентка ІV курсу

Науковий керівник: Ситник Т.М., професор

СИСТЕМА К.С. СТАНІСЛАВСЬКОГО У ФОРМУВАННІ ТА РОЗВИТКУ ПРОФЕСІЙНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ МАЙБУТНІХ ПЕДАГОГІВ

У статті розглядаються питання формування й розвитку педагогічної майстерності майбутніх педагогів на засадах системи К.С. Станіславського та визначаються умови формування їх креативних здібностей.

Ключові слова: система К.С. Станіславського, натхнення, креативність, емоції, почуття, образне мислення.

Формування та розвиток професійно-педагогічної майстерності вчителя ґрунтується на багатьох як суспільних так і особистих проблемах. Проте, найголовнішою з них є проблема застосування знань на практиці, позаяк саме у практичній діяльності деякі вчителі, які добре володіють теоретичним матеріалом із фаху відчують безпорадність у формі й техніці викладу навчального матеріалу, їм не вистачає зовнішньої та внутрішньої психотехніки, творчих навичок та умінь.

У своїх дослідженнях Г.І. Баланюк, В.П. Безпалько, Я.І. Бурлака, І.А. Зязюн, В.А. Кан-Калік та інші доводять саме те, що відсутність творчого стану не може бути компенсована ніякими вольовими зусиллями.

Метою статті є обґрунтування доцільності використання засобів театральної педагогіки, зокрема, системи К.С. Станіславського у формуванні й розвитку професійної майстерності майбутніх педагогів..

Перед педагогічною школою стоять два головних завдання: формування творчих якостей особистості студента та розкриття цієї особистості. Застосування театральної педагогіки в процесі підготовки вчителя є одним із шляхів і засобів формування засад педагогічної майстерності майбутнього вчителя.

Застосування театральної педагогіки має велику цінність для студентів саме педагогічних вищих навчальних закладів, оскільки надає можливість поступово готувати зміну провідної діяльності студента, домагатися при-

родного перелому в свідомості й психіці особистості, котра остаточно обрала творчість як провідну й єдино можливу потребу й мету існування. адже сприяти формуванню креативної особистості може тільки той учитель, який сам є творчою особистістю.

Професію вчителя часто порівнюють з «театром одного актора» Педагог зобов'язаний бути прекрасним артистом. Однак, для актора сценарист пише сценарій, режисер допомагає під час репетицій, інші працівники в оформленні сцени, освітленні, музичному супроводі, а вчитель є одночасно і сценаристом, і режисером, і артистом, який щодня ставить не один, а декілька спектаклів. Вивчення елементів театральної педагогіки, особливий погляд на неї з точки зору вузівської підготовки є одним з ефективних шляхів в розвитку педагогічної творчості, так як в процесі навчання використовуються форми діяльності, які розвивають комплекс особистісних якостей і здібностей людини.

Гармонізувати складний процес становлення та розвитку творчої особистості допомагає вивчення та запровадження у роботі принципів системи К.С. Станіславського, яка є наукою, зокрема, про те як, спираючись на об'єктивні закони людської природи, розвивати і вдосконалювати виконавські здібності. Система К.С. Станіславського – це не лише театральна теорія, а й педагогічне вчення, бо воно досліджує природу творчого комунікативного впливу однієї людини на іншу людину або групу людей, а також пояснює генезу творчого самопочуття, визначає шляхи управління ним, розкриває природу людської виразності й умови її розвитку.

П'ять головних здібностей педагога відповідають базовим принципам системи К.С. Станіславського. Кожна з них може бути розвинена й удосконалена за наявності необхідних задатків і нахилів за допомогою відповідного театального принципу, адже педагогічна дія органічно поєднана з дією театальною. Це означає, що і актор, і педагог, мають набути досвіду по-справжньому бачити, слухати, мислити, переживати, а не здаватися такими, що мислять, переживають, діють. Однак, в органічності між актором і педагогом приховується відмінність. Якщо перший має навчитися правильно сприймати, оцінювати, знаходити рішення і впливати на суб'єктів, що його оточують, в умовах художнього узагальнення, то другий, концентруючи в собі акторсько-режисерські можливості, доводити результати свого впливу до художнього узагальнення. Якщо акторові доводиться на сцені по-новому навчатися всього, що йому вже знайоме в житті, тобто жити сценічними почуттями, які не мають реального подразника, а беруться з емоційної пам'яті, то педагогові слід навчатися бути природним, самим собою, а це дуже складно за умов публічності.

Навчальний курс «Основи акторської майстерності учителя» – частина театральної педагогіки, яка має на меті виховати у студентів такі професійні якості, які б допомогли їм працювати творчо, артистично, володіючи розвиненою педагогічною технікою. На заняттях з «Основ акторської майстерності вчителя» формуються засади педагогічної майстерності, а саме: психофізична свобода, увага, уява та фантазія, які є засадовими стосовно внутрішньої техніки педагога. Водночас з розвитком внутрішньої техніки відбувається й удосконалення техніки зовнішньої, тобто міміки, пластики й голосу, створюються умови для гармонії розуму й почуттів – підґрунтя педагогічної технології й техніки, що за умови вдосконалення дає педагогічну майстерність, яка, у свою чергу, є передумовою педагогічної творчості. А.С. Макаренко зазначав, що він став вважати себе майстром, коли навчився говорити фразу «Йди-но сюди» вісімнадцятьма різними інтонаціями Це приклад володіння комплексом прийомів, які дають вчителеві можливість глибше, яскравіше, талановитіше проявити себе у професійній діяльності.

У сучасній педагогічній науці є закон який визначає якість педагогічної праці: формування людського досвіду у будь-якій діяльності безпосередньо залежить від чуттєвої сфери особистості щодо ситуацій його трансляції й засвоєння. Одним з найважливіших компонентів, які зумовлюють педагогічну майстерність і педагогічну творчість, є сила переживань педагога, розвиненість його чуттєво-емоційної царини й усього психофізичного апарату загалом.

Мистецтво актора як і мистецтво вчителя є мистецтвом психофізичної дії. В навчанні та вихованні тільки те набуває сили і переконливості що транслюється через дію. Дія є головним засобом виразності і вчителя і актора. Через активну, цілеспрямовану, органічну дію формуються установки, переконання, світогляд. Цінність системи К.С. Станіславського полягає в тому, що вона як педагогіка формування творчої особистості є не тільки теоретичним фундаментом театрального мистецтва, але й практичним інструментом, який сприяє розумінню об'єктивних законів творчості та формуванню методологічної основи виховання людини-творця.

Список використаних джерел

1. Абрамян В.Ц. Театральна педагогіка. Київ: Лібра, 1996. 224 с.
2. Жураковский Г.Е. Педагогический талант и педагогическая техника в области педагогики общей, художественной, музыкальной, театральной. Москва, 1958. 131 с.
3. Макаренко А.С. Методика організації виховного процесу: твори у 7 томах. Київ, 1954. Т. 5. С. 76-78.

4. Станиславский К. С. Мое гражданское служение России. Воспоминания. Статьи. Очерки. Речи. Беседы. Москва: Правда, 1990. 656 с.

The article discusses the issue of formation and development of pedagogical skills of future teachers on the basis of K.S. Stanislavsky's system and considers the conditions under which their creative abilities are formed.

Key words: K.S. Stanislavsky's system, inspiration, creativity, emotions, feelings, imagistic thinking.

УДК 008:314]:719(477.43-21)

Дзюбан М.В., магістрантка I курсу

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

КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА БАГАТОНАЦІОНАЛЬНОГО НАСЕЛЕННЯ МІСТА КАМ'ЯНЦЯ-ПОДІЛЬСЬКОГО

У статті згадано про народи які жили у місті Кам'янець-Подільському, їх історію та архітектурну спадщину. На тлі власної, української автентичної культури, ще з дохристиянських часів виникає та поступово розвивається унікальне етнокультурне явище. Воно формується безпосередньо під впливом комплексу духовно-культурних цінностей, що принесли на Поділля інші народи.

Ключові слова: Кам'янець-Подільський, сім культур, пам'ятки архітектури, нація.

Актуальність теми. Гнані міжнародними етносами війнами та конфліктами, в пошуках мирних земель дружніх народів з'являються на Поділлі представники інших народностей.

Мета статті полягає у ознайомленні широкого кола людей з унікальним соціокультурним явищем Поділля – національною культурою народностей, що населяють Хмельниччину, та культурою історичної Батьківщини цих народів.

Сьогодні, коли величезну історичну несправедливість щодо однієї з найчисленніших в Європі націй – української – вдалося вправити шляхом вільного самовизначення народу, спостерігається значне зростання національної самосвідомості. У центрі уваги суспільного життя опиняються головні права та свободи особистості, пріоритет прав людини, питання самовизначення малочисельних народів та національних меншин.

Одне з важливих місць у цьому процесі належить дослідженню стосунків євреїв з іншими етнічними групами, що проживали в Україні, й, особливо, з євреями. Адже життя євреїв мало складні й трагічні сторінки [2]. Ставши об'єктом геноциду, єврейське населення чекало порятунку

і захисту від влади. 27 червня 1919 р. Рада Кам'янець-Подільської єврейської общини висловилася «за негайне відновлення національно-персональної автономії, негайне припинення погромної антиєврейської хвилі, строге покарання вбивць і грабіжників, компенсації пограбованому єврейському населенню».

Так історично склалося, що Подільський край і його головне місто Кам'янець ось уже понад 1000 років нерозривно пов'язані з Польщею. З 30-х років ХХ ст. у зв'язку з масовими репресіями, депортаціями, що чинив тоталітарний режим, польська община значно скоротилася чисельно, втратила можливості свого національного вираження [1].

Нині польське населення Кам'янця-Подільського бере активну участь у громадсько-політичному і культурному житті краю, докладає чимало зусиль до реставрації та збереження віковичної історико-культурної спадщини Старого міста й разом з іншими етнічними групами населення вірою і правдою служить національним інтересам українського народу, збагачує колорит його життя і культури.

Найбільшим осідком вірмен в Україні був Кам'янець. Про час появи вірмен у нашому місті існує декілька гіпотез. Вірмени проживали в Кам'янці у південній частині півострова, який утворювався річкою Смотрич. Територія вірменської частини міста поділялася на майдан-ринок та систему вулиць і кварталів, розбитих на окремі садиби і квартали з культовими спорудами. Вірменська громада зберегла своє самоуправління аж до 1790 р. Але протягом всього періоду існування вірменської громади у Кам'янці-Подільському з XIV до XVIII ст. їм доводилося вести постійну боротьбу за свої права.

Жителі вірменської громади залишили у культурній спадщині Кам'янця безцінні пам'ятки письма й архітектури. Серед них – «Вірменська кам'янецька хроніка» (середина XV ст.), магістратські книги (понад 40), храм св. Миколи, дзвіниця XVI ст. і т. д. 1672-1699 р.р. Поділля знаходилось у складі Османської імперії, і Кам'янець був столицею її чотирнадцятої європейської провінції. Двісті потужних гармат стерегли підступи до фортеці. Добре розуміючи значення Кам'янця як форпосту для подальшого завоювання українських земель, турки головну увагу приділяли укріпленню міста. Одразу після його захоплення розпочалися будівельні роботи, які проводились під наглядом французьких військових інженерів. До середини 1673 р. були відремонтовані фортеця, Замковий міст, башти на ньому, Вірменський бастион та укріплення біля Вітряних воріт, котре збереглося до нашого часу під назвою Турецькі бастиони. Кафедральний костел Св. Петра й Павла став головною мечеттю міста – мечеттю султана.

1699 р., згідно з Карловицьким мирним договором, турки залишають Кам'янець і Поділля, які знову повертаються до складу Польщі. Поступово зникають сліди турецького панування. До нашого часу їх залишилося небагато: мінарет біля Кафедрального костюлу та проповідницький амвон, котрий був перевезений із Домініканського костюлу до Кафедрального. Збереження цих двох пам'яток мусульманської культури було забезпечено мирними договорами [3].

Існує гарна легенда про відродження Кам'янця за литовських часів, згідно з якою під час полювання на оленів брати Коріатовичі замиливалися видом кам'янецького каньйону і вирішили оселитися на живописному півострові. Влаштувавши тут свою резиденцію, брати Юрій і Олександр почали обладунок замку, який мусив захистити місто від хижих татарських орд. На розі вузького скелястого перешийку, який з'єднував півострів з материком, була закладена фортеця. Згідно з літописними джерелами, замок був спочатку дерев'яно-земляний. Для духовної оборони і міці в замку брати Коріатовичі заклали церкву, освятивши її ім'ям Покрови Пресвятої Богородиці. В цей час околиці Кам'янця являли собою спустошену татарами землю, і замкова церква стала символом відродження краю, святинею всього християнського люду. Протягом XIV-XV ст. у кам'янецькій фортеці існувала лише церква, збудована литовськими князями. Незважаючи на нетривалий час існування, литовський період залишив в історії міста значний слід. 1374 р. Коріатовичі надали міщанам Кам'янця право самоврядування, а також подарували місту 200 ланів землі та звільнили мешканців міста від будь-яких податків на 20 років. Князі Коріатовичі володіли Поділлям до 1393 року. З 1434 р. Кам'янець став королівським містом і центром новоствореного Подільського воєводства, а князі Коріатовичі, на думку окремих дослідників, навечно залишилися в Кам'янці.

Питання про роль російської культури на Поділлі, а саме – у Кам'янці-Подільському, не має пропускатись. Першими з них були відомі поети Володимир Раєвський та Костянтин Батюшков, які перебували в Кам'янці в 10-ті роки XIX століття разом із російськими військами під час війни з Туреччиною та Наполеоном. Для них місто було далекою та екзотичною чужиною, і, власне, в даному плані вони й згадують про Кам'янець у своїх віршах, листах та спогадах. Могутні стіни фортеці, мальовничі скелясті береги Смотрича, жалюгідні хатини місцевого населення – все це «нерідний край», звідки вони мріють якомога швидше повернутися на батьківщину.

Найдавнішим і корінним населенням Кам'янця, як одного із старовинних середньовічних міст України, було і залишається українське. Саме за-

вдяки його трудолюбивості і таланту створювалися культурні надбання міста, багато з яких збереглися до наших днів.

Найбільш давні писемні джерела про українське населення Кам'янця дійшли до нас з початку 70-х рр. XIV ст., коли Литва, підпорядкувавши Поділля, намагалася відбудувати міське життя та оборонні укріплення. Доречно зауважити, що представники усіх станів української громади майже постійно зазнавали утисків і гонінь з боку представників Лави, Ради, замкового старости, католицької церкви і т. д. Українське населення Кам'янця залишило чималу культурну спадщину, яка потребує скрупульозного дослідження [5]. У числі таких пам'яток – актова книга українського магістрату 1520 р. Вона чи не єдина, що збереглася в Україні від діяльності українського магістрату. Привертає увагу й кам'янецьке євангеліє XVI ст., і такі пам'ятки архітектури, як храм св. Петра і Павла, Іоанно-Предтеченський та св. Трійці Хрестовоздвиженська церква на Карвасарах і т. д.

Висновки. За багато століть на Поділлі склалося унікальне соціокультурне середовище. Досягнуто взаєморозуміння націй і народностей шляхом пізнання культурних цінностей кожної з них, збережено культурно-моральної єдності всіх національностей. Багатонаціональна культура Поділля об'єднана спільною метою, творчими здобутками має сприяти загальній злагоді та розвитку сучасного українського суспільства.

Список використаних джерел

1. Гарнага І. Населення Кам'янця-Подільського : Трохи історії // Прапор Жовтня. – 1986. – 13 вересня. – С. 2-3.
2. Галина Осетрова. Штетл. – №3. – Хмельницький, 2003. – С. 96.
3. Сецинский Е. Город Каменец-Подольский. Историческое описание. – К.: Типография С. Кульженко, 1895. – С. 85-86.
4. Кам'янець-Подільський державний історичний музей-заповідник: перші 125 років / В. С. Травінський, Р. В. Йолтуховський, В. А. Нестеренко, В. М. Волкова. – ПП Мошак М. І., 2015.
5. Перлина Подільського краю [Електронний ресурс]. – Режим доступу <https://day.kyiv.ua/uk/article/cuspilstvo/perlina-podilskogo-kraju>. – Назва з екрану.

The article mentions the peoples who lived in Kamyanets-Podilsky, their history and architectural heritage. On the background of its own, the Ukrainian authentic culture, from the pre-Christian times a unique ethnocultural phenomenon develops and gradually develops. It is formed directly under the influence of a complex of spiritual and cultural values that brought other peoples to Podillya.

Key words: *Kamyanets-Podilsky, seven cultures, architectural monuments, nation.*

УДК 677.026.73:746.5

Дудка М.І., магістрантка І курсу

Науковий керівник: **Бренюк А.Г.**, кандидат мистецтвознавства,
старший викладач

СУЧАСНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ГЕОМЕТРИЧНИХ ФОРМ ТА ОРНАМЕНТІВ У АВТОРСЬКИХ КОМПОЗИЦІЯХ З БІСЕРУ

*У статті розглядаються художньо-технологічні особливості втілен-
ня геометричних мотивів у сучасних бісерних композиціях.*

Ключові слова: *бісер, мистецтво, прикраса, плетіння, геометрична
форма, мотив.*

Актуальність дослідження. Мистецтво виготовлення декоративних композицій із бісеру або склярусу є одним із найдавніших і водночас мало-вивчених видів народної творчості. Його торкалися в своїх дослідженнях Г. Врочинська, А. Буздан, С. Борисова, Г. Войтів, О. Полянська, Г. Савчук, Г. Стельмашук та інші. У більшості випадків науковцями були порушені окремі питання ретроспективи закономірностей розвитку прикрас у загальній історії культури, теоретичного дослідження структури бісерних прикрас, визначення їхніх комунікативних особливостей і традиційних технологій виготовлення. Однак питання створення прикрас за нетрадиційними новаторськими технологіями з використанням чистих геометричних мотивів на сьогодні ще залишається недостатньо дослідженим.

Мета статті – дослідити місце геометричного орнаменту в традиційному бісерному мистецтві; простежити використання авангардних геометризмованих композицій в творах сучасних майстрів.

Бісероплетіння – це вид декоративно-ужиткового мистецтва, вироби якого створюються з використанням перлів природного або штучного походження. Історія виникнення бісеру налічує майже 6 тисяч років. Мистецтво плетіння бісером виникло ще в Давньому Єгипті, а матеріал, який використовувався у процесі створення художніх виробів, називався «бусра», що в перекладі з арабської мови означає «фальшиві перли» [1].

Спочатку плетіння бісером було досить складним заняттям: необхідно було витягнути нитку із скломаси і обвити нею мідний стрижень. Після цього стрижень виймали, а кожну намистину потрібно було ще обробити вручну.

У ті часи намистини були простими, безбарвними і непрозорими, і лише коли вже техніка виготовлення матеріалу для творчості вдоскона-

лилася, люди навчилися робити намистини напівпрозорими, прозорими і кольоровими.

Також історія бісероплетіння пов'язана і з Давнім Римом, де бісер виготовляли за допомогою методу видування скла з металеві трубки. З Римської Імперії це захоплююче заняття поширилося на територію Італії, Іспанії, Греції, Франції, Німеччини та Венеції [2].

Починаючи з XIII століття, саме Венеція, стає столицею виготовлення намистин для бісероплетіння, адже у той час там була добре розвинена художня обробка скла. Незабаром конкуренцію Венеції склала Чехія, тоді відома як Богемія, де виробляли скло високої якості і чистоти.

Завдяки таким досягненням у скляній майстерності в Чехії зі скла і кришталю почали виробляти кольоровий богемський бісер і склярус.

Популярності бісерним композиціям на межі XX-XXI століть додає постійна увага до них всесвітньо відомих дизайнерів та кутюр'є, які використовують бісер як матеріал для оздоблення одягу. Виготовляючи бісерні прикраси дизайнери надають перевагу сучасним технікам.

Сучасне бісероплетіння можна віднести до сфери арт-дизайну, об'єкти якого поєднують у собі сукупність естетичних, функціональних, технологічних і ергономічних властивостей, де бісер виступає у ролі активного конструктивно-технологічного та формотворчого дизайнерського засобу, завдяки якому в зовнішньому виді та конструкції виробу синтезуються традиційні схеми та техніки плетіння зі знаннями іноді не дотичних до мистецтва наук, таких як стереометрія, біоніка, кристалографія, фізика тощо.

Незважаючи на те, що з першої половини XVIII століття у Європі (трохи згодом у Росії та Україні) стали регулярно видаватися посібники з рукоділля з рисунками для вишивки бісером та схемами бісероплетіння, українські початківці аж до межі XX-XXI століть більшість необхідної інформації та відомостей про техніки роботи з бісером, про таємниці художньої майстерності, про семантичний зміст візерунків отримували не зі сторінок посібників, а під час безпосереднього знайомства з творчістю досвідчених народних майстрів та майстринь, котрі володіли необхідними знаннями та навичками з виготовлення бісерних прикрас. Ці традиції передавалися із покоління в покоління, консервуючи досвід і уповільнюючи процеси збагачення новими творчо опрацьованими художніми ідеями та технічними новаціями [3].

На сьогодні існує багато схем, за допомогою яких можна створювати як об'ємні так і плоскі вироби, втілювати рослинні, антропоморфні, анімалістичні або геометричні мотиви. Найчастіше майстри звертаються до

рослинних або геометричних зображень, вдало інтерпретуючи їх з елементами інших мотивів.

Важливою особливістю сучасних виробів, здебільшого прикрас, із бісеру є підвищена увага до художньої виразності об'ємно-конструктивної геометричної форми. Використання чистих геометричних форм у створенні бісерних композицій сьогодні є особливо популярним серед українських майстрів.

Геометричний орнамент, що виник у давнину – це своєрідні умовні знаки, за допомогою яких майстриня виражала своє світосприйняття. Так, горизонтальна лінія означала землю; хвиляста – воду; ромб, коло або квадрат символізували сонце і т. д. Деякі орнаментальні знаки відігравали роль оберегу [4].

Геометричний орнамент найлегший, композиційно він складається з простого чергування фігур та рядів, розміщених по горизонталі, вертикалі або діагоналі. Тут можуть переважати ромби, квадрати, прямі і ламані лінії, зигзаги, хрестики. Будь-яку геометричну форму можна використати при створенні бісерної композиції, буде то прикраса чи вишивка бісером на одязі [5].

Але майстри сучасного бісерного мистецтва в змозі по-іншому поглянути на прості геометричні форми, по новому інтерпретуючи їх у своїх авторських виробах. Сьогодні існує деяка спорідненість та інтерпретаційна спадковість між сучасним арт-дизайном бісерних прикрас та авангардними течіями, зокрема образотворчим гімном геометричній формі – супрематизмом К. Малевича та неопластицизмом П. Мондріана.

Сучасні майстри-новатори у своїх роботах все більше і більше використовують геометричні мотиви, звертаючись і до супрематичних, і до непластичних композицій. Творчо поєднуючи різноманітні геометричні форми, зосереджуючись на чистих локальних кольорах, вони створюють справжні дизайнерські вироби.

Накладаючи геометричні фігури одна на одну, наприклад, при виготовленні нашійної прикраси, можна досягти об'ємного ефекту, якщо навіть виріб плоский. Вироби можуть бути як мінімалістичними, простота і геометрична ясність яких привертають увагу, формуючи смак до шляхетно-елегантної стриманості і монументально-узагальненої значущості самодостатньої геометричної форми, так і складними, загальна форма яких утворюється за допомогою об'єднання декількох об'ємних геометричних форм. Мова геометричного абстракціонізму може бути застосована і до тривимірних конструкцій, які легко виконуються у будь-якому масштабі і пристосовуються до різноманітних ідей та цілей [3].

Крім того, в деяких сучасних бісерних виробках можна простежити вплив експресіонізму. Відбиток цього мистецького явища проявляється в прагненні виявити пластичну виразність у напруженому поєднанні статичних прямокутних та рухливо-динамічних криволінійних форм.

Таким чином, можна констатувати, що сучасні майстри бісерної справи, знаходячись у постійному творчому пошуку, працюють над новими, авторськими технологіями виготовлення бісерних композицій, звертаються як до традиційних так і до новаторських інтерпретацій геометричних форм та орнаментів.

Список використаних джерел

1. Історія бісероплетіння [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://www.tk-furniture.com.ua/istoriya-biseropletinnya/> – Назва з екрану.
2. Бісероплетіння [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://uk.lady-magazine.com/hand-made/beading-history-of-the-emergence-of-art-and-the-main-varieties.html>. – Назва з екрану.
3. Сучасне бісероплетіння [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.confcontact.com/20121105/35_svitlichna.htm. – Назва з екрану.
4. Геометричний орнамент у бісероплетінні [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://natalyproject.at.ua/blog/ornamenti_i_kolori_u_prikasakh_z_biseru/2013-01-08-13. – Назва з екрану.
5. Техніки бісероплетіння [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://studfiles.net/preview/3785184/page:4/> – Назва з екрану.

The article deals with the artistic and technological features of the implementation of geometrical motifs in modern bead compositions. Their artistic interpretation and peculiarities of combining with other types of ornament are analyzed.

Key words: *beads, art, decoration, braiding, geometric form, motive.*

УДК 780.647.2

Залевська Б. Ю., студентка I курсу

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

З ІСТОРІЇ ВИНИКНЕННЯ ДЖАЗУ

У статті висвітлено виникнення та розвиток джазу, його особливості та сприйняття учнями на уроках мистецтва.

Ключові слова: *джаз, сприйняття, ритм, імпровізація.*

Постановка проблеми. Джаз у сьогоденні є популярним та виконуваним учнівською молоддю. Багато хто не замислюється про його похо-

дження та особливості, тому виникають певні недоліки у виконанні певних прийомів джазу. Щоб їх усунути, нам потрібно розглянути та дослідити походження джазу. Метою цієї статті є висвітлення процесу виникнення джазу, ознайомлення з його історією, розкриття особливостей та сприйняття учнями.

Виклад основного матеріалу. Колискою джазу вважають Новий Орлеан, де були записані перші джазові платівки, грали перші оркестри. Саме тут були закладені основні риси майбутніх джазових стилів – віртуозне соло, рівномірна пульсація контрабаса і ударних, манера вокальної імпровізації без слів. З часом джаз став джерелом ідей та сприяв розвитку нових музичних напрямів.

У ХХ столітті в США з'являється новий вид музичного мистецтва – джаз (jazz). Він виник в результаті з'єднання традицій європейської та афро-американської музики. В основі джазу лежить імпровізація. Джазовий імпровізатор – це не композитор і не виконавець в одному обличчі, а особливий тип художника, який творить у тісній співпраці із ансамблем. Імпровізація – мистецтво діалогу, багатостороннього спілкування мовою звуків. Другою особливою рисою джазу є складний ритм, або біт. Біт визначають ритмічні акценти – виділення одних звуків на фоні інших. Разом вони повинні створити драйв. Наявність драйву створює враження наростаючого темпу, в той час, як останній залишається незмінним. Відмінну рису джазового ритму називають свінгом (коливання): акценти дещо зміщені відносно основного ритму, що надають музиці потужності, пластичності та особливої виразності. В американському джазі, особливо коли грають чорношкірі музиканти, виразно звучать блюзові ноти (риса афро-американської музики). Виразальні засоби, які використовують музиканти, в сукупності творять той чи інший стиль джазу.

Видатними майстрами цього напрямку були – трубачі Кінг Олівер (1885–1938 рр.) і Луї Армстронг, сопрано-саксофоніст Сідней Беше (1897–1959 рр.), піаніст Джеллі Ролл Мортон (1885-1941 рр.). Розрізняли ново-орлеанський, чиказький та нью-йоркський види такої музики, яку в сукупності називали традиційним джазом. Коли з'явилися білошкірі виконавці, їхні ансамблі почали називати диксилендами. Сьогодні під диксилендом часто розуміють весь традиційний джаз. (Диксиленд (країна Діксі) – символічна назва південних штатів США).

У 30-х рр. ХХ ст. наступив розквіт великих джазових оркестрів – бігбандів (big-band), що могли складатися із двадцяти виконавців. Джазовий стиль цих музичних колективів отримав назву свінг. В 50-60-х рр. виникли й інші джазові стилі. В ладовому (модальному) джазі імпровізація буду-

валась на принципах азіатської музики. Головними представниками цього стилю були трубач Майлз Дейвіс і саксофоніст Джон Колтрейн (1926-1967 рр.). В кінці 60-х рр. Майлз Дейвіс перший із джазових музикантів звернувся до ритмів рок-музики і почав використовувати електрогітари та електронні клавішні інструменти. До нього приєдналися американські рок-групи «Чикаго» і «Блад, Сует Енд Тіарз». Поряд з електромузичними інструментами (звичними для рок-музики) вони застосовували духові, на яких грали музиканти-імпровізатори. Так виник новий напрямок – джаз-рок. Пік популярності джаз-року припадає на 70-ті рр., коли його представники звернулись до музичних традицій тих народів, які до цього у встановленні джазу участі не брали.

В останні десятиліття джазові музиканти все частіше використовують фольклор, маловідомий або й взагалі невідомий для публіки. Виникає напрямок етно-джаз, в якому джазова музика остаточно перетворилась на міжнародну, світову. Джаз здійснив великий вплив на музичну культуру. Під його дією виникли ритм-енд-блюз та ряд інших напрямків рок-музики. Інтонації і прийоми джазу використовувались багатьма композиторами всього світу. Але найголовніше – джаз відродив важливе призначення музичного мистецтва – живого спілкування людей.

Сьогодні джаз активно проникає в систему музичної освіти: в закладах спеціалізованої початкової мистецької освіти (ДМШ, школах мистецтв, музичних коледжах) функціонують джазові відділи; відкриваються школи й коледжі джазового мистецтва, основи джазу вивчають у вищих навчальних закладах. Усе більше композиторів, твори яких використовуються педагогами музичних шкіл у якості навчального репертуару, застосовують елементи джазу у своїй музиці. Джазова музика має розвинути в учнів специфічний гармонійний, мелодійний, тембровий слух, почуття метро-ритму, музичну гнучкість і творчі здібності. Знайомство з джазовою культурою, володіння деякими прийомами джазового виконавства, вільне музикування сприяють розвитку творчої діяльності особистості учня й формуванню гарного музичного смаку.

Висновки. Отже, в середині 30-х років ХХ століття основними центрами європейського джазу залишались Париж і Лондон, куди нарешті проник вплив негритянських виконавців. Європейський джаз не знав новоорлеанського періоду, і його розвиток формувався під впливом свінгового стилю американських біг-бендів. На кінець 30-х років європейські виконавці швидко наздоганяли своїх американських колег. Часто вони навіть випереджали і перевершували їх в техніці. І не дивно, адже їхні музичні традиції були глибшими, вони краще володіли майстерністю інтонування,

досконало знали теорію та гармонію. Але їхнім найслабшим місцем було власне те, що робить свінг свінгом – ритм.

На кінець 30-х років лише деякі з європейських виконавців усвідомлювали необхідність відриву фразування від граундбіту. Тому важко сказати, як би розвивався європейський джаз, якби не Друга світова війна. На час війни можливість розвитку джазу в Європі була перервана. У методиці роботи над джазовими стилями доцільно розпочати ознайомлення учня з особливостями свінгу, адже техніка виконання із залученням свінгування широко використовується в багатьох джазових стилях.

Список використаних джерел

1. Булда М. В. Естрадно-джазова музика в акордеонно-баянному мистецтві України другої половини ХХ – початку ХХІ століття: композиторська творчість і виконавство : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / М. В. Булда. – Харків, 2007. – 19 с.
2. Переверзев Л. Джаз идет на север / Леонид Переверзев // Полный джаз : Еженедельный электронный журнал. – 1999. – № 34 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.jazz.ru/mag/44/default.asp>.
3. Історія джазу в світі [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://muzaproduction.com/2018/05/30/istoriya-dzhazu/>
4. Історія розвитку джазу. Основні течії [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://lenablyk.blogspot.com/2014/05/blog-post_7634.html
The article covers the emergence and development of jazz, its features and perception by students at art lessons.

Key words: jazz, perception, rhythm, improvisation.

УДК 78.071.1:784.3477

Зернюк В.В., студентка II курсу

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

ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГІЧНА ХАРАКТЕРИСТИКА МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ ТА ЇХ МУЗИЧНИХ ЗДІБНОСТЕЙ

У статті робиться спроба психолого-педагогічної характеристики музичних здібностей молодших школярів у контексті їх музичної діяльності.

Ключові слова: музична увага, музичний слух, музична пам'ять, музичні здібності, музична діяльність.

Початок музичного навчання – важливий крок у психологічному і інтелектуальному розвитку молодших школярів. У процесі музичного навчання розвиваються такі психічні якості: музична увага (слухати, чути,

співати), сприймання музики, музична пам'ять і слух, музичне мислення і мова, музична уява.

Розглянемо детальніше ці, важливі для музичного навчання, якості. Музична увага в процесі співу вимагає від школярів зосередженості і концентрації на мелодії, її інтонуванні, ритмі, тексті, динаміці. Музичне сприйняття – це цілий образ звукових сполучень, які утворюють мелодію, гармонію, ритм, тембр. Вони вимагають постійного тренування. На заняттях з хорового класу це здійснюється через хоровий спів, інтонування хорових партій. Музична пам'ять включає запам'ятовування мелодії, зберігання її з наступним відтворенням голосом, впізнання її в майбутньому. Музичне запам'ятовування можливе тільки в тому випадку, коли в школяра є природний музичний слух. Музичний слух дає можливість школярам розрізняти півтонову й тонову величини інтервалів, з яких будується мелодія, як основна музична думка. Перевірка й визначення музичного слуху, його якості відбуваються в момент першої зустрічі викладача хорового класу з учнем, коли він відбирає дітей до хору, а також безпосередньо на заняттях. Визначення якості слуху розрізняється як здатність сприймати, уявляти та відтворювати висоту музичних звуків [1, с. 28]. Музичний слух розрізняють як: **абсолютний, відносний, внутрішній**. **Абсолютний** музичний слух відрізняється здатністю учня впізнати або відтворювати висоту окремого звуку, не порівнюючи його з відомим для нього звуком, визначати його назву акордового звукосполучення у вертикальному звучанні. Цей вид слуху генетично вроджений і є дуже цінним для музичного навчання і виховання школяра. Наявність такого виду слуху у школярів – рідкість. Музичний слух **відносний** – здатність учня визначати висоту звука шляхом порівняння з іншими звуками звукоряду, які йому відомі, а також впізнати, визначати й відтворювати музичні інтервали голосом або на інструменті. Одночасно відносний слух проявляється у ладовому відчутті (мажор, мінор) як гармонічний слух. Такий вид слуху найчастіше зустрічається і має широке поле розвитку. **Внутрішній** музичний слух є здатністю учня уявляти, відчувати й усвідомлювати музику без її реального звучання, внутрішньо чути її, відновлювати в пам'яті, читати ноти внутрішнім слухом, записувати її як музичний диктант без прослуховування ззовні. Такий слух формується поступово, через абсолютний чи відносний слух, як результат слухової натренованості.

Важливою психологічною якістю молодшого школяра є формування у нього музичного мислення. Слід відзначити, що «музичне мислення розпочинається з вивчення, читання й озвучення ступенів ладу. Бо неможливо осмислювати те, що не має своєї назви, свого алфавіту, своєї мови.

Найпершим поштовхом до музичного мислення є звучання музичного ладу. На початковому етапі співу з нот особливу увагу вчитель – диригент концентрує на будові мелодії, тяготінні звуків у відповідності з ладовою закономірністю побудови мелодії, оскільки формування складного ладового стереотипу, оснований на навиках співу з нот (як навик музичного мислення), важливо найперше засвоїти на «одній мові», тобто в одній зоровій формі, в одній тональності і при єдиному (складовому) позначенні ступенів ладу» [2, с. 30].

Розглядаючи музичну діяльність молодших школярів, слід зауважити, що вона залежить від таких психічних морально-етичних якостей, як: духовні потреби й інтереси, темперамент, характер, емоції і почуття, здібності й задатки. «Здібностями називають такі психічні якості, завдяки яким людина порівняно легко набуває знань, умінь, навичок і успішно займається якою-небудь діяльністю» [3, с. 149]. Здібності проявляються у певній діяльності. «Хорова діяльність передбачає ряд якостей, що дають спроможність її забезпечити, а саме: наявність музичного слуху, співочого голосу. Усі ці якості виявляють здібності до музичної творчості – співу, гри на музичному інструменті, творення певних мелодій, музичних фантазій» [4, с. 36].

Отже, музична діяльність молодших школярів через хорову творчість під керівництвом учителя-диригента немислима без опори на психологічні якості, тоді як увага, сприйняття музики, музична пам'ять і слух, музичне мислення і мова, музична уява здатна сформувати інтелектуальний, чуттєвий і моральний розвиток дитини. Опираючись на природні музичні здібності й задатки, вчитель – диригент розширює і вдосконалює їх шляхом залучення школяра до участі в хоровому колективі.

Список використаних джерел

1. Доронюк В.Д., Зваричук Ж.Й. Шкільне хорознавство / В.Д. Доронюк, Ж.Й. Зваричук. – Івано-Франківськ, 2008. – С. 28.
2. Доронюк В.Д., Зваричук Ж.Й. Шкільне хорознавство / В.Д. Доронюк, Ж.Й. Зваричук. – Івано-Франківськ, 2008. – С. 30.
3. Голобін Ф.Н. Психологія / Ф.Н. Голобін. – К.: Вища школа, 1975. – С. 149.
4. Маслій К.С. Виховання голосу співака / К.С. Маслій. – Рівне, 1996. – С. 36.

The article attempts psychological and pedagogical characteristics of musical abilities of junior pupils in the context of their musical activity.

Key words: *musical attention, musical rumor, musical memory, musical abilities, musical activity.*

УДК 821.161.2-2+792.071.2.027(092)

Кишкіна М.С., студентка II курсу

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

МАРКО КРОПИВНИЦЬКИЙ – «БАТЬКО УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ»

У статті розглядається роль найвидатнішого театрального діяча XIX століття М. Кропивницького у становленні та розвитку українського професійного театру, розкривається його багатогранний талант.

Ключові слова: національне відродження, український театр, драматург.

В історії становлення та розвитку української культури налічується чимало сторінок. Однією з найяскравіших є сторінка театрального мистецтва. Головними центрами театрального мистецтва в Україні були Харків та Полтава, де закладалися основи національного театру, а також Київ та Одеса. В середині XIX ст. українське театральне мистецтво зазнало небувалого розквіту. В цей час свою діяльність розпочав перший професійний український театр, завдяки плідній праці своїх корифеїв, одним із яких є актор, режисер, композитор та драматург, творчість якого – невпинний пошук, постійні експерименти у жанрово-стильовій сфері, співак, публіцист, перекладач та громадський діяч – М. Кропивницький. «Батько українського театру» – так називали його, мабуть, не лише тому, що він дбайливо виховав творчу молодь, а й доклав чимало зусиль для організації й функціонування українських професійних театральних труп. З'єднавши українську традицію й досвід європейської культури, він підіймає українське театральне мистецтво на новий, професійний рівень. Початок театральної діяльності М. Кропивницького припадає на час практичної відсутності професійного українського театру на Наддніпрянщині, час найжорсткіших репресій щодо українського слова: Валуєвський циркуляр 1863 р., Емський указ 1876 р., численні інструкції та розпорядження місцевих властей тощо. Після дозволу міністра М. Лоріс-Мелікова на виконання українських п'єс, почали виникати українські театральні трупи. М. Кропивницький утворює свою трупу, яка невдовзі об'єднується із трупою видатного українського культурного та театрального діяча М. Старицького. Згодом починається нова епоха в історії українського професійного театру, творчим обличчя якої, разом з М. Кропивницьким, є його талановиті учні: М. Заньковецька, М. Садовський, П. Саксаганський, І. Карпенко-Карий [2, с. 10]. Він виплекав справжніх зірок світової сцени, а його театр зазнав гучної слави і постав у рядах кращих театрів Європи. У його театрі

відбувалися постановки славнозвісних творів І. Котляревського, Т. Шевченка, Г. Квітки-Основ'яненка, багатьох зарубіжних авторів та власних, у яких митець затверджував принципи народності й реалізму. Все своє життя митець боровся за духовне визволення України – палким мистецьким словом пробуджував національну свідомість народу, закликав його зберігати й відстоювати свої культурні надбання. Устами героїв своїх п'єс він проголошував протест проти соціальної несправедливості. Цензори забороняли твори драматурга, погрожували арештом, але тільки надзвичайна популярність і народна любов рятували митця-патріота від неминучого арешту. Загалом М. Кропивницький написав понад сорок п'єс, включаючи обробки та інсценізації. Найвідомішими та найпопулярнішими у той час були «Дай серцю волю, заведе у неволю», «Доки сонце зійде, роса очі виїсть», «Глитай, або ж павук» та ін. Зазначимо, що М. Кропивницький є засновником єдиного в тодішній Російській імперії театру для дітей. Використавши мотиви народних казок, автор створив дві п'єси – «Івасик-Телесик» та «По щучому велінню».

Матеріалом драматургії М. Кропивницького було здебільшого життя тогочасного села. Через урядові заборони тематичні обрії української драматургії тривалий час штучно звужувались: на сцені дозволялось показувати лише фрагменти селянського побуту. Але й у житті селян митець знаходив драматичні колізії високої напруги, вмів розгорнути їх у своїх творах так, що сягав рівня вічних загальнолюдських проблем.

У творчості М. Кропивницького існує органічний зв'язок драматургії з багатим українським фольклором. Любов до народної пісні митець успадкував від своєї матері Капітоліни Іванівни. Народна пісня органічно увійшла в художню тканину його творів. Уже у своїй першій п'єсі «Дай серцю волю, заведе у неволю», «Микита Старостенко, або незчуєшся, як лихо спобіжить» було використано понад п'ятнадцять, різноманітних за тематикою, народних пісень: про кохання – «Та лугом іду, та коня веду», про щасливе одруження – «За тучами, за хмарами», і про п'яниць – «Гей і п'є козак, п'є», і про сироту-небогу – «Та нема гірш нікому», чумацькі – «Гуляв чумак по риночку», рекрутські – «Ой годі журитися», жартівливі – «Коли б мені жупан чорний» й багато інших. Пісні у творах автора виконують різноманітні функції [1, с. 22].

Тема національного відродження України, порушується М. Кропивницьким у драмі «Невольник», створеній на матеріалі однойменної поеми Т. Шевченка. У цій п'єсі драматург чи не вперше, окрім народних, використовує й свої власні пісні. Наприклад, пісня «Ревуть, стогнуть гори-хвилі» або «Гей, нумо, братці, до зброї!», яка згодом стала народною. Саме як

народну пісню її використано в опері К. Данькевича «Богдан Хмельницький».

Композиторський доробок М. Кропивницького нерозривно пов'язаний з театральною сферою. Більшість написаних ним п'єс належить до музично-драматичних жанрів. На це вказують, зокрема, їх авторські підзаголовки: «Народна опера», «Комедія зі співами», «Комедіо-опера». Важливо підкреслити, що ряд створених ним для театральних п'єс музичних номерів почали жити самостійним концертним життям. Прикладом є введена в п'єсу «Зальоти соцького Мусія», пісня-монолог Галини «Ой у саду на вишенні». Під назвою «Соловейко» вона набула великої популярності і увійшла в число кращих зразків української камерно-вокальної музики.

За своє довге театральне життя М. Кропивницький проявив себе як геніальний актор. Ним зіграно понад 500 ролей з українського, російського й західноєвропейського репертуару. Це були шедеври сценічного втілення, в яких великий актор сягав глибини розкриття і розуміння образу, створюючи сповнені правди характери. В золотий фонд українського театру увійшли й образи, створені Кропивницьким на сцені. У безсмертній «Наталці Полтавці» І. Котляревського він зіграв Виборного, в «Тарасі Бульбі» за М. Гоголем – Тараса Бульбу, в своїй п'єсі «Глитай, або ж Павук» актор зіграв роль Бичка [3, с. 26]. Водночас, корифей проявив себе і як істинний громадянин своєї держави. Відомим є такий факт, що російський цар Олександр II, захопившись його незрівнянною акторською майстерністю, запропонував грати в імператорському театрі, що давало змогу актору безтурботно й заможнo жити. Натомість цар отримав відмову. «Непотрібно мені ні срібла, ні золота, ні слави, ні пошанівок... Зрадити своєму народові, піти у найми властям, які мову нашу не визнають і хочуть знищити? Ніколи! Краще буду працювати на милій моїй Україні на повну, Богом дану мені силу, а там вже нехай цінують, що я залишив», – так сміливо висловився «батько українського театру» [1, с. 47].

За життя М. Кропивницький також вирізнявся і не аби якими вокальними здібностями. Свого часу він першим виконав пісню «Реве та стогне Дніпр широкий» на слова Т. Шевченка. Співак виконав її у 1892 році на вечорі пам'яті Кобзаря, що проходив в Одесі. За цей вчинок він ледве уникнув арешту. Коли він почав співати, слухачі підвелись і стоячи заспівали разом з ним урочисту мелодію. Налякані жандарми увірвались у залу і почали виштовхувати публіку, а їм у відповідь ще гучніше з усіх боків лунало шевченківське слово [2, с. 58]. Як відомо, драматург часто влаштовував концерти, програма яких складалася здебільшого з українських народних пісень. Відповідно до умов контракту під час гастролей він сам

виконував найрізноманітніший пісенний репертуар, який містив як українські народні пісні, так і його власні твори («За сонцем хмаронька пливе», «Де ти бродиш, моя доле», солоспіви «Ревуть-стогнуть гори-хвилі», «На вулиці скрипка грає»). Всі вони згодом стали сприйматись як народні.

М. Кропивницький першим надав українському театру соціальної значущості, наблизив його до народу. Він завжди зазначав, що актор і режисер повинні добре знати життя народу й черпати з нього образи, аби правдиво розкривати психологію сценічного образу. Завдяки його творчій багатогранності, українська національна скарбниця поповнилася блискучими зразками української драматургії.

Список використаних джерел

1. Смоленчук М. «Марко Кропивницький і його рідний край» / М. Смоленчук, – Кіровоград : Імекс ЛДТ, 1967. – С. 10-53.
2. Тобілевич С. «Корифеї українського театру» / С. Тобілевич, – Київ : Мистецтво, 1947. – С. 9-60.
3. Шурапов В. «Марко Кропивницький та його спадкоємці» / В. Шурапов. – Кіровоград : КОД, 2010. – С. 22-35.

The article deals with the role of the greatest theater figure nineteenth century M. Kropyvnytskyi in the formation and development of the Ukrainian theater; reveals his multifaceted talent.

Key words: national revival, Ukrainian theater; playwright.

УДК 7.049.6(492)

Кобріна Н.В., студентка IV курсу

Науковий керівник: Демчик К.І., кандидат педагогічних наук,
старший викладач

ЖАНРОВА ХАРАКТЕРИСТИКА ГОЛЛАНДСЬКОГО НАТЮРМОРТУ XVII СТОЛІТТЯ

У статті охарактеризовано голландський натюрморт як жанр живопису. Акцентовано увагу на особливостях натюрморту як жанру та здійснено аналіз притаманних характерних жанрових рис натюрморту малих голландців XVII ст.

Ключові слова: жанр, натюрморт, голландський, малі голландці, монохромний.

У духовній атмосфері Голландія, яка в результаті революції отримала незалежність, республіканський устрій, позбулася тиску й Іспанії, й католицької церкви, запанувала атмосфера свободи і творчості.

У XVII ст. нідерландське мистецтво поділилося на дві школи – фламандську і голландську. Так би мовити, це відбулось у зв'язку з поділом

самих Нідерландів у результаті революції на дві частини: Голландію та Фландрію (нинішня Бельгія).

Натюрморти в той час стали окрасою великих інтер'єрів, тому вони були великими за розміром. Пейзажний у мистецтві Голландії XVII ст. відтворював саме голландський пейзажний жанр.

Зауважимо, що натюрморт – це жанр в мистецтві відтворення предметів побуту, фруктів, овочів, квітів, побуту, тваринний [6, с. 126–134].

Голландський натюрморт – один із способів художнього перетворення самої теми важливої голландського мистецтва приватного життя звичайної людини, основного жанру побутового [1, с. 45].

Малі голландці – умовна назва голландських художників XVII ст., які писали невеликі, ретельно оброблені картини. Хоча вони не представляли собою єдиної школи, їх творам властиві деякі спільні риси: точність техніки, ясність композиції, тонке нюансування.

Термін «малі голландці» прийнятий переважно у вітчизняному мистецтвознавстві. Він не носить оціночного характеру і жодним чином не характеризує роль і місце художників в історії живопису, так само як і масштаб їхнього таланту. Його виникнення пояснюється двома причинами: по-перше, невеликими розмірами полотен; по-друге, інтересом живописців XVII ст. до «малих», камерних сюжетів, переважно з повсякденного життя. По суті, до малих голландців можна віднести практично всіх голландських художників XVII ст., за винятком Рембрандта ван Рейна і Франса Халса, які створювали в числі іншого виду і монументальні твори.

У Голландії XVII ст. не було прийнято ставитися до картини, як до унікального витвору мистецтва. Багато з них неодноразово тиражувалися для продажу; старі картини оновлювалися і переписувалися; широко практикувалася спільна робота кількох художників над однією картиною.

Саме тому можливо вести мову про малих голландців як про якесь цілісне явище: найчастіше в їхніх творах важлива не стільки індивідуальність конкретного художника, скільки загальні риси стилю. До їхнього числа відносяться загострене почуття деталі поряд з продуманістю і гармонійністю композиції в цілому, ювелірна техніка виконання, стриманість колориту тощо.

Малі голландці вважали за краще прості, звичайні сюжети, пильно дивлялися в оточував їх предметний світ. В їх творчості навколишні предмети вперше зайняли місце на картині не в силу властивого їм символічного сенсу, а виключно через свою красу і мальовничості.

За словами В.Г. Власова, незважаючи на прагматичний підхід до мистецтва, живопис малих голландців «не втрачала художності і навіть, на-

впаки, досягала небувалою раніше точністю листи, здатної передавати тонкі порухи душі» [2, с. 109].

Зображення предметів неживої природи зустрічаються в мистецтві ще за часів Античності. Однак саме в Голландії XVII ст. натюрморт вперше виділився в окремий жанр образотворчого мистецтва. Голландський натюрморт мав велику кількість різновидів, серед яких можна виділити квітковий натюрморт, «вчений», «кухонний», а також так звані «накриті столи» [3, с. 78].

Типово голландським видом натюрморту стали монохромні «сніданки», для яких характерні лаконізм змісту, стриманість колориту і об'єднує роль світло-повітряного середовища. Більшість художників, які писали натюрморти, відносяться до так званих «малих голландців». У цьому жанрі працювали Пітер Клас, Віллем Клас Хеда, Віллем Калф, Абрахам ван Бейерен, Балтасар ван дер Аст, Віллем ван Алст, Ян ван Гейсум й інші [4, с. 48].

Нідерланди пережили в першій половині XVII ст. небувалий економічний і культурний розквіт. Вони були основним торговим центром Північної Європи, голландські кораблі постійно курсували між нідерландськими портами і колоніями в Азії і Африці. Був досягнутий високий рівень в суспільних науках, механіці, математиці, фізиці, природознавстві тощо. Завдяки всім цим обставинам голландське бюргерство прагнуло до увічнення свого добробуту в мистецтві. Голландські художники, відгукуючись на цей попит, спиралися на традиції нідерландського Відродження, зокрема, на творчість Робера Кампена, Рогира ван дер Вейдена, Яна Госсарта й інших, які в картинах на релігійну тематику широко став використовувати елементи натюрморту. У XVI ст. Бартоломеус Брейн Старший, Дірк Баутс, Пітер Артсен, Йоахім Бейкелар, Бартоломеус ван дер Хелст і інші стали створювати картини, в яких натюрмортні мотиви вийшли на перший план, а сцени з життя Христа відсунулися в глибину.

У XVII ст. картини призначалися, як правило, для прикраси інтер'єрів і мали камерний формат. Їхні сюжети відображали повсякденне життя голландських бюргерів, причому художники скрупульозно фіксували оточуючий їх предметний світ. Уперше різноманітні предмети зайняли місце на картині не в силу надання їм символічного сенсу, а виключно через власну красу і мальовничість [5, с. 125].

У голландського живопису XVII ст. були закладені основи нового жанру – натюрморту, який в образній формі втілює світовідчуття людини в його відношенні до предметного світу і в природі. Голландські художники істотно розширили коло об'єктів, яких торкається саме цей жанр мисте-

цтва; безпосереднє звернення до навколишньої дійсності стало головним фактором впливу нового жанру на глядача. Однак голландський натюр-морт не просто фіксував дійсність: він тонко передавав взаємозв'язок речей і явищ духовного життя людини. Картини вступали в діалог з сучасниками, повідомляючи їм важливі моральні істини, нагадуючи про тлінність всього суцього і змушуючи задуматися про сенс людського життя [5, с. 126].

У наступні десятиліття в голландському живописі настав занепад. Однак естетика голландського натюрморту дуже вплинула на художників інших європейських країн, зокрема, Німеччини і Франції. Технічна майстерність і особливе бачення світу, властиві голландським художникам так званого «золотого століття», які стали зразком для багатьох поколінь художників.

Слід звернути увагу, що XVII століття прийнято називати «золотим століттям» Голландії. Небувалого розквіту досяг у цей період і голландський живопис. Цьому в першу чергу сприяли два фактори: набуття Республікою Сполучених провінцій політичної та релігійної незалежності, а також її економічне процвітання. Найбільш освіченими і впливовими верствами населення були так звані бюргери, які бажали бачити Голландію освіченою країною, в якій активно розвиваються наука і мистецтво, і саме в живописі найяскравіше виразилося нове світовідчуття голландського народу.

Таким чином, голландському натюрморту XVII ст. притаманний потужний мистецький потенціал, який став основою для розвитку європейського натюрморту в цілому. Основні види натюрморту малих голландців: квітковий; накриті столи, тональний, рибний натюрморт; кухонний, квіtkово-фруктовий, натюрморт; «учений» (або «філософський»); «обманка» («ілюзійністський»); розкішний, мисливський і натюрморт з тваринами.

Список використаних джерел

1. Звездина Ю.Н. Эмблематика в мире старинного натюрморта. К проблеме прочтения символа. Москва : Наука, 1997. 160 с.
2. Натюрморт: специальный выпуск // Искусство. 2006. № 16. С. 21–24.
3. Щербачева М.И. Натюрморт в голландской живописи. Государственный Эрмитаж, 1945. 72 с.
4. Donna R. Barnes, Peter G. Rose. Matters of Taste: Food and Drink in Seventeenth-century Dutch Art and Life. Syracuse University Press, 2002. 162 p.
5. Norbert Schneider. Still Life. Taschen, 2003. 215 p.
6. Урсу Н.О. Теоретичні основи композиції. Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2018. 151 с.

The article described the Dutch still life genre of art. Attention is accented on the features of the still life as a genre and the analysis has a specific genre features of the small Dutch still life of XVII century.

Key words: *genre, still life, Dutch, little Dutch, monochrome.*

УДК 75.052:620.177/621.792

Комловші Я.В., студентка III курсу

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

ОСОБЛИВОСТІ ДУБЛЮВАННЯ ПОЛОТНЯНИХ ОСНОВ ЗА ДОПОМОГОЮ СИНТЕТИЧНИХ АДГЕЗИВІВ

У статті розглядається вплив синтетичних адгезивів на процес дублювання полотняних основ.

Ключові слова: *реставрація, дублювання, адгезив, синтетичний клей.*

Постановка проблеми. Сучасне естетичне сприйняття творів мистецтва та науковий підхід до їх реставрації змушує розглядати картину як єдине ціле і прагне зберегти не тільки фарбовий шар і ґрунт, а й полотно, як невід'ємну частину фактури живопису. Адже перевага надавалась художником тому чи іншому виду полотна, що пов'язано з його технікою і необхідністю текстури чи її відсутності. Бажання зберегти недоторканими і доступними оку дослідника написи на звороті полотен послужило поштовхом до розробки методу дублювання.

Мета. Вивчення дії синтетичних матеріалів, властивості яких постійно вдосконалюються у реставраційній практиці для покращення методів реставрації.

Виклад основного матеріалу. При виконанні реставраційної роботи виконуються поетапні маніпуляції і процеси, серед яких можливе дублювання. На етапі опису об'єкту реставрації, дослідження його стану та пошкоджень, може бути прийняте рішення про його дублювання. Дублювання – це один із найскладніших та найбільш суперечливих процесів реставрації творів живопису на полотняній основі. Така маніпуляція проводиться в тих випадках, коли основа твору стала крихкою, має численні розриви і втрати або сильно деформована. У процесі можуть використовуватись як натуральні, так і синтетичні клеї. До натуральних клеїв відносимо желатиновий, кролячий, риб'ячий, до синтетичних належать такі адгезиви як Beva 371, Adhesive Wax 443-95, Salie 83. Другий тип адгезивів, що застосовуються за кордоном для дублювання картин на нову основу, представляє водну полімерну акрилову дисперсію на основі бутилових ефірів акрилової і метакрилової кислот: Lascaux Acrylic Adhesive 360 HV, Plextol

P 550, Plextol B 500, Plextol D 360, Primal AC33 і AC643. Опираючись на багаторічний досвід використання синтетичних адгезивів у зарубіжних реставраційних майстернях, можна стверджувати що полімерні клеї володіють такими властивостями, як оборотність, безбарвність і прозорість, які полегшують процес роздублювання роботи у разі потреби. Хімічні сполуки у складі полімерних клеїв запобігають виникненню грибків та пошкодженню роботи різними жуками.

У зарубіжній практиці для дублювання картин на нову основу та зміцнення фарбового шару використовують два типи адгезивів – синтетичні аналоги воско-смоляних мастик і загущені акрилові дисперсії. Американською фірмою Adam Chemical Co, розроблено матеріал Beva 371, що представляє собою термопластичний оборотний композиційний матеріал на основі етилену вінілацетату, який містить парафін і синтетичну смолу, що забезпечує липкість. В даний час на основі полімеру випускається ціла лінія реставраційних матеріалів у вигляді безводного адгезиву, водної дисперсії та сухої рулонної плівки на підкладці. Різноманітність версій матеріалу дозволила перетворити методику з гарячої в холодну і відмовитися від використання вакуумного столу низького тиску. Тим самим з'явилася можливість дублювання великорозмірних полотен, використання методу в реставрації настінного живопису.

Ранні прийоми дублювання живопису із застосуванням BEVA 371 відносились до гарячого методу, вимагали нагріву із застосуванням вакуумного столу. Поступово інші реставратори вдосконалили методику Густава Бергера. В практику увійшов метод нанесення рідкого адгезиву за допомогою спрею тільки на поверхню дублюючого полотна. Паралельно методу Бергера, голландський реставратор Вішва Мехра розробив систему холодного дублювання. Суть методу полягає у використанні холодного вакуумного столу для склеювання на акрилову емульсію марки Plextol B500. Система Мехра передбачає приготування багатокомпонентного клею.

BEVA 371 не проникає в пористі матеріали, утворює плівку на поверхні та розчиняється в легких бензинових фракціях таких як бензин або уайт-спірит, нешкідливих для фарбового шару, не дає усадки або набухання, а також не викликає розм'якшення поверхні. Адгезив можна наносити в холодному вигляді. При цьому BEVA 371 володіє термопластичними властивостями.

Lascaux Acrylic Adhesive 360 HV – фірма-виробник і постачальник Lascaux Restauro (Швейцарія) є водною дисперсією на основі співполімера бутилакрилату і метилметакрилату, загущену поліметакриловою кислотою. Розбавляється водою до необхідної концентрації, після висихання

утворює вологостійку плівку, яка характеризується високою еластичністю. Крім дублювання картин на нову основу, цей матеріал рекомендується в якості адгезиву для склеювання паперу, тканин, полотна з картоном, деревом, штукатуркою і цементом.

Висновки. Комбінація різних версій адгезивів дозволяє підбирати індивідуальні рішення в кожному конкретному випадку. Особливо доцільно, використання методики при повторному дублювання старих, перегорілих полотен із залишками деградованого тваринного клею, шар якого наочно демонструє на що перетворюється з часом плівка осетрового клею. Повторна реставрація із застосуванням альтернативної методики дублювання забезпечує значно більш тривале і надійне збереження творів і, найголовніше, дає можливість повної і безпечної оборотності – роздублювання, що підтверджено сорокарічним досвідом застосування етиленвініл ацетатної смоли.

Список використаних джерел

1. Алешин А. Б. Реставрация станковой масляной живописи в России / А. Б. Алешин. – Ленинград: Художник РСФСР, 1989. – 269 с.
2. Бобров Ю. Г. Некоторые аспекты теории реставрации произведений изобразительного искусства / Ю. Г. 2. Бобров. – Москва: ВНИИР, 1985. – 316 с. – (Художественное наследие. Хранение, исследование, реставрация).
3. Рыжова О. О. Дублирование произведений станковой масляной живописи с помощью адгезива BEVA / О. О. 3. Рыжова. – Москва: Индрик, 2008. – 80 с. – (Исследования в консервации культурного наследия).
4. Малачевская Е. Л. Синтетические материалы зарубежного производства. Анализ ассортимента и области применения / Е. Л. Малачевская, Т. С. Федосеева. – Москва: Индрик, 2008. – 80 с. – (Исследования в консервации культурного наследия).
5. Сланський Б. Техніка живопису та реставрації / Б. Сланський. – Київ: Мистецтво, 2009. – 349 с.

The article is devoted the influence of synthetic adhesives on the process of duplication of linen bases oil painting.

Key words: *restoration, duplication, adhesive, synthetic adhesive.*

УДК 786.2(477)

Кшемінська-Басіста О.І., магістрантка I курсу

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

ФОРМУВАННЯ ІНТЕРЕСУ ДО МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА В УЧНІВ СПЕЦІАЛІЗОВАНИХ МИСТЕЦЬКИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ

У статті розглядаються питання розвитку інтересу до музичного виконавства учнів спеціалізованих мистецьких навчальних закладів.

***Ключові слова:** інтерес, музичне виконавство, мотивація, мистецькі заклади.*

Постановка проблеми. Системі мистецької освіти належить особлива роль у процесах, що актуалізуються в Україні на початку ХХІ століття. Вітчизняних і зарубіжних дослідників завжди цікавила проблема інтересу як дуже складного і значущого для особистості утворення. Вивчення цієї категорії має тривалу історію дослідження, але, незважаючи на численні праці з цієї проблеми, загальноприйнятого визначення поняття «інтерес» у науці немає. Одні розуміють під інтересом будь-яку форму спрямованості, для інших він обов'язково пов'язаний із пізнавальною діяльністю, дехто порівнює інтереси з потребами. Ряд науковців сприймають інтерес як мимовільну увагу або підкреслюють активне, емоційно-пізнавальне ставлення людини до світу.

Протягом останніх десятиріч значно активізувалися педагогічні дослідження з проблеми інтересу в сфері музичного виконавства. Так, широко осмислення набула проблема естетичних інтересів, яка вивчається в працях сучасних дослідників: Л.Когана, Л.Косяк, С.Кудрявцевої, Н.Грушанович, А. Паламарчук, Г.Плесніної, М.Давидова. Дослідженню музично-естетичних інтересів присвячені праці О.Дем'янчука, який музично-естетичний інтерес трактує як «...вибіркову спрямованість особистості на пізнання мистецтва саме під впливом його емоційної привабливості, що виявляється в активному прагненні до музично-творчої діяльності і потребі естетичної насолоди, втіхи» [1, с. 11]. С. Рубінштейн характеризує інтерес як «...зосередженість на певному предметі думок, що спричинює прагнення ближче ознайомитися з ним, глибше зануритися у тривале зосередження на ньому» [2, с. 525].

Інтерес до музичного виконавства потрібно визначати як залежну перемінну. В ролі залежної перемінної інтерес у даній статті виступає як педагогічна мета, досягнення якої зумовлює розвиток особистості, що формується під впливом музики.

Виклад основного матеріалу. Розглядаючи інтерес як складне особистісне утворення, ми вважаємо, що він є похідним від стану мотивації і являє собою інтегральний прояв різноманітних процесів мотиваційної сфери. Інакше кажучи, джерелом становлення інтересу є спрямованість мотиваційної сфери. Стан і рівень компонентів мотивації, зазвичай, приховується за складною картиною загального поведіння учня, і тому нерідко залишаються поза педагогічною увагою. У нашому розумінні мотивація навчання складається з потреб, змістів, цілей, які постійно змінюються і вступають у нові взаємовідносини. Відтак становлення мотивації не є простим зростанням позитивного чи збільшенням негативного ставлення до чогось. Це ускладнення структури мотиваційної сфери, збагачення і розширення спонукань, що входять до неї, а також поява нових, більш зрілих, іноді суперечливих відносин між ними, що дає змогу розглядати спрямованість мотиваційної сфери як основу, джерело, становлення інтересу, а інтерес як наслідок і прояв тих процесів, що відбуваються в ній.

Якісні зміни в мотиваційній сфері – наступна необхідна умова розвитку інтересу. Позитивні зрушення в мотиваційній сфері сприяють перетворенню інтересу на досить стале особистісне утворення, яке забезпечує внутрішню стабільність інтересу, незалежність від зовнішніх впливів. Однією з найважливіших змістових характеристик інтересу є виникнення особистісної значущості змісту дій для самої людини. Ці змістові характеристики послідовно розвиваються, але тільки їхнє співіснування є підставою для того, щоб вважати мотив особистісно-значущим.

Визначальною умовою переходу до діяльності є здатність людини до цілепокладання – наступного важливого етапу в розвитку інтересу. Мета, виокремлюючись у свідомості як уявлені і значущі результати дій, спонукає людину до дії, скеровує її на потрібний предмет. Як відомо, особливе місце в житті людини посідають цілі, обумовлені самою людиною. Цілепокладання ми розглядаємо як важливий аспект, що слідом за мотивом стає базисом для інтересу, який розвивається.

Оскільки інтерес розвивається через зміни цілей, а також шляхом їхнього створення, ми вважаємо мету усвідомленим образом майбутнього бажаного результату дії або діяльності. Згодом відбувається цілереалізація – уміння створити сукупність умов задля досягнення цілей. Завершальний етап генези інтересу – результат дії або діяльності, що зумовлює задоволення потреби. Таким чином, мотивація, мета, цілепокладання, цілереалізація, задоволення потреби є складовими, які визначають становлення і розвиток інтересу як сталого особистісного утворення.

Завдяки особливостям сприйняття, розуміння музики і виконавської майстерності можна установити різні типи музично-виконавських індивідуальностей серед тих, хто навчається. В учнів мистецьких шкіл, особливо у старшокласників, здібності виявлені чіткіше, що дає можливість передбачити перспективи їхнього подальшого розвитку. Згідно з педагогічними спостереженнями, у цьому віці часто знижуються мотивація й інтерес до навчання. Водночас є підстави припускати, що старший шкільний вік є сенситивним для розвитку досить зрілих форм інтересу до музичного виконавства. Вимоги до старшокласників, пов'язані з віком, зумовлюють потребу застосування значно складніших, більшою мірою індивідуалізованих засобів навчання. Старшокласнику притаманні такі особливості сприйняття, розуміння і художньо-образного переживання музики, які пов'язані з психологічними властивостями пізнання навколишньої, у тому числі й музичної, дійсності, що призводить до змін у її мотиваційній сфері. Під час цього процесу відбувається активне становлення особистості, з'являється відчуття дорослішання і тягіння до активності, самостійних форм роботи, спостерігається готовність і уміння оцінювати себе при взаємодії і спілкуванні в ході навчання, з позицій іншої людини, прагнення зіставляти кілька видів діяльності за їхньою значущістю для себе. На основі саме цих вікових властивостей потрібно створювати умови для виховання нових рівнів мотивації й інтересу.

Висновки. Таким чином, розвиток інтересу до музичного виконавства не зводиться лише до музичного виховання учнів мистецьких шкіл, а стає передумовою загального розвитку і позитивно позначається на всіх сферах життя. Звідси випливає, що інтерес до музичного виконавства потрібно визначати як залежну перемінну. В ролі залежної перемінної інтерес у нашому дослідженні виступає як педагогічна мета, досягнення якої зумовлює розвиток особистості, що формується під впливом музики.

Список використаних джерел

1. Дем'янчук О.Н. Формування музично-естетичних інтересів учнів загальноосвітньої школи: автореферат дис. ... д-ра пед. наук: 13.00.01 / О.Н. Дем'янчук; АПН України, Інститут педагогіки. – К., 1995. – 37 с.
2. Рубінштейн С.Л. Основи загальної психології / С.Л. Рубінштейн. – СПб.: Питер, 2000. – 705 с.

The article deals with the development of interest in the musical performance of students of specialized artistic educational institutions.

Key words: *interest, musical performance, motivation, artistic institutions.*

Ліпчинський Б.В., студент IV курсу

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

СИНТЕЗ АВТЕНТИЧНОГО Й АВТОРСЬКОГО ТЕМАТИЗМУ В КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ ВІКТОРА ВЛАСОВА

У статті висвітлено тенденцію поєднання автентичного й авторського тематизму та практику використання фольклорних джерел в акордеонно-баянних композиціях в композиторській творчості Віктора Власова.

Ключові слова: автентичний фольклорний тематизм, авторський фольклорний тематизм, композиторська творчість.

Вітчизняна акордеонно-баянна література містить потужний масив фольклорно-орієнтованих композицій. На сьогодні особливою актуальністю вирізняється фольклорний тематизм у професійному акордеонно-баянному виконавстві, яке слугує своєрідним засобом національної ідентифікації.

Аналіз сучасної музично-педагогічної, методичної та наукової літератури засвідчує, що висвітлення фольклористичних тенденцій в композиторській творчості українських композиторів простежується в низки мистецтвознавців, зокрема в А. Гончарова [1], М. Імханіцького [2], Д. Кужелева Д. [3], А. Шамігова [4].

Мета дослідження полягає у висвітленні синтезу автентичного й авторського тематизму в композиторській творчості Віктора Власова на прикладі аналізу різножанрових творів для акордеона/баяна.

Відповідно до зазначеної мети необхідно вирішити наступне **завдання:** проаналізувати виконавсько-інтерпретаційні концепції оригінальних індивідуальних трактувань фольклорного та авторського тематизму на яскравих зразках акордеонно-баянної творчості композитора Віктора Власова.

У перших власних варіаційних опрацюваннях народних мелодій для баяна («Ой, за гаєм, гаєм», «Взяв би я бандуру») митець здійснює спроби переосмислення фольклору на основі неваріаційних методів трансформації народних мотивів, де поєднує їх з власним інтонаційним матеріалом та елементами етнічної автентичності.

Віктор Власов у творах використовує загальновідомі народні теми та мелодії. Проте композитор не користується простим цитуванням народного мелосу, а опрацьовує його, трансформуючи в авторський фольклорний тематизм. Майстерно поєднуючи, синтезуючи автентичний фольклор з

авторським матеріалом, композитор творить за якістю абсолютно новий оригінальний твір.

Наприклад, у творі – Варіації на тему української народної пісні «Ой, за гаєм, гаєм», композитор відмовляється від простого варіювання відомої теми, а постійно оновлює тему, використовуючи секвенційні послідовності основного мотиву теми, ритмічні подрібнення та фігураційні варіювання.

Особливий контраст у творі вносить середня повільна мінорна частина, яка порушує автентичність теми й дає неочікуваний результат – мажорна танцювальна мелодія звучить надзвичайно лірично:



Новим етапом в композиторській творчості В. Власова є Фантазія на тему української народної пісні «Взяв би я бандуру». Автор одразу подає тематичний матеріал як розробку, однак не розкриває тему повністю і не дає змогу їй одразу прорости. Лише в фіналі після розвитку, тема звучить у завершеному вигляді.

Однією з таких зернин-мотивів побудови теми-мелодії є авторська фольклорна тема, що, на перший погляд, інтонаційно не має нічого спільного з піснею «Взяв би я бандуру». Однак, як модератор розвитку, тема надає поштовх загальному рухові й розвитку фантазії і вихід на інший якісний рівень звучання:



Поєднання автентичного і авторського фольклору спостерігаємо в наступному творі В. Власова – «Парафраз на народну тему».

На початку композитор «Парафраза» використав дещо змінену мелодію відомої української обжинкової народної пісні «Ой, літає соколенько».



Здавалось би, що така незначна зміна не впливає на музичний зміст. Однак, у творі в першому такті мелодія стрибком йде вверх, ніби створює своєрідне запитання. В другому такті, поступово опускаючись, мелодія надає відповідь. Композитор використовує покровий рух мелодичної лінії, загострює контраст відповіді:



У швидкій частині «Парафразу» В. Власов використовує «Українську танцювальну», яка надалі обрамлюється віртуозними варіаціями:



В Україні основою традиційних весняних ігрових пісень є назви «танцювальних пісень». Основу віршованого складу хороводної пісні «Просо» є типовий для багатьох хороводних пісень семискладовий вірш з акцентуванням і повторенням останньої складової групи. Характерною ознакою всіх варіантів наспіву є зумисне протиставлення словесних та музичних наголосів: «сіяли та сіяли». В розробці твору зустрічаємо мелодичний матеріал, який є авторським:



Зазначений матеріал органічно вплітається в загальний контекст і винятково логічно пов'язаний з попереднім автентичним матеріалом.

Отже, результати аналізу творів В. Власова для акордеона/баяна на фольклорній основі, дають підставу стверджувати, що паралельно з цитованим використанням автентичних мелодій композитор звертається до власного тематизму, що є інтонаційно й ладово близьким автентичному. Водночас в автентичних темах композитор опрацьовує їх, створює власний мелодизм (авторський фольклор), де одночасно майстерно поєднує матеріал різноманітних автентичних мелодій (мотивів) та новий тематизм.

Список використаних джерел

1. Гончаров А. Неофольклористичні тенденції у баянній творчості В. Зубицького : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2006. 17 с.
2. Имханицкий М. Творчество Виктора Власова для баяна // Творчість композиторів України для народних інструментів : зб. мат. міжнар. наук.-практ. конф. (10.04.2006 р., Львів) / [ред.-упор А. Душний, С. Карась, Б. Пиц]. Дрогобич : Посвіт, 2006. С. 46–50.
3. Кужелев Д. О. Баянна творчість українських композиторів : навч. посіб. Львів : Сполом, 2011. 208 с.
4. Шамігов А. Опосередкування фольклорного матеріалу в сонатах для баяна українських композиторів // Музикознавчі студії : Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка / [ред.-упор. О. Катрич, А. Душний, Б. Пиц]. Дрогобич : Посвіт, 2009. Вип. 21. С. 143–148.

The article highlights the tendency of combining authentic and authored thematism with the practice of using folklore sources in accordion compositions in Victor Vlasov's composer work.

Key words: *authentic folklore thematism, author's folklore themes, composer's creativity.*

УДК 738

Мазур Т.А., студентка II курсу

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

ГОНЧАРСЬКИЙ ОСЕРЕДОК КОБОЛЧИН: ТЕХНІКА ВИГОТОВЛЕННЯ ЧОРНОЛОЩЕНОЇ КЕРАМІКИ

Стаття присвячена техніці виготовлення чорнолощеної кераміки гончарського осередку села Коболчин.

Ключові слова: *Коболчин, чорнолощена кераміка, гончар, глина, горн.*

Українська кераміка – самобутнє явище у світовому мистецтві, що відіграє важливу роль у збереженні національної духовності й ідентичності. У ній значне місце займають димлені вироби – давній підвид кераміки від сріблясто-сірого до блискучо-чорного кольорів, якому приділялося мало уваги. Більшість глиняних пам'яток, що належать до техніки відновлюваного випалу, тривалий час залишалась непримітною і сьогодні димлені вироби можна зустріти лише в окремих музейних та приватних колекціях.

У останні десятиліття виникло питання про збереження димленої кераміки, як галузі народного мистецтва, що найближчим часом може зникнути. Технологія виготовлення чорнолощеної кераміки недостатньо

висвітлена і досліджена у загальноукраїнському контексті. Отож *метою* написання статті послужило дослідження і популяризація відомостей про техніку виготовлення чорнолощеної кераміки.

Дослідженням проблематики та особливостей гончарної справи на теренах Буковини займалися такі науковці як Валентина Бордіян («Проблеми буковинського гончарства»), Романа Мотиль («Гончарські осередки Буковини») та інші, у працях яких містяться лише окремі відомості про гончарство Буковини, загальні аспекти розвитку гончарських осередків, художні особливості глиняних виробів та імена окремих майстрів.

Гончарство – це одне із найстаріших традиційних ремесел людини, яке зародилось на території України ще з часів неоліту. Можна твердити, що ще до оволодіння людиною вогнем, вона почала формувати з глини предмети, потрібні для вжитку [1, с. 87].

Із VII століття починається доба розвитку української кераміки. У цей період зустрічаються перші згадки про темно-сіру кераміку [2, с. 243], яка стала об'єктом дослідження даної наукової статті.

Українська кераміка, незважаючи на довголітнє розчленування народу різними окупантами, має характерну самобутність для центральних областей Слобожанщини та західних – Буковини і Закарпаття [3, с. 145].

З незапам'ятних часів у Буковинському селі Коболчин крутилися гончарні круги. За моїм дослідженням до і після війни (1941-1945 рр.) в селі Коболчин жили і працювали понад 250 гончарів. Особливо активно ремесло розвивалося після війни [4, с. 23].

Із прадавніх часів технологія виготовлення чорнолощеного посуду практично не змінилася. Сам процес є надзвичайно складним, тривалим і відбувається завдяки творчій і напруженій діяльності. На перший погляд, він виглядає досить простим і зрозумілим, але, наприклад, неякісна очистка сировини чи недотримання пропорцій може звести всю працю нанівець.

Отже, процес виготовлення чорнолощеної кераміки поділяється на декілька етапів. Першим є добування самої сировини – глини. Копати матеріал найкраще в місцевості з найменшою кількістю дерев і кущів, аби продукт був якнайчистіший – без домішок. Щоб викопати саму глину, необхідно відкинути два-три штихи ґрунту. Товщина глиняного покладу залежить від самої місцевості. У середньому вона може сягати від 50 до 120 см.

У свіжовикопаній глині містяться різноманітні домішки (камінчики, листя, вапняк та ін.). Щоб маса була придатною для роботи, глину необхідно «вимучити», якомога ретельніше відокремити від них.

Наступним кроком є зволоження. Глину треба замочити у спеціальній ямі або ванні. Саму кількість води знає лише майстер, він її ллє, як кажуть, «на око». Це відбувається обов'язково на дворі і бажано надвечір, аби глина могла стати рівномірно вологою за ніч, а вранці гончар починає готувати її до роботи.

Він вибирає замочену глину на дощаний поміст або на простелену ряднину і скидає її в конусоподібну велику купу. Потім дерев'яним молотом – довбнею, поступово розбиває конус. Таке биття глини триває доти, аж поки вона зіб'ється і перед майстром постане знову конус.

Для збитої глини використовують стругач (лезо коси). Ним треба перестругати всю купу глини на дрібні стружечки (обов'язковим є косий зріз), вибираючи при цьому домішки. Перестругану і відібрану глину перемішують у великій посудині та зволожують. Потрібну для роботи кількість відбирають, щоб приступити до вигнання з глиняної маси бульбашок повітря, а решту глини вкривають мокрим рядном, плівкою аби захистити від пересихання, і зберігають у прохолодному вологому приміщенні (у підвалі) не менше 12 годин до початку роботи.

Наступним етапом є безпосереднє виготовлення посуду. На створення виробу із глини, не знижуючи обертів маховика та постійно зволожуючи долоні, гончар витрачає від 10 хвилин до однієї години, в залежності від величини та складності виробу, досвіду і майстерності гончаря.

Після закінчення такого творчого і водночас трудомісткого етапу, напівфабрикат зрізується з диска струною або дротиком. Чистими руками виріб ставлять сушити на полиці, підвішеній до стелі, які називаються «трямки». Якщо в гончарні постійна оптимальна температура, то вироби будуть сохнути рівномірно з усіх боків. Посуд після просушування стає міцним, але залишається крихким.

Завершальним і, певно, найскладнішим етапом є випалювання. Здійснюється даний процес у спеціальній печі, що називається горном. Саме випалювання є кольоротворчим компонентом у виготовленні димленої кераміки.

Коли вироби вже висушені й розписані, майстер готує горн до випалення. Кількість деревини залежить безпосередньо від об'єму самої печі. На горн діаметром приблизно 3,5 м² необхідна кількість деревини складає 2 м².

Спочатку в горні повинен палати невеликий вогонь, аби піч добре прогрілася (вогонь має горіти близько 6 год.). Потім вогонь стає більшим, адже підкидають все більшу та товстішу деревину. Жар у топці горна досягає 900-950° за Цельсієм. Коли закінчується випалювання, в топку горна

вкладається дерево, яке при горінні виділяє багато диму. Горн засипається глиною з половиною або землею, так звану заспою, яка щільно закриває всі отвори в челюстях і топці горна. Внаслідок недостатнього доступу кисню ззовні дрова згоряють за рахунок кисню, який є у глиняних виробках. Чим більше у складі глини заліза, тим чорніший посуд. При малій кількості в глині заліза посуд набуває сріблясто-попелястого кольору.

Після 12-годинного випалювання виробу перебувають у горні не менше трьох днів (до повного охолодження), а потім довгим дерев'яним рога-чем гончар витягує «горшки», у які він вклав часточку своєї душі.

Висновки. Українська димлена кераміка є давньою галуззю і складовою вітчизняного декоративно-прикладного мистецтва. У кожному з центрів виробництва кераміки під впливом історичних, соціальних, культурних факторів та місцевих традицій виробилися і вкорінилися локальні риси, котрі виявляються у розумінні матеріалу, форми, пропорцій та оригінальності декоративних рішень. Збереження, відновлення й засвоєння традиційної димленої кераміки, як і народного мистецтва взагалі, є однією з важливих умов національного й культурного відродження.

Список використаних джерел

1. Бушина Т.І. Декоративно-прикладне мистецтво Буковини. Київ : Мистецтво, 1986.
2. Борисенко В.К., Гримич М.В., Гончаров О.П. Українська етнологія: Навч. посіб. Київ : Либідь, 2007.
3. Чорний О. Д. У царстві коболчинського глечика. Чернівці, 2011.

This article is devoted to the technique of production of blackened ceramics of potter's cell in the Kobilchin village.

Key words: *Kobilchin, blackened ceramics, potter, clay, fireplace.*

УДК 780.647.2(94)

Малінський М.В., магістрант I курсу

Науковий керівник: **Боршуляк А.М.**, кандидат мистецтвознавства, доцент

ІСТОРІЯ РОЗВИТКУ БАЯННО-АКОРДЕОННОГО МИСТЕЦТВА

У даній статті здійснено огляд історичних передумов, що призвели до встановлення і розвитку баянно-акордеонного мистецтва.

Ключові слова: *баян, акордеон, мистецтво, розвиток.*

Актуальність теми дослідження визначається популяризацією баянно-акордеонного виконавства на професійному рівні. Це зумовлено успіхами в підготовці концертних виконавців та загальним зростом рівня профе-

сійної майстерності баяністів та акордеоністів як у світі так і в Україні. Поступово з'являється значна кількість творів для баяна та акордеона, в основі яких закладені фольклорні традиції, досвід розвитку різних стильових жанрів.

Разом із появою міхового інструмента у професійному мистецтві паралельно розпочався процес науково-дослідницької і методологічної роботи, спрямований на формування теоретичної бази сучасного акордеонного, баянного виконавства. Важливого значення набувають праці, присвячені специфіці звуковидобування Г. Гвоздева, аплікатури В. Белякова, Г. Ста-тивкіна, систематизації штрихів В. Власова, особливостям фразування Ю. Акімова, напрямку руху міху М. Оберюхтіна та ін. Цінність вказівок, поданих у даних працях, є безсумнівними, хоча основні акценти сфокусовані в них на вузько-технічних виконавських проблемах.

Отже, мета статті – осмислення розвитку баянно-акордеонного мистецтва, як однієї із складових культурного і духовного життя соціуму.

Серед багатьох інструментів, що здобули світову популярність і визнання, особливе місце займає баян – клавішно-пневматичний інструмент, який належить до групи вільних аерофонів, тобто таких, в яких повітря, що коливається, не обмежене корпусом інструмента. На початку ХХ ст. він з'являється у музичному побуті, а пізніше – у професійній музиці України.

Баян – це вдосконалена гармоніка з хроматичним звукорядом. Назва інструмента походить від імені давньоруського співця Бояна. Варто зауважити, що у західних країнах баяном називають кнопковий акордеон, а у нас склалася традиція називати акордеоном лише інструмент, що має фортепіанну клавіатуру. Баянне виконавство в Україні представлене творчістю різних українських композиторів, таких як М.Різоль, В.Зубицький, В.Бесфамільнов, В.Власов, В.Губанов та інші.

До середини ХХ століття баянне виконавство розвивалося здебільшого в рідній фольклорно-побутовій традиції. Природно, що у композиторському сприйнятті баян був носієм народної музики – доступної та звичної для широких верств населення. Фольклорна традиція баянного музикування при цьому наклала відбиток на ранню баянну творчість, у вигляді трактування баяна, включно з типовими для народних музик виконавськими прийомами та фактурними формулами. Вони особливо помітні у творчості виконавців, які водночас були й авторами численних народно-пісенних обробок – М.Різоль, С.Чапкія, М.Горенка.

У 1829 р. майстром Кирилом Деміаном був виготовлений інструмент із двома частинами корпусу, з'єднаними одним міхом. Спочатку інструмент

мав одну клавіатуру, а потім – дві, на кожній з яких було по п'ять клавіш. На правій клавіатурі виконувалась мелодія, а на лівій музикант видобував акорди для акомпанементу. Цей інструмент отримав назву акордеон.

Кнопковий акордеон – це загальноприйнята міжнародна назва того інструменту, який на території колишнього Радянського Союзу за звичкою називають баяном. Кнопковий і клавішний акордеони – різні інструменти, хоча і мають багато спільного (наприклад, однакову конструкцію лівої клавіатури).

Акордеон у сучасному вигляді з'явився в 1920-30 рр. Саме у цей час інструментальне мистецтво і виконавство на акордеоні набуває нового значення. З'являються перші акордеонні школи в яких навчали виконавства гри на акордеоні. Серед відомих українських акордеоністів такі як: Л.Белій, Я.Табачник, М.Черепанин та інші. Прогресуючий рівень професійної виконавської майстерності українських акордеоністів і баяністів відображають нахил до зростання творчого потенціалу у галузі баянно-акордеонного мистецтва. Підсумовуючи аналіз баянно-інструментальної системи ранньої баянної творчості належить відзначити її органічність відтворення традиційних форм баянного викладу, відповідного широкій традиції баянного музикування. Творам Різоля, Чапкія, Юцевича властивий дещо спрощений гомофонно-гармонічний виклад з типовим для гармонно-баянного музикування розподілом на мелодію на правій клавіатурі та супровід – лівій; звичне використання ведення мелодії в унісон, терцію або сексту.

Отже, баян та акордеон – 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 пишуть спеціально для баяна та акордеона. Процес формування баянно-акордеонного виконавства складається із системи жанрово-стилістичних складових, які дають підставу визначити новий шлях розвитку баянно-акордеонного мистецтва в Україні.

Список використаних джерел

1. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа) : підруч. К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. 419 с.
2. Семешко А. Світова баянно-акордеонна література на зламі XX-XXI століть : бібліогр. довід. Вінниця : Нова Книга, 2015. 307 с.

In this article an overview of the historical preconditions that led to the establishment and development of accordion-accordion art.

Key words: *accordion, accordion, art, development.*

Марценюк А.А., студент III курсу

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

МЕТОДИКА ПРОВЕДЕННЯ СПРИЙМАННЯ МУЗИКИ У ПОЧАТКОВІЙ ШКОЛІ

Матеріал статті висвітлює методи та прийоми проведення сприймання музики на уроках музичного мистецтва школярами початкової школи.

Ключові слова: *музичне сприймання, молодші школярі, методи, навички, прийоми.*

Одне з основних завдань музичного навчання – навчити школярів сприймати музичне мистецтво як величезне та безмежне джерело знань та цінностей. Адже у сучасних умовах становлення українського суспільства між наявним рівнем культури учнів і справжніми українськими цінностями, що несуть у собі твори мистецтва, на жаль, дедалі збільшується прогалина і загрожує відчуженням молодого покоління від наявної скарбниці. Незважаючи на це, «вічна» проблема – сприймання та розуміння музики, не втрачає актуальності. Адже скільки б не пройшло часу, слухачі обов'язково стикаються з необхідністю опанування змістовної сутності музики, саме сприймання музичних творів виступає важливим показником стану суспільної свідомості, розвитку музичної культури школярів.

Проблема сприймання музики привертає увагу не тільки музикантів-педагогів, а й вчених-психологів. Серед них – Н. Берхін, О. Костюк, Б. Теплов, А. Алієв, О Рудницька, та ін. У сучасних дослідженнях можна зазначити, що сприймання як психологічний процес – це відображення людиною предметів і явищ у цілому. Для сприймання характерні структурність, усвідомлення, вибірковість. Сприймання змінюється під впливом умов життя людини, тобто розвивається.

У музичній педагогіці музичне сприймання має декілька тлумачень, і розглядається за такими пунктами:

- уміння слухати та чути музику, у процесі слухання музики відбувається звільнення інтуїції, та усвідомлення схем музичної побудови (С. Балашова);
- здатність переживання настроїв і почуттів, що виражаються композитором у музичному творі, та отримання від цього естетичного задоволення (В. Петрушин);
- здатність школярів до музичного мислення через порівняння та аналіз (Б. Асаф'єв).

На даному етапі дослідження даної проблеми постає питання – «як розвивати музичне сприймання?», існують різні підходи та методики педагогів-музикантів, що ґрунтуються на результатах досліджень учених у галузі музичної педагогіки. Ознайомившись з роботою Л. Виготського, ми дійшли висновків, що для формування навичок сприймання музики в учнів, насамперед потрібна достатня підготовленість самого вчителя: «Перш ніж ти хочеш залучити дитину до якоїсь діяльності, пізнай сам її, а далі зацікав її нею, потурбуйся про те, щоб виявити, що вона готова до цієї діяльності, дитина буде діяти сама, вчителеві ж лишається тільки керувати й спрямовувати діяльність» [2, с. 118]. Отже вчитель музичного мистецтва певною мірою відповідає за формування музичного сприймання в молодших школярів – принаймні в початковій школі все розпочинається з нього – він включає й зацікавлює учня-початківця слухати музичні твори, а потім – стимулює, захоплює процесом сприймання музики.

Беручи до уваги, що ми розглядаємо навчання учнів молодших класів, варто зазначити, що у школярів переважає мимовільна увага, а також враховуючи те, що в початковій школі в учнів переважає образне мислення, окреме місце має бути відведено ігровим методам та прийомам роботи з дітьми: сюжетно-рольовим іграм, методу аналізу життєвих ситуацій, інсценуванню, іграм-бесідам, ігровим вправам, грі на музичних інструментах. Одним із цікавих методів є метод «імпровізація мелодії» [1, с. 130]. Ю. Алієв пояснював його так: Учитель пропонує вихованцям самим імпровізувати мелодію в настрої, який задає учитель (таємнича, героїчна, сумна, весела) і за допомогою цих мелодій дитині буде легше сприймати музичний твір за його настроєм. Також після того як у школярів музичний твір буде на слуху, після декількох прослуховувань, дітям можна запропонувати намалювати малюнок, який виник у їх уяві під час сприймання даного твору [3, с. 156]. Активізує сприймання і створює в учнів враження участі у виконанні музики «Гра в оркестр», що активізує сприймання. Гра в оркестрі слід відповідно до настрою музики: весело, бадьоро, голосно або тихо, ніжно, з острахом. Активізують увагу та інтерес учнів, особливо молодшого віку, різні завдання перед прослуховуванням музики. Наприклад, піднімати руку, коли музика зміниться або коли зазвучить скрипка (флейта і т. ін.), згадувати інші твори такого ж характеру, настрою. У сучасній методиці музичного виховання школярів у процесі бесід після слухання музичних творів успішно використовується технологія «фасилітована дискусія», яка полягає в колективному обговоренні проблеми за допомогою навідних запитань: «Що відбувається в музиці? Що ти почув в музичному творі таке що дозволяє тобі так говорити (стверджувати) дану

позицію? Що ще ти почув?» [4, с. 321]. Методика спрямована на розвиток у школярів уміння пильно слухати і чути, розмірковувати над змістом музичних творів, виявляти багатозначність образів мистецтва, їх здатність пробуджувати різні думки, а також впливає на формування толерантного учасника колективної дискусії – сприймати інші думки, погоджувати їх зі своєю, аргументувати свою думку, доносити її до інших.

Використання вчителем музичного мистецтва на уроці найрізноманітніших методів надає школярам можливості для більш глибокого співпереживання музики, розуміння переданих у ній думок, почуттів, формує музичне сприймання. Під час слухання музики у школярів не тільки розвивається музичне сприймання, а й розвивається музична пам'ять, концентрується увага на музичних творах, активізуються навички аналізу музики.

Вважаємо, що музичне сприймання може успішно розвиватись завдяки обранням з арсеналу доцільних, відповідних методів музичного навчання й виховання, вироблених практикою мистецької освіти та фантазією вчителя. Варто пам'ятати, що тільки педагог «заряджає» дітей своєю любов'ю до музики, наповнює їх радістю та естетичними емоціями й почуттями, несе цінності краси, добра, гармонії, які супроводжують учнів протягом усього життя.

Список використаних джерел

1. Воевідко Л.М. Методика музичного виховання. Навчальний посібник / Л.М. Воевідко. – Кам'янець-Подільський: ФОП Сисин Я.І., 2019. – 220 с.
2. Виготський Л.С. Педагогічна психологія / Л. С. Виготський. – Москва : Педагогіка, 1991. – 480 с.
3. Ростовський О. Я. Методика викладання музики в початковій школі : навч.-метод. посібник / Олександр Якович Ростовський. – Тернопіль : навчальна книга, 2001. – 216 с. – (2-е вид., доп).
4. Сисоєва С. О., Поясок Т. Б. Психологія та педагогіка : підручник для студентів вищих навчальних закладів / С. О. Сисоєва, Т. Б. Поясок. – Київ : Міленіум, 2005. – 520 с.

The article material highlights the methods and techniques for conducting music perception by elementary schoolchildren.

Key words: *musical perception, junior schoolchildren, methods, skills, receptions.*

Маслюк Ю.В., студентка I курсу

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

РОЛЬ ПІСЕННОГО ФОЛЬКЛОРУ У ФОРМУВАННІ ОСОБИСТОСТІ МОЛОДШОГО ШКОЛЯРА

У статті висвітлюється роль пісенного фольклору, як найбільш доступного демократичного виду музичної діяльності у формуванні особистості молодшого школяра.

Ключові слова: *пісенний фольклор, ігрові пісні, вокально-пластичні композиції.*

Музичний фольклор – це унікальна, самобутня культура наших предків – усвідомлюється сучасним суспільством як значний фактор духовності наступності поколінь, прилучення до життєвих національних витоків. Особливе значення народної пісні на початковому етапі виховання дитини, оскільки вона є найбільш доступним демократичним видом музичної діяльності, а ціла низка пісень має чітко виражене виховне спрямування. Яскрава образність музичної мови фольклорних наспівів, їх виконання, що охоплює елементи гри, танцю, декламації, барвисті костюми роблять їх доступними для розуміння і виконання дітьми різного віку. Так колискові пісні, поспівки, забавлянки, співомовки, ігрові пісні (наприклад «А ми просо сіяли») пробуджують образну фантазію, готують дитину до життя. «Вимова звичних слів, але щоразу з певною інтонацією, з різними музичними нюансами відкладає у свідомості дитини своєрідний ореол інтонацій, залишених від слів, і утворює «матерію» для формування в майбутньому емоційних програм» [1, с. 141].

Яскраві образи добра і зла у казках, піснях, приспівках доступні і зрозумілі учням. Причому пісні діти не просто слухають, вони захоплюючись казковою грою, самі стають учасниками і постановниками музично-ігрових і вокально-пластичних композицій, казок лялькових спектаклів. У процесі дитина органічно пізнає нові музичні образи, здобуває уміння і навички, розвиває свою фантазію, причому все це відбувається у цікавій і захоплюючій формі, позбавляє виховний процес повчальності. Ігри, включаючи поліфункціональні завдання – пізнавальні, комунікативні, спортивні, творчі, – є ефективним педагогічним засобом формування особистості молодшого школяра. Ігрову композицію можна створити на основі сюжету будь-якої народної пісні, а також шляхом поєднання 2-3 пісень. Педагог сам здатен підібрати необхідні пісні і розіграти їх з дітьми [2, с. 96]. Особливістю творчих ігор є те, що вони надають учасникам можливість

апробувати себе у будь-якій ролі в умовах повної волі, що сприяє установленню необхідних взаємин з партнерами у грі. Гра впливає на дитину емоційно, захоплює її, викликає інтерес до діяльності, що підсилюється впливом на учнів різних видів мистецтва – слова, мелодії, танцю – у єдиному синтезі. У цьому плані пісенний фольклор як мистецтво синкретичне, у якому винятково яскраво виражений ігровий початок, може служити гарним ґрунтом для всебічного розвитку особистості: моральним, естетичним, інтелектуальним і фізичним.

Формування особистості не можливе без відчуття себе частинкою свого народу, його культури, оскільки фольклор, зокрема пісенний, є однією частиною духовної культури у якій якнайповніше виявлені її національні елементи, притаманні певному народові. Безцінні є надбання предків, що перейшли нам у спадок, – свята і обряди, пов'язані із зустріччю та проходами Нового Року (щедрівки, колядки), святкуванням Різдва Христового («спи, Ісусе, спи») тощо. Зимові свята супроводжуються водінням кози, рядженням у маски і переодяганням. Окрему групу складають веснянки і гаївки («Ой весна, весна днем красна», «Вербовая дощечка»), русальні пісні присвячені закінченню весни і початку літа. Їх співають на «зелені свята». Досить широким є жниварський (пісня-гра «Синичко-синичко», «Вийшли в поле косарі») пісенний цикл. Це своєрідний апофеоз землеробської праці селянина – трударя. За своїм походженням він такий же давній, як і праця хлібороба. Дітям до вподоби також і сучасні українські пісні, які виходять із джерел народних. Вони співучі, ніжні глибокі, мелодійні.

Відомо що у фольклорі важливим є стійкість традицій у стилі, формі, змісті і системі образів, але це зовсім не виключає варіативність і імпровізаційність у виконанні, як можливості для вільного розвитку творчих здібностей, фантазії школярів, формування їх особистостей. Отже, зазначимо, що пісенний фольклор, як результат духовної праці багатьох поколінь є надзвичайно цінним культурним надбанням українського народу. Він допомагає розвивати і підносити все, що є добрим і гарним у людській душі, плекає почуття краси, підтримує національну свідомість та історичну традицію, активно сприяє формуванню особистості молодших школярів.

Список використаних джерел

1. Яропуд З.П. Прилетіла ластівочка (українська пісенно-фольклорна спадщина Поділля) / З.Яропуд. – Тернопіль, 2000. – 172 с.
2. Ветлугіна Н.О. Музичний розвиток дитини / Н.О. Ветлугіна. – М., 1968. – 254 с.

Маслюк Ю.В., студентка I курсу

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

СПЕЦИФІКА ВОКАЛЬНОЇ ТЕХНІКИ В СУЧАСНОМУ ЕСТРАДНОМУ СПІВІ

У статті розглянута специфіка вокальної техніки та її різновиди, висвітлено сучасні техніки естрадного вокалу, які широко застосовуються у Європі.

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

Постановка проблеми. Мистецтво співу викликає у нашій уяві певні образи, відображає емоційний стан. Естрадний вокал можна розглядати як певний психологічний процес художнього співу. Учень, який бажає опанувати співацьку майстерність, має володіти вокальною технікою, тобто певними знаннями, навичками та специфічними прийомами. До недавнього часу була поширена думка, що в естрадному вокалі не існує єдиної школи, однак сьогодні в сучасних методах різних педагогів-вокалістів спостерігаються загальні погляди на цілий ряд питань, зокрема постановки голосу, звуковидобування, атаки звуку та голосових ефектів. Для вітчизняної музичної педагогіки залишається актуальним виявлення та вивчення ефективних методик вокального мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Вокальна школа у вузькому розумінні – це певна сукупність вокально-технічних засобів, що забезпечують високий рівень виконавства. Упродовж багатьох століть активно вивчається голосовий апарат людини та його можливості, удосконалення методів виконання. Назвемо декілька з них, на які безпосередньо посилаються у вихованні естрадних співаків. Науковці Р. Юссон та Л. Дмитрієв вивчали акустико-фізіологічний аспект питань, їх аналіз та систематизацію розрізних даних з історії вокально-педагогічної практики, що позитивно позначалося на методиці навчання естрадного вокалу. Дослідження Д. Огороднова торкалися, переважно, виховання музично-вокальних здібностей у дітей; його ідеї мали продовження у науковій роботі провідного педагога-вокаліста С. Романова. Також згадаємо фізіологічні дослідження В. Ємельянова, який створив свою вокальну систему на основі фонетичного методу розвитку голосу.

Даній проблематиці присвячені роботи Ю. Капустіна та Г. Когана, які розглядають процес взаємодії музичного виконавства з технічними засобами фіксації музики. Праці Є. Гуренко та М. Харлап висвітлюють естетичні сторони питання. Однак ці роботи мали переважно описовий

характер, не відходили від канонів академічної школи й не враховували специфіку естрадного співу. Вокальне мистецтво в ідеалі вважається мистецтвом акторського перевтілення, що у своїх кращих проявах базується на величезному досвіді розвитку цього виду мистецтва і свідчить про гармонійне поєднання традицій та новаторства.

Сучасні стильові тенденції в естрадному світі розглядаються з урахуванням впливу науково-технічного прогресу та масової культури, зокрема звукозапис створив значні зміни у методичних підходах вокальної педагогіки.

З появою звуко-підсилюючої апаратури принцип звукоутворення змінився і застосовується «розмовна» позиція, за методикою провідного американського педагога Сета Ріггса. Ці зміни сприяли тому, що більшість західних співаків не мають проблем з знаходженням нейтрального звуку, який переважно і використовується у навчальному процесі через його простоту.

Мікрофон – це основний і найважливіший з усіх елементів роботи естрадного співака на сучасній сцені, який стоїть між реальним акустичним звуком і його уявленням слухачам. Велике значення під час використання звукопідсилювальної апаратури має формування навички постійного слухового самоконтролю як під час навчання в студії, коли необхідні координації ще тільки формуються, так і в період творчої діяльності на сцені. Саме в студії вихованці навчаються роботі з мікрофоном, мікшерним пультом, підсилювачем, ревербератором. Завдання педагога – довести навички роботи з мікрофоном до автоматизму, зробити його союзником у створенні творчого образу.

Представники «ритмічних» співаків (за К. Садолін) досить швидко перебудували спрямування звуку трохи нижче (на коріння верхніх зубів), аніж це було до появи мікрофонів. Під час концертної або студійної роботи вокаліст за такої подачі передає красу свого тембру, а також зберігає ресурс голосу, не наражаючи його на зрив та скутість. Відмінність вокального звукоутворення від звичайного розмовного полягає в наявності певних гармонічних тонів (обертонів) – голосового тембрового забарвлення. Воно залежить від індивідуальної будови гортані, рота, носоглотки співака та практичного досвіду їх використання для створення бажаного звуку. Характер тембрального забарвлення може змінюватися як через використання резонаторів (головного, міксту та грудного) – що активно впроваджується, – так і відповідних дій м'язів голосового та артикуляційного апаратів. Деякі співаки побоюються «металевого» звуку, тому що при невірному використанні певного режиму можливі проблеми зі зв'язками.

Значне місце в естрадному вокальному виконавстві займають голосові ефекти, які застосовуються в джазовому та рок-вокалі, а отже, мають безпосереднє відношення до естрадного мистецтва. У методичних розробках західних педагогів-вокалістів ретельно описаний механізм кожного з них, що дуже важливо для ефективного їх опанування. Так, у книзі «Повна вокальна техніка» провідного педагога-вокаліста Кетрін Садоліна розглядаються наступні ефекти: розщеплення (distortion), хрип (rattle), ричання (growl), вокальний злам (vocal breaks), голос із придибом (air added to the voice), вереск (skreams), клацання та сиплість (hoarse attack and creaks), вібрато (vibrato), технічне прикрашання (ornamentation technique), що можуть застосовуватися як в естрадному вокалі так і в академічному. *Розщеплення*: прийом співу, при якому до чистого звуку примішується певна частка іншого звуку, що є не музичним звуком, а шумом. Один дихальний потік ніби «розціплюється» на два. До розщеплення можна віднести деякі прийоми народного співу (наприклад, «горловий спів» народів Азії), а також широко відомі субтон і драйв. *Драйв*: один з найважливіших в арсеналі рок-вокалістів – прийом розщеплення «драйв» (його підвиди: гроулінг, рев, хриплий голос, дет-вокал і т.д.). Ще десять років тому вважалося, що після використання цього прийому «зв'язки можна просто виплюнути – вони вже більше не знадобляться». Класичні вокалісти вважають його ледь не восьмим смертним гріхом, а педагоги старої школи впевнені, що навчити так співати не можна – це чи є від природи, чи ні. *Субтон*: спів з придибом. Приклади цього прийому можна почути в джазі і поп-музиці, наприклад, у Tony Braxton, Cher або Tanita Tikaram. *Обертонний спів* також відомий як «горловий спів». Використання розщеплення для виконання обертонів до основного тону дозволяє виспівувати по два звука. Характерно для далекосхідної музики (Тибет, Тува, Монголія та ін). *Гліссандо* – також відомий як «слайд», плавний перехід з ноти на ноту. *Фальцет* – спів «без опори», який дозволяє розширити діапазон у бік високих нот. Нерідко зустрічається в джазі і поп-музиці. *Йодль* – відомий як «тірольський спів», який полягає в різкому переході зі співу «на опорі» на фальцет. В сучасній музиці широко використовується такими виконавцями, як Dolores O'Riordan (Cranberries), Alanis Morissette, Billie Myers. З деяких пір одержав поширення так званий «зворотний йодль», що полягає в різкому переході з фальцета на «опору». Приклади виконання цього прийому можна знайти в піснях Linda Perry. *Штробас* – це дуже низькі ноти, які неможливо заспівати нормальним голосом. Звук дуже специфічний, тому в музиці використовується рідко, наприклад, у Britney Spears – в «Oops, I did it again». Розмовною манерою співу користуються всі. Народну

манеру співу зазвичай називають «білим звуком», «відкритим співом», на противагу округленому прикритому звучанню голосу в академічній манері. Прикривання звуку, яким людина зазвичай від природи не володіє, дає можливість співаку отримати рівний (по тембру та силі звучання) двооктавний (і більше) діапазон змішаного звучання з плавним переходом від грудної частини діапазону до головного.

Нажаль, у вітчизняних мистецьких закладах прийнято сприймати вищезгадані голосові ефекти як дискредитацію вокального мистецтва. До певного етапу в процесі підготовки вокалістів використовуються консервативні методи постановки голосу, звуковидобування, атак звуку, обмежена кількість вокальних ефектів. Визнання згаданих голосових ефектів сприяє перегляд питання щодо кількості голосових регістрів, що до традиційної вокальної школи (грудний, змішаний (мікс) та головний) додає ще два регістри суб-регістр (дуже низький, в якому виконується гроул) і флейтовий регістр (для вокальних флажолетів).

Відомий прогресивний викладач Сетт Ріггс (Seth Riggs) – автор методу Speech Level Singing – «спів розмовного рівня», вважає, що цей прийом надзвичайно корисний для вокалістів всіх музичних напрямків (поп-, джаз-вокал, рок-, фолк-, мюзикл і навіть опера), так як природним чином (як би автоматично, без контролю свідомості) дозволяє виконавцю розслабитися, тобто уникнути головного «ворога» голосом-’язового перенапруження. Особливо, якщо співати складний репертуар і тривалий час.

Висновки. Отже, розглядаючи еволюцію естрадного вокального мистецтва стає зрозуміло, що результат здобувається через ознайомлення і вивчення провідного західного методичного досвіду. В результаті синтезу національних співацьких традицій та сучасної вокальної техніки відбудеться значний динамічний підйом у вітчизняному вокальному виконавстві.

Список використаних джерел

1. Основи вокальної методики [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://dspace.ltsu.org/bitstream/123456789/3199/2/Kuldirkaeva.pdf>.
2. Урок вокалу. Мікст [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://www.youtube.com/watch?v=0F_KWx3irhQ.
3. Вокальні техніки у естрадному мистецтві [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://tur.kosiv.info/tourism-and-culture/335-samaja-t-v-specyfika-vokalnoji-tehniky-u-suchasnomu-estradnomu-mystectvi.html>.

Маслюк Ю.В., студентка I курсу

Науковий керівник: Карташова Ж.Ю., кандидат педагогічних наук, доцент

СТРАТЕГІЯ ВЗАЄМОДІЇ ПІАНІСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА ТА СОЛІСТА

У статті окреслені чинники успішності взаємодії піаніста-концертмейстера та соліста в творчо-виконавському процесі.

Ключові слова: концертмейстер, спільне виконавство, спільна гра.

У сучасних умовах, коли активізуються інтеграційні процеси, нестримно збільшується об'єм інформації, все більш затребуваним й одним з розповсюджених на сьогодні стає такий різновид виконавства як концертмейстерство. Робота піаніста-концертмейстера, будучи багатофункційною (аккомпаніатор, організатор, педагога, психолог, імпровізатор) являє собою інтегративне утворення, яке розглядається як здатність концертмейстера до художньо-творчої, інтерпретаторської, та комунікативної взаємодії з музикантом іншого фаху. Тому актуальності набувають питання пов'язані з необхідністю упорядкувати систему набуття концертмейстерських вмінь та навичок, спричинені дефіцитом знань з питань підготовки та професійного формування концертмейстера-піаніста.

Існує чималий методологічний арсенал з питань дослідження багатовимірності феномену концертмейстера: колективні та індивідуальні праці, окремі статті з питань концертмейстерства провідних вітчизняних і зарубіжних науковців, виконавців, музикантів-практиків (Г. Безуглої, Д. Благого, К. Віноградова, Й. Гофмана, Є. Шендеровича); праці з питань камерно-ансамблевої діяльності (Т. Гайдамович, А. Готліба); дисертаційні дослідження останніх років.

Мистецтво піаніста-концертмейстера походить від спільного виконавства, що дозволяє для характеристики цього виду виконавства користуватися такими синонімічними поняттями як «спільне виконавство», «спільна гра», «спільний виконавський процес». Т. Молчанова доповнює цей ряд такими змістовно-стилістичними маркерами як «виконавське партнерство», «творчий тандем», «співпраця з солістом». На відміну від сольного виконавства, робота концертмейстера вимагає особливої мобільності й гнучкості, витримки, здатності швидко діяти в непередбачуваних ситуаціях, що стає можливим за умови високого професіоналізму.

Розглядаючи питання стратегії взаємодії піаніста-концертмейстера та соліста, будемо спиратися на думку Т. Молчанової, яка зазначала, що «методологічною основою дослідження співдії обох виконавців, є чітке усві-

домлення відмінності у специфіці сольного та спільного виконавства, що постає одним з базових принципів набуття концертмейстером іманентних навичок і знань». Спрямованість уваги на «вертикальний ракурс спільної гри» та міра артистичної відповідальності – ось базові, на думку вченої, відмінності сольної гри від гри з солістом [3, с. 18]. Також у цьому контексті можна пригадати висловлення А. Готліба, який у своїй праці «Основи ансамблевої техніки» наголошує: «Спільна гра відрізняється від сольної насамперед тим, що і загальний план, і всі деталі інтерпретації є наслідком роздумів і творчої фантазії не одного, а кількох виконавців, і реалізуються їх об'єднаними зусиллями» [4, с. 3-4]. Таким чином, спільна гра це не лише підтримка намірів соліста з боку концертмейстера, а рівноправний, творчий процес, в якому уважне ставлення до намірів соліста поєднано з виявом власної індивідуальності концертмейстера, його обдарування та набутого досвіду.

Відомо, що інтерпретаційний музично-виконавський процес характеризується двома основними етапами роботи над музичним твором: осягнення художньо-змістовної сутності твору та виконавське втілення його результату. Найбільш ефективним прийомом осягнення твору виступає художньо-смысловий аналіз, основними діями якого є: розпізнавання художньо-смыслових елементів і осмислення їх значень. Тобто охоплюються ті грані музичного твору, які відбивають особливості художнього образу. Кожен з виконавців, виявляючи свою індивідуальність, проникає в художню сутність музичного твору, створюючи при цьому ідеальне уявлення у своїй свідомості. При цьому кожен з них наділений неповторною уявою, володіє власним асоціативно-образним багажем, і виявляє свою емоційну реакцію на твір. Це сприяє поглибленню розуміння кожного з музикантів художньої ідеї твору, виявленню свого індивідуального ставлення до нього, знаходженню власної манери виконання.

На етапі реалізації художнього задуму (другий етап) відбувається оволодіння необхідними для цього засобами виразності. В центрі уваги кожного з виконавців на даному етапі перебуває опрацювання усіх елементів нотного тексту.

Спільне виконання, на відміну від сольного, передбачає наявність ще одного етапу: спільну роботу концертмейстера та соліста, в результаті якої і буде реалізована виконавська ідея твору.

Окреслимо деякі важливі чинники спільного виконання. Оскільки в процес творення активно включені обидва музиканти (концертмейстер і соліст), однією з умов успішності протікання третього етапу виступає узгодженість дій суб'єктів взаємодії щодо ритму, темпу, динаміки, арти-

куляції, штрихів, фразування тощо. Синхронність виконання досягається, в першу чергу ритмічною «дисциплінованістю»: точне дотримання вказівок щодо тривалості нот, пауз, фермат; визначення єдиної одиниці пульсації тощо. Вагомим чинником узгодженості виконання виступає також спільне розуміння авторських виконавських ремарок, оскільки кожна авторська вказівка в нотному тексті (форте, піано, швидко, помірно, прискорити, сповільнити) передбачає деяку амплітуду тлумачення.

Значна роль в процесі осягнення логіки побудови музичного твору належить фразуванню, як виразній вимові музичного тексту, яке тісно пов'язане як з логічним членуванням на мотиви, фрази, речення, так і з наскрізним розвитком усього твору. Необхідно точно визначити в кожному мотиві, фразі, реченні інтонаційну вершину, виявити тяжіння до логічного центру. Цей процес потребує грамотної вимови з позиції метричної і динамічної організації, оскільки в нотному тексті часто відсутні такого роду ремарки. Завдання виконавців полягає в тому, щоб визначити моменти появи цезур, ознаками яких виступають паузи, мелодико-ритмічні повторення, зміна гармонічної функції, зміна динаміки.

Фразування тісно пов'язане з артикуляцією та штрихами. Палітра артикуляційних засобів в межах одного штриха вельми різноманітна і не завжди точно позначається автором в тексті. Тому важливим завданням для музикантів буде спільні пошуки відповідного артикуляційного прийому, а досконале володіння технологією штрихів є запорукою успішної реалізації спільного проекту. Як зазначав А. Готліб, «робота над штрихами – це уточнення музичної думки, знаходження найбільш вдалої форми її вираження» [с.64].

Розкриттю характеру, емоційного змісту, визначенню конструктивних особливостей форми твору сприяє й грамотне використання динаміки. Увага виконавців має бути спрямована на пошуки градації динамічних відтінків, на динамічні відтінки поступового характеру, координацію зміни звучності в межах основного відтінку і при сполучанні різних відтінків, при переході від однієї міри гучності до іншої. Це стосується і синхронізації динамічних відтінків з урахуванням загального балансу звучання, оскільки інструменти різняться між собою динамічними можливостями, мірою сили звучання в різних регістрах.

Так зване «виконавське партнерство» передбачає творче співробітництво, де кожен з виконавців, будучи самодостатнім музикантом з власними поглядами на світ, естетичними переконаннями, виконавською майстерністю, здатний запропонувати свою інтерпретацію, своє бачення художнього образу і шляхи його втілення. Відбувається двосторонній вплив

і пошуки шляхів реалізації творчих намірів, що призводить до збагачення прочитання твору.

Список використаних джерел

1. Готлиб А. Основы ансамблевой техники. Москва: Музыка, 1971. 96 с.
2. Карпенко Т.П. Формування концертмейстерської компетентності майбутнього вчителя музики / Т.П. Карпенко // Науковий часопис Національного педагогічного університету ім. М.П. Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти : зб. наук. праць / Матеріали II Міжнародної наук.-практ. конф. «Гуманістичні орієнтири мистецької освіти», 26-27 квіт. – К., 2007. – Вип. 5 (10). – С. 111-113.
3. Молчанова Т. «Системні механізми творчої лабораторії піаніста-концертмейстера і соліста». Електронний ресурс: <http://nvd.luguniv.edu.ua/archiv/NN24/13mtopis.pdf>.

The article outlines the factors of successful interaction between pianist-concertmaster and soloist in the creative and performing process.

Key words: *accompanist, collaborative performance, collaborative play.*

УДК 75.026.2:7.01

Мевша О.Ю., студентка IV курсу

Науковий керівник: **Демчик К.І.**, кандидат педагогічних наук,
старший викладач

СПЕЦИФІКА КОПІЮВАННЯ КАРТИН В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ: ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ

У статті розглядається копія як витвір мистецтва та значення створення копій картин відомих художників. Виявлено важливі теоретичні засади копіювання художниками творів живопису художниками-початківцями та любителями мистецтва живопису.

Ключові слова: *живопис, картина, кіч, копія, мистецька копія, копіювання.*

З плином часу багато творів мистецтва знищуються, покриваються грибок та втрачають свій колір. Іноді такі роботи вже запізно реставрувати. Мистецька копія дарує «друге життя» будь-якій картині, точно відтворюючи зміст, колорит, настрої та всі деталі твору.

Мета статті – розкриття поняття «мистецька копія», особливості створення та призначення її для образотворчого мистецтва в цілому.

У сучасних умовах інтенсивного впровадження новітніх технологій у суспільне життя, образотворчому мистецтву надається чи не найостанніше місце. Загальновідомо, що усе більшого використання для оформлен-

ня інтер'єрів та екстер'єрів використовуються твори псевдомистецтва, які по-іншому називаються кіч.

Це є вкрай тривожним для художників, оскільки мистецтво живопису набуло на сьогодні зовсім іншого значення і трактування як виду образотворчого мистецтва в цілому. Задля цього важливо зберігати скарби світового мистецтва, які зберігаються у скарбницях духовних цінностей, тобто у музеях, картинних галереях, у приватних колекціях тощо. Саме тому виникає потреба у копії картини, у мистецькій копії, яка буде якомога наближеною до оригіналу та з якою не зрівняється жодна поліграфічна чи електронна репродукція.

Слід зазначити, що копія – це художній твір, що повторює інший твір з метою його відтворення в тій же манері, матеріалі і зі збереженням розмірів оригіналу [5].

Копія картини, написана художником, завжди буде витвором мистецтва, і не важливо, що це не справжня картина, вона створена за допомогою автора, який не просто переписав роботу, але і вклав частинку своєї душі. Працюючи зі свіжими фарбами, майстер повинен не просто копіювати манеру написання, але і намагатися задати дух епохи, в якій полотно народилося. Уся привабливість копії картин полягає в тому, що майстер може створити картину більшою, меншою або рівною розміру оригіналу. Природно, копія, залежно від таланту художника, може виглядати буквально як оригінал або бути схожою на нього лише частково.

Копію слід відрізнити від репліки – авторського повторення художнього твору, який може відрізнятись від оригіналу розмірами або окремими деталями зображення. Зазвичай художники виконують репліки картин, які користуються популярністю. Так, наприклад, О.К. Саврасов зробив кілька повторень своєї картини «Граки прилетіли». Після завершення портрета Л.М. Толстого, М.В. Нестеров зробив його авторське повторення на прохання П.М. Третякова, який придбав картину для своєї галереї [1, с. 34].

Копія зіграла велику роль у збереженні творів Античного світу, коли в епоху еллінізму почалося копіювання кращих зразків попередніх майстрів. У копіях, виготовлених художниками Римської імперії, до наших днів дійшли багато творів грецького мистецтва, зокрема, високої класики V – VI ст.ст. до нашої ери.

Аби запобігти плутанині оригіналів з копіями у XX ст. поширили створення свідомо повних каталогів творів відомих митців з вказівками розмірів, техніки виконання, року створення. Це досить важко при описі продуктивних майстрів (серед котрих Вінсент ван Гог, Пікассо, Ренато Гуттузо), але такі каталоги створені і роками уточнюються.

При копіюванні оригіналів, сучасний художник-копіїст зобов'язаний робити копію без копіювання підпису попереднього майстра.

Значення старовинної копії особливо зростає у випадках повної та достовірно відомої втрати оригіналу. Так був знищений картон роботи Леонардо да Вінчі до фрески «Битва при Ангіарі» [3, с. 22].

Іноді автор може повторити своє творіння з деякою зміною розмірів і другорядних деталей. Така копія буде називатися реплікою або повтором.

Копії створюються й іншими художниками з метою імітації або заміни для експонування в іншому музеї, на виставці, в колекції, для вивчення особливостей оригіналу в навчальних цілях, як підсобний матеріал для наступних репродукцій тощо.

Копія може стати майже повним двійником оригіналу, повторювати матеріали, технічні засоби і прийоми виконання, навіть імітувати пошкодження (наприклад, копія В.О. Кірікова з «Трійці» Андрія Рубльова). Але відомі копії зі зміною матеріалу (в античності римські мармурові копії грецької скульптури), прийомів і техніки (копія, виконана Тиціаном з портрета роботи Рафаеля), розмірів (копії А.Іванова з картин Тінторетто, Тиціана та ін.) [2, с. 280].

Є і вільні копії, які художник робить з улюблених творів, переосмислюючи їх особливості (наприклад, П. Пікассо так переосмислював «Меніни» Веласкеса). Іноді така вільна копія виглядає пародією (як «Джоконда з вусами» М. Дюшана).

У музеї Прадо в Мадриді є дві майже однакові картини, які навіть вистять поруч. Вони величезні і добре освітлені, тому їх цікаво розглядати й порівнювати. Одна належить Тиціану, а друга – це копія, яку зробив Рубенс. Робота носить назву «Адам і Єва». У своїй копії Пітер Пауль Рубенс вніс деякі відмінності, наприклад, оголив Адама, адже він ще не грішив, тому й не соромиться своєї наготи; ліва рука Адама ніби утримує Єву від згубного кроку; змії на картині має голову безневинної дитини, також у твір було добавлено папугу; у Тиціана питання з гріхопадінням Єви вже вирішене і змії-дитя вже дивиться на Адама, а у Рубенса він продовжує спокушати Єву [1, с. 36].

Багато полотен майстрів минулого безповоротно зникають – якісь картини ховають у приватних колекціях, і їх не побачити, хтось втрачає свою якість, і, якщо вчасно не відновити, вмирає. Назавжди... Чи будуть картини великих художників жити в подальші століття? Це питання... Значно більше шансів у копій – їх споглядатимуть наші нащадки.

Таким чином, мистецька копія допомагає молодим художникам вдосконалювати свої навички у живописі та вчитися точно відтворювати об'єкт

зображення. Завдяки копіюванню картин люди можуть насолоджуватись багатьма творами мистецтва, які вже давно втратили свій зовнішній вигляд, або взагалі є повністю знищеними.

Список використаних джерел

1. Перова Д. Великие художники. Репин. 2011. 48 с. : іл.
2. Анри Перрюшо. Жизнь Сёра. Перевод с франц. Г.Генниса; Послесл. К. Богемской; Редактор З.Федотова. Москва : Радуга, 1992. 324 с.
3. Гомбрех Эрнст – все книги автора. Электронная библиотека RoyalLib // Эрнст Г. История искусства. URL: https://royallib.com/author/gombrih_ernst.html (дата звернення: 25.01.2019).
4. Картина маслом, репліка, копія / Сайт Анни Оріон. URL: <https://www.apnaorion.com.ua/otlichie-kartiny-maslom-ot-reprodukcii> (дата звернення: 15.12.2018).
5. Копія у мистецтві // Вікіпедія. Вільна енциклопедія. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Мистецька_копія (дата звернення: 15.02.2019).

The article describes the copy as a work of art and the importance of making copies of paintings by famous artists. Identified important theoretical basis for the copy artists of paintings of artists-beginners and art lovers painting.

Key words: *painting, painting, kitsch, copy, art copy, reproduction.*

УДК 75.037.5

Мевша О.Ю., студентка IV курсу

Науковий керівник: Кучма Н.І., асистент, магістр

СЮРРЕАЛІЗМ ЯК АКТУАЛЬНИЙ НАПРЯМ У МИСТЕЦТВІ ЖИВОПИСУ

У даній статті розглядається актуальність створення живописних картин у напрямі сюрреалізму; розкривається історія розвитку та філософський сенс у роботах художників.

Ключові слова: *сюрреалізм, живопис, уява.*

Постановка проблеми. Мистецтво, як ніяка інша діяльність, вимагає забезпечення більшого, простору особистої ініціативи й індивідуальних нахилів, простору думок і фантазії, форми і змісту, підтримки таланту і створення умов для реалізації художнього обдарування. Сюрреалісти у своїх роботах переплітають найшаленіші речі та образи, зображують страх, бажання, прагнення влади та дитячі сни, що робить картину наповненою сенсом.

Мета статті – розкриття поняття «сюрреалізм» та його вплив на розвиток живопису.

Виклад основного матеріалу. Сюрреалізм – модерністський напрям у мистецтві ХХ століття, що проголосив джерелом мистецтва сферу підсвідомості, а його методом – розриви логічних зв'язків, замінені суб'єктивними асоціаціями [1, с. 65]. Даний напрям виник у Франції, звідки поширився по всій Європі та став однією з найбільш впливових течій у мистецтві авангарду.

Визначними митцями-сюрреалістами є Сальвадор Далі, Рене Магрітт, Макс Ернст, Фріда Кало, Корнеліс Ешер. Сучасні художники, які працюють в даному напрямі: Джим Уорен, Івана Цівіч, Марк Райден, Рафал Олбінскі.

Одним з головних прийомів творчості сюрреалістів є «поєднання не-поєданого», зближення образів, які є різними чи протилежними.

Попередником й ідейним засновником сюрреалізму в живописі дослідники вважають нідерландського художника Ієроніма Босха, загадкові картини якого відображають інтерес творчої особистості до фантазування і створення деформованої реальності (триптих «Страшний суд») [1, с. 62].

Найвідоміший художник-сюрреаліст Сальвадор Далі вважав себе послідовником Босха. Його роботи засновані на теорії Фрейда про людську підсвідомість, що служили формальною і візуальною мовою для передачі його снів, фантазій і галюцинацій оточуючим людям. Творчість Далі характеризується використанням параноїдально-критичного методу пізнання – стану, який дозволяв створювати ілюзії при повному збереженні власної розсудливості. Його знаменитими картинами є: «Сталість часу», «Сон, викликаний польотом бджоли навколо граната, за мить до пробудження», «Передчуття громадянської війни», «Лебеді, відображені в слонах».

Сюрреалізм у живописі розвивався за двома напрямками. Одні художники вводили несвідомий початок у процес створення мальовничих полотен, в яких переважали вільні поточні образи, довільні форми, що переходять в абстракцію (Макс Ернст, А. Масон, Миро, Арп). Інший напрямок, що очолював Сальвадор Далі, ґрунтувався на ілюзорній точності відтворення ірреального образу, що виникає в підсвідомості. Його картини відрізняються точною передачею світлотіні, перспективи, що є характерним для академічного живопису [3, с. 55].

Сучасне мистецтво складається з різних напрямків, кожен з яких має свої унікальні джерела. Одним з найбільш впливових напрямків в мистецтві двадцятого і двадцять першого століть є сюрреалізм.

Рафал Олбінскі – польський художник-сюрреаліст, один з небагатьох, кому вдається змусити глядача бачити абсолютно звичайні речі в незвичному ракурсі, під кутом свого світогляду. Сюрреалістичні ілюзії Рафала

Олбінські зачаровують особливим глибоким символізмом, вони здобули світову славу і увійшли до багатьох приватних колекцій.

Іван Марчук – один з найвідоміших художників-сюрреалістів України. Втім, Марчук працює не тільки в стилі сюрреалізму, а й пише реалістичні пейзажі. Характерна техніка художника – використання ліній, які перекривають одна одну, що візуально дає ефект змішування кольорів.

Алекс Фішгойт – молодий російсько-американський художник, живопис якого відображає сюрреалістичне, фантазмагоричне дослідження «колективного несвідомого». З «духовної» точки зору його роботи представляють серйозний роздум над свідомістю всесвіту. Загалом, Алекс Фішгойт своїми роботами показує життя як органічний процес вічного руху і зміни. Працюючи з красивою і своєрідною палітрою кольорів, художник використовує метод багат шарової техніки, щоб ясно сформулювати бачення, яке є дуже органічним і глибоко духовним [2, с. 128].

Олег Шупляк – заслужений художник України, створює унікальні ілюзії в портретах знаменитих особистостей, підкорив мільйони глядачів. Кожне полотно Олега унікальне в своєму композиційному вирішенні і в умілому поєднанні безлічі різних образів. Відображаючи дві сторони однієї ілюзії, художник крок за кроком переводить нас з однієї композиції в іншу.

Майстер працює в різних техніках і напрямках: станкового живопису, церковного розпису і реставрації, в жанрах асоціативного символізму, постмодернізму, абстракціонізму, сюрреалізму і реалізму [1, с. 60].

Кожне сюрреалістичне полотно несе в собі ефект несподіванки, властиву тільки йому таємницю, своє незвичайне життя, а також низку загадок і філософських головоломок, які допомагають стимулювати свідомість, і розвивати уяву. А той, хто пише в стилі сюрреалізму, є не просто художником, він – філософ розуму.

Багато сучасних художників виконують сюрреалістичні композиції, орієнтуючись на уяву, творче мислення та фантазію. Вони створюють свій власний світ на полотні та діляться ним з глядачами на виставках в галереях мистецтв. Отже, сюрреалізм є актуальним та цікавим напрямом у мистецтві живопису, який не перестає бути популярним серед митців у різних сферах діяльності та дає можливість розкрити своє творче бачення в повній мірі.

Список використаних джерел

1. Клінгсер-Лерой К. Сюрреалізм / К. Клінгсер-Лерой. – М.: Арт-Родник, 2005. – С. 60-65.
2. Томпсон Л. Сюрреалісти / Л. Томпсон. – М.: Арт-Родник, 2010. – 128 с.

3. Нере Ж. Далі / Ж. Нере. – М.: Арт-Родник, 2007. – С. 52-55.
4. Сюрреалізм як стиль у живописі [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://artrecept.com/zhivopis/stili/sjurrealizm>.

This article confirms the urgency of creating picturesque paintings in the direction of surrealism. The history of development and philosophical meaning in the works of artists is revealed.

Key words: *surrealism, painting, imagination.*

УДК 7.071.1(477)(092)

Мельник Х.П., студентка III курсу

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

НЕВІДОМІ СТОРІНКИ ЖИТТЯ КОМПОЗИТОРА ЯРОСЛАВА БАРНИЧА

*Ми пройнялись його натхненням,
Він грів серця, він говорив.
І ожила «Гуцулка Ксеня» –
Як вічний музики порив.*

Мирослав Попадюк

У статті розкривається життєвий і творчий шлях Ярослава Барнича, внесок композитора в українську музичну культуру.

Ключові слова: *диригент, композитор, пісня-танго.*

Ім'я Ярослава Барнича мало кому відоме, його композиторська спадщина невелика за обсягом. Упродовж тривалого часу ім'я композитора несправедливо замовчувалось, тому що у 1944 р. був змушений виїхати за кордон. Навіть перебуваючи за кордоном композитор зберіг у своїх творах красу українських мотивів серед них – оперети «Пригоди в Черчі», «Шаріка», славнозвісна «Гуцулка Ксеня», пісні-танго, хоріві, інструментальні і симфонічні твори.

Композитор народився в сім'ї освітян. Його батько (Василь Барнич) працював директором школи у с. Балинці, поблизу Коломиї Снятинського району Івано-Франківської області. Навчався в Коломийській гімназії (1906-1914), там і робить перші композиторські спроби, наприклад, пише «Під сумну годину» – думка і коломийка для фортепіано і багато інших п'єс. У жовтні 1914 року складає іспит зрілості у Відні. За короткий час організовує смичковий квартет, керує українським товариством «Бесіда», працює в мандрівних трупах, ставить та диригує твори відомих авторів. Паралельно навчається у Вищому музичному інституті імені Лисенка у Львові, який закінчує з відзнакою в 1924 році. А в 1929 році переїжджає

до Івано-Франківська, де з дружиною створюють аматорський театр, працює в семінарії сестер Василянок, жіночій гімназії Українського педагогічного товариства, державній українській чоловічій гімназії, Музичному інституті імені М. Лисенка, державному Музичному інституті імені С. Монюшка, Польській Вищій школі імені Ф Шопена, диригує хором «Боян».

У 30-х рр. минулого сторіччя композитором створені відомі пісні-танго «Ох соловію» (1932), «Гуцулка Ксеня» (1932-33 рр., твір на слова племінниці композитора О. Вергановської). У 1944 р. Я. Барнич був змушений виїхати зі своїм театром до Німеччини, а тоді до США, там працює в Українському музичному інституті у Клівленді, штат Огайо. Створює хорові твори для різних хорів, пише сюїти та дитячі обробки. 23 квітня 1966 р. Барничеві урочисто вручили почесну «Золоту батуту». Помер композитор 1 червня 1967 року в Клівленді, де й похований.

У воєнні роки через репресії, композитор був змушений виїхати за кордон, його задрісники скористались цим, знищивши усі його твори, а також було заборонено ставити їх на великій сцені. Присвоївши твір «Гуцулка Ксеня» Роману Савицькому, як казав сам Барнич: «Віддали тому, хто навіть нот не знає». Багато суперечок ходило через найвідоміший його твір «Гуцулко Ксеню», але вже зараз ні в кого не виникає сумнівів, що це твір Я. Барнача. Про це свідчить Олена Вергановська, племінниця композитора, в коломийському будинку якої часто бував Я. Барнич, де і працював над улюбленою народом піснею. Це підтверджують його учні та сучасники митця. А дівчиною-прообразом стала вродлива Ксеня Клиновська, донька священика з Небилова, що на межі Бойківщини й Гуцульщини. Ксеня вчилася співу і музиці у композитора в Станіславо-ві (тепер – Івано-Франківськ). Закохавшись, написав для неї пісню-танго. Зі слів Галини Сеньківської, яка була бібліотекаркою нотної бібліотеки Барнича, розповідає: «Ксеня була русява і не чорна. Була дівчина середнього росту, струнка, з вдачі – весела, лагідна, мала добре серце, відкриту натуру. Барнич же був чорнявим, із хвилястим волоссям, з маленькими вусиками, худорлявий, дуже чемний у відношенні до своїх учениць, вимогливим, але користувався повагою та любов'ю своїх семінаристок. Ми співали танцювали танго, вона з нами» [3, с. 5]. Також про авторство твору згадують коломийчани сестри Надія та Софія Вергановські, заслужена артистка України Марія Галій-Моравська, Ірина Вільде.

За свою культурну та просвітницьку діяльність Ярослав Барнич займає почесне місце у світі. Твори композитора широко виконуються на сцені, пісня-танго «Гуцулка Ксеня» є частиною саундтреку кінострічки

«Кіборги» (2017) режисера Ахтема Сеїтаблаєва. На основі лібрето оперети Я. Барнича (1938) був знятий фільм-мюзикл «Гуцулка Ксеня» (2019) режисера Олени Дем'яненко.

Пошукова діяльність науковців не безуспішна – на сьогодні знайдено близько сімдесяти творів композитора, які характеризуються синтезом європейської професійної традиції з національними рисами музичного мислення. Можемо з упевненістю констатувати, що Я. Барнич справедливо зайняв належне місце в українській музичній культурі.

Список використаних джерел

1. Житкевич А. (Торонто). Ярослав Барнич – шлях до «Золотої Батути». Ярослав Барнич обезсмертив гуцулку Ксеню, а пісня «Гуцулка Ксеня» увінчала свого творця.
2. Пушик С. Про авторів пісень «Червоні маки» і «Гуцулка Ксеня» // Галичина. – 1995. – № 106-114.
3. Барнич Ярослав. Вибрані твори : навч.-метод. посіб. із курсу «Музична культура української діаспори» / Редактор-упорядник, вст. ст. Людомир Філоненко. – Дрогобич : Посвіт, 2016. – 140 с.

The article deals with the life and creative path of Yaroslav Barnych, his contribution to Ukrainian culture.

Key words: *conductor; composer; song-tango.*

УДК 373.5.016:784

Мостепанюк Р.О., магістрантка I курсу

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

СПІВ ЯК ОСНОВНИЙ ВИД МУЗИЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ УЧНІВ У ЗАГАЛЬНООСВІТНІЙ ШКОЛІ

У статті розглядаються проблеми співацького розвитку учнів загальноосвітньої школи на уроках музичного мистецтва, аналізується специфіка формування співацьких умінь та навичок дітей, вплив музичного-естетичного виховання дітей на їх загальний інтелектуальний, емоційний та культурний розвиток.

Ключові слова: *спів, музичне мистецтво, вокальні уміння та навички.*

Спів – основний вид музичної діяльності дитини в умовах загальноосвітньої школи. Пісня дозволяє учневі не лише передавати свої почуття, настрої, а й викликає відповідний емоційний відгук у слухачів. У руках кваліфікованого педагога, спів – дієвий засіб музично-естетичного виховання дітей. В пісні поєднані такі багатогранні засоби впливу на людину, як слово і музика. З їх допомогою керівник виховує в дітях емоційний відгук на прекрасне в мистецтві, житті, природі.

Багатоаспектність формування особистості школяра за допомогою співу розглянуто в працях А.Болгарського, О.Васильєвої, О.Раввінова, О.Апраксіної, Б.Асаф'єва, Т.Овчиннікова, Д.Огороднова та інших. Актуальним залишається відшукання нових підходів до співацького розвитку дітей у школі. Метою написання статті є вивчення особливостей співацького розвитку дітей на уроках музичного мистецтва у загальноосвітній школі.

Спів допомагає школярам знайти себе у світі мистецтва та життя, розвиватися, ставати креативними, майстерними, толерантними та духовно збагаченими особистостями. Унікальність сенсу музичного мистецтва для учнів полягає у згуртованості, духовності, патріотичності виховання, розумінні кращих світових, класичних, джазових, сучасних та народних вокальних творів.

Спів споконвіку супроводжував людину у всіх її видах діяльності – від колискових, відразу після народження, дитячих ігрових ситуацій до трудових процесів та дозвільних хвилин, календарно-, родинно- та общинно-обрядових актах. Адресований до слухача спів може стати твором мистецтва, за умов набуття художності, унікальних властивостей у єдності форми і змісту, які здатні до емоційно-естетичного впливу та мають соціокультурну значимість. Основи музичної освіти закладаються саме в шкільному віці, тому так важливо залучити школярів до музичної діяльності. Наукові дослідження у сфері музичної педагогіки і досвід роботи багатьох шкіл, а також історичний досвід свідчать, що вокально-хорове виховання впливає не лише на емоційно-естетичний розвиток особистості учня, а й на його розумовий розвиток.

Важливим аспектом співацького навчання є аналіз особливостей побудови та функціонування голосового апарату в учнів. При вихованні співацького голосу важливо спиратися на знання анатомії та фізіології голосового апарату, що допоможе зрозуміти складний процес голосоутворення, визначити порушення голосової функції і вивчити засоби їх запобігання. Спів – складаний фізіологічний процес, який передбачає активність у роботі всього голосового апарату. Голос – інструмент, яким володіти нелегко, оскільки в процесі голосоутворення вступають у взаємодію різні органи людського організму. Голосовий апарат – сукупність органів, які беруть участь в утворенні співацького голосу та діють взаємозв'язано й одночасно. Він складається з ротової і носової порожнини, глотки, гортані з голосовими складками, трахеї, бронхів, легень, грудної клітки з дихальними м'язами та діафрагмою, м'язами черевної порожнини. Виходячи з того, що у шкільному віці голосові органи знаходяться у стані формуван-

ня, це накладає певні обмеження на акустичні можливості голосу, що має враховуватися педагогом.

У процесі розвитку співацьких здібностей учнів дуже важливою є взаємодія слухових і голосових органів, яка стає настільки тісною, що зливається в єдину функцію. Зв'язок між слухом і голосом двобічний: голос не може формуватися без участі слуху, але і слух також не може розвиватися без участі голосових органів. Слухове сприйняття здійснюється через діяльність органів голосового апарату. Слухаючи мову, музику або спів, ми про себе (а іноді й вголос) повторюємо їх, і лише після цього їх сприймаємо. При формуванні і розвитку співацьких здібностей весь час відбувається корегування роботи органів: відмічаються зайві, закріплюються потрібні рухи. Весь цей процес неможливий без знань про те, як здійснюють роботу звукоутворюючі органи, в якому вони стані знаходяться.

У процесі співацького виховання учнів в умовах загальноосвітньої школи педагогу важко простежити за роботою голосового апарату кожного, тому керівник хорового колективу чи вокальної групи може оцінювати тільки якість звучання загалом. Систематичний спів певної кількості стабільних вправ полегшує спостереження за співацьким розвитком учнів із року в рік, сприяє швидкому виникненню у них стійких співацьких навичок (співацька постава, дихання, звукоутворення, артикуляція, дикція, звуковедення) [1].

Розвиток співацьких здібностей у школярів щільно пов'язаний зі здатністю повноцінно сприймати музику, що здійснюється за двома напрямками, а саме: розвиток здібностей у широкому плані, коли в учнів формується здатність розуміти роль і місце музики в житті людини, її багатство і різноманітність, а також усвідомлювати і систематизувати музичні враження, що отримані з навколишнього життя; розвиток особистісних музичних якостей в цілому і окремих його елементів, таких як співацькі здібності.

Отже, доцільно зазначити, що співацька діяльність у школярів є вкрай важливою, адже вона дозволяє учню розкритися як особистості, виявити власні уподобання та відчуття. Вчителю музичного мистецтва необхідно розвивати співацькі здібності учнів, спрямовувати зусилля на розвиток творчого мислення, уяви, артистизму та знань про гігієну та охорону дитячого голосу. З цієї позиції урок музичного мистецтва в загальноосвітній школі дозволяє: розширити музичний світогляд у школярів; розвинути співацький голос, сформувати систему практичних умінь розвитку співацьких здібностей; навчити виконувати високохудожні музичні твори;

розширити загальну музичну підготовку; збагатити враженнями і сприяти розвитку музичного смаку; накопичувати пісенний репертуар учнів.

Список використаних джерел

1. Апраксина О.А. Методика музикального виховання в школі: учеб. пособ. для студ. пед. ин-тов по спец. 2119 «Музыка и пение» / Ольга Александровна Апраксина. – Москва: Просвещение, 1983. – 222 с.
2. Прядко О. М. Розвиток співацького голосу : Навчальний посібник / Олена Михайлівна Прядко. – Кам'янець-Подільський : ФОП Сисин О.В., 2010. – 128 с.
3. Рудницька О.П. Музика і культура особистості: проблеми сучасної педагогічної освіти: Навчальний посібник / О.П. Рудницька. – Київ: ІЗМН, 1998. – 248 с.

In the article the problems of development of singer of students of general school are examined on the lessons of musical art, the specifics of forming of abilities of singer and skills of children is analysed, influence of musical-aesthetic education of children on their common intellectual, emotional and cultural development.

Key words: *singing, musical art, vocal abilities and skills.*

УДК 75.04=7.03

Музика А.А., магістрант I курсу

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

СТАФАЖ У ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ XVI-XVII ст.

У статті розглядається художні особливості стафажу в творах західноєвропейських художників XVI-XVII ст.

Ключові слова: *мистецтво, стафаж, пейзаж, живопис, графіка, художник.*

Актуальність дослідження. Стафаж у живописі бере свій початок ще з XVI-XVII ст. На сьогоднішній день цей жанр, порівняно з іншими, не є до кінця дослідженим і розкритим. У сучасних картинах краєвид часто доповнюється зображенням людей. В основі подібних творів лежить прагнення художників показати нескінченну глибину й просторовість навколишнього природного середовища. Сюжетно незначні фігури тварин і людей виконують важливу роль оживлення, обжитості порожніх пейзажів природи, міських чи сільських краєвидів. Однак питання розгляду явища стафажу в творах західноєвропейських художників XVI-XVII ст. на сьогодні ще залишається досить актуальним.

Тому мета статті – дослідити художні особливості застосування стафажу в творах західноєвропейських художників XVI-XVII ст.

Стафаж – сюжетно незначні чи дрібномасштабні зображення людей або тварин у живописних і графічних творах переважно пейзажного характеру. Стафаж дозволяє передавати масштаб споруд, висоту дерев у порівнянні з розмірами тварин чи зростом людських фігур. У талановитих митців стафаж міг цікаво ритмізувати композицію, підкреслити її глибину і перспективні скорочення [1].

Художники XVI-XVII ст. з великою зацікавленістю прагнули передати невідомі види рідної природи: горбисті гряди дюн, далекі простори річок з їх розкинутими берегами, хатинками та польовими дорогами. У картинах цього часу природа постає головним чином як арена діяльності людини. Також, стафаж означає зображення людей, тварин, тощо, які вводяться в композицію як елемент, що протиставляє передній план дальньому.

Вміле розташування дрібних стафажних постатей, або цілих груп на дальніх планах допомагає художнику розкрити різні епізоди головної дії, ввести елементи руху, збагатити композицію побутовими деталями, підкреслити глибину і простір. Збільшення ж фігур людей і тварин перетворює композицію на побутовий жанр.

Стафаж був особливо поширений у творах західноєвропейських художників XVI-XVII ст. Пітера Брейгеля Старшого, Яна Ван Гойена, Джентілле Беліні. Пітер Брейгель Старший зумів майстерно поєднати фігури людей і тварин із пейзажем в картині «Мисливці на снігу». Відмовившись від схематизації стафажу, він не втратив виразності жодного з елементів твору. Стафажі в картинах Пітера Брейгеля Старшого, поєднані в групи, при бажанні могли бути сюжетами окремих картин, настільки щедро ними насичені картини митця. На полотні «Мисливці на снігу» (1565 р.) чітко простежується вправність у відтворенні природи. Так, куратор Музею мистецтв Метрополітен (США) Надін М. Орестайн підкреслює вправність митця і говорить: «Жоден інший художник не може так точно передати погоду, як він», завдяки сірувато-зеленим відтінкам візуалізується мороз зимового повітря [2].

Художник Ян Ван Гойен у своїх картинах акцентує увагу на сільському та лісовому пейзажі, поєднує в своїх мотивах дику природу та сільський побут. Він малює піщані дюни, закинуті лісові дороги з випадковими перехожими, бідні сільські ферми. Як усі голландські пейзажисти багато уваги приділяє небу. В стихії неба він бачить уособлення природи, а то

що відбувається на землі, являє собою гру світла і тіней. Також художник буде динамічну композицію, використовуючи чергування планів. І тому все, що є поміж природи: люди, дерева, міста – це все сприймається художником як стафаж, як заповнення пустого простору [3].

Зимовий день. По гладі замерзлої річки рухаються в різних напрямках невеликі, передані сіруватими тонами, фігури людей. На дальньому плані вимальовуються контури вітряних млинів, вежа готичного собору. Такий вигляд Голландії постає перед нами в картині ван Гойєна 1645 р. «Берег у Схевенінген». Робота художника характеризує не тільки його індивідуальні досягнення, а й передовий напрямок пейзажного живопису середини століття. Прагнення показати нескінченну протяжність навколишньої природи лежить в основі подібних творів. Зображена в картині широка панорама замерзлої ріки сприймається лише як частина зримого світу, як випадковий виріз з нього. Займаючи близько третини живописної поверхні, вона зливається з високим хмарним небом. Жодної яскравості плями. Художник будує усе полотно на тонких нюансах сірих тонів. Все розпливається в серпанку сирій атмосфери туманного дня [2].

Полотна Соломона ван Рейсдаля близькі за мотивами до творів Гойєна, але дещо відрізняються більшою визначеністю в передачі форм дерев, будівель. Написана в 1644 р. картина Якоба ван Рейсдаля «Будиночок у гаю» – найбільша з ранніх відомих творів художника. Перед нами постає не панорама, а невеликий куточок пейзажу зі зростаючими на пагорбку деревами. Між стовбурів проглядається червоний дах будиночка. Біля пагорба дорога, на якій сидить подорожній. На передньому плані – повалений стовбур дерева. Зліва розкривається вигляд на галявину, де видніються фігури відпочиваючих людей. Біля дороги мандрівник, усе органічно пов'язано з навколишньою природою, ніби оживляючи зображення природи, так званий стафаж.

Висновки. Таким чином, можна констатувати, що стафаж, який використовувався художниками в західноєвропейському мистецтві XVI-XVII, відкриває нам красу навколишнього світу, звичайної «природи». Художники вбачали у навколишньому середовищі своєрідність, зачарування, естетичну цінність. Митці пильним поглядом дивились на неї, вивчали її, намагались достовірно передати всю свою любов до неї, захоплення. Отже за допомогою стафажу відбувалося «оживлення» природи, мирне існування людини на її лоні. Водночас, стафаж допомагав зрозуміти пропорційні співвідношення компонентів композиції, відчути глибинність і просторовість оточення.

Список використаних джерел

1. Стафаж [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D1%82%D0%B0%D1%84%D0%B0%D0%B6>. Назва з екрану.
2. Пітер Брейгель Старший. Відкриття найбільшої в історії виставки нідерландського майстра [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://voloshyngallery.art/news/piter-brejhel-ctarshij-vidkrittja-najbilshoji-v-istoriji-victavkiniderla-ndcko-ho-majcitra.html>. Назва з екрану.
3. Час найвищого підйому голландського пейзажного живопису [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://ua-referat.com/%D0%A7%D0%B0%D1%81%D0%BD%D0%B0%D0%B9%D0%B2%D0%B8%D1%89%D0%BE%D0%B3%D0%BE_%D0%BF%D1%96%D0%B4%D0%B9%D0%BE%D0%BC%D1%83_%D0%B3%D0%BE%D0%BB%D0%BB-%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%BE%D1%97_%D0%BF%D0%B5%D0%B9%D0%B7%D0%B0%D0%B6%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D0%BE_%D0%B6%D0%B8%D0%B2%D0%BE%D0%BF%D0%B8%D1%81%D1%832. Назва з екрану.

The article deals with artistic features of stafage in the works of Western European artists of the 16th -17th centuries.

Key words: *art, stafage, landscape, painting, graphic arts, artist.*

УДК 7.071.1(477.43)(092)

Муляр І.Л., магістрантка I курсу

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

АНАТОЛІЙ ЛУЧКО: ШТРИХИ ДО ПОРТРЕТУ

Стаття присвячена життю видатного подільського художника-монументаліста Анатолія Степановича Лучка. Автор висвітлює цікаві і маловідомі факти творчості майстра, подає мистецтвознавчий аналіз декількох його робіт.

Ключові слова: *художник, мистецтво, живопис, монументаліст, оформлювач, кубофутуризм.*

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Оскільки дана стаття є новою та не досліджуваною раніше, для її більш детального вивчення було опрацьовано матеріали із посібника Урсу Н.О., «Митці Кам'янець-Подільського».

Мета статті – дослідити життя та творчість подільського художника-монументаліста Анатолія Степановича Лучка.

Виклад основного матеріалу. Кам'янець-Подільський – давнє середньовічне місто, своєрідність та унікальність якого полягають у гармоній-

ному поєднанні ландшафту і містобудівної структури. Використовуючи наявні природні властивості військові інженери та архітектори, зуміли створити фортифікаційну систему, яка не має аналогів у Європі і упродовж багатьох століть приваблює своєю красою митців різних епох і поколінь.

Саме таке місце вибрав для життя і творчості відомий на Поділлі художник Анатолій Степанович Лучко. За півсотні метрів від каньйону розташоване його помешкання, що водночас служило і художньою майстернею. Сам він родом з Тернопільщини (народився 27 грудня 1940 р. у селі Підгайці, але в офіційних документах – 01.01.1941 р.), хоча батьківські корені пов'язані з Хмельниччиною (село Москалівка, Ярмолинецького району).

Покликанням долі Анатолія було стати художником. Маючи природний хист до малювання, ще будучи хлопчиком, він одразу відчув своє призначення у цьому світі. Після служби в армії, у 21 рік вступив до Ужгородського училища прикладних мистецтв на курс Монументального живопису, де навчався 5 років і закінчив його у 1968. Його вчителями з фаху були закарпатські художники Йосип Бокшай, Адальберт Ерделі, Павло Балла, Едіта і Микола Медвецькі, Олександр Петків, Гарій Шувалов, Іван Минайло та ін. У коло митців, серед яких надалі працював А. Лучко, входили: Іван Марчук, Володимир Марчук, Микола Мазур, Михайло Андрійчук, Федір Куркчі, Яків Павлович, Леонід Бесараба, Володимир Лось, Костянтин Корнев, Борис Негода, Сергій Кляпетура, Володимир Лашко, Наталя Лашко та ін. [1, с. 147]. 1964 року одружився з Тетяною Черновою, а в 1965 – народилася їх перша донька Олександра. У цьому ж році після закінчення училища митець за розподіленням потрапив до Кременчука, де рік працює художником-монументалістом.

Надалі А. Лучко обіймав посаду головного художника-оформлювача у творчих майстернях Хмельницького творчо-виробничого об'єднання Художнього фонду УРСР. А 1976 року народилася їх з Тетяною друга донька Леся, в цьому ж році Анатолій одружився вдруге з дівчиною на ім'я Світлана, та разом з родиною переїхав до славного міста Кам'янця-Подільського. Тут він осів надовго, віддавши понад 30 років життя і творчості Кам'янецькому осередку.

Картини, намальовані Анатолієм Лучком, сьогодні зберігаються у в українських музеях та приватних колекціях. Колоритні подільські пейзажі відтворені на полотнах колекціонерів з Росії, Польщі, Канаді, США, Німеччині тощо.

«Чи опускався ти в глибину моря і чи досліджував безодню? Чи відкрилися для тебе ворота смерті, і чи бачив ти ворота тіні смертної?» [3] – ці слова з біблійної Книги Іова тривалий час не давали художнику спокою, як і сама відчутність Божої волі у людських діяннях. Напевно, саме ті відчуття згодом надихнуть його і на написання картини «Важка ноша Божого дару», присвяченої талановитому подільському поету Івану Іову, котрий у найплідніші роки свого життя згорів від невиліковної хвороби.

Розглядаючи одну із його робіт, де на передньому плані розміщена вродлива жінка, можна зрозуміти метафоричні образи художньої композиції. Ліворуч від неї – весняний пейзаж, скрипка, пісочний годинник. Праворуч – осінь, сухе листя, декілька плодів на яблуні, і – палітра, яка плаче фарбами. Під ногами у пані – чи то корч покручений, чи дракон якийсь. Одразу важко розкрити сенс картини, і лише зі слів його доньки Лесі Лучко стає зрозуміло, що дівчина у центрі, це його колишнє кохання, а дракон – це він, з яким він себе асоціював (за східним гороскопом А. Лучко був драконом). І через нього колись так само переступили.

Ще одна із цікавих картин художника – це «Мамай», в якому упізнаються риси обличчя Славка Полятинчука. Полятинчук В'ячеслав Володимирович – самодіяльний художник-аматор. Народився 16 січня 1961 р. в с. Руда Кам'янець-Подільського р-н. Закінчив Хмельницький інститут побутового обслуговування за спеціальністю «Технологія машинобудування, металорізальні станки, та інструменти» (1988); Учасник художніх виставок «Кам'янецька весна» (2008-2015); з 2011 р. – голова товариства «Просвіта» імені Тараса Шевченка.

2000 року А. Лучку ампутували ногу, ще пару років вів активне громадське життя, але після інсульту у 2000 р. вже не міг самотужки покидати свою майстерню-оселю. Але хвороба і прикутість до візка не заважали йому вести активну боротьбу на просторах інтернету, де він виступав під псевдонімом – Гірчиця.

Помер Анатолій Лучко 30 квітня 2015 р., похований біля могил обох батьків на кладовищі села Москалівка, Ярмолинецького району Хмельницької області [2].

Розглянувши відтворені художником колоритні подільські пейзажі, можна дійти висновків, що роботи митця глибоко співзвучні творчості деяких художників його кола і тісно пов'язані з традиційним народним мистецтвом, що проявляється в глибокому сприйнятті і фаховому втіленні геометричних мотивів, композицій та орнаментів. В них особливо помітний зв'язок із творчістю подільського кубофутуриста Олександра Грена, з чим і пов'язані наступні наукові розвідки автора.

Список використаних джерел

1. Урсу Н. О. Митці Кам'янця-Подільського: архітектори, мистецтвознавці, художники: монографія. Кам'янець-Подільський : ФОП Сисин О.В., 2016. 240 с.
2. Крилов Е. Подолянин. Часопис [Електроней ресурс]. – Режим доступу: <http://podolyanin.com.ua/history/10040/>. – Назва з екрана. Подолянин. Часопис.
3. Книга Йова. – Розділ 38 : 16-17 вірші [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.jw.org/uk /38/>. – Назва з екрана. Книга Йова. Розділ 38: 16-17 вірші.

The article is devoted to the life of the outstanding Podolsky artist-monumental Anatoly Stepanovich Luchka. The author covers interesting and not well-known facts of creativity of the master, gives an art-study analysis of several of his works.

Key words: *artist, art, painting, monumental artist, designer, cubo-futurism.*

УДК 378.015.31:159.923.4

Осіка О.О., студент I курсу

Науковий керівник: Чайка С.П., кандидат педагогічних наук, доцент

ВПЛИВ ТЕМПЕРАМЕНТУ СТУДЕНТІВ НА ФОРМУВАННЯ ЇХ ПРОФЕСІЙНИХ І ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ

У статті розглянуто проблему впливу темпераменту на творчий ріст та сценічно-виконавську діяльність студентів музично-педагогічного факультету.

Ключові слова: *професійно-творче зростання, темперамент студента факультет, репертуар.*

Постановка проблеми. Доведено, що темперамент професійного виконавця пов'язаний з особливостями його професійної діяльності. Студенти – майбутні вчителі музично-педагогічних факультетів повинні вільно володіти учнівською аудиторією, не зважаючи на свій настрій, самопочуття, темперамент, уміти корегувати його; знайомити учнів з вокальними добутками, не нав'язуючи їм свої смаки, оцінки, розвиваючи в них естетичний смак, почуття, сприйнятливність. Тому доцільним є здійснення формування професійно-педагогічної культури майбутнього вчителя з урахуванням його темпераменту, характеру, особливостей психіки з погляду професійної придатності.

Останнім часом проблема професійного становлення фахівців стає предметом уваги багатьох вчених: І. Батракова, С. Вершловський, Н. Дука, Т. Зеер, Л. Мітіна, Н. Талізін та ін. Висвітлення різних аспектів представ-

лені в дослідженнях молодих науковців: І. Малашевської, О. Маруфенко, Н. Мозгальнової, С. Олійник, Панків, Н. Сегеди, К. Станіславської, М. Ткач та ін. Аналіз наукової літератури показує, що проблема формування професійно-педагогічної культури майбутнього вчителя музики й співу є недостатньо висвітленою, зокрема проблема врахування темпераменту як важливого чинника у виконавчій, творчій діяльності.

Виклад основного матеріалу. «Під темпераментом ми розуміємо засновану на вродженому типі вищої нервової діяльності сторону особистості, що позначається в емоційній збудженості і пов'язаним із цією збудженістю темпів протікання психічних процесів» [1, с. 60].

Фізіолог І. П. Павлов пояснює особливості темпераменту вродженими або спадкоємними властивостями нервової системи, певним з'єднанням у кожному окремому випадку процесів порушення й гальмування – сили протікання цих процесів. Саме співвідношенням цих властивостей і визначається тип темпераменту [2, с. 76].

Учені розділяють людей на чотири основні типи темпераменту: сангвінік, флегматик, холерик і меланхолік. Загальні положення й психологічні характеристики ми приводимо за П. О. Рудиком [3, с. 185].

З огляду на особливості сангвініка, йому потрібно підбирати такий навчальний матеріал, який би підтримував його інтерес до роботи. Спочатку йому необхідно давати матеріал, позбавлений великої емоційної напруги. Вокально-технічні вправи бажано давати завжди в одній і тій самій послідовності. Це повинне забезпечити врівноваженість процесів порушення й гальмування, тренує зібраність, вокальну стійкість. Сангвінікові не слід пропонувати виконання вправ у досить повільних темпах, тому що через велику рухливість нервових процесів, сангвінік важко гальмує. Найбільш сприятливим для нього є такий темп, у якому він повністю контролює співочий процес, вправи виспіває добре, з м'якою подачею звуку.

Флегматика характеризує слабка емоційна збудливість. Рухи флегматика повільні, міміка одноманітна, невиразна, мова млява. Як правило, він працездатний, урівноважений у прояві своїх почуттів, хоча може демонструвати й глибокі, і сильні емоції. Їм найкраще вдаються добутки описового, світлого, ліричного характеру. Флегматики схильні до вправ у повільному темпі. Тому на початкових стадіях занять дуже корисно застосовувати саме повільні темпи вправ. Пізніше, темпи необхідно прискорювати виходячи з індивідуальних можливостей студента.

Флегматики добре володіють собою під час виступу, а в окремих випадках співають емоційніше й виразніше, ніж у класі, тобто концертна обстановка стимулює їх до більш яскравого виступу.

Холерик – людина з яскраво вираженими емоційними переживаннями. Він відрізняється гарячковістю, пристрасністю. Його хода стрімка, руху різкі. Йому властиві такі риси як висока активність, енергійність, сміливість, ініціативність, піднесеність. Процеси порушення в холерика переважають над процесами гальмування, тому виховання його вокально-технічних і виконавських навичок необхідно планувати таким чином, щоб на перших етапах навчання в репертуарі не було добутоків, які можуть викликати велике емоційне порушення. Добутку епічного й ліричного характеру можуть бути в цей період особливо корисними. Необхідно давати перевагу вправам зі строгою системністю і чіткою ритмічністю. Пізніше емоційний тонус буде сприяти розвитку й удосконаленню виконавських навичок.

Меланхоліка часто називають слабким типом. Він має слабкі процеси порушення й гальмування. Емоційні переживання в нього сповільнені, але вони мають більш глибокий характер, роблять його вразливим, закритим, мало комунікабельним, зовні емоційно стриманим, спокійним, замисленим.

Під час роботи з меланхоліком педагог повинен бути чуйним підбадьорювати його при невдачах, частіше відзначати успіхи, досягнення. Вокально-технічні вправи з меланхоліком потрібно систематизувати, іти від більш повільних добутоків до більш рухливих. Репертуар повинен сприяти порушенню в меланхоліка яскравих емоцій, ліричних переживань.

У роботі з меланхоліком необхідно приділяти велику увагу вокальній техніці, виходячи з того, що вокальна техніка може в певній мері компенсувати емоційну обмеженість.

И. П. Павлов зазначав, що людина слабого типу, що потрапила у нові умови життя, може зовсім розгубитися, а іншого нічим не візьмеш, у які умови його не постав, він діє відповідно тому, що вимагають ці умови [4, с. 269]. Звичайно, працюючи зі студентами, потрібно пам'ятати, що в «чистому вигляді» темпераменти зустрічаються рідко. До того ж спосіб поведінки людини обумовлюється не тільки вродженими властивостями нервової системи, але й тими впливами, під якими постійно перебуває людина, від виховання й навчання в самому широкому розумінні слів.

Висновки. Вивчення особливостей темпераменту студента передбачає розвиток його індивідуальності, створення педагогічних умов для вільного інтелектуального, емоційного й творчого росту студента, служить позитивним фактором індивідуально-професійного самовираження студента, формує його пізнавальні й професійні інтереси, духовні цінності, риси

характеру, які виступають регуляторами росту фахівця як творчої особистості і впливають на формування професійно-педагогічної культури.

Список використаних джерел

1. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти. – К., 1999. – 269 с.
2. Гриньова В. М. Формування педагогічної культури майбутнього вчителя (теоретичний та методичний аспекти). – Х., 1998. – 399 с.
3. Левитов Н. Д. Вопросы психологии характера. – М. : Изд. АПН, 1952.
4. Павлов И. П. Полн. собр. соч. – М. : Изд-во АПН. – Т. 3. – Кн. 2. – 1963.
5. Рудик П.А. Психология. – М. : Учпедгиз, 1955. – С. 385.
6. Психология: словарь / под общей редакцией А. В. Петровского. – М., 1990. – 494 с.

The article deals with the problem of the influence of temperament on creative growth and stage performance of students of the music and pedagogical faculty.

Key words: professional-creative growth, student's temperament faculty, repertoire.

УДК 373.5.017.4.091.38:172.15:398

Пинзару П.М., студент I курсу

Науковий керівник: Чайка С.В., кандидат педагогічних наук, доцент

ПАТРІОТИЧНЕ ВИХОВАННЯ УЧНІВ СТАРШОГО ШКІЛЬНОГО ВІКУ ЗАСОБАМИ МУЗИЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ В ПРОЦЕСІ ПОЗАКЛАСНОЇ РОБОТИ

У статті розглядаються позитивний вплив української народної пісні на духовний розвиток дитини, її національне-патріотичне виховання в позакласній роботі ЗОШ, процес патріотичного виховання у позакласній роботі засобами вивчення українських народних пісень.

Ключові слова: українська народна пісня, національно-патріотичне виховання, позакласна діяльність, навчально-виховний процес, діти старшого шкільного віку.

У законі України «Про освіту» підкреслюється, що школа, вчитель мають забезпечити «всебічний» розвиток людини як особистості та найвищої цінності суспільства, розвиток її талантів, розумових і фізичних здібностей, виховання високих патріотичних та моральних якостей, формування громадян, здатних до свідомого соціального вибору, збагачення на цій основі інтелектуального, творчого, культурного потенціалу народу.

Осучаснена давня пісня – це її друге життя в нових історичних умовах, де завжди буде відігравати значну роль національний колорит – «одвічна музика повторень» [4, с. 154].

Кожне нове покоління дітей проходить через цей надзвичайний світ народної творчості, і саме фольклор та участь в ньому формує у дитячій психіці систему цінностей, що допомагає дитині виробити ставлення і смак до того багатства, яке складалося протягом століть.

Одним з основоположників української класичної музики є М.В. Лисенко, який підкреслював: «Народна пісня – це саме життя, це пребагате джерело вивчення життя і побуту народу» [1, с.42].

Глибоко вивчали та багато працювали над українською народною піснею та її поширенням визнані діячі української культури: М.Лисенко, М.Лентович, Я.Степовий, Ф.Колесса, С.Воробкевич, В.Верховинець, К.Стеценко, Л.Ревуцький, К.Пігров, Ю.Федькович, Є.Ярошинська, О.Кобилянська.

Метою національно-патріотичного виховання є формування у молодого покоління високої патріотичної свідомості, почуття любові до України, пошани до видатних історичних діячів, готовності до виконання громадянських і конституційних обов'язків.

До патріотичного виховання відносяться такі категорії як: національна ідея; національна культура; рідна мова, історія народу і держави; самовизначення; самоідентифікація; поняття Батьківщини; лідери та герої народу, нації та держави; рідний край, міст, село; рідні мати, батько.

Фольклор та українська народна пісня, як один з видів фольклору, виникли в дописемний період як система поглядів, обрядів та магичних ритуалів, які передаються в усному мовленні з покоління в покоління, зберігаючись в народній пам'яті.

Народно-пісенні твори не мають автора і в цьому їх анонімність, в цьому вони генетично пов'язані з мовою, яка теж ніким не вигадана і не має авторів. Вона виникає і змінюється цілком закономірно і незалежно від волі людей, всюди там, де для цього в історичному розвитку народів склалися відповідні умови [3, с. 82].

У наш час проблеми фольклору стають все більше актуальними. Жодна гуманітарна наука – ні етнографія, ні історія, ні літературознавство не можуть обходитись без фольклорних матеріалів. Дослідники поступово усвідомлюють, що розгадки та пояснення багатьох явищ духовної культури криються у творчості народу.

Нині фольклористика стала самостійною наукою, що вивчає закономірності та особливості розвитку фольклору, характер і природу, сутність, тематику народно-поетичної творчості, її специфіку та спільні риси з іншими видами мистецтва.

Музичне виховання – цілеспрямована, систематична дія на особистість з метою формування її музично-естетичних смаків, патріотичного виховання та розвитку музичних здібностей.

В.О. Сухомлинський писав: «Створення у кожній школі гуртка з вивчення музики – могутня вихована сила, яка допомагає дитині зрозуміти й усвідомити ідеали людини» [2, с. 56].

На формування інтересів та музичних смаків дітей великий вплив мають: засоби масової інформації (радіо, телебачення), спілкування з однолітками, і це потрібно враховувати в кожному випадку.

Позакласна робота відіграє значну роль в організації вільного часу учнів. Збільшення кількості часу для організованого педагогічного впливу на учнів у школі дає змогу запобігти бездоглядності, зацікавити дітей шкільними справами.

У позакласній роботі формуються та розширюються інтереси учнів, можливості для вияву індивідуальних здібностей та таланту, самостійності та суспільної активності, створюються сприятливі умови для накопичення досвіду життя, що формується в колективі.

Кожне покоління дітей повинне проходити через проникнення у надзвичайний світ української народної пісні, музичний фольклор та брати безпосередню участь у його вивченні. Це формуватиме у дитячій психіці систему цінностей, яка допомагатиме дитині виробляти патріотичний дух справжнього українця, естетичне ставлення і смак до того багатства, яке складалося протягом століть.

Отже, позакласна виховна робота принесе бажаний результат у тому випадку, якщо вчителі, організатори виховної роботи будуть цілеспрямовано прагнути дотримуватись принципів сучасного національного виховання, які забезпечуватимуть належний виховний та освітній ефект. Виховання українською народною піснею учнів старших класів є одним із найдієвіших факторів формування їх патріотизму. Рідна українська народна пісня збереже пам'ять, «хто ми і куди йдемо», адже в пісні живе історичний дух, досвід багатьох поколінь українців. А наша пісенна скарбниця – надзвичайно багата й різноманітна.

Список використаних джерел

1. Лисенко М. Про народну пісню і про народність в музиці. – Мистецтво, К., 1955. – 134 с.
2. Національно-патріотичне виховання учнів у педагогічній спадщині В.О. Сухомлинського / Нук. – К., 1994. – С. 56-59.
3. Сухомлинський В.О. Народження громадянина / Вибрані твори: В 5 т. – Т. 3. – К.: Рад. школа, 1977. – 204 с.

4. Чернівці: Історія і сучасність // Ювілейне видання до 600-річчя першої писемної згадки про місто. В.М. Батушанський, С.В. Біленкова, О.В. Добржанський та інші. За заг. ред. В.М. Батушанського. – Чернівці: Зелена Буковина, 2009. – 586 с.

The article deals with the positive influence of the Ukrainian folk song on the spiritual development of the child, its national-patriotic upbringing in extracurricular work, the process of patriotic education in extracurricular work by means of studying Ukrainian folk songs.

Key words: *Ukrainian folk song, national-patriotic education, extracurricular activities, educational process, children of the senior school age.*

УДК 7.071.2(477.43)

Підгорна А.О., студентка II курсу

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

ЖИТТЄВИЙ ТА ТВОРЧИЙ ШЛЯХ ПОДІЛЬСЬКОГО ХУДОЖНИКА ЯНА ГРЕЙМА

У статті йдеться про творчість художника Яна Грейма, сина відомого подільського фотографа Михайла Грейма, який жив у ХІХ столітті.

Ключові слова: *художник, мистецтво, навчання, академія, рисунок, музей.*

Постановка проблеми. Дослідження творчості Яна Грейма є дуже важливим питанням у сучасному мистецтвознавстві, адже про його життя з історичних джерел відомо небагато. Певну інформацію про творчу діяльність сім'ї Греймів подано у працях Н. Урсу, І. Підгурного, І. Паур та ін.

Мета статті – висвітлити життєвий шлях та мистецьку діяльність Яна Грейма на теренах Поділля та поза його межами.

Виклад основного матеріалу. «Для людини з талантом і любов'ю до праці не існує перешкод». Ці слова належать геніальному німецькому композитору Людвігу ван Бетховену. Дійсно, спостерігаючи за життям митців, можна побачити, що передумовами їхнього успіху є саме талант, велика любов до праці та старанність. Серед таких митців варто виділити подільського художника Яна Грейма. Будучи сином подільського фотографа, реставратора живопису Михайла Грейма, людини, яка любила творчість і пов'язала з нею все своє життя, Ян також успадкував тягу до мистецтва від свого батька. Він постійно розвивав і вдосконалював свій талант.

Ян Віктор Грейм народився 24 червня 1860 року в Кам'янці-Подільському. Відомо, що в родині Греймів було 5 дітей: 3 сини: Йосиф, Ян і Фелікс, а також 2 доньки – Модеста, і молодша Вергілія [8 с. 184]. Дівчата

проживали з батьками й отримали освіту в Кам'янець-Подільській гімназії [1].

Історичні джерела свідчать, що сім'я Греймів була дружньою. Батько любив дітей та робив усе можливе для їхнього щастя. З архівних матеріалів зрозуміло, що чоловік полюбляв та колекціонував старовинні речі. Збираючи предмети старовини, Михайло Грейм постійно підтримував зв'язки з польськими та російськими вченими-нумізматами. Він мав колекцію картин, старовинних меблів, бібліотеку та ін. [7, с. 412].

Навчаючись у місцевій гімназії, Ян удосконалював гру на скрипці та малював. Проте, в подальші роки хлопчик виявив більшу цікавість до образотворчого мистецтва, адже в історію він увійшов саме як художник. На свій молодий вік він мав великі успіхи: вже навчаючись у III класі, отримав похвальний лист Петербурзької академії за рисунок голови Божої Матері, виконаний з натури гіпсового зліпку [11, с. 468].

Ще про одну роботу відомо з дослідження професора Урсу Н.О. та доцента Підгурного І.С. «Фотохудожник Грейм та його родина», в якому йдеться про рисунок старого єврея, фото якого підписане Михайлом Греймом: «Перша модель для рисунку мого так рано згаслого сина Яся» [8].

У 1875 р. Ян виїхав до Варшави і перебував там до травня 1876 р. Вплинув на подальшу долю юнака польський художник Титус Малешевський (1827-1898), лікарі Ю. Ролле та К. Пшеборський. Саме вони переконали батьків відправити юнака на навчання до Петербурзької академії мистецтв [1]. Загалом його навчання у Петербурзькій академії мистецтв тривало з 1877 до 1885 р. Старання талановитого хлопця не змусили довго чекати: у 1879 році він отримав срібну медаль за рисунки видів Кам'янця, а у 1881 р. – одну велику [3, с. 375].

У 1883 році Ян поїхав у Німеччину для лікування сухот, і щоби не пропустити навчальний матеріал, протягом року відвідує Мюнхенську академію мистецтв [6]. Тут він створив відому картину «Голгофа», а також взяв участь у Мюнхенській виставці картин. Про його роботи навіть було надруковано статтю у газеті «Кур'єр Варшавський». Повернувшись через рік у Петербург, знову сумлінно працює. Тут були створені такі роботи, як «Мойсей», «Отаман Кільце», «Два вершники в бою».

Нагородження срібними медалями неначе додавало сил і натхнення для досягнення ще більших висот у мистецтві. Незважаючи на хворобу, у 1884 р. молодий художник отримав чергові медалі: дві великі срібні, одну малу (1884) і одну малу золоту за конкурсну картину «Дедал та Ікар» [11, с. 468]. Загалом він здобув 8 срібних медалей – 3 великі і 5 маленьких, і 1 золоту маленьку.

У 1880 році Грейм створює картину «Іван Грозний» розміром 32,5 x 47,5. Це графічний малюнок, виконаний простим олівцем і наклеєний на картон. Внаслідок детального пошуку Н. Урсу і І. Підгурного вдалося визначити, що наразі робота знаходиться у Національному музеї Кракова. Більшість джерел зазначають, що в Національному музеї Кракова знаходиться велика колекція робіт художника. Проте подальший пошук Н. Урсу і І. Підгурним вказаної колекції в архівах Краківського Національного музею не дав позитивних результатів.

Любив Ян зображувати мальовничі подільські краєвиди. Твориву його рук належать такі малюнки: «Отроків», «Пороги дністровські», «Хотинський замок», «Замок у Жванці».

Ян мріяв здобути велику золоту медаль академії, щоб мати можливість отримувати шестирічну стипендію для стажування у Римі. Але стався прикрий поворот долі, який перекреслив усі завітні плани. Здоров'я юнака значно погіршилось внаслідок нестачі сну та перевтоми, і у лютому 1886 року він повернувся додому, де й відійшов у вічність 17 грудня 1886 р. [6].

Відомо, що Михайло Грейм, батько Яна, робив документальні листівки з видами Кам'янця-Подільського. З однієї сторони листівки відводилося місце для написання адреси, а з іншої розмішувалися фотографії архітектурних споруд міста. Дослідження І. Паур дало можливість визначити, що в одній з листівок за період 1897–1902 рр. він використав фото графічного міського пейзажу Яна, на якому зображена Польська брама. У верхньому лівому куті листівки міститься напис російською та французькою мовами: «Г. Каменець-Подольській – La ville de Kamienie-Podolie». Таким чином Михайло Грейм не тільки вшанував пам'ять про померлого сина, а й популяризував архітектурні пам'ятки Поділля [4, с. 309-310].

«Kłosy» у 1884 році помістили дереворити Ф. Шиманського, створені за рисунками Яна Грейма («Отроків», «Дністровські пороги», «Могилів над Дніпром» і «Ладава», а також «Панівці над Смотричем».

На відміну від Краківського музею, Львівська художня галерея зберігає чималу кількість робіт художника: «Вид замку над морем» (олія), «Два вершники в бою» (олія, 1884), «Голова пса» (акв., 1876), «Історична сцена», «Герб» (акв.), «Штудії людини» (акв.), альбом з 8 рисунків з 1884 року, комплект з 38 рисунків періоду 1872-1885 (серед яких автопортрет 1881), 5 рисунків з дитинства [10, с. 101-102].

Загалом у Кам'янець-Подільському історичному музеї-заповіднику є вісім рисунків Яна Грейма, на яких зображені різні гіпсові фігури та фігури натурщиків: Гермес з Діонісієм, Венера Мілоська, дві роботи з двохфігурними композиціями та 1 портрет Антонія Й. Ролле. Усі рисунки ма-

ють дещо зігнуті та пошкоджені краї; присутні печатки академії мистецтв, зроблені червоною фарбою. На роботах Яна Грейма спостерігається характерний підпис білим олівцем, під яким чорніє тінь, що створює ефект об'ємності [3, с. 375].

«...Малював, бо відчував потребу малювати, бо без цього не розумів життя – як пташка, яка співає, хоч сумно навколо неї...» – так казав друг сім'ї, лікар Ю. Ролле про молодого митця, який не жалкуючи себе, працював заради мрії...[2].

Попри те, що Ян Грейм прожив досить коротке життя – лише 26 років, він своїм прикладом показав, що старанність і праця є важливими чинниками у досягненні мети. Крім золотих та срібних медалей, які він отримав за успіхи у навчанні, його ім'я внесено в Реєстр професійних художників Російської імперії.

Список використаних джерел

1. Державний архів Хмельницької області, ф. 244, оп. 1, с. 9, арк. 201 зв.
2. Нікітін О. Сторінки життя Яна Грейма. Медіа-корпорація «Є», 2011 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://ye.ua/istiriya/7601_Storinki_zhittya_Yana_Greyma.html.
3. Урсу Н.О., Підгурний І.С. Фотохудожник Михайло Грейм та його родина. Педагогічна освіта: теорія і практика, 2004. №.8. С. 371-378.
4. Паур І. Документальні листівки Михайла Грейма з видами Кам'янець-Подільського. Спеціальні історичні дисципліни, 2012. Вип. 22-23. С. 305-314.
5. Ройзен Д. Михаил Грейм – запечатлевший Каменец второй половины XIX-начала XX века. Блог Давида Ройзена, 2017 [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://blog.roizen.ru/mikhal-greym-fotograf-kotoryu-zapechat.html/3>.
6. Старенький І. Кам'янецький художник Ян Грейм. Ключ. Кам'янецький часопис, 2015 [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://klyuch.com.ua/articles/history/kamyanetskyu-khudozhnyk-yan-greym>.
7. Труды Подольского церковного историко-археологического общества / под ред. Е.И. Сецинского, Н.И. Яворского. Каменец-Подольск. Типография Свято-Троицкого братства, 1911. Вып. 11. VI, 144, 418, 105, с.: ил.
8. Biblioteka Uniwersytetu w Łodzi (BUŁ). J fot II 87. Greim M. Pierwszy Model rysunkowy mego ukochanego a zgasłego syna Jasia MG. Żydzki.
9. Garztecki J. Mistrz Zapomniany : O Michale Greimie z Kamieńca. Kraków, 1972. 408 s.
10. Rolle (Dr. Antoni. J.). Paniowce nad Smotryczem. «Kłosy». nr. 763. t. XXX. S. 101-102.

11. Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających : malarze, rzeźbiarze, graficy. Zespół redakcyjny : Jolanta Maurin-Białostocka i in. OSSOLINEUM. T. II. С. 468-469.

The article deals with the artist Jan Graeme, son of the well-known Podolian photographer, Michael Graham, who live in the XIX century.

Key words: artist, art, study, academy, drawing, museum.

УДК 7.038.51:7.071.1

Подлесна Т.А., магістрантка I курсу

Науковий керівник: **Бренюк А.Г.**, кандидат мистецтвознавства,
старший викладач

ТЕНДЕНЦІЇ ПОП-АРТУ В ТВОРЧОСТІ ЕНДІ ВОРГОЛА

У статті висвітлюються художньо-стильові особливості творчості Енді Воргола, як відомого представника мистецтва поп-арту.

Ключові слова: художник, режисер, продюсер, дизайн, мистецтво, поп-арт.

Мета: дослідити особливості творчості Енді Воргола, не тільки як засновника поп-арту, а й представника радикального кіноавангарду, скульптора, ілюстратора, дизайнера, письменника.

Актуальність дослідження. Енді Воргол (справжнє ім'я Андрій Воргола) – народився у 1928 році в Америці у родині емігрантів, етнічних словаків. Дитинство хлопця пройшло разом зі старшими братами на вулицях Піттсбурга в Пенсильванії. В третьому класі Воргол захворів хоресою, яка виражалася у мимовільних дивних рухах тіла. Хвороба ускладнилася скарлатиною, через що хлопчик багато часу провів у ліжку.

Хвороба призвела до того, що Енді, проводячи багато часу вдома, став захоплюватися колажами. Вирізаючи фотографії кінозірок, слова та картинки, з'єднуючи їх з малюнками він мимоволі стояв на початку формування своєї особистості як художника. Енді Воргол вирішив розвивати своє захоплення та поступив на художній факультет Технологічного інституту Карнегі. Після отримання бакалавру з графічного дизайну юнак відправився до Нью Йорку, де оформлював вітрини магазинів, малював листівки та рекламні плакати.

Пізніше він став ілюстратором у журналах Vogue та Harper's Bazaar. Оформлення реклами приносило йому стабільний дохід і дозволило купити дім на Манхеттені. Проте Воргол мріяв про «велике мистецтво». Його роботи пізніше стали іконами світового поп-арту. «Зелені пляшки Coca-Cola», «32 банки супу Campbell», портрети Мерилін Монро, Елізабет Тейлор, Мао Цзедуна та інших відомих особистостей, зображені в яскравих

кислотних тонах, стали візитівкою Воргола. Коли його питали, що надихнуло створити всі відомі «32 банки супу Campbell», Воргол відповідав: «Я їв цей суп тисячоліттями. Кожного дня на ланч я їв цей суп, кожного дня протягом двадцяти років, один і той же суп, знов і знов. Хтось сказав, що він мене поневолив, та мені сподобалася ця ідея» [1].

Лідируючи в списку найбільш продаваних художників. 8 – стільки робіт Енді Воргола названо в рейтингах найдорожчих картин світу 100 млн. У числі творів мистецтва, реалізованих на торгах за рекордною вартістю, виявилися також «Зелена автокатастрофа» «Чотири Марлона», «Чоловіки в її житті», «Расові заворушення», створені в 60-і роки.

Писав книги Особливо популярною стала «Філософія Енді Воргола (від А до Б і навпаки)». Фрази з неї вже давно стали крилатими, ви могли їх зустріти на безкраїх просторах інтернету, в новинах спільнот в соціальних мережах. Твір не схоже на звичні мемуари і спогади відомих особистостей, виконано в есеїстські манері, а ряд глав подано в формі діалогу автора з уявним співрозмовником. «Коли я на пляжі, я не перестаю дивуватися, як прекрасний пісок і вода, яка розмиває і розгладжує його, і дерева, і трава – все виглядає приголомшливо. Я думаю, мати землю і не псувати її – найпрекрасніше мистецтво, яке тільки можна бажати». Продюсер першої альтернативної рок-групи The Velvet Underground, для якої намалював і обкладинку альбому, де зобразив банан.

Представник радикального кіновангарду. Зняв сотні стрічок і десятки короткометражок, епатував публіку зйомкою «нерухомих фільмів», об'єкти якої були різноманітні: від сну до архітектури. Наприклад, протягом 5 годин ми можемо спостерігати сплячого поета Джона Джорно або 8 годин розглядати хмарочос Empire State Building.

Запустив успішно проект «Фабрика», де на потоці здійснювалося масове виробництво репродукцій його робіт. Творчий процес починався з звичайного моментального знімка, знятого на поляроїд, кращий кадр збільшувався і методом шовкографії відтворювався на полотні. Одним із перших застосував трафаретний друк, як метод для створення творів мистецтва.

Пережив замах 3 червня 1968 року. Валері Соланас, радикальна феміністка, письменниця, яку він зняв в одному з фільмів, вистрілила тричі. Пізніше ці події лягли в основу фільму «Я стріляла в Енді Воргола», 1995 року. Енді Воргол пережив клінічну смерть і навіть цю подію перетворив в творчий акт, в комерційне мистецтво, розтиражувавши зображення пістолета. Сьогодні вартість композиції з револьвером оцінюється приблизно в 6-7 мільйонів доларів. За рік режисер скандально відомих кінострічок

зняв Седжвік в 12-ти фільмах, один з яких – «Дівчата з Челсі», який здобув популярність і комерційний успіх. Сама ж актриса жартівливо називала себе місіс Воргол. Їх дружба тривала до появи в житті Енді Боба Ділана. Спільна робота, скандали і успіхи Енді і його суперзірки послужили матеріалом для фільму «Я спокусила Енді Ворхола», прем'єра якого відбулася в 2006 році. Образ Енді на екрані втілила Сієнна Міллер, а Енді зіграв Гай Пірс. До слова про перевтілення: майстерно переніс образ ексцентричного символу 60-х на блакитні екрани Девід Боуї в фільмі «Баскія».

«25 котів на ім'я Сем і одна блакитна кішка» – артбук, виготовлений тоді ще початківцем дизайнером Ворголом в 1954 році. Малюнки були підписані рукою матері, з якою у Енді завжди були довірчі відносини. За словами Енді Воргола таргани зіграли свою роль в просуванні його до вершин: «Кожна квартира, де мені тоді довелося пожити, кишіла тарганами. Я ніколи не забуду, яке це було приниження принести в кабінет Кармел Сноу в Harper's Bazaar своє портфоліо, відкрити його і побачити, як звідти вилазить тарган і повзе по ніжці столу. Кармел пожаліла мене і дала роботу...».

У 2015 році компанія Converse випустила лімітовану дизайнерську колекцію кедів за мотивами творів Енді Воргола. Взуття, яку вважають за краще все неформальні і волелюбні особистості, одяглася в колажі з газетних вирізок і мотоциклів, створених в 1985-1986 рр., квіткові принти і упаковки «Campbell's Soup cans». Зйомки багатогодинних фільмів, тиражування незліченних яскравих шовкографії, продюсування першої альтернативної рок-групи, створення журналу Interview... Все це про Енді Воргола – культової особистості бурхливих і феєричних 60-х років. Експериментатор і першопроходець в багатьох сферах творчості, він завоював увагу мас ще за життя, відкривши світ шоу-бізнесу таким, яким ми його знаємо зараз.

«Людина може сміятися чи плакати. Всякий раз, коли ти плачеш, ти міг би сміятися, вибір за тобою» [2].

Висновки. Творчість Енді Воргола надзвичайно плідна та різноманітна. Він говорив: «Те, що я роблю, подібне до машини, я хочу бути подібний машині». Художник, ілюстратор, дизайнер, скульптор, письменник, продюсер, кінорежисер, видавець, колекціонер – він залишив по собі величезний творчий спадок і ще за життя став легендою. Прикро, що на Закарпатті практично нічого не знають про свого найвідомішого «співвітчизника», адже Андрій Вархола – русин, лемок, тобто, за офіційною версією, українець за походженням.

Яким не був Енді Воргол насправді, у сусідній Словаччині його ім'я шанують і пам'ятають. Державний фонд культури Словаччини навіть виділив Йозефу Кеселиці 40 тисяч крон на написання книги про Воргола.

Список використаних джерел

1. Король поп-арту [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://art-holst.com.ua/ua/kartiny-andy-warhol>. – Назва з екрану.
2. Сучасне мистецтво [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://megalib.com.ua/content/7929_Pop_art_yak_masove_mistectvo.html. – Назва з екрану.
3. Віталій Аблицов. «Галактика «Україна». Українська діаспора: видатні постаті». – К.: КИТ, 2007. – 436 с.
4. Terra Пряшівщина // Український тиждень. № 16 (129), 23-29.04.2010. С. 60-63.

The article highlights the artistic and stylistic peculiarities of Andy Warhol's work as a well-known representative of the art of pop art.

Key words: Artist, director, producer, design, art, pop art.

УДК 373.5.016:784

Радецька Ю.О., магістрантка I курсу

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

ВИХОВАННЯ ЕМОЦІЙНОЇ СТІЙКОСТІ В УЧНІВ МОЛОДШИХ КЛАСІВ У ХОДІ ЇХ ПІДГОТОВКИ ДО КОНЦЕРТНИХ ВИСТУПІВ

У статті розглядається вплив музично-естетичного виховання учнів молодших класів на їх емоційний розвиток, вивчаються особливості формування виконавської надійності у дітей, характеризуються прийоми та методи педагогічного впливу, спрямовані на розвиток емоційної стійкості школярів під час концертних виступів.

Ключові слова: учні молодшого шкільного віку, емоційна стійкість, музичний розвиток.

Для успішного музично-естетичного розвитку учнів молодших класів велике значення має емоційна сфера. Здатність до регуляції емоцій є важливою якістю, що зумовлює ефективність їх музично навчання і виховання. Емоційну стійкість визначають як один із рівнів у загальній системі психічної регуляції в виконавській діяльності музиканта, де регулюючим фактором є емоції. Емоції – це душевні переживання, відчуття, цілісна емоційна реакція особистості, що містить психічний компонент – переживання, і супроводжується специфічними фізіологічними змінами в організмі.

Вивченням питання розвитку емоційної сфери дітей молодшого шкільного віку займалися Л.Божович, Д.Ельконін, Г.Костюк, М.Забродський, О.Скрипченко, Т.Лисянський. Вплив музичного виховання на розвиток емоційності у дітей досліджували Б.Теплов, А.Готсдинер, Г.Тарасова, С.Науменко. Важливим залишається дослідження проблем виховання саморегуляційних здібностей дітей в ході їх музичного розвитку, підготовки до публічних виступів. Мета статті – вивчення засобів виховання емоційної стійкості учнів молодших класів в ході їх підготовки до концертних виступів.

Нерідко під час концертних виступів учням молодших класів доводиться відчувати хвилювання чи навіть страх. Страх – негативний емоційний стан, що виникає при одержанні суб'єктом інформації про можливе заподіяння шкоди його благополуччю, про реальну або уявну загрозу. Під час страху дитина відчуває невпевненість, незахищеність і загрозу. Значною мірою наявне напруження середньої інтенсивності. Взаємодія страху та інших емоцій може суттєво впливати на поведінку особистості. Страх і тривога – тісно пов'язані стани і процеси. Тривога в її традиційному розумінні складається з поєднання страху з іншими фундаментальними емоціями, передусім такими, як страждання, гнів, сором, провина, інтерес тощо.

Страх може виконувати як мобілізуючу, так і дезорганізуючу функцію. Мобілізуюча функція емоції страху виявляється в можливій мобілізації резервів людини за рахунок викиду в кров додаткової кількості адреналіну, наприклад, при активно-оборонній його формі (порятунок втечею). Але необхідно говорити і про дезорганізуючу роль страху. Страх може порушити поведінку людини, пов'язану з досягненням якоїсь мети, викликаючи в нього пасивно-оборонну реакцію (ступор при сильному страху, відмова від виконання завдання). Частими причинами хвилювання під час публічного виступу є страх незнайомої аудиторії, відчуття поганої чи недостатньої підготовленості до виступу. Відчуття тривожності виникає у школярів як переживання емоційного дискомфорту, пов'язане з очікуванням неблагополуччя, з передчуттям небезпеки. Публічний виступ – це подія, яку діти часто сприймають як негативну, або, принаймні, хвилюючу. Найкращим засобом зменшити страх перед публічним виступом є максимальна підготовленість до виступу. Подолання страху під час підготовки дитини до концертного виступу є основою, адже якщо дорослій людині в стані хвилювання важко виступати публічно, то дитині удвічі важче подолати цей страх та невпевненість в собі без допомоги дорослих, а саме вчителя музичного мистецтва.

Діяльність музиканта-виконавця потребує фізичної та емоційної витривалості, вміння боротися з негативними переживаннями під час виступу. Емоційна стійкість має велике коло визначень саме як індивідуальна психологічна складова, що має відношення до емоційної сфери особистості: здатність зберігати відповідне емоційне напруження в умовах концертних виступів; здатність підтримувати досить стійкий рівень емоційно-психічної діяльності; здатність особистості зберігати емоційну витримку в стресових ситуаціях; стійка індивідуальна складова особистості [3]. Основою успішної виконавської діяльності є ефективна саморегуляція, що визначається як індивідуальна психологічна складова особистості та є властивістю емоційної стійкості.

Формуванню емоційної стійкості в ході підготовки учнів молодших класів до концертних виступів сприяє використання таких прийомів та методів, які спрямовані на вироблення здатності контролювати (проводити самодіагностику власного емоційного стану) та усувати виникнення негативних емоцій, які виникають під час виступів перед слухацькою аудиторією. Розвитку навичок саморегуляції емоційного стану під час виступу сприяють прийоми, покликані забезпечувати безпомилковість рухових актів музично-виконавської діяльності в емоціогенній ситуації, допомагають виробленню здатності швидко реагувати на змінні умови публічного виступу.

Отже, виховання емоційної стійкості у дітей в ході їх підготовки до концертних виступів є важливою складовою їх загального музично-естетичного розвитку. Для успішного здійснення музично-виконавської діяльності під час публічних виступів діти мають володіти навичками саморегуляції власного емоційного стану, вмінням долати негативні емоції страху та хвилювання в емоціогенних умовах публічного виступу.

Список використаних джерел

1. Науменко С.І. Психологія музичної діяльності / С.І. Науменко. – Чернівці : ПП «Видавничий дім «Родовід», 2015. – 408 с.
2. Сулейманов Р.Ф. Психологічні основи професійної майстерності музиканта-інструменталіста / Раміль Фаїлович Сулейманов. – Санкт-Петербург, 2003. – 390 с.
3. Цагареллі Ю.А. Психологія музично-виконавської діяльності / Юрій Олексійович Цагареллі. – Санкт-Петербург : Видавництво «Композитор Санкт-Петербург», 2008. – 367 с.

The article examines the influence of musical-aesthetic education of the younger students on their emotional development, peculiarities of the formation

of executive reliability in children, features of techniques and methods of pedagogical influence, aimed at the development of emotional stability of schoolchildren during concert performances.

Key words: *pupils of junior school age, emotional stability, musical development.*

УДК 75.2

Роцінська І.О., студентка II курсу

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

ТРОМПЛЕЙ У ЖИВОПИСІ

У статті представлено таке малодосліджене явище в історії мистецтва як тромплей, а також його використання в живописі.

Ключові слова: *живопис, тромплей, художник, мистецтво Європи.*

В історії європейського мистецтва є незвичайні картини, які знаходяться ніби осторонь від інших і називаються «обманка», або «тромплей» [1].

Статті з обраної теми дослідження можна знайти в інтернеті, але більшість авторів копіюють інформацію і видають її за нову, як свою, а дослідники в галузі мистецтвознавства цей жанр майже не помічають. Тому, метою написання статті є ознайомлення з таким прийомом у мистецтві як тромплей та його використанням у живописі.

Тромплей – це певне явище, технічний прийом у мистецтві, метою якого є створення оптичної ілюзії об'ємності зображеного на двомірній площині об'єкта. Вважається, що обманки найкраще розглядати в оригіналах, так як репродукції в журналах і книгах нездатні передати всю повноту відчуття. Значною мірою це пояснюється тим, що потрібний ефект «обману» зазвичай пов'язаний з розміром оригіналу та з відстанню між зображенням і глядачем [1; 2].

Історія цього прийому розпочалась ще в античні часи: у Стародавніх Греції і Римі. Типовий приклад античного тромплею – настінне зображення вікна, дверей або атріуму для створення ілюзорного ефекту, ніби кімната більше, ніж вона є насправді.

В одній із популярних давньогрецьких історій розповідається про суперечку між відомими художниками. Зевксис створював настільки реальні і переконливі картини, що птахи прилітали й дзобали намальований виноград. Зевксис запитав свого суперника Парразія, чи можна йому скинути подерту накидку з картини, щоб оцінити її. Але виявив, що накидка була намальована. Так Зевксис вводив в оману птахів, а Парразій увів в оману Зевксиса.

Першою після античності європейської обманкою вважається, створена ще в XVI столітті, знаменита картина італійця Якопо де Барбері «Куропатка і залізни рукавички». У ній вже були всі ознаки троплею – віртуозна ілюзорність манери зображення (пір'я вбитої птиці, блискучий метал лицарської рукавички), а, головне, художник змушує задуматися глядача – двомірний живопис перед ним чи тривимірні реальні об'єкти?

Пізніше, поширенню такого роду картин сприяв винахід перспективи, світлотіней, а особливо впровадження олійних фарб. На початку XV століття великий голландський художник Ян ван Ейк настільки поліпшив технологію приготування фарб, що його вважають винахідником олійного живопису. Він першим досяг у своїх роботах виняткової глибини і багатства кольору, тонкощів світлотіньових і колірних переходів тощо. Після Яна ван Ейка художники отримали можливість досягати такого зображення, яке неважко було сплутати з живою природою [1].

За часів Середньовіччя і Відродження живопис у техніці троплей став популярний для декорації храмової архітектури. За часів Високого Відродження в Італії отримав розвиток напрямок кватроченто, представлений роботами Андреа Мантенья і Мелоццо та Форлі. У живописі з'явилися нові техніки і канони, способи написання фресок. Художники використовували закони лінійної та повітряної перспективи для створення ілюзії і візуального збільшення простору [4].

Часом розквіту троплею в Європі стало XVII століття і перш за все це відноситься до таких країн як Італія, Голландія, Бельгія та Франція.

Видатними творцями обманок цього періоду були учень Рембрандта голландець Самуель ван Хогстратен і фламандець Корнеліс Норбертус Гейсбрехтс, що став придворним художником датського короля [1].

Хогстратен виготовляв так звані «чарівні скриньки». Це коробки з намальованими всередині на їх стінках інтер'єрами голландського будинку, з його затишними куточками, альковами та кімнатами. Один з таких ящиків зараз знаходиться в Лондонській національній галереї [3].

Майстри обманки застосовували безліч прийомів, щоб викликати у глядача бажання доторкнутися до предметів, представлених на картині. Вони писали напівпопущені фіранки, відігнуті куточки аркушів паперу, створювали ілюзію прикріпленого до стіни аркуша паперу, вбитого цвяха тощо. Приховані від погляду фрагменти предметів і написів спонукали людину протягнути руку, щоб зняти ілюзорну фіранку і побачити предмет або прочитати фразу повністю. Майстри вміло використовували світлотінь, передавали блиск скла, металу, ретельно виписували фактуру пред-

метів, намагаючись зробити їх, відчутно реальними. Оскільки троплей у принципі робилися для того, щоб ввести в оману глядача, вони іноді не вставлялися в раму, щоб виглядати якомога більш природними [1].

Обманки на стінах змусять здивуватися будь-якого глядача. Це відмінний спосіб прикрасити інтер'єр оригінальною ілюзією і створити незвичайну обстановку. В наш час розпис-обманка використовується в інтер'єрі та вимагає майстерності художника: необхідно ретельно опрацювати деталі зображення, щоб створити ефект оптичного обману. Троплей на стінах в інтер'єрі – ефектний спосіб замаскувати недоліки приміщення і візуально зробити його просторішим [4].

Висновки. Отже, у статті були представлені короткі відомості про такий технічний прийом у живописі як троплей. Він має свою історію та представників. Обманки були популярні в усі часи: художники епохи Відродження писали на стінах соборів мармурові скульптури, як сьогодні дизайнери інтер'єрів зображують на стіні ресторану вікно з пейзажем за ним, а вуличні артисти малюють прочинені двері на глухій стіні будинку [5]. Наступним кроком у дослідженні мистецтва троплею буде розгляд ілюзорно-квадратурного живопису, який виник на основі троплею і увібрав у собі кращі знахідки художників, майстрів зорової ілюзії у мистецтві станкового і монументального живопису.

Список використаних джерел

1. Обманка у живописі [Електронний ресурс]. Режим доступу : <https://www.proza.ru/2009/12/18/29>. Назва з екрана.
2. Поняття троплею. [Електронний ресурс]. Режим доступу : <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D1%80%D0%BE%D0%BC%D0%BF%D0%BB%D0%B5%D0%B9>. Назва з екрана.
3. «Чарівні скриньки» Хогстратена [Електронний ресурс]. Режим доступу : <http://calendate.com.ua/person/2466>. Назва з екрана.
4. Троплей в дизайні інтер'єру. [Електронний ресурс]. Режим доступу : <http://evg-crystal.ru/kartiny/kartiny-obmanki.html>. Назва з екрана.
5. Троплей у живописі [Електронний ресурс]. Режим доступу : https://zen.yandex.ru/media/art_cats/tromplei-obmanki-v-jivopisi-59e00bd09d5cb3f8dedf0720. Назва з екрана.

In this article is presented a topic in the history of art such as a trompe-l'œil, which is investigated fewer, than other and it's application in painting.

Key words: *painting, trompe-l'œil, painter, art of Europe.*

Севастьянова І.В., магістрантка I курсу

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

СУЧАСНІ ВІТРАЖНІ КОМПОЗИЦІЇ: ВІД ТРАДИЦІЙ ДО ІННОВАЦІЙ

У статті розкрито актуальні питання, що стосуються художньо-технологічних особливостей мистецтва вітражу, зокрема його сучасних технік і матеріалів.

Ключові слова: *вітраж, скло, композиція, техніка, технологія*

Постановка проблеми. На сучасному етапі розвитку вітраж посідає важливе місце як в мистецтві України, так і інших країн.

Із плином часу, технологічним прогресом та іншими аспектами новачій, розвивається й мистецтво вітражу. Майстри сьогодення удосконалюють традиційне, та додають нове до технологій виконання вітражу; використовують, не лише, кольорове скло та свинцеву спайку, а й інше: спеціалізовані фарби та контури для роботи на склі, дзеркала, принтери, самоклеючі плівки, фізичні можливості скла (високі температури, матування та ін.). Тепер, завдяки розвитку та можливостям сучасних технологій, художники можуть втілювати усі свої творчі задуми у реальність, а дизайнери – використовувати вітраж не лише в інтер'єрі, а й інших сферах дизайнерського простору.

На сьогодні існує багато нових технологій виконання вітражу. Це як традиційні техніки, так і абсолютно нові та не звичні. Серед них найвідомішими є: фьюзинг, піскоструй, фотодрук, 3D-вітражі, плівкові, травлені, заливні, писані, фацетні, литі, комбіновані вітражі, а також вітражі-колажі. Не залишають байдужими сучасних майстрів і класичні середньовічні вітражі, і модерна техніка Тіфані.

Завдяки своїм технологічним можливостям, яскравим кольорам, прозорості, площинності і лаконічності малюнка, вітраж полюбився як майстрам, так і глядачам, що робить його особливо актуальним сьогодні [5].

Аналіз досліджень. Актуальність художнього скла, зокрема, вітражних композицій, використання їх у сьогоденні, їх розвиток, не залишають байдужими сучасних дослідників, теоретиків та художників, що дає нам достатній обсяг інформації для використання. Сучасні дослідження охоплюють, як традиційний вітраж, його витоки та спадщину, так і новітні техніки та технології виконання вітражних композицій. Дослідженням теми сьогодні займаються: І. Гах, О. Пронін, М. Радомський, Г. Тищенко, В. Даниленко, А. Півненко, Л. Соколюк, М. Розенфельд, Є. Котляр, Л. Казакова, Н. Мархайчук.

Мета статті – дослідити розвиток вітражного мистецтва сьогодення, новітні техніки та технології, їх особливості та застосування.

Виклад основного матеріалу. Вітраж – це не лише шматки кольорового скла, вітраж – це поєднання скла, металу(свинця), світла та оточення, в якому знаходиться певна вітражна композиція. Коли майстер створює вітраж, він повинен враховувати всі особливості матеріалів, з якими працює, а також фізичні властивості світла, яке проникає крізь вітраж, створюючи кольорові промені, які змінюють зображення у просторі.

Техніка вітражу виникла в епоху Середніх віків, а її розквіт припав на період розвитку готики. Саме готична архітектура дала змогу повністю розкрити можливості вітражного мистецтва. Техніка традиційного вітражу, який виник ще у середньовіччі, збереглась і до сьогодні та використовується сучасними майстрами, але, не зважаючи на це, протягом усіх років існування, вітраж набув різних змін, новаційних технологій та технік, використання не лише традиційного матеріалу та засобів його виконання, але й інших, сучасних [4].

На сучасному етапі розвитку мистецтва вітраж посідає вагоме місце. Сьогодні вітражі використовуються у архітектурі, дизайні як інтер'єрів, так і різних прикрас та інших речей вжитку, скульптурі, монументальному живописі. Майстри використовують усі можливі технічні прийоми вітражного мистецтва у своїх роботах.

Теперішні техніки виконання включають у себе використання не лише скла та свинцевої спайки, але й інших матеріалів. Художники, залежно від техніки виконання та ескізу композиції, використовують скло, оргскло, дзеркало, кольорову плівку, вітражні фарби, імітуючі метал суміші, різноманітний метал, і, навіть, принтер.

Художники сьогодення використовують усі можливі засоби створення мистецьких творів зі скла: запікання при високих температурах, розпис, аплікації, друк на склі, лиття та видування скла, тощо.

Розглядаючи новітні вітражі, можна виділити декілька, найпопулярніших технік, які на сьогодні, набули неабиякого розповсюдження: фьюзинг, піскоструй, литі, писані та плівкові вітражі, а також, фотодрук та 3D-вітраж. Але це лише частина можливих технік для створення вітражних композицій, їх перелік значно більший.

Серед усіх цих технологій виконання, на даний момент, найновішою та найсучаснішою є техніка 3D-вітражу. Її технологічні особливості полягають у тому, що зображення не виконується художником вручну, а друкується спеціалізованим принтером безпосередньо на скло, або ж, на спеціальну плівку, яка потім клеїться на скло та вкривається лаком. Дана

технологія проста, швидка та зручна у використанні. Завдяки високій технологічності принтерів, при умові зображення високої якості, немає ніяких обмежень у виконанні бажаних зображень. Найбільше ця техніка полюбилась сучасним дизайнерам, оскільки, її можна застосовувати будь-де, вона цікаво та сучасно виглядає у інтер'єрах, не потребує довготривалого виконання та великої кількості коштів. 3-D вітражі можна робити як оригінальними авторськими творами, так і плагіатом, який легко виконати завдяки принтеру.

Висновки. На сьогодні вітражне мистецтво набуло високого технологічного розвитку, популярності та поширення. Однак, з'явилося багато спрощень у роботі та імітацій справжніх вітражів. Деякі з таких творів не вважаються мистецькими, але це відноситься до не значної кількості робіт. Однією з найбільш виразних ознак сучасних вітражів стало те, що вони тепер, не лише виконують функцію декору, але й існують самостійно, як повноцінні художні твори, несуть у собі ідею, концепцію, різні стилеві напрями та жанри, використовуються дизайнерами й архітекторами сучасності.

Список використаних джерел

1. Аль Нуман Л., Глазков А. Вітраж в архітектурі. – Москва, 2006.
2. Давидова Н. Вітраж-84 / Н. Давидова / Матеріали міжнародного симпозиуму по склу. Розділ «Художники і середовище». – Вільнюс, 1984. – Червень – ДІССР №12. – 1984. – С. 8-12.
3. Лясковська О. А. Французька готика XII-XIV століть: Архітектура. Скульптура. Вітраж. – Москва, Мистецтво, 1973. – 144 с.; 173 іл. (З історії світового мистецтва).
4. Рагін В., Хіггінс М. Мистецтво вітража. Від витоків до сучасності. – Москва, 2006.
5. Радомський М. Художній вітраж на сучасному етапі: художні техніко-технологічні і функціональні новації у вітражному мистецтві [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://dspu.edu.ua/hsci/wp-content/uploads/2017/12/012-17.pdf>.
6. Яглова Н. Т. Вітраж // Російське декоративне мистецтво. Т. 3. – Москва, 1965.

The article deals with the actual issues concerning the art-technological features of the art of stained glass, in particular its modern techniques and materials.

Key words: *stained glass, glass, composition, technique, technology.*

УДОСКНАЛЕННЯ ВИКОНАВСЬКИХ УМІНЬ ЯК АСПЕКТ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ МУЗИКАНТА-ІНСТРУМЕНТАЛІСТА

У статті розглядається сутність поняття виконавські уміння як аспект професійної підготовки музиканта-інструменталіста.

Ключові слова: виконавські уміння, удосконалення умінь, виконавська діяльність.

У сучасних умовах соціально-культурних, економічних, політичних змін, під впливом яких відбуваються суттєві зрушення в мистецькій освіті, все більшої актуальності набуває розробка прогресивних форм навчання, створення нових технологій з метою оновлення навчально-виховного процесу і підвищення його ефективності. До першочергових завдань, які стоять перед культурно-мистецькими музичними навчальними закладами відноситься удосконалення фахової підготовки студентів: досягнути цілісного формування усіх його виконавських якостей через усвідомлення важливості виконавської діяльності для майбутньої професії, створити умови для художнього самовираження у процесі інтерпретації музичних творів, прагнення до самовдосконалення. Усе це вимагає відповідних знань та вмінь, тому актуальною залишається проблема удосконалення виконавських вмінь і навичок як важливої складової гри на будь-якому інструменті.

Проблеми формування та удосконалення виконавських умінь в теорії і практики одержали своє обґрунтування у дослідженнях ряду авторів. Різні аспекти формування виконавських вмінь ставали предметом методико-теоретичного аналізу багатьох науковців: теоретичні аспекти сутності музично-виконавської діяльності висвітлено у науковому доробку О. Бодіної, О. Маркової; концептуальні ідеї психології і педагогіки щодо ролі діяльності у формуванні професійних умінь і навичок (Г. Балл, І. Бех, В. Семиченко, В. Сластьонін); методико-теоретичні аспекти формування виконавської техніки (Вань Бінь), вокальних виконавських вмінь (Лі Лань), виконавської майстерності (І. Некрасов).

Для музиканта важливо не просто оволодіти інструментом, а й набути чимало виконавського досвіду для здійснення виконавської та просвітницької роботи. Слушною є думка Радвана Нассіба, про те «що виконавське мистецтво має невичерпний педагогічний потенціал і є важливим засобом навчання і розвитку музиканта, а успішність виконавської діяль-

ності великою мірою залежить від розвиненості виконавських умінь, які, будучи складним компонентом професійної якості музиканта, забезпечують успішність художньої інтерпретації музичних творів» [8]. Тому вважаємо удосконалення виконавських умінь музиканта-виконавця однією з основних педагогічних задач мистецької освіти.

У контексті визначеної проблеми розглянемо поняття «уміння» та «виконавські вміння» й проаналізуємо різноманітні підходи до їх визначення. Будучи за змістом складною структурою, вони вимагають різноаспектного розгляду.

Питання розуміння та визначення поняття «вміння» як психологічного феномена, на сьогоднішній день ще залишається відкритим та дискусійним. Складність визначення обумовлена ємкістю та багатоскладовістю структури вміння. Так, в психологічному тлумачному словнику вміння визначається як здатність на належному рівні виконувати певні дії раціонально, з належною точністю і швидкістю, без зайвих затрат фізичної та нервово-психічної енергії [7, с. 555] «на основі доцільного використання знань і навичок» [1]. Н. Левітов зазначає, що уміння виробляються за умов знання вірних прийомів, що призводять до належних результатів, в разі, якщо людина знає, що треба робити і до яких результатів прагнути. На думку вченого, вірними вважаються такі прийоми, котрі найбільш економно, швидко і без зайвих зусиль призводять до якісно нових результатів. Отже, вчений визначає уміння як успішне виконання будь-якої дії з використанням правильних прийомів та урахуванням визначених умов. І головне, уміння набуваються тільки у випадку узгодженості знань, цілей, прийомів та умов діяльності [5, с. 161-162]. Психолог Є. Ільїн так трактує це поняття: «Слід говорити або про формування вмінь, або про формування навичок, як про єдиний психолого-педагогічний процес навчання, як безперервний процес вдосконалення рухів, або будь-якої іншої дії. Тоді ознакою сформованості навичка (вміння) буде перш за все якість дії, а не його автоматизація, адже автоматизувати можна й невірні рухи» [3, с. 192].

Не можна оминати увагою й висловлювання Л. Виготського та Л. Рубінштейна, які вважають, що для того, щоб довести вміння до досконалості, необхідно, «щоб у потрібний момент втрутилась свідомість і спрямовувала діяльність, і чим складніші вміння, тим більшою буде у них роль свідомості» [2, с. 113]. Схожу позицію має Є. Мілерян, що розглядає уміння як «складне поєднання інтелектуальних, вольових, емоційних якостей особистості, що формуються і виявляються у свідомому, доцільному здійсненні дій, забезпечуючи досягнення окресленої мети діяльності у змінюваних умовах» [6].

Б. Ломов визначає вміння як складне психічне утворення, що включає в себе не лише фізичні, а й розумові дії.

Нам імпонує визначення Е. Кулікової, згідно якого уміння виробляються шляхом повторення в різних ситуаціях (умовах), які вимагають в свою чергу постійного контролю з боку свідомості для рішення нових задач та, як наслідок, вироблення мобільного, оперативного мислення [4].

У цьому контексті варто пригадати висловлення, В. Шапар яка зазначає, що вміння – це засвоєний суб'єктом спосіб виконання дії, що забезпечується сукупністю набутих знань і навичок, формується шляхом вправлення і створює можливість виконання дії не тільки в звичних, але й в умовах, що змінюються» [7, с. 554].

Вчені розрізняють елементарні вміння, що виникають на основі знань у результаті наслідування дій або самостійних спроб і особистісного досвіду, та вміння (професійно-майстерні), які демонструють майстерність при виконанні будь-якої діяльності, і які формуються в процесі професійної діяльності суб'єкта на основі відповідних знань. Функціонування особистості як суб'єкту діяльності визначається саме особливостями професійної діяльності. Виконавська діяльність як професійна діяльність музиканта включає процес осягнення, розшифрування та художнє тлумачення музичного твору, втілення задуму у реальне звучання засобами виконавської майстерності. Технологія виконавської діяльності й відтворення художнього образу – взаємопов'язані та взаємообумовлені процеси. Жоден з них не може бути зреалізований самостійно. Вони є невід'ємними компонентами цілісного музично-виконавського процесу.

Дослідники мистецької галузі звертають увагу на те, що саме в процесі виконавської діяльності відбувається взаємодія всіх умінь та знань і визначають важливими й необхідними для виконавської діяльності такі уміння: *творчо-виконавські вміння* (забезпечують її продуктивність) (Б. Брилін, В. Крицький); *художньо-творчі вміння* (дозволяють успішно виконувати логічно-евристичні, комунікативно-творчі та художньо-виконавські функції) (І. Шинтяпіна); *виконавські вміння* (творчо-виконавський потенціал, який забезпечує процес художнього пізнання музичного твору) (Н. Мозгальова); *музично-аналітичні вміння* (інтелектуальний потенціал, здатність узагальнювати та систематизувати музичні явища) (Т. Панасенко); *комунікативні вміння* (здатність спілкуватися засобами музичного мистецтва) (Л. Василевська-Скупа).

Крім оптимального обсягу засвоєних теоретичних знань та вмінь, студент має виділятися особистою активністю, яка виражається у здатності шукати й знаходити нові рішення, здатності до творчого самовираження.

Це дає можливість молодому музиканту впевнено почувати себе у майбутній професійній діяльності.

Список використаних джерел

1. Великий тлумачний словник сучасної української мови / [уклад. і голов. ред. В.Т. Бусел]. – К. : Ірпінь. – ВТФ «Перун», 2005. – 1440 с.
2. Выготский Л.С. Педагогическая психология. – М.: Педагогика, 1991. – 479 с.
3. Ильин Е.П. Психология индивидуальных различий / Е.П. Ильин. – СПб.: Питер, 2004. – 701 с.
4. Куликова Е. Фортепианное упражнение как жанр и как метод работы [Электронный ресурс] / Елена Куликова. – Режим доступа до ресурсу: https://lib.herzen.spb.ru/media/magazines/contents/1/97/kulikova_97_281_285.pdf.
5. Левитов Н.Д. Детская и педагогическая психология / Н.Д. Левитов. – М. : Просвещение, 1964. – 476 с.
6. Милерян Е.А. Психология формирования общетрудовых педагогических умений. – М.: Изд-во Педагогика, 1973. – 229 с.
7. Психологічний тлумачний словник / [за ред. В.Л. Шапар]. – Х. : Прапор, 2004. – С. 554–639.
8. Радван Н. Удосконалення виконавських умінь педагога-скрипаля в умовах вищої музично-педагогічної освіти : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук : спец. 13.00.02 «теорія та методика музичного навчання». – Київ, 2018. – 23 с.

The article considers the essence of the concept of performing skills as an aspect of the professional training of an instrumentalist musician.

Key words: *performance skills, improvement of skills, performing activity.*

УДК 37.018.54:78:159.938.34

Сторожук О.О., магістрантка I курсу

Науковий керівник: **Чайка С.В.**, кандидат педагогічних наук, доцент

ОСОБЛИВОСТІ СПРИЙМАННЯ МУЗИКИ УЧНЯМИ МИСТЕЦЬКИХ ШКІЛ

У статті здійснено теоретичний аналіз досліджень, присвячених особливостям сприймання музики учнями мистецьких шкіл. Зазначено, що сприймання музики є провідним видом музичної діяльності, що забезпечує різноманітні творчі прояви дітей. В якості характерних рис музичного сприймання у дітей визначаються сенсомоторність, емоційність і синкретичність. Розглядаються передумови процесу формування музично-естетичної культури, де музичне сприймання відіграє ключову роль.

Ключові слова: *музичне сприймання, мистецька школа, музично-естетична культура, музичний твір, музичне мистецтво.*

Постановка проблеми. Сьогодні, в умовах формування нового образу життя особливу стурбованість викликає дефіцит духовності у дітей та юнацтва, бо саме в цьому віці закладаються основи особистості, її творчої неповторності, і прогаяне в цей час відтворити, надолужити важко, переважно неможливо. Важливою умовою загального та естетичного розвитку особистості є музично-естетичне виховання, яке виступає засобом збагачення її естетичної культури, як складової частини загальної духовної культури. Питання музично-естетичного виховання займають одне з важливих місць у системі загальної середньої освіти. Їх значущість відображено в Державній національній програмі «Освіта» (Україна XXI ст.), Законі України «Про освіту», Національній доктрині розвитку освіти України в XXI ст., «Концепції естетичного виховання учнівської молоді в умовах відродження української національної культури», «Концепції загальної мистецької освіти» та ін. Дана проблематика становить інтерес у дослідженнях видатних педагогів і музичних діячів України кінця XX – початку XXI ст. (А.Т. Авдієвський, А.Г. Болгарський, І.М. Гадалова, Л.М. Масол, О.М. Олексюк, Г.М. Падалка, Е.П. Печерська, О.Я. Ростовський, О.П. Рудницька, Л.О. Хлебникова, В.Ф. Черкасов, Ю.Є. Юцевич та ін.).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. За останній період було зроблено чимало спроб теоретичного осмислення даної проблематики у різних сферах наукового знання, накопичено значний досвід з проблем розвитку музичного сприймання в галузі теорії та практики музичного виховання, запропоновано багато методичних систем, щодо розвитку даного феномену в контексті музичного навчання і виховання. Зокрема, проблеми вивчення музичного сприймання виявляють тісні зв'язки різних галузей наукового знання та висвітлені у працях музикознавчого та психологічного характеру (Б.В. Асаф'єва, Л.Л. Бочкарьова, А.Л. Готсдинер, О.Г. Костюка, В.М. Максимова, В.В. Медушевського, В.М. Мяснищева, Є.В. Назайкінського, С.І. Науменко, А.Н. Сохора, М.Тараканова, К.В. Тарасової, Б.М. Теплова, О.О. Фабштейна, В.А. Цуккермана та ін.); дослідженнях музичної педагогіки (О.О. Апраксіної, Ю.Б. Алієва, В.К.Белобородової, Н.Л. Гродзенської, Г.С. Дідич, Д.Б. Кабалевського, В.Д. Остроменського, Г.М. Падалки, Т.П. Плєсніної, О.Я. Ростовського, О.П. Рудницької, В.М. Шацької та ін.). Окремої уваги заслуговують ряд праць, присвячених дослідженню вікових особливостей сприймання музики (Ю.Б. Алі-

єв, В.М. Бескорвайна, А.Г. Болгарський, Т.О. Гордєєва, Г.В. Іванченко, З.К. Кальниченко, Н.О. Квітка, Я.Д. Ороновська, М.П. Павлович, В.І. Петрушин, О.Я. Ростовський, Н.В. Аніщенко, В.К. Белобородова, С.В. Діденко, Т.В. Дорошенко, О.І. Жорнова, Л.В. Занков, Т.І. Крижанівська, С.І. Єременко, Л.Б. Прокоф'єва, Ю.Н. Фархутдінова, Н.А. Фоломєєва та ін.).

Незважаючи на значну кількість наукових розробок, питання розвитку музичного сприймання у процесі формування музично-естетичної культури особистості учня мистецької школи і сьогодні лишаються недостатньо вивченими. Тому метою даної статті є проведення теоретичного аналізу щодо визначення особливостей музичного сприймання дітей у мистецькій школі.

Виклад основного матеріалу. Багатьма вітчизняними дослідниками (Н.В. Аніщенко, Т.В. Дорошенко, О.В. Єременко, М.П. Лещенко, О.М. Олексюк, Г.М. Падалка, Л.Б. Прокоф'єва, О.П. Рудницька, О.Я. Ростовський, М.В. Субота, О.Ф. Щелокова та ін.) доведена провідна роль сприйняття у процесі мистецького виховання, визначається сутність сприймання музики та особливості даного процесу. Так, в своєму дослідженні О.П. Рудницька визначає сприйняття як провідний вид художньо-практичної діяльності з яким взаємопов'язані форми залучення особистості до музики: слухання, виконавство (спів, гра на інструменті, музично-ритмічні рухи), творчість, критичне судження.

Для дослідження особливий інтерес представляють наукові праці, у яких надається характеристика музичного сприйняття з урахуванням вікових та психологічних особливостей дітей різного віку (Н.В. Аніщенко, В.К. Белобородова, С.В. Діденко, Т.В. Дорошенко, О.І. Жорнова, Л.В. Занков, Т.І. Крижанівська, С.І. Єременко, Л.Б. Прокоф'єва, Е.М. Цибуля та ін.).

Результати багатьох досліджень (О.Я. Ростовський, Ю.А. Соколовський, К.В. Тарасова та ін.) свідчать про те, що у молодшому шкільному віці переважає сенсомоторний характер музичного сприймання.

Висновки. Музичне сприймання, як провідна складова музичної культури, впливає на розвиток пізнавальних та емоційних процесів музичної свідомості та діяльності людини і формується в процесі її музично-естетичного виховання.

Дане дослідження не вичерпує багатоаспектність даної проблематики, а повинне розглядатися як один з напрямків у пошуку шляхів удосконалення цього процесу.

Список використаних джерел

1. Дорошенко Т.В. Формування у молодших школярів навичок музичного сприймання: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01. – К., 1993. – 19 с.
2. Естетичне виховання: Довідник / В.І. Мазепа, А.В. Азархін, В.С. Горський та ін. – К.: Політвидав України, 1988. – 214 с.
3. Єременко О.В. Розвиток музичного сприймання підлітків засобами використання музичних констант: автореф. дис. ... канд. пед. наук. – К., 1998. – 17 с.
4. Концепція позашкільної освіти та виховання // Інформаційний збірник Міністерства освіти України. – 1997. – № 7. – С. 22-32.
5. Назайкинський Е.В. О психологии музыкального восприятия. – М.: Музыка, 1972. – 383 с.

In the article the theoretical analysis of the researches devoted to features of perception of music by pupils of art schools is carried out. It is noted that the perception of music is the leading type of musical activity that provides a variety of creative manifestations of children. As characteristic features of music perception in children is defined sensomotorics, emotional and syncretism. The preconditions of the process of formation of musical and aesthetic culture, where musical perception plays a key role, are considered.

Key words: musical perception, art school, musical and aesthetic culture, musical work, musical art.

УДК 373.3.091.33-027.22:793.7:009

Табельський С.М., студент II курсу

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

ВИКОРИСТАННЯ ІГРОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ ПІД ЧАС КОЛЕКТИВНОГО МУЗИКУВАННЯ НА УРОКАХ МИСТЕЦТВА В ПОЧАТКОВІЙ ШКОЛІ

У статті розглядається процес музично-естетичного виховання молодших школярів на уроках мистецтва у процесі колективного музикування. Висвітлюється впровадження ігрових методик, що сприяють розвитку творчого потенціалу учнів загальноосвітніх навчальних закладів.

Ключові слова: загальноосвітня школа, уроки мистецтва, ігрові технології, освітній процес.

Сучасна педагогіка шукає ефективні засоби дидактичного поєднання гри та мистецтва. Ігрову діяльність школярів досліджує низка вітчизняних дослідників: В.Абрамян, Н.Кудикіна, Т.Коваленко, І.Зязюн, Л.Лимаренко, Л.Масол, О.Савченко, С.Соломаха та ін.

Створюється навіть нова галузь художньої та загальної освіти – драмогерменевтика (В.Букатов), що вивчає соціоігровий стиль навчання, психологію дидактичних ігор тощо. Карл Орф рекомендував під час ігрової діяльності використовувати дитячі музичні інструменти для розвитку у дітей емоційності, творчих здібностей та ритмічного відчуття [2].

Разом із тим територія ігрової діяльності і досі потребує дослідження. Одним з найоб'ємніших є питання формування майстерності організатора ігор як оптимізатора та керівника ігрового простору, стимулятора творчих сил учасників ігрового процесу.

У кожній грі виконуються наступні функції: навчальна, виховна, розвиваюча, розважальна, комунікативна, релаксаційна, психотехнічна тощо.

У процесі ігрової діяльності під час колективного музикування діти навчаються запам'ятовувати та розрізняти музичні звуки за висотою, ритмом, тембром, динамікою, напрямком руху мелодії у зв'язку із загальним характером музики, що сприяє розвитку сприймання дітей, слухової зосередженості. Наприклад:

- діти диференціюють звуки за висотою: який із двох звуків, зіграних на фортепіано чи дитячих музичних інструментах, вищий чи нижчий. Звуки відтворюються на різних інструментах: трикутнику чи бубоні, а діти відгадують висоту звучання. На одному металофоні відтворюється яка-небудь одна клавіша, а на другому дитина повинна знайти її по слуху і повторити;
- молодші школярі відгадують напрямок руху мелодії. Мелодія програється у високому та низькому регістрах, а діти виконують відповідні рухи, моделюючи рухами рух мелодії;
- для розвитку ритмічних співвідношень діти відтворюють ритмічний малюнок на дитячих музичних інструментах (барабані, бубоні, брязкальці) чи просто сплескують руками, співають або рухаються відповідно до темпу музики, повільно чи швидко;
- учні розрізняють за тембром звучання різних інструментів: баяна, барабана, бубна, брязкальця, металофона, ксилофона, бандури тощо;
- для ознайомлення з динамікою музичних творів, молодші школярі навчаються розрізняти тихе або голосне звучання окремих звуків чи мелодії, довільно посилювати чи послаблювати звучання дитячих музичних інструментів в залежності від розвитку ігрових дій.

Методика розучування музично-дидактичних ігор така ж, як і при розучуванні музичних ігор, танців, хороводів. Особливу увагу слід звертати на музично-сенсорне завдання, якість музичного звука: голосно-тихо, високо-низько, повільно-швидко, який тембр. Практика показує, що повно-

цінне сприймання дитиною музики розвиває початкові форми музичного смаку, творчі здібності, формує музичне сприймання [3].

Кожен педагог повинен визначати масштаби використання музичних інструментів відповідно до конкретних умов, з врахуванням власних професійних можливостей. Головне – навчити дитину визначати певні ритмічні та метричні співвідношення шляхом практичних дій. Це веде до формування осмисленого сприйняття музики, а потім і до розвитку вищих процесів мислення. Кожна дитина, перебуваючи в складі групи, повинна навчитися виконувати свою партію, що в подальшому полегшить її участь в колективній діяльності.

Музично-дидактичні ігри повинні бути прості і доступні, цікаві і привабливі, яскраво оформлені. Наприклад, картки з зображенням музичних інструментів мають бути художніми, точно відповідати змісту гри. Ігри, в яких діти самі приймають активну участь у виготовленні наочностей, стають більш улюбленими і бажаними.

Бажано музично-дидактичні ігри проводити вже з перших занять у другій половині уроку музичного мистецтва як окремий вид діяльності. Такі ігри мають навчальний та виховний характер. У доступній ігровій формі у дітей розвиваються музичні здібності, мислення, творча уява. Окрім розвитку психічних процесів учнів молодших класів: мислення, мови, уваги, пам'яті – дидактичні ігри допомагають у розв'язанні певних завдань морально-етичного виховання (розвивається критичність до себе та інших, виховується ініціатива, самостійність, кмітливність, тощо).

Список використаних джерел

1. Берн Е. Ігри, у які грають люди. Харків, 2016. 256 с.
2. Масол Л.М. Методика навчання мистецтва у початковій школі: Посібник для вчителів. Харків, 2006. 255 с.
3. Рудницька О.П. та ін. Мистецька освіта в Україні: теорія і практика. Суми: СумДПУ ім. А.С.Макаренка, 2010, 2010. 255 с.
4. Черкасов В.Ф. Теорія і методика музичної освіти. Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2014. 528 с.

The article deals with the process of musical and aesthetic education of junior pupils at art lessons in the process of collective music. The introduction of game techniques that promote the development of creative potential of students of general education institutions is highlighted.

Key words: secondary school, art lessons, game technologies, educational process.

Томчишина К.Ю., магістрантка I курсу

Науковий керівник: Лабунець В.М., доктор педагогічних наук, професор

СУТНІСТЬ ТА ЗМІСТ ХУДОЖНІХ ОБРАЗІВ, ЇХ СПЕЦИФІКА У МИСТЕЦТВІ МУЗИКИ

У статті розглядається структура художнього образу та його трактування в сучасній науковій літературі.

Ключові слова: *художній образ, об'єктивність суб'єктивність, типовість, індивідуальність.*

Художній образ є однією з найважливіших і найбільш складних категорій мистецтва. Саме художній образ пояснює специфіку мистецтва як художньої, естетичної й культурологічної діяльності, водночас, вбираючи неповторність вираження у кожному з його видів.

Про складність та багатовимірність категорії «художній образ» свідчить неоднозначність підходів науковців різних галузей наук (філософії, естетики, мистецтвознавства, психології, педагогіки) до його тлумачення.

На основі вивчення та аналізу наукової літератури можемо констатувати, що при різномайтті підходів до тлумачення категорії «художній образ», науковці сходяться на думці, що методологічну основу розуміння його сутності та змісту становлять, перш за все, філософські положення теорії пізнання, які оперують поняттям «образ» у широкому гносеологічному трактуванні (М. Бахтін, Л. Столович, Л. Коган та ін.).

Загальноестетичне трактування художнього образу та положення про нероздільність об'єктивного і суб'єктивного; окремого, одиничного і загального; індивідуального і типового; чуттєвого і понятійного; раціонального та емоційного; умовного і безумовного (реального); етнічного та загальнолюдського [1, с. 151] є важливим для визначення сутності та змісту художнього образу.

Об'єктивне в образі – це те, що взято безпосередньо з дійсності (картини природи, сцени з життя, люди з їх взаємовідносинами, конфлікти, характери та ін.). Однак, за образами дійсності можна відчутти думки, почуття, ставлення та оцінки автора, його суб'єктивне бачення світу.

Суб'єктивне проявляється завдяки авторській свідомості, особистим рисам митця. Відповідно, в образі відображається не лише дійсність, перероблена творчою уявою художника, а й особливе ставлення автора до зображуваного, усе багатство особистості творця. За словами О. Щолокової, «кожний твір мистецтва – це розкрите серце автора» [2, с. 68].

Художній образ, за твердженням дослідників, завжди виступає органічною єдністю *типового* та *індивідуального*.

Типове – це прояв закономірного, унормованого певним чином уподібнення образів, характерного для зображуваної дійсності.

Індивідуальне – неповторна першооснова, оригінальність, самотність. Своєрідність художнього образу виявляється також у поєднанні *емоційного* і *раціонального*, тобто думок та почуттів. Емоції, чуттєвість пронизують кожен художній образ. Почуття є внутрішнім стрижнем художнього образу, необхідною частиною його змісту. Однак, як зазначають дослідники [3, с. 70], плідна робота в мистецтві неможлива лише на основі почуттів. Автор прагне до глибокого проникнення в духовний світ людини, до аналізу філософських, соціальних, етичних ідей і проблем.

Правдивість і *умовність* теж належить до найважливіших факторів художньо-образного відтворення життя. Схожість образу з дійсністю, його зображувальність має величезне значення, оскільки таким чином надається можливість впізнання відтворюваного предмета чи явища. Водночас тотожність із дійсністю не є головною метою створення художнього образу, а виступає засобом передачі естетичної інформації. Не механічне копіювання натури та ототожнення з прототипом, а естетичне й художнє перетворення дійсності, вираження ставлення митця до відтворюваних подій, наближення до естетичних форм буття культури забезпечує художню умовність образу. Така властивість художнього образу виявляється не лише у різних творах, а й у різних видах і жанрах мистецтва (музикальність поезії, живописність музики, динамічність архітектури тощо).

Художній образ у музиці, напевно, є одним із найбільш складних понять для визначення, оскільки він позбавлений предметності, будь-якої наочної конкретності, втілюючи, переважно емоційну інформацію та виражаючи естетичні переживання, настрої і почуття. Музика не має можливостей слова, не може показати зримий обрис будь-якого предмета чи явища. Головним виражальним засобом музики є звук, що включений до особливої системи ладових (висотно-функціональних) та метроритмічних (часових) співвідношень. Та саме завдяки звуковим комплексам, побудованим особливим чином, музика здатна відтворити реальну тривалість і силу естетичного переживання, динаміку мислення і емоційного злету людської душі з такою безпосередністю і конкретністю, які недоступні жодному іншому виду мистецтва. «Де кінчаються слова – починається музика», – писав свого часу Р. Шуман.

Таким чином, *структура музичного образу* постає у складному співвідношенні компонентів, які включають:

- усвідомлення та осмислення художнього задуму автора, повноту пізнання емоційних переживань митця (пізнавальний компонент);

- власне ставлення до художнього змісту музичного образу, його естетична оцінка (оцінювальний компонент);
- пошук та адекватність використання технічних засобів виконання, суб'єктивний емоційний відгук виконавця, рефлексивність осмислення власних переживань у співтворчості (творчий компонент).

Список використаних джерел

1. Естетика: словник найбільш уживаних термінів / М-во культури і туризму України, Харк. держ. акад. культури; [уклад. Г.Г. Гуріна]. Харків, 2005. 90 с.
2. Щолокова О.П. Методика викладання світової художньої культури: [підручник]. Київ: Вид-во НПУ ім. М.П.Драгоманова, 2007. 194 с.
3. Юсов Б.П. Стратегия взаимодействия искусств в воспитании школьников: Новая парадигма // Взаимодействие искусств. Астрахань: Институт усовершенствования учителей. 1997. – С. 214–220.

The article deals with the structure of the artistic image and its interpretation in the modern scientific literature.

Key words: *art image, objectivity, subjectivity, typicality and individuality.*

УДК 373.3.016:784:784.1

Турко Р.В., магістрант I курсу

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

МЕТОДИЧНІ ПРИНЦИПИ ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНО-ХОРОВИХ УМІНЬ І НАВИЧОК УЧНІВ ПОЧАТКОВОЇ ШКОЛИ

У статті розглядаються методичні принципи формування вокально-хорових умінь і навичок учнів початкової школи, зокрема, методика використання вокально-хорових вправ у ході хорової діяльності дітей молодшого шкільного віку.

Ключові слова: *вокально-хорові уміння, навички, учні початкової школи.*

Сьогодні навчально-виховний процес у новій школі спрямований на формування і розвиток особистості, здатної креативно мислити, вільно висловлювати свою думку, з міцними морально-естетичними засадами. Одним з найважливіших завдань, які стоять перед учителем музичного мистецтва, є сприяння музичному вихованню школярів, оволодіння уміньми і навичками виконавства, виховання любові до прекрасного, навчання творчого прояву себе у мистецтві. Із всіх видів активної музичної діяльності, слід виділити вокально-хоровий спів – найпоширеніший вид музичного виконавства.

Комплексне вивчення вокальної класичної та фольклорної музики формує в учнів початкової школи відчуття високої моральності й естетики людського спілкування, розвиває співочі уміння і навички – природно передавати в звуці філігранні відтінки людського настрою (що є вищим ступенем вокальної майстерності); музичний слух, почуття ритму, пам'ять, відчуття ладу, культуру мовлення.

Над проблемою формування вокально-хорових умінь і навичок працювали такі педагоги: Д. Кабалевський, С. Смоленський, С. Миропольський, О. Карасьов, Д. Заріна, О. Маслова, Н. Грозденська, В. Соколов, Г. Стулова, Л. Дмитрієва, Н. Черноіваненко, В. Нікітіна, Л. Безбородова [1, 2]. У своїх працях вони визначають вокально-хоровий спів як мистецтво масове, що передбачає колективне виконання художніх творів.

Через вокально-хорову діяльність відбувається залучення учнів молодшого шкільного віку до музичної-естетичної культури, адже колективний спів – це незамінне моральне, естетичне та психологічне середовище для формування кращих людських якостей. У ході вокально-хорового співу учні набувають навичок музичного виконавства, що дозволяють їм творчо проявляти себе у мистецтві.

Мета дослідження: визначити особливості формування вокально-хорових умінь та навичок учнів молодшого шкільного віку.

Відповідно до цієї мети були поставлені такі завдання: розглянути основні вокально-хорові навички, які необхідно формувати в учнів початкової школи; на основі аналізу науково-методичної літератури виділити найбільш оптимальні методи роботи над формуванням і розвитком цих умінь і навичок.

Вокально-хорові уміння і навички формуються поступово в ході систематичної хорової роботи, де провідна роль належить вокально-хоровим вправам. Кожна вокально-хорова вправа спрямована на формування у дітей відповідної навички (звукоутворення, звуковедення, дихання, дикція, стрій тощо) [3]. Ряд педагогів поділяють вокально-хорові вправи на вправи для розспівування хору, і вправи, які полегшують розучування піснi. Такий вид роботи має носити систематичний і послідовний характер: вправи слід виконувати на кожному занятті перед роботою над твором (відводиться 5–7 хвилин) [4]. Рекомендується починати розспівування з настройки на найбільш зручний тон, що забезпечує природне ненапружене звукоутворення: «соль», «ля» (першої октави). Після настройки хору, застосовуються вправи на низхідний рух. Завданням таких вправ є збереження високої манери звукоутворення. Слід прагнути до рівного, плавного, без стрибків переходу від одного звука до іншого. Вправа сприяє роз-

витуку дихання, повільному заощадливому видиху. Такі вправи можна виконувати на *non legato*. Вправу можна співати, називаючи звуки та склади.



Перші два такти слід виконувати на *legato*, другу половину – *non legato*. Налаштування на високе звукоутворення: для розспівування слід використати спів мажорних і мінорних гам у висхідному і низхідному русі, що сприяє розвитку і розширенню діапазону. Цю вправу добре співати на *legato*, називаючи звуки. Темп слід напрацьовувати поступово від повільного до швидкого на легкому *non legato*, виділяючи сильні долі тощо.

Образні поспівки слід застосовувати у ході роботи над чистотою інтонації і рівністю звукоутворення при співі – текст сприятиме поступеневій інтонації гами вгору. Спів слід виконувати в темпі *Moderato* на *non legato*.

Уміння і навички інтунавання хроматизмів повинні також формуватися на вправах (слід гостро виконувати півтони). Наприклад:



Щоб розпочати роботу над двоголосим хоровим співом, потрібно спочатку навчити чистого, унісонного співу, а потім – навчити співати канони.

Двоголосий спів

Двоголосому співу передують формування таких вокально-хорових умінь і навичок: набуття певної виконавської самостійності; вироблення чистого унісонного співу; індивідуальний спів з акомпанементом; виконання пісень без супроводу.

У ході роботи над гармонічною двоголовою поспівкою слід використати такі прийоми:

- визначення на слух своєї партії;
- розучування другої партії під акомпанемент;
- чергування у виконанні партій (викладач виконує перший голос – учні – другий, і навпаки).

Двоголосі гармонічні вправи слід виконувати з поступовим ускладненням матеріалу. Для кращого сприйняття на слух своєї партії, професор В. Соколов застосовує такий прийом: одну хорову партію учні співають закритим ротом, а іншу (менш стійку за інтонацією) співають зі словами [5].

Висновки. Проблема формування вокально-хорових умінь і навичок учнів молодшого шкільного віку широка та багатостороння. Співацькі навички формуються поступово в ході хорової роботи, де вокально-хоровим вправам належить провідна роль. При співі вправ, увага учнів зосереджується на виконанні певного завдання, на виробленні певної навички (звукоутворення, звуковедення, дикції, строю).

Вироблення і закріплення вокально-хорових умінь і навичок, що сприяють оволодінню складним мистецтвом співу, вимагає наполегливої і послідовної роботи, певної автоматизації співочих прийомів. Адже основою вокального виховання є організація взаємодії всіх частин співацького апарату і дихання, дикції, артикуляції, звукоутворення тощо.

Список використаних джерел

1. Євтушенко Д. Роздуми про голос. Київ : Музична Україна, 1980.
2. З історії музичного виховання / Укл. Апраксина О. А. – Москва : Просвещение, 1990. – 407 с.
3. Медушевська В. В. Дух музики та дух музичного виховання // Мистецтво в школі / В. В. Медушевська – 1995. – № 2. – 304 с.
4. Трофімчук О. Школа колективного музикування / О. Трофімчук – Рівне, 1993.
5. Урбанович Г. Співочий голос вчителя / У збірнику «Музичне виховання в школі». Авт-упоряд. О. А. Апраксина. – Вип. 14. – Москва, 1978. – 276 с.

The article deals with the methodical principles of formation of vocal-choral skills and skills of elementary school students, in particular, the method of using vocal-choral exercises during the choral activity of children of junior school age.

Key words: *vocal-choral skills, skills, elementary school students.*

УДК 786.2(477.83)

Фенюк В.П., студентка I курсу

Науковий керівник: **Олійник В.Ф.**, старший викладач

ІНСТРУМЕНТАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ ВОЛОДИМИРА ІВАСЮКА

У статті аналізується інструментальна творчість Володимира Івасюка та його внесок в розвиток української музичної культури.

Ключові слова: *композитор, музична культура, українська пісня, мистецтво, музика, поезія.*

Композитор Володимир Івасюк відомий широкій слухацькій аудиторії насамперед завдяки своїй пісенній творчості. У 70–80-х роках минулого

століття він здійснив значний революційний переворот у масовій музичній свідомості не лише українського народу, але й на просторах усього Радянського Союзу. Яскрава мелодика, природна і, водночас, своєрідна гармонізація, поєднання особливостей української пісенності з ритмами поп-музики – все це зробило пісні В. Івасюка справжніми шлягерами.

Однак творчість В. Івасюка розвивалась не лише в одному напрямку. Вивчаючи композицію у Львівській державній консерваторії імені М. Лисенка (клас проф. Анатолія Кос-Анатольського, а пізніше проф. Лешека Мазепа), він вже тоді почав працювати в інструментальних жанрах, що, зрештою, було передбачено і навчальною програмою.

Проблемі аналізу напрямків композиторсько-виконавської творчості В. Івасюка та його вкладу в розвиток української музичної культури присвячено значну кількість досліджень, вступних статей до збірників його творів (Л. Мазепа, М. Кінасевич, О. Костюк, Б. Стельмах, Т. Унгурян.). Безперечно, кожному з авторів притаманне власне наукове сприйняття музичних горизонтів В. Івасюка. Проте питання творчого потенціалу і художніх можливостей В. Івасюка, його вкладу в розвиток камерно-інструментальної музичної культури ще не знайшли належного висвітлення, а кожна нова спроба осягнення його доробку відкриває все нові грані його творчості.

Метою статті є аналіз інструментальної творчості В. Івасюка та дослідження його внеску в розвиток української музичної культури сучасності.

Звичайно, камерно-інструментальна музика В. Івасюка, порівняно з пісенною творчістю, є менш відомою, але не менш значущою. Попри всю різноманітність засобів письма і фактурних рішень, його інструментальна творчість забарвлена, насамперед, яскравим національним колоритом, який споріднює інструментальну музику композитора з його піснями, поєднуючи при цьому два такі різні напрямки власної творчості.

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 [1, 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 («Осіння

картинка», «Маленька токата», «П'єса №3», «Marciale marcatissimo») та «Мелодія» для естрадного оркестру.

Досліджуючи інструментальну творчість В. Івасюка, мусимо із сумом констатувати, що частина доробку композитора на сьогодні не збереглася. На жаль, з музики до вистави «Прапороносці», збереглися лише ноти фрагменту, який тепер має назву «Мелодія».

Одним із творів, написаних під час навчання в консерваторії, є «Сюїта-варіації для струнного оркестру», яка за життя В. Івасюка виконувалась тричі. Вперше вона прозвучала на пленумі Спілки композиторів України у жовтні 1978р., де її виконував камерний оркестр Київської філармонії. У листопаді того ж року на всесоюзному конкурсі студентів-композиторів у Москві «Сюїта-варіації» була удостоєна диплома II ступеня. Згодом твір виконав камерний оркестр Львівської консерваторії. За формою Сюїта складається із теми і шести варіацій, які розміщені за певною драматичною сюжетною схемою і постійно контрастують одна з одною. Слід також звернути увагу на своєрідну подачу фольклорних елементів і широке використання найрізноманітніших засобів звуковидобування (ніжні флажолети, стук смичком об деку тощо).

Хоча «Сюїта-варіації для струнного оркестру» одна з перших спроб композитора в написанні інструментальної музики, твір є цікавим як з музичного, так і з технічного боку. Аналізуючи «Сюїту», Народний артист України, композитор Мирослав Скорик зазначив, що в ній поряд із традиційними способами побудови тематизму, засобами тонально-гармонічного письма, тут використано найновіші на той час прийоми алеаторики та сонористики, вживання яких тоді в музиці далеко не заохочувалося. Автор сміливо поєднав їх у межах однієї композиції з гармонічними і поліфонічними прийомами в межах дисонансної тональності, а також – з окремими пісенно-танцювальними формулами, в яких пізнаємо автора-мелодиста [2, с. 16].

Значний вклад у пропаганду інструментальної творчості В. Івасюка зробив Дрогобич. 18 квітня 2004 року у Дрогобицькому музично-драматичному театрі відбувся вечір пам'яті В. Івасюка з нагоди 55-річчя від дня народження. Звучала Сюїта-варіації для струнного оркестру», яку виконав камерний оркестр «Perpetum mobile» Львівської музичної академії ім. Миколи Лисенка під орудою професора Георгія Павлія. А ще слухачі насолоджувались ніжною витонченою «Мелодією» для естрадного оркестру і були першими слухачами експресивної «Імпровізації-скерцандо» для віолончелі та фортепіано. Цей твір прозвучав у виконанні викладача

Дрогобицького музичного училища ім. Василя Барвінського віолончеліста Дмитра Шимоняка (він же і редагував твір).

Звичайно, на своєму короткому творчому шляху В. Івасюку 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» [3, с. 26].

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, він продемонстрував справжній професіоналізм, власне мислення і власний стиль письма. В його творах відчувається талановита рука майстра.

Список використаних джерел

1. Стельмашук Р. Слово від музичного редактора. – Дрогобич: Коло, 2006. – 14 с.
2. Скорик М. Риси композиторського письма Володимира Івасюка. – Дрогобич: Коло, 2006. – 16 с.
3. Перетятко Ю. та ін. Історія львівського рок-н-ролу. Спецвипуск журналу «ФІРА». – Львів: ФІРА, 1994. – 26 с.

The article analyzes the chamber-instrumental works of Vladimir Ivasyuk and its contribution to the development of Ukrainian musical culture.

Key words: *composer, musical culture, the Ukrainian song, art, music, poetry.*

УДК 7.071.1(477.43-21+437)

Хоруженко А.О., студентка I курсу

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

ЖИТТЯ І ТВОРЧІСТЬ КАМ'ЯНЕЦЬ-ПОДІЛЬСЬКОГО ХУДОЖНИКА ВІКТОРА ЗАКРИНИЧНОГО

У статті проаналізовано життя та творчість живописця, дизайнера ландшафту, художника-педагога Віктора Закриничного, який понав свій творчий шлях у місті Кам'янець-Подільський. Підданий розгляду його внесок у художню діяльність Поділля.

Ключові слова: *живописець, мистецтво, картини, творчій, дизайн, Кам'янець-Подільський.*

Необхідність художників знати історію мистецтва, особливості стилів і, насамперед, мати знання про творчість всесвітньо відомих митців неодмінно впливає на формування, розвиток і вдосконалення власної майстерності. Особливо важливо не забувати про видатних митців батьківщини.

Інтенсивна увага приділяється всесвітньо відомим художникам усіх часів. Таких, які утримують свою популярність століттями. Однак, на нашу думку, несправедливо залишилось поза увагою багато молодих українських митців, одним із яких є подільський живописець Віктор Закриничний.

Життєвий шлях, творчі здобутки і мистецьку індивідуальність здебільшого досліджували Н. Урсу [1], П. Чех [2].

Метою статті є ознайомлення з творчістю та мистецьким внеском у культурне життя міста випускника Кам'янець-Подільського національного університету ім. І. Огієнка Віктора Закриничного; окреслення характеристик та стилю робіт митця, аналіз його творчих здобутків.

21 червня 1967 р. в м. Кам'янець-Подільський народився майбутній живописець Закриничний Віктор Всеволодович. Випускник педагогічного факультету в Кам'янці-Подільському (1988-1993). З 1994 року працює у сфері реклами та дизайну в акціонерному товаристві «АВІС» [3, с. 2]. Прагнучі побачити світ з юності, він у 1996 році переїхав до Афін. Там познайомився з античним мистецтвом і навчався у скульптора Рамазі. У 1999-2000 роках брав участь у створенні корпусів зі штучним ландшафтом в ZOO Brno (Чехія). Він має власну майстерню та будинок у Брно (Чехія) з кінця дев'яностих. Звідси він подорожує у Париж, Гданськ, Венецію, на Крит... Своє життя Віктор Всеволодович присвячує, насамперед, малюванню і живопису; в нього є кілька студентів, яким викладає основи малювання і культури кольорів. Сприйняття і враження, а потім суто враження, були основними атрибутами художнього стилю під назвою «експресіонізм», в якому себе знайшов митець [2, с. 65]. Серед художників, у колі яких працював: В. Яворський, Pietro Gurrado, Adolf Born, Olbram Zoubek, M. Netik. На батьківщині художником опубліковані серії листівок з краєвидами рідного міста: «Розмалюй своє місто» (2008); «Кам'янець-Подільський у картинах Віктора Закриничного» (1995), а також Tolga Trio – Sama Onte, CD cover; «Omaggio a Matera di Viktor Zakrynychny» (2010) [1, с. 101-102].

Основою картин Віктора Закриничного є його власне сприйняття світу. Маєстро може спостерігати і бачити безцінну фактуру, поверхню предмета. Він демонструє захоплюючу здатність знайти свою сутність у всьому,

до чого торкається. Віктор об'єднує об'єктивну істину з суб'єктивними емоціями, має дар глибокої чутливості до сьогодення і сучасних тем. Він здатний захопити і утримати ту неповторну і швидкопливну погоду, яка через годину наповнить його новими почуттями. Особливість однієї з картин митця висвітлює дружню атмосферу джазового кафе. Відмінна робота, нестандартна композиція, екстраполяція кольору створює настрій. Це надихає вас зануритися у серпанок сигарного диму і випити келих гарного вина...

Картини, які він малює з великим ентузіазмом, настільки яскраві, динамічні, складається враження, що вони хитаються у просторі і вражають нас просто як реальні. Колір додає до його картини характерну атмосферу. Усі картини виконані в досить цікавій жвавій манері, на них архітектура наче занурюється і живе тією порою року, яку зображає митець. На площині полотна він намагається графічно перехопити момент емоційного стану духу, при цьому однаково звертаючи увагу не лише на архітектуру, а й на стан самої людини [2, с. 25].

Отже, Віктор Закриничний досяг високої майстерності у виконанні картин в експресіоністичному стилі. Вони передають почуття моменту і занурюють нас в ту саму атмосферу, даючи нам можливість теж відчувати неповторні відчуття. І нам дуже пощастило, що можемо насолоджуватися його картинами рідного міста завдяки збірці поштових листівок «Кам'янець-Подільський в картинах Віктора Закриничного», присвяченій рідному місту.

Список використаних джерел

1. Закриничний Віктор Всеволодович. Митці Кам'янця-Подільського / укладач Н. Урсу. Кам'янець-Подільський : ФОП Сисин Я. І., 2016. С. 101-102.
2. P. Cech Viktor Zakrynychny – BRNO v impresi / poetry M. Horcký. Czech Republic: BRKO, 2011. 66 с.
3. Кам'янець-Подільський в картинах Віктора Закриничного. Львів: Компанія Гердан, 1996. 2 с.

The article analyzes the life and creative path of the painter, landscape designer, artist and teacher Victor Zakrynychny, who started his creative career in Kamyanets-Podilsky. Subject to consideration of his valuable contribution to the artistic activities of Podillya.

Key words: painter, art, paintings, creative, styling, Kamyanets-Podilskiy city.

Цибуляк І.Е., студентка III курсу

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

ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ШКОЛЯРІВ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

У статті йдеться про мистецьку діяльність та розвиток творчих здібностей школярів на уроках музичного мистецтва.

Ключові слова: *урок, діяльність, музика, творчість, розвиток.*

У зв'язку з впровадженням нової освітньої парадигми змінюються методи роботи на уроках музичного мистецтва з метою формування особистості школярів і розвитку інтелектуальних, комунікативних та творчих здібностей. Зараз усе більше уваги приділяється питанням творчого розвитку учнів, де головним завданням виступає розвиток їх творчої активності засобами мистецтва, зокрема музичного.

М. Бердяєв наголошував, що творчість людини є не її вимогою, а дарунком Бога, її (людини) правом і обов'язком. Із цього випливає, що до творчості здатна кожна людина, життя якої наповнене елементарними формами праці. Дитяча творчість на уроках музичного мистецтва являє собою пізнавально-пошукову музичну практику, пов'язану з самостійними діями, з уміннями оперувати знаннями, навичками, застосовувати їх у раніше невідомих умовах, в нових видах практики. Воно передбачає неодмінну умову – відмова від стереотипних уявлень. Творчість учнів тим і цінна, що вони самі відкривають щось нове, раніше невідоме їм у світі музики. Потрібно також не забувати, що найкраще починати працювати з школярами на основі українських творів (Микола Леонтович).

Школярам необхідно творити і переживати, щоб розуміти. «Я чую і забуваю. Я бачу і пам'ятаю довго. Я роблю і розумію» (Китайська народна мудрість). Щоб зробити музику надбанням свого особистого досвіду їм необхідно співати, грати на інструментах, танцювати, самим формувати свої відповіді на запитання. Тому необхідно приділяти велику увагу творчому розвитку учнів у різних видах музичної діяльності: при слуханні музики, співі творів шкільного пісенного репертуару, грі на дитячих музичних інструментах, у музично-ритмічних рухах. Спільне музикування – спів у хорі, гра в оркестрі, в ансамблі, музичні постановки – чудово вирішують багато психологічних проблем спілкування: сором'язлива дитина може, беручи участь в такому музичному дійстві, відчути себе в центрі життя; а творча дитина – проявить свою фантазію на ділі. У творчому колективі школярі вчаться проявляти терпіння, витримку, взаєморозуміння

і повагу. Завдання музичного виховання – комплексний розвиток морально-естетичних почуттів дитини, її уяви, творчих і спеціальних музичних здібностей. Творчість учнів на уроці розуміється як уміння і бажання зробити щось по-своєму, індивідуально, можливо оригінально.

«Заграй, заспівай, станцюй, як ти хочеш» – ці магичні слова відкривають перед школярем невидимі ворота у світ фантазії, винахідливості, де він не скутий ніякими майже обмеженнями. Активізація творчої діяльності, проблемність у навчанні вимагає нового підходу до наповнення уроку музичного мистецтва у Новій українській школі [2, с. 120].

Творча діяльність повинна виражатися у впровадженні творчих завдань – завдань такого характеру, в ході виконання яких учнів буде залучено у процес творчості і результатом цього процесу буде виникнення чогось нового, притаманного тільки одній особистості. У молодших класах школярі дуже люблять імпровізувати, складати закінчення мелодії чи ритмічних побудов, придумувати ритмічні супроводи до знайомої пісні. Наприклад, на уроці можна використати різні творчі роботи на музичні теми української мелодики, або літературні творчі завдання: підбір або написання віршів до музики на різні теми, особливо пов'язані з любов'ю до рідного, написання творів (вражень, творів на музично-естетичні теми, казок), складання програми концерту та образотворчі завдання: оформлення програмок та афіш концертів, музичних спектаклів, створення ескізів костюмів для героїв музичного твору, створення сюжетних малюнків музичних творів. Це тільки деякі форми спілкування учнів із музикою, що спрямовані на розвиток творчої уяви, та фантазії, розширення емоційного досвіду.

Творча активність учнів старших класів особливо розкривається на нестандартних уроках: урок-вистава, урок-гра, урок-концерт, урок-вікторина. Саме на уроках музичного мистецтва є чудова можливість розмірковувати, говорити про духовність, красу, про інші види мистецтва, культуру [3, с. 42].

Досвід творчої діяльності школярів на думку дослідників В. Давидова, Л. Занкова, В. Краєвського, І. Лернера, М. Скаткіна, Д. Ельконіна, є самостійним структурним елементом змісту освіти. Він передбачає:

- ▶ перенесення раніше засвоєних знань у нову ситуацію, самостійне бачення проблеми, альтернативи її вирішення;
- ▶ комбінування раніше засвоєних способів.

Дотримуючись позиції вчених, що визначають креативні здібності як самостійний чинник, розвиток яких є результатом навчання творчої діяльності школярів, виділимо компоненти творчих (креативних) здібностей

школярів таких як: творче мислення, творчу уяву та застосування методів організації творчої діяльності [1, с. 57].

Отже, можна зробити висновок, що активне введення в традиційний навчальний процес різноманітних розвиваючих занять і систем творчих завдань, спрямованих на розвиток творчої діяльності школярів, їх пам'яті, уваги, уяви та фантазії є одним із найважливіших завдань діяльності сучасного вчителя музичного мистецтва Нової української школи.

Список використаних джерел

1. Гафітулін М.С. Розвиток творчої уяви: З досвіду роботи зі школярами початкових класів: Метод. розробка щодо використання елементів теорії розв'язання винахідницьких завдань у роботі з дітьми. Фрунзе, 1990. С. 56-58.
2. Здібності, творчість, обдарованість: теорія, методика, результати досліджень / В.О. Моляко, О.Л. Музики. Житомир: Видавництво Рута, 2006. С. 219-226, 183-192, 75-88.
3. Діагностика рівня розвитку творчих здібностей / О. Кульчицька. Обдарована дитина. 2007. С. 42-45.

This article deals with artistic activities and the development of creative abilities in musical art lessons.

Key words: *lesson, activity, music, creativity, development.*

УДК 37.015.31:7:78.071.2

Штокал Г.М., магістрантка I курсу

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

ВИКОРИСТАННЯ СПАДЩИНИ М. Д. ЛЕОНТОВИЧА У МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНОМУ ВИХОВАННІ ШКОЛЯРІВ

У статті висвітлюються методи і принципи музично-естетичного виховання школярів на основі краєвих зразків музичної спадщини М. Д. Леонтовича («Щедрик», «Мак», «Дударик» «Женчичок-бренчичок», «Гра у зайчика», «Пряля»).

Ключові слова: *музика, діти шкільного віку, мистецтво, засоби музики, естетичне виховання.*

Естетичне виховання як грань єдиного, цілісного виховного процесу повинно здійснюватися у щоденній навчальній праці, брати на себе всю повноту відповідальності за моральне обличчя і загальний розвиток кожного школяра. Сьогодні життя вимагає від педагогічного колективу суттєвого підвищення ефективності естетичного виховання на кожному уроці, з кожним учнем, щоб якнайефективніше забезпечити розвиток здібностей особистості, навчити бачити і сприймати красу довколишнього світу в

усій різноманітності, мати власну думку і власну оцінку будь-якого музичного твору.

Скарби української музичної класики – неоцінне багатство для здійснення естетичного та патріотичного виховання школярів. Тому у програмі з музики для загальноосвітньої школи так багато уваги приділено її кращим зразкам та враховано вимоги до музично-естетичного виховання учнів у сучасній школі. Кожен твір цієї програми передбачає глибоке розуміння дітьми музики, забезпечує естетичний вплив на слухача. Такі завдання можна реалізувати, використовуючи кращі зразки музичної спадщини. Твори Миколи Леоновича – справжня скарбниця естетично-патріотичного виховання школярів.

За програмою учні 1 класу знайомляться з піснями «Мак», «Женчикок-бренчикок», «Гра у зайчика» в обробці М. Д. Леонтовича. Щоб домогтися певного естетичного впливу, вчитель повинен виконати твір або запропонувати його прослуховування у записі. Діти сприймають мелодику, образний зміст, а педагог допоможе їм зрозуміти даний музичний твір як зразок народного мистецтва. Пісні «Мак», «Гра в зайчика» (обробка М. Д. Леонтовича) належать до веснянок, які виконуються як театралізована гра. Здавня українці зустрічали весну піснями, іграми, танками. Спів цих пісень учні супроводжують рухами, що сприяє розвиткові почуття ритму. У процесі гри діти краще сприймають твір [2].

Програма 2 класу пропонує твори «Дударик», «Над річкою бережком» в обробці М. Д. Леонтовича. Готуючи учнів до прослуховування пісні «Дударик», учитель розповідає про народних музик. Доцільно показати портрети українських кобзарів (наприклад, О. Сластьона) і наголосити, що у «Дударик» відтворено образ також майстра-музики, життя якого супроводжувала дуда. Зрозумівши, що дударик – це той, хто грає в дуду, діти краще сприймуть твір. Увагу учнів звертаємо на цікавий творчий задум автора: на фоні дуди співають мелодію, побудовану на трьох сусідніх звуках, яка залишається незмінною протягом усього твору. Діти легко сприймають образи пісні, передають свої враження і почуття [1].

Ще більшої підготовки дітей для сприймання й аналізу вимагає пісня «Над річкою бережком» в обробці М. Д. Леонтовича. Учитель має з'ясувати, що діти знають про чумаків, оскільки це чумацька пісня. У короткій розповіді використовуємо картини С. Васильківського «Чумацький Ромоданівський шлях» та невідомого художника середини XIX ст. «Чумаки». Слухаючи пісню, діти уявляють широкий степ, чумацьку валку і чумака з батіжком. У латаній свитині, босоніж, він іде біля воза та співає про своє важке життя. Застосування канону створює ефект відгомону пісні.

У хоровій мініатюрі «Щедрик» Микола Дмитрович Леонтович використав поліфонічний прийом розвитку. Діти знають, що щедрівки – це календарно-обрядові пісні. Вчитель пояснює, що щедрівки виконували ще у дохристиянські часи. Хоча наспів ніби й простий, однак композитор розкриває його зміст кожного разу у новому звучанні куплету. Добре запропонувати учням прослухати й порівняти звучання твору у виконанні хору «Дударик» з обробкою львівського композитора Ю. Ланюка для камерного оркестру. Тільки тоді школярі відчують, як одвічна простенька мелодія завдяки таланту майстра може перетворитися в яскравий твір професійної академічної музики (чи хорової, чи інструментальної).

Готуючи школярів до сприйняття твору «Козака несуть» в обробці М. Д. Леонтовича, радимо познайомити їх з картинами М. Деревуса «Козака несуть» та О. Мурашка «Похорон Кошового». Перші такти пісні у виконанні басів – це неначе хода великої траурної процесії. У другій частині жіночі голоси передають плач дівчини, яка втратила свого милого. Після слухання твору вчитель залучає учнів 8-го класу до обговорення фактури, тембрового звучання, динаміки твору.

Тематика пісень М. Д. Леонтовича надзвичайно різноманітна і широка, та найбільше обробок про тяжку долю української жінки: «Зашуміла ліщинонька», «Праля», «Піють півні», «Ой з-за гори кам'яної». Яскраво виявився талант М. Д. Леонтовича як музичного драматурга у творі «Праля», де розповідається про важке життя молодої жінки, що зазнає знущань свекрухи та свекра. Починається пісня невеликим похмурим вступом на 4 такти, який віддзеркалює стан стомленої пряді. Наступний куплет – тема свекрухи: звучання хору стає злісним завдяки використанню акцентованих звуків. І тільки в останньому куплеті, де молода жінка співає про чоловіка, у мелодії відчувається ніжність.

На уроках музичного мистецтва учні вивчають прості, доступні за змістом хори «Було літо», «Ой у полі жито», «Пливе човен» в обробці М. Д. Леонтовича і порівнюють з неперевершеними казками обробок пісень «Із-за гори сніжок летить», «Гаю, гаю зелен розмаю», «Ой з-за гори кам'яної». Знайомимо учнів також з оригінальними творами композитора. Це незакінчена фантастична опера «На русалчин Великдень», написана за казкою Грінченка, музика якої пройнята народними словами і «Хори русалок» у редакції Вериківського [3].

З хорових поем увагу привертає «Льодолом», прагнення до свободи, бажання змінити своє страждене життя втілюється в образі сивочолого Дніпра, що пробуджуються.

Урочний час обмежений, тому доцільно вивчати твори М. Д. Леонівича і в процесі позакласної роботи. Вчитель музичного мистецтва організовує виховні години, тематичні концерти, щоб допомогти школярам відчувати красу кожного твору композитора. Дуже важливо показати учням, як сучасні композитори і музикознавці оцінюють спадщину М. Д. Леонівича. Проводячи уроки музичного мистецтва, вчитель використовує оцінку композитора, дану М. Скориком, П. Козицьким, К. Стеценком. У дитячі душі треба вкласти слова К. Стеценка: «Він справді велика одиниця серед музичних кіл, з великими здібностями й талантом; він – ніби різьбяр у музиці, що творить найтонші музичні вартості, неначе «кружева із шовку» [1].

Формування цілісної особистості на сучасному етапі має особливу актуальність і значимість. Наше дослідження показало, що цілеспрямована і систематична робота над творами народного мистецтва, зокрема творами М. Д. Леонівича дає можливість для здійснення музичного та естетичного виховання у їх взаємозв'язку. Особливості творів народного мистецтва, зокрема творів М. Д. Леонівича, їх образність, яскравість, емоційність, конкретність відповідають психологічним можливостям сприйняття дітей. Вивчення музично-педагогічної творчості М. Д. Леонівича, яка має вагомий виховний потенціал, впливає на формування особистості школярів. Творчість композитора – один з ефективних засобів музичного й естетичного виховання учнів Нової української школи.

Список використаних джерел

1. Букач М.М. М.Д. Леонівич – один із засновників музичного виховання в Україні. Київ : Рідна школа. № 5. 2002.
2. Верховинець В. Весняночка. Київ : Музична Україна, 1989. 342 с.
3. Гумінська О.О. Уроки музики в загальноосвітній школі. Тернопіль, 2003.

The article describes the methods and principles of musical and aesthetic education of schoolchildren on the basis of the best samples of musical heritage of M. D. Leontovich («Shchedryk», «Mak», «Dudaryk», «Bunny», «Game of the Bunny», «Pryalya»).

Key words: *music, school children, mystic, part music, naturally violated.*

Наукове видання

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

Випуск XII

3-41 Збірник наукових праць студентів і магістрантів мистецьких спеціальностей педагогічного факультету Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. – Вип. XII. – Кам'янець-Подільський : ТОВ «Друк-Сервіс», 2019. – 184 с.

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

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

Відповідальна за випуск:

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

Підписано до друку __.04.2019.

Формат 60x84 1/16. Гарнітура Times.

Ум. друк. арк. 10,7. Зам. № ____. Наклад 300 шт.

Віддруковано у друкарні **ТОВ «Друк-Сервіс»**
32300, Хмельницька обл., м. Кам'янець-Подільський,
вул. Поштовий узвіз, 8. Тел.: 096 6518526, 067 9509168.
E-mail: drukservis2010@gmail.com